



ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ	
МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ	6
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования	6
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО- ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»	12
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)	19
ГЛАВА 2. МАСТЕРСТВО СОЗДАНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПРИ	
ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	30
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ	
Выпускная квалификационная работа по направлению	
51.03.02 Народная художественная культура	38
2.3 Создание авторского хореографического произведения	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	67
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. «Этапы создания хореографического произведения»	72
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Форма обучения заочная	75

Проверка на объем заимствований:
69% % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 02 » 08 2021 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнил:
Студент группы ЗФ-507-115-5-1
Калабин Николай Владимирович
Научный руководитель:
к.п.н., доцент кафедры хореографии
Юнусова Елена Борисовна

Челябинск
2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	6
1.1 Хореографические произведения. Основные понятия и жанры	6
1.2 Разработка сценария хореографического произведения	12
1.3 Реализация сценария хореографического произведения.....	19
ГЛАВА 2. МАСТЕРСТВО СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПРИ СОЗДАНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	30
2.1 Балетмейстеры Пермского театра оперы и балета им. П.И. Чайковского	30
2.2 Балетмейстер в театре современной хореографии «Балет Евгения Панфилова» (Пермь).....	38
2.3 Создание авторского хореографического произведения	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	67
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Сценарий балета.....	72
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Николай Калабин: награды, звания, роли.....	75

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы заключается в том, что любой танец, будь то современный или классический содержит в себе не только музыкальные, но и зрелищные моменты. Чаще всего он исполняется для удовольствия не только самих танцующих, но и зрителей, и даже по сути своей рассчитан на зрителей. К зрелищной стороне танца относятся так называемый «рисунок» танца; структурное разнообразие, многоплановость в массовых композициях; пространственное развитие танца; зримый облик танцующих, во многом определяемый костюмами. Танец представляет собою музыкально-зрелищное и пространственно-временное явление. В этом коренится возможность его превращения в музыкально-театральное искусство балета, основой которого является синтез музыки и хореографии в балетном театре.

Основой хореографического действия всегда является сценарий, но не просто сценарий балета, а сценарий и музыка в их единстве. Поскольку музыка характеризует сценарные образы и дает основу для образов хореографических, можно сказать, что драма в балете как бы «пишется музыкой», то есть определяется не столько словами сценария, сколько музыкальными образами и их развитием.

К сожалению, до сего дня не существует общепринятой записи танцев, и текст всех балетов сохранился и передавался от поколения к поколению в основном по памяти.

И в настоящее время, если говорить про сценарий, то артист драмы, например, еще до начала репетиций получает на руки написанную роль, артист оперы – вокальную партию, записанную нотными знаками, и, таким образом, они встречаются с режиссером-постановщиком, уже выучив текст и музыку своей партии.

Артист же балета свой текст, а иногда и свою музыку выучивает только на своих репетициях, где балетмейстер, подробно рассказав

содержание роли и поставив перед ее исполнителем конкретную задачу, сам, такт за тактом, шаг за шагом показывает ему, что и как он должен танцевать. Чем выразительнее показ балетмейстера, тем легче артисту усвоить его замысел.

Причем, балетмейстер-сценарист может только рассказать, а вот балетмейстер-постановщик кроме рассказа может еще и показать.

Задача балетмейстеров нашего времени очень внимательно и умело сохранить танцевальные сокровища прошлого и создавать новые танцевальные постановки, отбирая из сокровищницы танцевального народного фольклора все то лучшее, что может быть показано на эстраде. А это не всегда удается и является своего рода проблемой.

Создание нового советского хореографического произведения искусства, будь это балетный спектакль или отдельный танцевальный номер, непосредственно связано с содержательностью и образной выразительностью той музыки, на основе которой ставится произведение.

Исходя из этого, можно говорить об актуальности темы настоящей работы.

Цель данного исследования – изучить этапы создания хореографического произведения в театре современного балета.

На основании цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- 1) проанализировать основные понятия и жанры хореографии;
- 2) изучить работу по разработке сценария балета;
- 3) познакомиться с реализацией сценария балетного спектакля;
- 4) проанализировать работу балетмейстеров в современных театрах;
- 5) провести постановочную и репетиционную работу в труппе театра над созданием собственного одноактного балета.

Объект исследования – процесс создания хореографического произведения в труппе театра современного балета.

Предмет исследования – методика разработки хореографического произведения и его реализация в труппе театра современного балета.

Гипотеза исследования – мы предполагаем, что для создания хореографического произведения и достижения оптимального контакта со зрителем, значимыми факторами являются:

- поиск новых средств самовыражения и комбинирование уже известных;

- исследовательская направленность, индивидуальность исполнителей при работе с композицией.

В данном исследовании мы опирались на труды таких авторов, как: Г.Ф. Богданов, Г. Добровольская, И.О. Дубник, Н.И. Заикин, Р.С. Зарипов, Р.В. Захаров, А.В. Мелехов, В.М. Красовская, В.Ю. Никитин и т.д.

Методы исследования включает в себя анализ литературы по заданной теме, синтез, актуализацию и систематизацию изысканий. Анализ работы балетмейстеров театра и свой собственный опыт.

Исследование опирается на изучение педагогических фактов прошлого; теоретический анализ исторической, методической, искусствоведческой и психолого-педагогической литературы по изучаемой проблеме.

Практическая значимость исследования определяется возможностью применения теоретических и методологических выводов, полученных в его результате. Материалы исследования могут быть использованы также в процессе обучения в качестве пособия в курсе практических занятий по мастерству хореографа.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, в каждой из которых по два раздела, заключения, списка использованных источников и приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1.1 Хореографические произведения. Основные понятия и жанры

Хореография в переводе с греческого на русский язык означает «запись движения», но смысл этого слова стал значительно шире, и понятие хореографии в настоящее время включает в себя все то, что относится к искусству танца. И профессиональный классический танец, и народные танцы, и бальные танцы – все это называется хореографией.

«Хореография имеет три раздела:

- а) народный,
- б) бытовой (или, как мы еще называем его, бальный) танец,
- в) профессиональное искусство танца, в том числе классический балет» [50].

Танец – это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики.

«Хорошо сочиненный балет есть живая картина страстей, нравов, обычаев, обрядов и костюмов всех народов. Следовательно, он должен быть пантомимным во всех жанрах и, обращаясь к глазам, повествовать душе.

Но если он лишен выразительности, если нет в его распоряжении потрясающих картин, волнующих ситуаций – он остается холодным, однообразным зрелищем» – писал Новерр, прогрессивный деятель балетного театра, один из первых его теоретиков [37, с. 28].

Балет – это форма музыкально-театрального представления, спектакль, где, как в опере ария и речитатив, существует танец и пантомима. Характер танца и пантомимы определяется музыкальными

образами произведения. «Балет – высшая форма хореографии. Танцевальное искусство поднимается в нем до уровня музыкально-сценического представления» [3, с. 75].

Основу балета составляет действенный танец, но нередко в балете включается также дивертисмент. В современном балете иногда используются также ритмопластический танец, свободная пластика, танец модерн. Что касается современного балета, то в СССР он прижиться не мог. Да и особого основания для развития у него не было. «Ситуация стала меняться с 1985 года – когда современные западные спектакли начали возить в Москву и Ленинград» [28, с. 42].

Удивительно, но в Советском Союзе самая прогрессивная хореография стала развиваться не там, а в Екатеринбурге, Челябинске и Перми. И если начиналось все с попытки скопировать то, что делали в Америке и Европе, то сейчас все больше новых имен возникает в пространстве российской современной хореографии.

Балеты-пьесы приближены к драматическому спектаклю. Бессюжетные балеты стремятся приблизиться к симфонической музыке. Эти разновидности нередко являются выражением крайних тенденций, приближающих балет то к драме, то к симфонической музыке. Однако в лучших образцах балетного искусства драматургия и музыка находятся в гармоническом равновесии, и хореография является воплощением их единства.

В балете существуют жанры, в некоторой степени сходные с жанровыми разновидностями музыки, литературы (поэзии) и драматического театра. Так, прибегая к литературным понятиям, можно различать балеты-трагедии и балеты-комедии. С другой стороны, по акцентированию драматических или музыкальных начал различаются балеты-пьесы и балеты-симфонии.

Балет может быть многоактным или представлять собой одноактный спектакль или хореографическую миниатюру. «Различаются также балеты

сюжетные и бессюжетные, танцевальные и пантомимные и др. В истории существовали разновидности балеты-интермедии, балет-дивертисмент и др. [21, с. 34]

Балетный спектакль – синтетическое музыкально-театральное представление, которое включает в себя программу, музыку, хореографию, пантомиму, декоративное оформление и исполнительское мастерство.

«Рождение каждого балета, как и всякого другого художественного произведения, начинается с замысла. Замысел включает в себя идею балета и тему, на которую впоследствии будет создано хореографическое произведение.

Возникший у автора замысел воплощается им в программе, заключающей точное, последовательное описание развития действия, построенного по законам драматургии, с обозначением места, времени и характера действия, с перечислением и характеристикой всех действующих лиц как основных, так и второстепенных» [21, с. 38].

Драматургия, заложенная в такой программе, определит в дальнейшем драматургию музыкальную и хореографическую. Поэтому все достоинства и недостатки программы могут перейти в музыку и хореографию балетного спектакля. Вот почему очень важно прежде, чем композитор начнет писать музыку, тщательно проверить качество программы.

Важно понимать разницу между программой, композиционным планом (сценарием) и либретто. «Программой называется содержание, сюжет будущего балета, изложенный в литературной форме. Программа принадлежит драматургу» [21, с. 47].

В прошлом программу очень часто создавали и сами балетмейстеры (Дидло, Петипа), заимствуя сюжеты в большинстве случаев из мифологии или же из классической и современной литературы. Зачастую и в настоящее время можно увидеть на афишах имена современных балетмейстеров – авторов балетных программ.

Программа представляет собой литературное сочинение, а вовсе не «балет». Балетная программа – лишь первое звено в той цепи творческих процессов, которые предшествуют появлению нового хореографического произведения на сцене. Поскольку программа является драматургическим, литературным произведением, то, разумеется, музыки и хореографического текста – самого существа балета – она в себя не включает.

Если в программе мы имеем дело с литературным описанием сюжета будущего балета, то «сценарий есть подробная, специальная разработка этого сюжета, разбивка его на отдельные будущие музыкально-танцевальные номера и небольшие эпизоды. Поэтому если программа может быть написана любым драматургом, сценарий обязательно требует работы специалиста-хореографа. Такой сценарий в балете называется композиционным планом» [21, с. 49].

Композиционный план пишется для композитора, который будет сочинять музыку будущего балета, и понятно, что и он еще не включает в себе хореографии. Только получив от композитора музыку, балетмейстер начинает сочинять хореографию спектакля и создает его хореографический текст.

При создании музыки для балета композитор нередко сотрудничает с балетмейстером, который порой не только определяет характер будущей хореографии, ориентируя на нее композитора, но и задает хронометраж и метроритм отдельных сцен (например, сотрудничество П. И. Чайковского и М. И. Петипа при создании «Спящей красавицы»). Музыка дает танцу метроритмическую и эмоционально-образную основу.

«Либретто балета – это краткое описание содержания уже готового спектакля» [21, с. 52]. Поэтому программа, первоначально предложенная драматургом для сочинения балета, и либретто, написанное после того, как балет уже поставлен на сцене, часто не совпадают в своем тексте.

Либретто может быть написано любым литературным работником, а не обязательно самим драматургом.

Таким образом, мы определили, что такое программа, композиционный план (сценарий) и либретто.

Для того чтобы замысел превратился в красивый балетный спектакль, драматург, собирающийся написать программу будущего балета, прежде всего должен понимать и чувствовать природу, возможности и особенности музыкально-хореографического театра.

Желательно, чтобы автор программы был человеком музыкальным, т.е. обладал способностью представлять себе характер музыки того балета, который он задумал и описал в своей программе. Затем он должен иметь способность видеть будущий спектакль и, разумеется, образы его героев в их действенном развитии, т.е. в танцах и сценах.

Автор программы должен стараться построить драматургию балетного спектакля с таким расчетом, чтобы его действие протекало в настоящем времени, т.к. балет не пользуется словами, которыми можно рассказать о том, что уже произошло или что должно произойти.

«Балет не терпит в своей грамматике времени будущего и прошедшего, а требует только настоящего, иначе зрителю трудно будет понимать сюжет его», - писал в свое время А. Глушковский [7, с. 29]. В балетном спектакле зритель понимает только то действие, которое видит собственными глазами.

Учитывая все это, драматург должен так строить свое произведение, чтобы все главные события и поступки героев происходили тут же на сцене (а не за кулисами) и в настоящее время (а не до спектакля и не между актами). Прием же описания событий прошедшего или будущего времени в балетной драматургии нежелателен. В крайнем случае автор может использовать так называемый наплыв в виде воспоминаний, рассказа одного из героев.

В том случае, когда тема не находит своего правильного выражения в программе балета, в спектакле всегда будет неизбежно ощущаться разрыв между замыслом и воплощением. Это в свое время и произошло в балетах «Болт» Лопухова, «Футболист» Моисеева и Лацелина и некоторых других.

«Из наиболее известных драматургов, много и плодотворно потрудившихся над сочинением программ для советского балета, прежде всего следует назвать Н. Волкова» [14, с. 22]. В свое время он нашел для балета такую тему, как «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, и предложил ее композитору Б. Асафьеву, создавшему музыку для хореографического произведения, которое обошло все сцены и сыграло значительную роль в развитии советского балетного театра.

Им были написаны такие программы: «Кавказский пленник» и «Барышня-крестьянка» по Пушкину для Б. Асафьева, «Золушка» для С. Прокофьева и др. Совместно с художником В. Дмитриевым Н. Волков написал программу балета «Пламя Парижа» и «Партизанские дни». В дальнейшем Дмитриев уже самостоятельно написал программу балета «Утраченные иллюзии» по Бальзаку.

Большая заслуга в деле создания новых балетных сюжетов принадлежит художнику М. Курилко, написавшего программу на современную тему, так удачно воплощенную в балете Р. Глиэра «Красный мак» [50].

Итак, можно сделать следующие выводы.

Хореографическое произведение включает в себя драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство. Но все они существуют в танце (балете) не сами по себе и объединяются не механически, а подчинены хореографии, являющейся центром их синтеза.

В хореографическом произведении должно быть достигнуто единство декораций, костюмов, освещения и всех компонентов

изобразительного решения, воплощающего музыкально-хореографическое действие.

Хореографическое произведение – синтетическое музыкально-театральное представление, которое включает в себя программу, музыку, хореографию, пантомиму, декоративное оформление и исполнительское мастерство.

Далее рассмотрим работу балетмейстера над созданием хореографического произведения.

1.2 Разработка сценария хореографического произведения

Эстрадный номер продолжается в среднем не более трех минут, балетмейстер должен в одном небольшом номере дать законченное развитие мысли, которую он хочет выразить. Учитывая это, балетмейстер обязан дорожить каждой секундой музыкально-хореографического действия и особенно тщательно отбирать каждое движение, жест и позу, чтобы в танце не было ничего лишнего, малозначительного и примитивного.

Известно много номеров, исполнявшихся и исполняющихся до сих пор известными мастерами эстрадного танца: «Подхалим», «Футболист» и др. Некоторые из них живут десятки лет. Объясняется это прежде всего тем, что в этих номерах оригинальные и интересные мысли нашли совершенную художественную форму хореографического воплощения.

Балетмейстер – по-русски значит: мастер танца. «Существуют два вида балетмейстеров: балетмейстер-сочинитель и балетмейстер-постановщик» [17, с. 28]. Это разные профессии, хотя они часто совмещаются в одном лице.

Балетмейстер-сочинитель отличается от режиссеров драматического или оперного театра. Последние, имея на руках готовый текст, являются постановщиками авторского сочинения (например, пьесы Островского или

оперы Чайковского). Основная их задача – правильно истолковать и найти яркое сценическое воплощение идеи автора-драматурга или композитора.

Балетмейстер же сам является автором балета, сочинителем всего танцевального текста произведения, а затем уже и постановщиком его на сцене. Недаром в афишах прошлого столетия было написано: «Балет сочинения К. Дидло поставлен А. Глушковским» или «Балет сочинен и поставлен М.И. Петипа».

Профессия балетмейстера – сложное и кропотливое дело. «Нет более утомительной в физическом и умственном отношении профессии, чем профессия балетмейстера: он должен и ставить, и сочинять па, и показывать их; если артисты их не воспринимают сразу, то он обязан начинать сначала и несколько раз подряд...» [37, с. 21]. Так писал Новеэр.

Балетмейстер-сочинитель создает танцевально-пантомимную партитуру всего балета, а балетмейстер-постановщик передает ее исполнителям и разучивает с ними так же, как, например, дирижер разучивает с оркестром произведение, полученное им от композитора. Если балетмейстера-сочинителя можно сравнить с композитором, то балетмейстера-постановщика – с дирижером.

Примером работы балетмейстера-сочинителя могут служить такие спектакли, как «Жизель» Пьерро и Корали, «Лебединое озеро» Льва Иванова и Петипа, «Дон Кихот» Горского, «Раймонда» Петипа и Горского и др., постоянно возобновляемые на наших сценах другими постановщиками.

«Балетмейстер-постановщик обязан сам показать исполнителям-солистам и кордебалету все танцевальные и мимические куски, т.е. весь текст балетного спектакля» [21, с. 52]. К сожалению, до сих пор не существует общепринятой записи танцев, и текст всех балетов сохранялся и передавался от поколения к поколению в основном по памяти.

Рассмотрим процесс создания балетного спектакля, «который состоит из пяти звеньев единой неразрывной цепи» [21, с. 53]. Каждое из

этих пяти звеньев – самостоятельный и сложный творческий процесс, но в то же время каждое звено находится в органической связи со всеми остальными.

Первое звено – это возникновение у драматурга (или у самого балетмейстера) идеи-темы будущего спектакля и воплощение ее в программе, заключающей в себе краткое изложение событий, происшедших в определенную эпоху, в определенных условиях, с обозначением и описанием места, времени и характера действия и с перечислением всех основных действующих лиц.

Вторым звеном является композиционный план, или, как еще его называют, музыкально-хореографический сценарий, который создается для композитора балетмейстером, имеющим на руках готовую программу.

Но прежде чем приступить к составлению композиционного плана, балетмейстер проделывает большую подготовительную работу. «Он внимательно и подробно изучает эпоху, к которой относится действие балета, быт, обычаи, обряды, характер народа, о котором идет речь в задуманном произведении» [20, с. 32]. Он знакомится с литературными источниками (историческая, мемуарная литература, беллетристика), изучает иконографические материалы (картины, рисунки, фрески, орнамент и т.п.), которые и дают ему возможность ясно представить себе жизнь прошлых эпох.

Если же произведение относится к современности и речь идет о людях и местности, которые можно изучить непосредственно, балетмейстер идет сам на место действия балета и там собирает нужный ему материал.

Когда подготовительная работа закончена, балетмейстер может приступить к созданию композиционного плана.

Имея на руках программу и ознакомившись со всеми вышеуказанными материалами, балетмейстер разрабатывает «подробный сценарий будущего балета, разбивая его на определенное количество

номеров соответственно будущим музыкальным номерам, указывая в каждом из них: все события, происходящие на сцене, количество действующих лиц, место действия, декорации, точный хронометраж и нотный пример для определения желательного характера музыки. Это и есть композиционный план или сценарий будущего балета» [21, с. 38].

Получив его, композитор приступает к сочинению музыки, консультируясь в процессе этой работы с балетмейстером. Процесс создания композитором самостоятельного произведения искусства – музыки балета – и есть третье звено этой неразрывной цепи.

И вот настает момент, когда музыка написана, клавишник попал в руки балетмейстера, и он может приступать к сочинению текста балета – его хореографии.

Четвертое звено включает в себя весь период сочинения балета, всех его сцен и танцев. Первым этапом сочинения является работа с концертмейстером-пианистом. Познакомившись с готовым музыкальным произведением и точно уяснив себе его драматургию в целом, балетмейстер составляет себе план как домашней работы по сочинению танцев, так и работы по постановке их в залах.

Постепенно, номер за номером, он сочиняет все сольные и массовые танцы и сцены, записывая их себе для памяти. Одновременно с этой работой «балетмейстер пишет экспозицию спектакля, т.е. описание своего замысла, и знакомит с ней административно-художественное руководство театра, которое, обсуждая ее на специальном совещании, вносит нужные замечания и поправки, возникшие в результате критики. На этом заканчивается работа балетмейстера-сочинителя» [20, с. 34].

Пятое звено – это работа балетмейстера уже в качестве постановщика. Оно включает в себя весь процесс подготовки и выпуска спектакля.

При первой своей встрече с балетной труппой балетмейстер знакомит ее со своей экспозицией в целом, а затем уже, вызвав к себе

поочередно исполнителей главных ролей, проводит с каждым из них так называемую «работу за столом», т.е. беседу о том образе, который ему предстоит создать. Только поставив перед каждым исполнителем конкретную задачу, балетмейстер может приступить к постановке сочиненных им танцев и сцен.

Параллельно с этой работой балетмейстер встречается с двумя своими ближайшими сотрудниками в деле постановки балета на сцене – с художником-оформителем и дирижером.

Художник создает оформление, получив от балетмейстера четкие и конкретные задания по каждой картине спектакля. То же самое надо сказать и об эскизах костюмов, которые по мере готовности так же согласуются с балетмейстером. После обсуждения эскизов в дирекции театра они поступают в декорационные и костюмерные мастерские для изготовления.

Пока в репетиционных залах идет постановочная работа, у дирижера спектакля начинаются корректурные репетиции, подготовляющие оркестр к встрече с балетной труппой на совместных сценических репетициях. Роль дирижера в балете очень сложна. От нее требуется знание законов хореографического искусства, без которого он не может управлять одновременно и оркестром, и сценой.

Закончив постановку в зале, балетмейстер приступает к репетициям на сцене под рояль или под запись. Вместо декораций на сцене расставляются так называемые «выгородки», т.е. условные предметы и подмости, занимающие места будущих декораций.

На этих репетициях балетмейстер не только делает последние коррективы в сочиненных им танцах и сценах, но и сводит их в целые картины и акты, а также ставит на самой сцене те массовые эпизоды, осуществить которые в условиях репетиционного зала не представляется возможным. Только на сводных сценических репетициях балетмейстер

видит все компоненты своего балета собранными воедино и может судить, все ли он правильно рассчитал.

Помощником балетмейстера-сочинителя и постановщика во все время работы по созданию нового балета должен быть его ассистент – балетмейстер-репетитор.

По мере того как балетмейстер заканчивает постановку очередного номера, он передает его репетитору, который занимается отделкой танца. Ему же поручается спектакль после премьеры.

Репетитор повторяет с артистами наиболее ответственные места перед каждым представлением, вводит в случае надобности новых исполнителей на сольные номера и «запасных» в массу.

Присутствуя на каждом спектакле, он наблюдает за точным его исполнением как артистами балета, так и работниками постановочной части. «От балетмейстера-репетитора во многом зависит сохранение качества спектакля в продолжение всей его сценической жизни» [17, с. 36].

В часы, свободные от репетиций, а также в специально выделенные для этого дни на сцене монтируются декорации и устанавливается освещение будущего спектакля.

На этих монтировочных репетициях отдельные декорации сперва просматриваются художником и балетмейстером, затем монтируются целые картины и, наконец, репетируются все перемены картин, заключающиеся в каждом акте. Балетмейстер, присутствуя на этих монтировочных репетициях, творчески участвует в этой работе, требуя от постановочной группы точного выполнения своего замысла.

И вот начинаются совместные репетиции балета с оркестром, постепенно на сцене появляются декорации, свет, бутафория, реквизит, костюмы, грим и наступают генеральные репетиции, обставленные уже как готовый спектакль.

Но это совсем не означает, что работа балетмейстера-сочинителя и постановщика оканчивается в день сдачи премьеры. «Автор балетов, как

правило, постоянно посещает свои спектакли, следит за ними, делает свои замечания артистам и указания репетитору, а также занимается вводами новых исполнителей на ответственные партии и просматривает тех, кто подготовлен репетитором» [19, с. 41].

Чем больше у балетмейстера создано и идет на сцене спектаклей, тем больше времени уходит у него на заботу о так называемом «текущем репертуаре». Очень большое значение имеет работа балетмейстера-постановщика над реставрацией и восстановлением балетных сочинений других мастеров.

Хореография так же, как и музыка, имеет прекрасные образцы высокохудожественной сочинительской работы балетмейстеров. Поэтому все лучшее, что было создано в области искусства танца на профессиональной балетной сцене, должно бережно и внимательно сохраняться (например, танец лебедей в балете «Лебединое озеро»).

Балетмейстерам нужно наряду с собственными сочинениями вводить в репертуар оперно-балетных театров произведения своих выдающихся предшественников, а также лучших современных мастеров, бережно и внимательно сохраняя их подлинный текст.

Все наиболее яркие и значительные произведения отечественной хореографии должны быть непременно широко показаны зрителям.

Итак, можно сделать следующий вывод.

Хореография балета – это не просто серия танцев, последовательно чередующихся в спектакле, а прежде всего текст, посредством которого излагается содержание балетного сочинения, над которым работали: балетмейстер-сочинитель и постановщик, композитор и дирижер, репетитор и артисты балета, художники, костюмеры, монтировщики и др.

Прямая и святая обязанность каждого балетмейстера – бережно сохранять шедевры, созданные за весь период развития русской хореографической культуры, пользуясь ими как классическими образцами

для развития и совершенствования своего профессионального балетмейстерского мастерства.

Далее более подробно рассмотрим работу балетмейстера с артистами балета.

1.3 Реализация сценария хореографического произведения

После работы «за столом», когда всем исполнителям уже ясны их задачи, балетмейстер приступает к практическим постановочным репетициям в балетных залах. «На каждую постановочную репетицию балетмейстер должен явиться абсолютно подготовленным. Ведь уже в период работы с концертмейстером он должен не только сочинить все то, что будет показывать на репетиции актерам, но и обдумать, как он будет это делать» [21, с. 41].

Весь музыкальный номер у балетмейстера уже разбит на куски, которые пронумерованы и отмечены в клавише. Войдя в репетиционный зал, балетмейстер сразу должен стать полным хозяином репетиции, а для этого ему необходимо заранее обдумать все детали своего поведения во время постановки.

Ни в коем случае он не имеет права, встретившись с исполнителем, заявить ему, что у него есть несколько вариантов его партии, но ни в одном из них он не уверен, что нужно пробовать. Артисту сразу станет ясно, что балетмейстер сам еще не знает, чего хочет. Начнутся споры, и ничего дельного не получится. «Балетмейстер может у себя в кабинете пробовать сколько угодно вариантов, но исполнителю принести только один – тот, в котором он уже абсолютно убежден» [21, с. 43]. Текст хореографического образа нельзя «искать» вместе. Другое дело детали. Они часто приходят в процессе работы с актерами.

Говорить с артистами балетмейстер обязан ясным, простым и понятным языком. Плохо, когда в потоке многословия основная мысль тонет, так и не дойдя до актера. Также нет для балетмейстера врага хуже,

чем застенчивость. Она может закрыть и спрятать от актера все то, что балетмейстер хотел бы выразить, но что сделать мешает ему его смущение.

Балетмейстер сам передает исполнителям текст их партий. Поэтому каждая постановочная репетиция начинается с танцев и игры балетмейстера, который по кускам показывает все номера с начала и до конца балета. Конечно, весь танец сразу может быть не воспринят исполнителями, тогда придется отдельные фразы этого танца показывать несколько раз.

Самой собой разумеется, что «балетмейстер показывает не только техническую канву – танцевальный орнамент, – но и то содержание, которое составляет существо номера» [22, с. 47].

Не всякий балетмейстер обладает способностью, показывая различные партии, на протяжении одной репетиции многократно перевоплощаться в совершенно противоположные образы. Этот недостаток может плохо сказаться на творчестве актеров, которые несовершенный показ могут воспринять как подготовленный материал и так его и воспроизвести.

«В практике работы балетмейстера с актером часто наблюдаются два способа постановки, – пишет Захаров. Первый – когда балетмейстер показывает исполнителю то, что сочинил, и предлагает ему повторять показанное. Второй способ, реже применимый, – когда балетмейстер на словах объясняет то, что хотел бы видеть» [21, с. 52]. Ни один из этих двух способов, взятый в отдельности, не правилен.

На поверхностный взгляд может показаться, что первый способ самый удобный, т.е. проще всего, казалось бы, балетмейстеру показать, а танцовщику все в точности повторить. Но этот способ нехорош потому, что в таком случае постановщик невольно будет чересчур сильно влиять на актера.

Например, если балетмейстер, показывая танцовщице партию Клеопатры, не объяснит ей, что это была за женщина и почему, с его точки

зрения, именно так, в таких движениях должны быть выражены ее мысли, чувства и страсти, - его показ не будет для актрисы убедительным, а простое копирование движений и поз, показанных балетмейстером, не создаст живого образа.

«Балетмейстер должен не диктаторски навязывать актеру свою исполнительскую манеру, а поставить его в такие условия, в которых он мог бы наиболее полно раскрыть свою творческую индивидуальность, создав конкретный человеческий характер» [21, с. 54].

Второй же способ работы с актером нехорош потому, самое подробное словесное описание танцевальных движений не может заменить того танцевального текста, который балетмейстер показывает в своем исполнении. Только умелое сочетание этих двух способов передачи балетмейстерского замысла артисту-исполнителю является правильным и полезным: практический показ текста хореографической партии и беседы о подтексте.

Балетмейстер всегда обязан помнить, что хоть он и является автором созданного произведения, но только через актера будут видеть зрители его творчество, что от степени талантливости исполнителя, яркости актерской индивидуальности зависит успех или неудача сочинений балетмейстера.

Самая большая заслуга балетмейстера – так поставить танец или весь балет, чтобы его как балетмейстера не было навязчиво заметно. Совсем не нужно, чтобы из-за каждого движения актера выглядывал Лопухов или Захаров.

Если балетмейстер сочиняет танец на исполнителя «вообще», то от этого иногда страдают оба: и балетмейстер, и артист. Сочиняя танцевальную партию, балетмейстер должен мысленно представлять себе ее в исполнении определенного солиста, тогда эта партия будет органично им воспринята.

Иногда в процессе постановки балетмейстер видит, что сочиненное им движение не подходит к творческой манере актера, и, если это не

нарушает музыкальную характеристику образа или рисунок партии, делает некоторые изменения в своем сочинении. Но это не значит, что балетмейстер должен облегчать все те движения, которые оказались для исполнителя трудными.

«Одну и ту же роль разные артисты исполняют и с различными техническими возможностями. Это тоже необходимо учитывать балетмейстеру» [20, с. 54].

Для того артиста, который при всем своем желании не в состоянии будет выполнить трудное движение или будет делать его с таким напряжением, что выйдет из образа, балетмейстеру придется подыскать движение более легкое, но не менее выразительное, от введения которого не пострадает характер партии.

Важно то, что открытие новых талантов, их рост и развитие во многом зависят от балетмейстеров. Сочинители новых балетов должны хорошо знать состав балетной труппы и смелее выдвигать новые силы. Очень многие балетмейстеры предпочитают строить свои произведения на самых опытных, «знаменитых» исполнителях. Конечно, это гораздо удобнее» [21, с. 56].

Но ведь в каждой труппе есть молодежь. Каждый из них – талант, который таит в себе что-то новое, только ему свойственное. Предугадать эти индивидуальные черты дарования трудно, и только особая интуиция балетмейстера может прийти ему на помощь. Тут конечно могут быть и просчеты, но возможны и крупные удачи.

При постановке хореографического произведения репетиции часто идут много часов подряд. Балетмейстер должен внимательно следить за тем, чтобы исполнители не расходовали свои силы зря. Так, если разучивается текст танца, то не обязательно, чтобы каждый раз при повторении исполнитель делал все движения в полную силу, в это время можно репетировать и «вполноги».

Балетмейстер, не умеющий сохранить силы исполнителей, очень скоро переутомит и их и себя. Но когда текст танцевальной партии выучен и артисты знают все движения и их порядок, балетмейстер уже может требовать от них репетиции в полную силу, т.к. только такая репетиция способна дать эффективные результаты.

Лишь в этом случае «балетмейстер ясно видит сочиненный им танец или сцену и может определить, нашло ли задуманное содержание правильную форму выражения» [20, с. 44].

Во время таких репетиций балетмейстер своими глазами видит, как достоинства, так и недостатки сочиненного им танца. Основываясь на законе драматургии, балетмейстер в это время и определяет, в какой степени ему удалось правильно установить соотношение экспозиции, завязки, нарастания, кульминации и развязки; не затянута ли экспозиция; четко ли определена завязка; достаточно ли развитие перед кульминацией; ярко ли выражена сама кульминация и достаточно ли естественна и логична развязка.

Требуя от себя полного исполнения этого закона, балетмейстер требует этого же и от исполнителей, т.к. бывает, что в сочинении балетмейстера все эти элементы находятся в правильном соотношении и пропорциях, а исполнители их не доносят.

На постановочной репетиции балетмейстер, определяя смысловые задачи в каждом отдельном куске, а также силу, темп, ритм и динамику исполнения, добивается от артистов правильного донесения драматургии танца. Со своей стороны, каждый крупный мастер – артист, с которым балетмейстеру приходится работать, вносит и свои предложения, помогающие лучше выразить в танце мысль и улучшающие сочинение балетмейстера.

Все вышесказанное относится и к кордебалету. На массовую репетицию балетмейстер приходит так же, как и на репетицию с солистами, уже сочинив танец, который он собирается ставить.

От количества участвующих в танце артистов, от сложности и трудности движений зависит объем выполняемой работы. Независимо от того сколько в танце занято человек, их может быть и сорок, и шестьдесят, где участвует и пара солистов, и четверка, и шестерка, и, наконец, сам кордебалет, делящийся в свою очередь на двенадцать пар, или двадцать четыре пары и т.д.

В таком танце балетмейстер должен показать уже не две партии, а несравненно большее количество отдельных «голосов». «Балетмейстер, разбивая согласно замыслу сорок или шестьдесят исполнителей на группы по восемь, двенадцать, шестнадцать и более человек, должен каждой из этих групп в отдельности показать их расположение, линию действия и танцевальные движения» [18, с. 58].

Ставится массовый танец так же, как и сольный, разумеется, не сразу весь от начала до конца, а по кускам, согласно нумерации, проставленной в клавире.

За качество оформления спектакля отвечает прежде всего балетмейстер. Когда в хореографическом произведении плохое оформление, значит спектакль сочинял и ставил либо балетмейстер, лишенный вкуса, фантазии и изобретательности, либо балетмейстер, недостаточно внимательно относящийся к своей работе в целом.

Если декорации неинтересны, невыразительны по своей композиции и красками, если костюмы бедны и однотонны, значит балетмейстер не сумел еще в эскизах это заметить, принял слабую работу художника и, пустив ее в производство, позволил выполнить плохие декорации и костюмы.

И это совсем не означает, что театральный художник стеснен в своем творчестве и лишен возможности свободно фантазировать. Напротив, «только художник с большой творческой фантазией, хорошим вкусом, чувством композиции и цвета может создать высокохудожественное театральное оформление нового балетного спектакля» [15, с. 74].

Во время примерки костюмов балетмейстер принимает участие в определении линий будущего костюма. Обсуждает вместе с художником и костюмером покррой, длину, ширину и орнаментальные украшения, которые могут либо помочь танцу, либо, наоборот, помешать, если они тяжелы или их чересчур много. Поэтому так «полезно балетмейстеру, после того как он утвердит эскизы, обязательно самому присутствовать на примерках» [20, с. 61].

Но примерки в мастерской иногда бывает недостаточно, и тогда артист в еще незаконченном костюме вызывается на сцену, чтобы протанцевать свой танец, дав тем самым возможность балетмейстеру и художнику вынести окончательное о нем суждение.

От искусства художников-костюмеров во многом зависит и внешний вид танцовщицы и танцовщика, а это имеет для последних очень большое значение. Все время совершенствуя свою работу, костюмеры проверяют ее на производстве, т.е. в сценическом действии.

Костюм в хореографическом произведении имеет значение не меньшее, чем декорация. Балетмейстер может, сочиняя массовый танец, заранее сговориться с художником и так распределить костюмы между танцующими, чтобы при каждой перемене художественной композиции менялась и композиция красок, создавая чудесную живую цветовую гамму. Заранее учесть чередование костюмов и их цветов в массовом танце и тем создать яркое, красочное, праздничное зрелище – большое искусство.

Разумеется, в балетном искусстве огромную роль играет танцевальная обувь. От того, насколько удобна обувь, насколько хорошо она сидит на ноге, зависит в значительной мере качество выступления артиста. «Настоящий мастер балетной обуви очень ценится за свои знания индивидуальных требований артистов, на которых он шьет» [43, с. 72].

Художественно-производственные мастерские изготавливают также головные уборы, искусственные цветы, кусты и деревья. По эскизам

художников бутафоры и скульпторы лепят разнообразный орнамент и художественную скульптуру – статуи и памятники, выполняемые часто с большим искусством.

Каждый предмет, находящийся на сцене, должен помогать действию. «Большое значение при создании декорации балета имеет закон перспективы» [36, с. 69]. Согласно которому самые крупные здания и предметы художник в своих декорациях помещает на переднем плане сцены, а на заднем все это пишется в уменьшенном размере.

Балетмейстер при построении массовых композиций может расставить артистов так, что самые высокие окажутся ближе к рампе, артисты среднего роста дальше, а в самой глубине сцены поместятся группы детей, одетых в костюмы взрослых.

Дети находятся рядом с уменьшенными в соответствии с их ростом декорациями, и этим создается полное впечатление уходящей вдаль перспективы. При нарушении закона перспективы теряется чувство правды, жизненной реальности декораций.

После приемки эскизов декораций руководством театра и балетмейстером они пускаются в производство. Прежде всего декорации воспроизводятся в макете, который изготавливается художником-макетчиком и служит для окончательной проверки будущих декораций, их пропорций, цветовых соотношений и т.п. Только после того как макет утвержден, художники-декораторы обычно приступают к своей работе. Пишет декорации специалист-декоратор.

«От мастерства и опыта художника-декоратора во многом зависит качество оформления спектакля. Он может ярко и талантливо воплотить на сцене замысел художника-постановщика или же его совершенно загубить» [20, с. 79]. Поэтому художники-постановщики очень внимательно следят за тем, как выполняются декорации, и для них далеко не безразлично, кто их выполняет.

Рабочие сцены подвешивают декорации, расставляют мебель и бутафорию для каждой картины, а затем быстро все это убирают, репетируя перемены. В то же время осветители-инженеры и рабочие – специалисты по театральному освещению – размещают за сценой и в боковых ложах световую аппаратуру. Свет устанавливается в зависимости от времени действия картины, освещение играет в театре огромную роль.

Монтировочные репетиции проводятся в специальные дни и готовят оформление спектакля к сценическим оркестровым репетициям. Кроме балетмейстера и художника, в этой работе непременно участвует режиссер балета, который впоследствии будет вести этот спектакль на каждом его представлении.

Профессия режиссера, ведущего спектакль, - очень ответственное и трудное дело. Еще до начала монтировочных репетиций он знакомится с экспозицией балетмейстера и получает от него подробные задания.

Также на всех сценических, монтировочных и оркестровых репетициях он записывает все замечания и добавления, которые делает постановщик в ходе работы. Неотрывно следя по клавиру за течением музыки, он должен своевременно давать все нужные сигналы к переменам, превращениям и выходам артистов.

Малейшее замешательство порой приводит к очень большим неприятностям. Особенного напряжения требуют от режиссера генеральные репетиции и первые представления, пока работники постановочной части не привыкнут производить все свои действия в точно назначенное время, согласно с музыкой и сценическим действием.

«В период монтировочных и сценических репетиций главная задача режиссера – связать балетмейстера-постановщика, командующего репетицией, со всеми участвующими в этой работе коллективами и передавать им его задания» [20, с. 88].

На монтировочные репетиции вызывается и концертмейстер. Все перемены картин, световые эффекты, превращения, словом, то, что связано

с монтировочной частью спектакля, репетируется под музыку. Репетицией режиссер управляет, стоя у специального пульта, на котором находится доска с кнопками для сигнализации и микрофон.

В клавире у режиссера сделаны все пометки, по которым он дает сигналы точно по музыке путем нажатия электрических кнопок или по радио. Во время спектакля всеми рабочими сцены управляет главный машинист, у которого в свою очередь есть помощники, управляющие бригадами на левой и на правой стороне сцены.

Итак, можно сделать вывод: балетный театр – театр музыкальный, и поэтому все, что касается композиции той или иной картины, ее оформления, костюмов, действующих лиц, цветовой гаммы, всегда должно быть тесно связано не только с действием спектакля, но и в такой же степени и с его музыкальной драматургией, т.е. с музыкой хореографического произведения. Все, кто обслуживают балетный спектакль, будь то костюмер, или художник, машинист или работник сцены, должны обладать большим знанием своего дела.

Таким образом, можно сделать выводы по первой главе.

Обучить искусству создания хореографических произведений можно лишь тех, кто имеет природные способности, призвание к этому роду деятельности, а также профессиональное образование.

Балетмейстер является организатором всей творческой жизни балетной труппы. Он определяет ее идейную и художественную направленность. Потому так велика его ответственность за репертуар – отчетливый показатель этой направленности.

Балетмейстер – не только художественный, но и идеологический руководитель труппы, ее воспитатель. От зрелости мировоззрения балетмейстера, его мироощущения зависит идейно-творческий план работы балетной труппы.

Балетмейстер, создатель новых хореографических произведений, помимо профессиональных знаний и навыков в области хореографической

композиции и исполнительства должен обладать способностями и знаниями автора-драматурга и режиссера-постановщика балетного спектакля. «На мой взгляд, драматургия в балете – это развитие взаимоотношений как предметного мира, так и мира чувств, осмысление этого развития в сюжетной линии поведения героев, – говорит В. Васильев. – Любое хореографическое произведение без драматургии всегда превратится в набор танцевальных движений, даже если они будут осмыслены. Драматургия – это стержень хореографического произведения» [48].

Для хореографа важно слияние сюжетной канвы, изложенной в программе, с музыкальным материалом.

Художники каждой эпохи вносили свою лепту в формирование принципов хореографической драматургии. Уточняя, развивая, обобщая опыт предшественников, представители каждого последующего поколения балетмейстеров создают такую модель хореографического спектакля, форма и структура которой помогают автору с наибольшей полнотой раскрывать мысли и чувства, волнующие современников.

Далее рассмотрим труппы современной хореографии и рассмотрим процесс разработки сценария хореографического произведения на сцене пермских театров.

ГЛАВА 2. МАСТЕРСТВО СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПРИ СОЗДАНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

2.1 Балетмейстеры Пермского театра оперы и балета им.

П.И. Чайковского

В 1971–1977 годах «главный балетмейстером Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского был Николай Боярчиков» [48]. Он родился в семье одного из первых русских летчиков Николая Никитича Боярчикова (1893–1943) и педагога Ленинградского хореографического училища Марии Владимировны Боярчиковой (1903–1995). Отец умер во время ленинградской блокады и семья была эвакуирована в Пермь, где мальчик начал заниматься классическим танцем.

Вернувшись в Ленинград, Николай поступил в Ленинградское хореографическое училище, где его педагогами были Александр Бочаров, Игорь Бельский, Борис Брускин и Леонид Петров. Училище он окончил в 1954 году по классу Бориса Шаврова и был принят в труппу Ленинградского Малого театра оперы и балета, где исполнял преимущественно характерные и гротесковые партии. Оставил сцену в 1971 году.

Балетмейстерскую деятельность начал в 1956 году, ставил танцы в драматических спектаклях, на эстраде и в кино. В 1967 году окончил балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории (педагоги Ф. Лопухов и И. Бельский). Дебютировал в Ленинградском Малом театре оперы и балета как хореограф постановкой балета Вениамина Баснера «Три мушкетера».

С 1977 года – главный балетмейстер, а с 1990 по 2007 годы – художественный руководитель балета Ленинградского Малого театра оперы и балета – Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского.

С 1976 года ведет курс «Искусство хореографа» на кафедре «Режиссура балета» Санкт-Петербургской консерватории, (с 2001 профессор, в 2001–2008 – заведующий кафедрой).

В Пермском театре оперы и балета им. П. И. Чайковского поставил «Три мушкетера» В. Баснера (1966), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1972), «Чудесный мандарин» Б. Бартока (1973), «Три карты» на музыку С. Прокофьева (1973), «Царь Борис» на музыку С. Прокофьева (1975), «Слуга двух господ» М. Чулаки (1976), «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1977), «Фадетта» на музыку балета «Сильвия» Л. Делиба (2009).

В 1976 г. получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1977 г. ему присуждена Государственная премия РСФСР имени М. И. Глинки – за постановку балетных спектаклей «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева и «Слуга двух господ» М. Чулаки на сцене Пермского академического театра оперы и балета им. П. Чайковского.

Асауляк Лев Владимирович – родился 17 ноября 1935 года г. Оса, артист балета, педагог, балетмейстер. Заслуженный артист РСФСР (25.05.1965).

Окончил Пермский государственное хореографическое училище (1956, класс Ю.И. Плахта). Солист Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского (1956–1977).

В 1968 году первым из пермских артистов в составе труппы мастеров советского балета гастролировал в Японии. Романтически возвышенный танец Асауляка отличался благородством и виртуозным мастерством.

С особым успехом артист исполнял ведущие партии классического репертуара, доведя некоторые из них (Базиль в балете «Дон Кихот») до совершенства. Пик его артистической деятельности пришелся на конец 1950-х – 1960-е гг., когда Асауляк своим творчеством олицетворял все то лучшее в мужском исполнительском танце, что впитала в себя пермская балетная школа. «Первым из выпускников Пермского государственного хореографического училища стал лауреатом международного конкурса»

[49]. Его сценический дуэт с Р.М. Шлямовой явился первым звездным пермским дуэтом, рожденным той же балетной школой (Альберт и Жизель в «Жизели»).

Был балетмейстером-репетитором пермского театра (1983), педагогом классического танца пермского (1959-1987, 1989-1992) и тбилисского (1987-1989) хореографических училищ; одновременно вел классы в театральных труппах этих городов. Из его учеников (5 выпусков пермского училища) наиболее известны А. Бедычев, М. Беззубиков, В. Бортяков, В. Миклин (все – 1968), А.П. Боровик (1979), А. Мусорин (1981).

В качестве балетмейстера осуществил постановки: «Хореографические шедевры Дж. Баланчина на музыку П.И. Чайковского» (1988, Пермь, совместно с Г.Д. Алексидзе), «Вечер хореографии Дж. Баланчина» (1990, Свердловск).

Шморгонер Кирилл Александрович – артист балета, балетмейстер, заслуженный артист РСФСР (1969). По окончании Пермского хореографического училища (педагог Ю. И. Плахт), в 1961–1963 годах – артист Горьковского театра оперы и балета, затем в Пермском театре оперы и балета. В репертуаре – разноплановые хореографические партии, преимущественно героико-романтические.

С 1989 года – художественный руководитель балетной труппы Пермского театра. Поставил: «Гусар в чепце» на муз. И. Н. Кудинова (1983) и «Вечер классической и современной хореографии» (1991), хореографические миниатюры и концертные номера.

В балете время легенд безвозвратно уходит, наступает время профессионалов. Сейчас главный балетмейстер и художественный руководитель Пермского театра оперы и балета Алексей Мирошниченко, специализирующийся на современном танце. Один из ведущих российских хореографов, работающий в неоклассическом стиле.

Родился А. Мирошниченко в 1974 году в Донецке (Украина). В 1992 году окончил Академию русского балета им. А. Я. Вагановой (класс

Валентина Оношко) и был принят в труппу Мариинского театра. В 2002 году окончил балетмейстерское отделение Академии (класс Игоря Бельского и Георгия Алексидзе) и в 2003–2008 преподавал на кафедре балетмейстерского образования.

В 1997 году дебютировал как балетмейстер-постановщик в Мариинском театре – «Свадебка» Стравинского. Поставил танцевальные фрагменты в операх «Парсифаль» Вагнера, «Обручение в монастыре» Прокофьева, «Сомнамбула» Беллини. Был ассистентом режиссера и хореографа в операх «Лоэнгрин» Вагнера, «Служанка-госпожа» Перголези.

Его первые хореографические опыты уже отличались смелым подходом и стильным почерком. Для солистов Мариинского театра он поставил: «Отшельники» на музыку Орфа (Премия им. Ф. Лопухова на Международном конкурсе артистов балета Vaganova-Prix, 1998), «Адажио» на музыку Иоганна Себастьяна Баха, «Павана» – Габриэля Форе, Helios-Fighter на микс из фрагментов произведений немецкой авангардной группы Einstürzende Neubauten и импрессиониста Клода Дебюсси), Nanou на музыку ирландского электронщика Aphex Twin, «Получи, что ты дал» по произведениям английского электронного дуэта Plaid, «Фугата» – Астора Пьяццоллы.

В 2004 году он стал репетитором балетов Уильяма Форсайта в Мариинском театре. В том же году по приглашению руководителя балетной труппы Большого театра России Алексея Ратманского принял участие в «Мастерской новой хореографии». В рамках этого проекта состоялась премьера его «Венгерских танцев» (2004) на музыку Брамса. В 2005-м по приглашению New York Choreographic Institute балетмейстер сотрудничал со School of American Ballet и New York City Ballet. В 2009-м по заказу NYCB поставил «Даму с собачкой» Щедрина.

В 2007 году состоялась премьера двух его балетов, вызвавших большой интерес со стороны прессы и зрителей, – «Ринг» на музыку

российской альтернативной хип-хоп группы 2H Company и «Как старый шарманщик...» на музыку Леонида Десятникова. С ведущим российским композитором у Алексея Мирошниченко на тот момент уже сложилось плодотворное сотрудничество: немногим ранее хореограф поставил на музыку Десятникова балет «В сторону Лебедя» (2006), впервые исполненный артистами New York City Ballet, а затем солистами Мариинского театра.

Алексей Мирошниченко сотрудничал с российскими музыкальными и драматическими театрами. В 2002 году по приглашению Новосибирского академического театра оперы и балета он поставил программу одноактных балетов: «Дороги любви» (Курт Вайль, Жозеф Косма и Франсис Пуленк), «Симфония для матричных принтеров» (User, Моцарт). В 2008-м поставил танцы в спектакле «Женитьба» (2008) по Гоголю режиссера Валерия Фокина в Александринском театре. Алексей Мирошниченко – автор танцев в фильмах «Музыка, ушедшая из России» (2002) Петра Троицкого и «Нулевой километр» (2007) Павла Санаева.

С 2009 года и в настоящий момент Алексей Мирошниченко возглавляет балетную труппу Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского. Для пермской труппы он поставил балеты: «Дафнис и Хлоя» (2010) Равеля (Премия им. С. П. Дягилева администрации Перми, 2011), «Вариации на тему рококо» (2011) на музыку одноименного инструментального сочинения П. Чайковского, «Шут» (2011) Прокофьева, хореографический опус «Ноктюрн» (2010) – очередное удачное обращение балетмейстера к музыке Десятникова, отмеченное наградой за хореографию на Международном конкурсе артистов балета «Арабеск».

Художественная стратегия Пермского балета, которую Алексей Мирошниченко претворяет в жизнь, не раз была высоко оценена профессиональным сообществом: «два спецприза Национальной театральной премии «Золотая маска» – проект «Видеть музыку» (2012, «За

поиск в современной хореографии») и проект «В сторону Дягилева» (2013, «За восстановление дягилевского репертуара»)» [49].

Кроме того, в 2013 году «за художественную стратегию в руководстве труппой» Мирошниченко был отмечен Пермской краевой театральной премией «Волшебная кулиса».

В 2014-м состоялась премьера нового трехактного балета Алексея Мирошниченко – «Голубая птица и принцесса Флорина» на музыку Адана. В мае 2015-го хореограф осуществил премьерные постановки оперы «Оранго» и балета «Условно убитый» на музыку Шостаковича. В декабре 2015-го представил новую версию балета «Лебединое озеро» П. Чайковского в собственной редакции, а год спустя, в декабре 2016-го, – новую версию балета «Золушка» С. Прокофьева. В 2017-м на закрытии Дягилевского фестиваля состоялась премьера балета «Жар-птица» Игоря Стравинского в хореографии Алексея Мирошниченко.

«Сегодня в танцевальном искусстве есть два основных направления: что называется ballet (чему восемь лет надо учиться) и dance. Это тема для круглых столов по проблеме хореографии, но, тем не менее, dance – демократичное направление, возникшее в 40-е годы в Америке. Считалось, что для dance-направления необязательно иметь классическое хореографическое образование. Именно Килиан выкристаллизовал dance-искусство, свой язык и лексику до такой степени, что их невозможно станцевать, если ты не имеешь базового классического образования» - говорит Мирошниченко.

Мирошниченко считает, что на сегодняшний день пермская балетная труппа очень мобильная и универсальная труппа. Он часто сетует что на гастроли театр редко возит современную продукцию, т.к. она никому не нужна – все хотят «Лебединое озеро», «Жизель», «Баядерку». Но на гастроли в театр Реал в Мадриде труппа театра приехала только с «Шутом» и со «Свадебкой» Килиана, а это были коммерческие гастроли. «Репертуар театра, конечно, сильно пополнился.

«Вообще у нас четыре основных направления: классика (этот репертуар был до меня, его нужно сохранить), авторская хореография, мейнстримовская западная и пополнение классического репертуара или реконструкция. Мы вот сделали очень удачную реконструкцию «Бахчисарайского фонтана», потому что старый спектакль – это было «я видел тех, кто видел Ленина», а мы сделали настоящий спектакль Валентины Ходасевич и Ростислава Захарова. Сегодня есть замечательные театры в стране, но люди остаются и работают в Перми, это важно» – считает Мирошниченко.

Когда говорят о пополнении классического репертуара, сразу возникают два основных пути: либо это реконструкция, либо перенос. Реконструкцией занимаются Сережа Вихарев или Юра Бурлака. Замечательные «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Баядерка», «Петрушка», «Пробуждение Флоры», «Раймонда» или «Коппелия» – это реконструкции классических спектаклей. Перенос – это «Онегин» Кранко, «Ромео и Джульетта» Макмиллана. «На сегодняшний день никто не занимается созданием новых классических спектаклей. Последнее, что было, – «Пахита» в Парижской опере Пьера Лакотта, и это не совсем оригинальный спектакль, там сохранено знаменитое гранд-па, которое Ваганова спасла» – говорит Мирошниченко.

«Голубая птица и принцесса Флорина» – классический трехактный балет. Мирошниченко считает, что занимался чистым маньеризмом, делая спектакль в духе позднего Петипа. Это 1890-е и 1901-1910 годы. Абсолютно оригинальный проект на музыку Адана, из нескольких его произведений. Петипа не писал балет «Голубая птица и принцесса Флорина».

Это чисто балетная история, все знают па-де-де «Спящей Красавицы», но никто не знает, что это за сказка – а ее написала мадам д'Онуа Мари-Катрин.

По ее мотивам Мирошниченко сделал собственное либретто. В архиве библиотеки Парижской оперы Мартин Ансетт, его подруга, которая там работает, нашла две партитуры – «Питомица фей» и «Гентская красавица», они не были даже напечатаны нигде. «Замечательная музыка! И не надо ее оценивать с точки зрения Прокофьева, Стравинского или Шостаковича. Когда я слушаю партитуру, вот тут я вижу Вагнера, тут Чайковского, тут Берлиоза, а здесь Малера. Вы меня извините, это 1830-е годы. А Вагнер – 1870-е. Так кто у кого? Я думаю, что Чайковский учился именно у Адана, как нужно писать балеты и оперы, чтобы музыка была нарративной» - отмечает Мирошниченко.

Так вот из этих двух партитур он и собрал единую. Валерий Игнатьевич Платонов проделал адскую работу, свел воедино все по рукописным нотам, по заметкам Мирошниченко. И еще: «это спектакль для Пермского хореографического колледжа, в котором могут участвовать все классы – начиная от самых маленьких кнопочек до выпускников. Толстухин Владимир Николаевич, художественный руководитель школы, и Пичкалев Анатолий Евгеньевич, директор театра, давили на меня, чтобы я создал такой спектакль, у каждого был свой интерес» - говорит Мирошниченко [47].

Итак, можно сделать следующий вывод.

Пермскому театру оперы и балета им. П.И. Чайковского несказанно повезло, в его труппе всегда были талантливые балетмейстеры, художественные руководители.

Каждый из них внес большой вклад в развитие балетного искусства как Пермского края, так и России в целом. Под их руководством были воспитаны многие таланты страны.

Благодаря им многие артисты балета получили возможность наиболее полно раскрыть лучшие черты своих дарований, т.к. кто как не балетмейстеры видят индивидуальные особенности каждого исполнителя,

все сильные и слабые стороны выразительных актерских качеств и танцевального технического мастерства.

Это те балетмейстеры, которые смело дают возможность, можно сказать дорогу в жизнь молодым талантам, используя в разработке художественных партий индивидуальные особенности молодых артистов балета, привнося в роли живые, одухотворенные черты.

Далее рассмотрим работу балетмейстера в труппе современной хореографии г. Перми.

2.2 Балетмейстер в театре современной хореографии «Балет Евгения Панфилова» (Пермь)

«Театр «Балет Евгения Панфилова» состоит из трех хореографических трупп «Балет Евгения Панфилова», «Балет Толстых Евгения Панфилова», dance – company «Бойцовский клуб» с различной танцевальной эстетикой, объединенных единым авторским стилем хореографа - Лауреата Всесоюзного и международных конкурсов балетмейстеров, Лауреата Премии Правительства Российской Федерации им. Фёдора Волкова, Лауреата Российской национальной театральной Премии «Золотая Маска» - Евгения Панфилова (1955–2002)» [45].

В 2000 г. частный театр Евгения Панфилова (созданный в 1987 г.) был удостоен статуса Государственного учреждения культуры. Имя хореографа закреплено в названии государственного театра в знак исключительных заслуг и достижений Евгения Панфилова в области развития современной хореографии России.

Театр «Балет Евгения Панфилова» за все годы своего существования был удостоен чести представлять г. Пермь на Российской национальной театральной Премии «Золотая Маска» 11 раз. Это балеты, ставшие уже классикой современной хореографии: «8 русских песен», «Ромео и Джульетта», «БлокАда» и многие другие. На счету театра так же 9 персональных номинаций этой престижнейшей Премии.

На сегодняшний день «театр «Балет Евгения Панфилова» – четырежды Лауреат Российской национальной Театральной Премии «Золотая Маска»» [45]. В 2006 г. в номинации «Лучший спектакль в современном танце» премия присуждена за одноактную хореографическую фантазию «Клетка для попугаев» на музыку Ж. Бизе – Р. Щедрина «Кармен – сюита».

Автором либретто, хореографом, режиссером, сценографом, художником костюмов балета был, разумеется, сам Евгений Панфилов. Он же был первым исполнителем партии одного из попугаев. В 2010 г. две «Золотые Маски» «Балету Евгения Панфилова» принес спектакль «Casting-off» / «Отторжение» (хореография Ларисы Александровой (г. Москва).

«Балет Евгения Панфилова» постоянный участник самых престижных фестивалей современной хореографии в России и за рубежом. В «копилке» Театра участие в международном фестивале современного танца «На грани» (г. Екатеринбург, Россия), международном фестивале современной хореографии IFMC (г. Витебск, Белоруссия), международном фестивале «Золотая Маска – странам Балтии» (г. Таллинн, Эстония), международном фестивале современной хореографии на сцене Tanzhaus (г. Дюссельдорф, Германия), международном фестивале «Дягилевские сезоны: Пермь-Петербург-Париж» (г. Пермь, Россия), международном фестивале современной хореографии в г. Краснодар (Россия), международном фестивале балетного и оперного искусства «Сыктывкарса тулыс» (г. Сыктывкар, Республика Коми), международном фестивале артистов балета (Большой Театр, г. Москва, Россия), международном конкурсе артистов балета имени Рудольфа Нуриева (г. Казань, Республика Татарстан), международном конкурсе артистов балета имени Екатерины Максимовой «Арабеск» (г. Пермь, Россия).

Уникальное художественное наследие Евгения Панфилова было и остается основным мерилом творческой деятельности театра. Выступления коллектива становятся образцом исполнительского мастерства, последних

достижений в области балетного авангарда, открытием территории свободного танца.

Ведущим солистом театра и его художественным руководителем является Сергей Арнольдович Райник, он осуществляет собственные постановки на все труппы театра.

Родился С. А. Райник в 1972 г. на юге Казахстана, в немецком поселении «Винсовхоз», где немцы выращивали виноград, делали из него элитное вино, которое напрямую отправлялось в ЦК Коммунистической партии. В ста километрах от поселения находилась столица Узбекистана г. Ташкент со своими театрами, балетом. Отец Сергея по своему первому образованию был каменщиком, но в свободное от работы время занимался в танцевальной студии клуба художественной самодеятельности, где был очень сильный педагог. Так в 24 года отец Сергея решил стать хореографом и учиться в Тобольск. «После окончания учебного заведения ему посоветовали продолжить обучение в институте культуры Санкт-Петербурга или в Перми. Так отец вместе с семьей переехал в Пермь, на тот момент Сергею было 6 лет» [45].

Сергей посещал все концерты, где папа принимал участие, бывал на студенческих веснах, но танцы его не интересовали, на тот момент ему были ближе лыжи, коньки и другие виды спорта.

Танцы конечно нравились, но он никак не мог соизмерить эти танцы с собой. Но вот однажды папа повел Сергея, которому на тот момент было уже 11 лет, на концерт ансамбля «Щелкунчик» художественным руководителем которого был Сулейман Фаттахович Бурханов (1942 – 1983) – выдающийся балетмейстер в области детской хореографии. Его постановки – это неожиданно яркий юмор, великолепная техника, бурный детский темперамент.

В конце 1980-х гг. в репертуаре юных танцоров Перми насчитывалось около 30 хореографических миниатюр, поставленных С.

Бурхановым, в т.ч.: «Красные дьяволята», «Марш оловянных солдатиков», «Волк и семеро козлят» и др.

Сергей увидел на сцене коллектив, подобных которому он никогда в жизни не видел. «Там не было детских грибочков, кружочков, каких-то детских соплей, партийных обязаловок, советской идеологии, он не был похож на пионерский ансамбль, а были очень красивые девочки невероятной красоты и очень мужественные парни, невероятно накачанные, атлетичные, какого-то спортивного уровня. У меня просто разорвало мозг от увиденного. Оказывается, хореография и такой бывает!» – вспоминает С.А. Райник. Он предполагает, что спортивный атлетизм Бурханова, его супержесткость и одновременно чуткость, потрясающий талант, понимание детей – это тот сплав, который позволил Бурханову создать такой коллектив. Они в то время уже ездили на гастроли в т.ч. и в Москву во Дворец Съездов.

С.А. Райник конечно же сходил к Бурханову и проверился там. Попав в коллектив, Райник понял, что это все его. Так началась жизнь С.А. Райник, связанная с танцами. Выступления «Щелкунчика» поражали зрителей увлеченностью и высоким профессионализмом. Некоторые из участников ансамбля стали профессиональными артистами, достигли широкой известности – среди них Е. Березина. Об ансамбле и его руководителе снят цветной муз. фильм «Вместе весело шагать» (1983 г., Пермская студия телевидения, режиссер О. Федорущенко).

В 1989 г. С.А. Райник поступил в Пермский государственный институт искусств и культуры, который успешно закончил в 1994 г. с дипломом «балетмейстер»; «педагог-репетитор».

По окончании института был принят артистом балета в труппу театра «Балет Евгения Панфилова» (г.Пермь). В том же году стажировался вместе с труппой в летней школе современной хореографии American Dance Festival (США). Прошел индивидуальную стажировку в Пермском

государственном хореографическом училище по классу классического балета.

Партии С.А. Райник в балетах в постановке Е.А. Панфилова (1955-2002): Тибальд (С.С. Прокофьев «Ромео и Джульетта». Балет в 3-х актах, спектакль – номинант Российской национальной театральной Премии «Золотая Маска» в 3-х номинациях); Тарзан (одноактный балет «Золушка. Часть 2-я. Последняя» на музыку В. Беллини), Удалой Молодец (одноактный балет «Восемь русских песен», музыка: русские народные песни в исполнении Ивана Суржикова, спектакль – Первая премия на Международном хореографическом конкурсе «Prix Volenine», 1993г. (Париж, Франция), номинант Российской национальной театральной Премии «Золотая Маска» в 2-х номинациях; Щелкунчик (балет в 2-х актах П.И. Чайковский «Щелкунчик»); Мужчина («Диалоги» на музыку группы «Dead Can Dance»); Неистовый («Разные трамваи» одноактный балет на музыку Б. Остертага, С. Рейха, Д. МакФи По М. Доггерти); Житель блокадного Ленинграда, Погибший Солдат («БлокАда» на музыку Д.Д. Шостаковича и советских песен 30-50х годов, спектакль – номинант Российской национальной театральной Премии «Золотая Маска»); Попугай (одноактная хореографическая фантазия «Клетка для попугаев», спектакль – Лауреат Российской национальной театральной Премии «Золотая Маска»).

Партии С.А. Райник в спектаклях других хореографов: Мойра – «Casting-off» на музыку В. Мартынова, группа «Les Reines Prochaines», А. Вертинского (хореография Л. Александрова), спектакль – Лауреат Российской национальной театральной Премии «Золотая Маска» в 2-х номинациях; Герой – P.A.V.L.O на музыку Ф. Гласа, Д. Боуи, Ф. Шопена, групп «Amon Tobin», «Daft Punk», «Xiu Xiu», «Swod», «Portished», costa del flamenco (хореография С. Райник), Гаутама – «Течение» на музыку А. Айги, Ф. Гласса, группы «Биопсихоз» (хореография Д. Бородицкий); Дух - «Deshed line» на музыку Сергея Курехина (хореография Д. Бородицкий, Е.

Прокопьева, Л. Александрова, С. Райник); Тень мужчины - «Монолог и...» на музыку И. С. Баха, Р. Вагнера, Т. Делинга, Ж. Савалья (хореография С. Смирнов); Я – «Corso-torso» на музыку песен острова Корсика в исполнении Ж.П. Полети, П. Гульфуччи и Я. Ксенакиса (хореография С. Райник); Стихия воды - «Пермские истории» на музыку И. Машукова, В. Барыкина, Н. Широкова (хореография М. Ивата (Россия-Япония).

После ухода Евгения Панфилова, Сергей Арнольдович Райник не только тщательно и трепетно участвует в сохранении творческого наследия Мастера, но и успешно ставит собственные произведения:

- 2003 г. – «Черный квадрат» одноактный балет,
- 2004 г. – «21-ый этаж» – одноактный балет,
- 2005 г. – «Мио, мой бедный Мио» – одноактный балет,
- 2006 г. – «Кокон» – одноактный балет,
- 2009 г. – «P.A.V.L.O» – одноактный балет,
- 2010 г. – «13 ангелов вокруг моей постели» – одноактный балет,
- 2011 г. – «DACHED LINE» – хореографическая сюита (1 часть),
- 2013 г. – «CORSO-TORSO» – одноактный балет,
- 2014 г. – «Весна священная» – одноактный балет,
- 2016 г. – «Реквием по Анне» – музыкальный перформанс.

«Как и всякая материя, танец неоднороден. Для современной хореографии характерны противоречия, антагонизмы. Есть люди, танцующие танец. Есть люди, думающие танец как систему символов в идее, концепции, предмете. Два эти потока в современном танце то радикально отходят друг от друга, то существуют параллельно. Если говорить о нашем театре, зачастую мы оказываемся в ситуации «свой среди чужих, чужой среди своих» [45].

Та идеологическая линия, которая проводилась Евгением Алексеевичем Панфиловым в последние 15 лет его деятельности в театре, была ориентирована на то, чтобы танцовщик имел классическое

образование, серьезную академическую подготовку» – говорит С.А. Райник [45].

Эта стратегия, с одной стороны, удалила «Балет Евгения Панфилова от адептов Contemporary Dance. С другой стороны, парадоксальные идеи и попытки их решить теми формами, которые предполагал Панфилов, были настолько уникальны и неожиданны, что это как раз и роднило театр с адептами современной хореографии. Райник С.А. считает, «что по культуре и образованию танцовщики балета Панфилова – русские классические танцовщики». По ментальности и духовности - новаторы. Во всяком случае, в концепции театра заложено зерно постоянного поиска идей, которые отражают день сегодняшний.

При этом «Балет Панфилова» отнюдь не философская лаборатория, где от танца остаются лишь сухие технологии. «О таком подходе я слышал. Таких спектаклей видел сотни. На них я зевал. Потому что очень сложно смотреть на это со стороны. Зачастую только сами создатели таких танцев понимают, о чем идет речь. Это суперэлитное, рафинированное, замкнутое на себе искусство» – говорит С.А. Райник [45].

В работе балетмейстером-постановщиком ему важны эмоции, импульсы вдохновения. Райник считает, что они возникают из общения с близкими людьми, нужна поддержка, душевный комфорт. Редко, когда приемы, которые он видит в спектаклях других режиссеров, влияют на его творчество. Они, может быть, пробуждают фантазию.

Сергей Арнольдович говорит: «Сложно чужой прием использовать в своем художественном мире. Легко, если твой мир еще недостаточно богат и находится в стадии формирования. А если он у тебя действительно авторский, со своим почерком, то чужой художественный ход будет смотреться внутри него как брошка на лбу» [45].

Действительно, вряд ли кто-то будет ставить балет, чтобы показывать его в своей кладовке. Есть колоссальное противоречие в деятельности артиста, хореографа. Бывают периоды выхода на сцену,

когда ты должен быть открыт. Бывают периоды, когда необходимо запереть себя в камере собственного сознания или подсознания, чтобы найти что-то новое.

Ключик перехода из одного состояния в другое ищется на протяжении всей творческой жизни. Всегда есть внутренний конфликт. Однако проблема не в том, чтобы из состояния творческого «аутизма» переходить в состояние выразительной и активной отдачи. Гораздо больший вопрос заключается в том, что те идеи и предпочтения, которые есть у тебя, не совсем соответствуют мейнстриму или популистской политике, царящей в социуме сегодня. Приходится идти на компромисс, чтобы донести свое творчество до других.

Как бы ни сложна была ситуация сегодня в обществе, С.А. Райник интересна молодежь, которая имеет смелость создавать серьезный противовес общепринятому, мейнстриму. Их порыв длится примерно 8–9 лет. Но в культурном геноме, который они за эти годы приобретают, современный танец уже приобретает черты академизма. Те новаторские элементы в хореографии, которые нам кажутся революционными, завтра будут нормой. И это очень хорошо. То, что казалось чистейшим андеграундом, диким в хореографии, когда Е. Панфилов начинал танцевать, сегодня воспринимается общепризнанным театральным явлением. «Посмотрите, панки – это сегодня фактически уже респектабельные люди» - отмечает С. Райник [45].

С.А. Райник считает, что «нужно воспитывать танцовщика, который способен радоваться пребыванию в бесконечном процессе. Главное, чтобы сам танцовщик понимал: это – Дао» [45].

Не должно быть прагматичного: вот у меня есть четыре года, за которые я должен сделать сорок четыре пируэта. Воспитывать нужно так, чтобы человек осознавал: его душа вечна, его тело вечно.

Пусть даже это иллюзия. И те знания, которые человеку даются в спокойной для него мере, должны к нему приходиться от хорошего тренера,

который понимает его потребности, его темп в усвоении новых знаний. В танце «золотое сечение» заключается в гармоничном развитии танцовщика.

Итак, можно сделать следующий вывод.

Советская действительность предъявляла балетному искусству свои требования. Идейность, выразительность нашли свое воплощение в лучших советских балетах.

Создавая новые произведения, балетмейстеры обращаются к действенному танцу, как к главному средству создания характеров. Если для балетов прошлого типичен был танцевальный дивертисмент, где содержание часто отходило на второй план, то современные советские балеты стали балетами-пьесами, в которых действенный танец явился основным и решающим проводником содержания.

Новое содержание определило и форму его воплощения. Что заключается, прежде всего, в реализме и осмысленности танцевальной речи, в демократизации балета путем обогащения средств художественной выразительности классического танца элементами танца народного, танца эстрадного.

Для эстрады следует создавать новые, оригинальные хореографические произведения малой формы, т.к. эстрада – не театр.

Хорошим балетмейстером-постановщиком может стать бывший танцовщик или танцовщица, желательно с профессиональным образованием, творчески одаренные личности, чувствующие музыку, умеющие сочинять, а также умеющие разглядеть индивидуальные способности в другом исполнителе.

2.3 Создание авторского хореографического произведения

Идея постановки балета пришла из собственной жизни автора. Постановка дипломной работы о том, как главный герой (студент) сдает зачеты, экзамены в институте по специальности «Балетмейстер». Все

персонажи вымышленные, но основа взята с реальных людей. Характеры, имена и действия персонажей выдуманы и утрированы.

Подбор артистов состоял из нескольких факторов. Прежде всего автор интересовался у своих коллег – артистов балета о наличии свободного времени для участия в постановке балета, обращая так же свое внимание на индивидуальность, артистизм и физическую форму артистов.

Работа с артистами. После того, как состав участников постановки был подобран, автор собрал всех артистов, участвующих в постановке и рассказал о своем замысле, зачитал сценарий будущего балета и немного раскрыл образы каждого актера. Затем начались постановочные репетиции с каждым актером индивидуально.

Приходя на репетиции, автор осознает, что в связи с занятостью на работе в театре и окончанием учебы в институте, когда надо сдавать все несданные зачеты и какие-то работы, не всегда был готов к репетициям, как этого хотелось бы. Но, учитывая, что все участники постановки являются профессионалами своего дела, они быстро схватывали материал, понимали, что от них требует балетмейстер и как он видит свою постановку. Это делало постановочную и затем репетиционную работу легкой. После того, как закончилась постановочная работа, перешли к совместным репетициям. Когда возникали трудности в технических движениях, верхних поддержках, актеры предлагали свои идеи, что ускорило процесс создания балета.

Музыка взята из кинофильма «Звёздные войны», а также используется музыка композитора Валерия Гаврилина (балет «Анюта»).

Автором практически всей музыки к фильмам «Звёздные войны» является американский композитор и дирижер Джон Уильямс (John Williams).

Джон Таунер Уильямс родился в 1932 году в Флорал-Парке, штат Нью-Йорк, США. Его отец - барабанщик в джазовом оркестре Радио CBS и квинтете Раймонда Скотта. После переезда в 1948 году в Лос-Анджелес,

Уильямс учился в Университете Калифорнии и Лос-Анджелесском городском колледже, где брал уроки оркестровки у Роберта ван Эпса и обучался композиции у Марио Кастелнуово-Тедеско.

В 1952 году Джон Уильямс был призван на службу в американские военно-воздушные силы, где в течение двух лет аранжировал музыку для военных оркестров. После службы он поступил в знаменитую Джульярдскую школу в Нью-Йорке на класс фортепиано, где совершенствовал свое искусство под руководством известной Розины Левин. Затем Уильямс вернулся в Лос-Анджелес и получил работу пианиста на киностудии. В 1956 году он стал штатным аранжировщиком кинокомпании «Columbia Pictures», а затем компании «20th Century Fox». Его мечты о кино и музыке слились в одну.

Как «Джонни Уильямс» он написал музыку к таким классическим телесериалам, как *Wagon Train*, *Gilligan's Island* и *Bachelor Father*. Благодаря этим работам его пригласили стать композитором фильма Ирвина Аллена *Lost in Space*. Уильямс дирижирует Лондонским симфоническим оркестром.

Первый настоящий успех пришел с фильмом *None But the Brave* (1965), за которым последовала номинация на «Оскар» за фильм *Valley of the Dolls* (1968). Четыре года спустя он получил награду киноакадемии за музыку к фильму *Fiddler on the Roof*. Большая часть его работ приносила награды и номинации. Он стал одним из самых популярных композиторов, его сравнивали с Джерри Голдсмитом, Джоно Берри и Элмером Бемштейном. За пять лет его работы заслужили шесть номинаций.

В 1974 году Уильямс познакомился со Стивеном Спилбергом, тогда ещё начинающим режиссером, предложившим ему написать музыку к фильму *The Sugarland Express*. Музыка стала основой грандиозного успеха и заработала композитору «Оскара». Затем были награды Академии, Джон Уильямс ответственен за музыку всех фильмов Спилберга.

В 1977 году Джон Уильямс создал музыку для «Звёздных войн», и она стала сверхпопулярной, принеся ещё один «Оскар» и превратившись в один из самых продаваемых инструментальных саундтреков. Зрители запомнили яркий, насыщенный звук Лондонского симфонического оркестра, иллюстрировавший эпизоды галактической войны.

Джон Уильямс писал музыку для Олимпийских игр. За последние 26 лет его произведения звучали во время открытия четырех главных спортивных праздников: Летние игры в Лос-Анджелесе (1984 год), Летние игры в Сеуле (1988 год), Летние игры в Атланте (1996 год), музыка в честь столетия современных Олимпийских игр, Зимние игры в Солт-Лейк-Сити (2002 год). Уильямс удерживает рекорд по количеству «Оскаров» и номинаций – 46.

Музыка Джона Уильямса – очень спокойное, прозрачное звучание, волшебной красоты темы, через его музыку видишь портрет человека, это очень необычно и берет за душу.

Валерий Александрович Гаврилин (1939 – 1999) – советский и российский композитор, автор симфонических и хоровых произведений, песен, камерной музыки, музыки к кинофильмам. В музыке Гаврилина, как в чистой воде, отражается все то, что составляет душу русского человека – его любовь, крик, боль, его история, дорогие сердцу пейзажи и цвета. Даже то, над чем привыкли и любим смеяться – все есть в его музыке. Валерий Александрович Гаврилин поднимал и эстрадные песни до высоты классического искусства.

Автору очень нравится музыка этих композиторов, поэтому с выбором музыки никаких проблем не было.

Персонажи балета:

1) Главный герой – типичный студент Коля, вечно опаздывающий, не сдающий вовремя экзамены. При этом активист, имеет много друзей;

2) Катя – студентка, противоположность Николаю, интроверт, отличница и очень наивная;

3) Вавилен Платонович – настройщик музыкальных инструментов. В молодости блистал на сцене, но после травмы не смог больше танцевать и переквалифицировался в настройщика;

4) Алексей – сокурсник Николая, дружелюбный;

5) Маргарита Капитоновна Кусакина – ректор института. Строгая (что соответствует должности), требовательна к студентам;

6) Александр Борисович – педагог истории балета. Пунктуален, подозрителен, не терпит халявщиков;

7) Анна Армстронна – педагог по современному танцу. Милейшее создание, живет в каком-то своем мире;

8) Иван Иванович – педагог по характерному танцу. Прямой, резкий, громкий, немного груб. Думает, что обладает превосходным чувством юмора, поэтому студенты вынуждены смеяться;

9) Виталий Исаакович – педагог дуэтного танца. Лиричный, вдохновляется жизнью и все, что в ней происходит.

Сценарий балета представлен в приложении 1 (прил. 1, с. 73).

И постановочная и репетиционная работа проходили очень легко, актеры помогали друг другу, подсказывали, было интересно и познавательно.

У автора это был первый опыт постановочной и репетиционной работы в роли педагога и репетитора. Было страшно и волнительно начинать, т.к. работать нужно было со своими коллегами и не хотелось ударить в грязь лицом. Но все участники постановки подошли к работе ответственно, дружелюбно и с пониманием.

Было очень интересно, новые ощущения, вера в свои силы и огромная благодарность всем участникам за предоставленную возможность – побывать в роли педагога, репетитора, балетмейстера.

Сколько угодно можно было об этом думать, представлять, но совсем иное дело – реально претворить в жизнь задуманное дело, самому сделать усилие над собой, перешагнуть через какой-то барьер и предстать

перед своими коллегами в другом качестве. Это реально очень волнительно. Автор считает, что благодаря усилиям всей команды, участников постановки, балет получилось поставить, за что автор очень всем благодарен. Постановка балета представлена в приложении 2.

В процессе работы было сделано много открытий и выводов.

Роль педагога-репетитора в профессиональных труппах поистине бесценна. Одна из главных задач, стоящая перед педагогом – репетитором в профессиональном балетном коллективе (театре) – это классы, репетиции, работа по созданию и глубокой проработке с артистами сценических образов. Помимо педагогической работы с артистами на классе, он должен подготовить их к текущим спектаклям, а соответственно к сценическим партиям, ролям, без которых немислим ни один спектакль.

Балет, как вид сценического искусства постоянно развивается, появляются новые талантливые балетмейстеры, солисты. А с ними приходят на сцену новые балетные постановки, спектакли. Поэтому поле для деятельности педагога-репетитора в профессиональном коллективе слишком велико, много сценических образов он должен подготовить с артистами, донести до них великолепия этих партий.

Поддерживать текущий репертуар, готовить, разбирать с артистами новые постановки театра, вновь и вновь внимательно всматриваться в состав труппы, вдумчиво распределять между артистами партии (роли) все время обновляющегося текущего репертуара.

Задач, стоящих перед педагогом - репетитором много. Первая их них – работа над драматургической основой балетной постановки. Театр – это не школа, где всецело уделяется внимание изучению азов классического танца с будущими артистами, а нечто гораздо большее, где главное – это не урок классического танца, а именно прекрасный, полный драматургии, динамикой образов, любви, страстей балетный спектакль.

Работая балетмейстером в профессиональном коллективе, театре, конечно, нужно учитывать то, что труппа состоит из выпускников разных

балетных школ, которые имеют соответственно далеко не одинаковые способности, разную степень готовности к работе в профессиональном театре. В связи с этим вся работа по созданию целостного коллектива ложиться на плечи балетмейстера. Тут и работа с солистами и создание слаженного кордебалета, работа над созданием сценического образа с каждым из артистов.

Роль балетмейстера просто неоценима. Артисты доверяют ему, его мастерству, его умению увидеть мельчайшие ошибки в исполнении и вовремя исправить их. Артисты всецело доверяют ему, а он в свою очередь должен всегда помнить об этом, стараться быть предельно внимательным и собранным на репетициях.

Надеяться на то, что все выпускники невероятно талантливы, учить их уже нечему, они прекрасно владеют элементами классического танца - это крайне несерьезно. Многие педагоги в училище на разрешают в *adagio* поднимать ноги выше 90 градусов, и это совершенно правильно для начального обучения. А в театре уже другие требования, согласно творческому видению балетмейстера, и необходимые для его постановок.

Занятия с учениками в школе и с артистами в театре – это действительно совершенно разные ступени обучения. Педагог - репетитор должен не только следить за тем, чтобы артисты труппы не теряли «школу», а исправлять ошибки в исполнении каждого *pas*, совершенствовать артистов изо дня в день.

В школе все зависит не только от педагога, но и от способности ученика усвоить материал. Что-то в процессе обучения «проходит мимо» будущего артиста балета, и восполнить пробел в знаниях должен именно педагог – репетитор театра. Следить за лаконичностью в ногах, корпусе, движениях рук, за легкостью в исполнении связующих элементов в большом *allegro* – это и есть педагогическая повседневная работа.

Автор - выпускник одной из трех сильнейших в России балетных школ – Пермского государственного хореографического училища.

Калабин Николай Владимирович родился 26.08.1983 года в г. Ижевске и жил там до 1993 года, т.е. до поступления в Пермское хореографическое училище. Николай с детства был довольно спортивным, увлекался лыжами, ездой на велосипеде, какое-то время ходил в секцию спортивной гимнастики.

Его мама, Калабина Галина Александровна, работала экономистом на Ижевском мотозаводе, ветеран труда. А вот родной брат мамы, Калабин Геннадий Александрович, известный гитарный мастер, не раз был лауреатом конкурсов среди мастеров по изготовлению гитар ручной работы. На первом канале выходила передача с его участием, о всем процессе создания им новой грангитары, которую придумали Ольшанский и Устинов. Одна его гитара была подарена Ольшанским и Устиновым Полу Маккартни, которую он заказал себе под левую руку. Только четыре месяца Колин дядя инкрустировал перламутром гитару, привлекая к этому процессу ижевских оружейников, которые украсили вязью серебряные колки.

Помимо изготовления гитар, дядя увлекался балетом, даже выходил на сцену в ДК г. Ижевске в роли Папы Карло. Руководителем этой труппы был Шкрабов Иван Петрович, выпускник Вагановской Академии.

Однажды дядя привел Николая на урок классического танца к Шкрабову И.П., который сразу же оценил данные Коли и сказал, что с такими данными нужно обязательно ехать учиться в Санкт-Петербург. Но родители Коли решили, что их сын должен поступать в Пермское хореографическое училище, так как в Перми в то время жила мамина сестра и им было бы спокойно за него. Все-таки было бы кому присмотреть за ним, если что.

Так Николай оказался в Перми. Поступил в хореографической училище и первые три года постоянно хотел вернуться домой. Балет ему не очень нравился. Со временем Николай начал втягивать в учебный процесс, у него стало получаться и даже немного стало нравиться учиться.

Скорее всего, благодаря первому педагогу – Черняеву Сергею Ивановичу, которому Николай безгранично благодарен за его талант привлечь и заинтересовать ребенка в таком возрасте.

На пятом году обучения Николай начал заниматься у выдающегося педагога, Сидорова Юрия Михайловича. Вот тогда у него началась серьезная работа.

На седьмом году обучения (2000 г.) Николай в первый раз принял участие в конкурсе артистов балета. Это был Открытый российский конкурс артистов балета «Арабеск» (г. Пермь). В том же году Николай принял участие в Международном конкурсе исполнителей классического танца «Фуэте Артека», который проходит в лагере «Артек». И завоевал золотую медаль. После конкурса Николая стали приглашать на обучение в Германию (г. Мюнхен), но Николай решил доучиться в Пермском хореографическом училище.

В следующем году (2001 г.) Николай вместе с Юрием Михайловичем ездил на Международный конкурс учащихся балетных школ, который ежегодно проходит в Лозанне (Швейцария). Конкурс предназначен для молодых танцоров, стремящихся продолжить профессиональную карьеру в классическом балете. На этом конкурсе Николай получил серебряную медаль (прил. 3, с. 77).

За три дня до госэкзамена по классическому танцу Николай получил травму ноги, которая впоследствии постоянно давала о себе знать и можно теперь уже с уверенностью сказать, что помешала состояться его творческой карьере о которой мечтал Николай и в том масштабе, в каком это могло быть.

А на тот момент Николай закончил Пермское государственное хореографическое училище с красным дипломом и остался работать в Пермском театре оперы и балета им. П.И. Чайковского, чтобы накопить опыт. Хотя было много предложений работы, в том числе и в Государственный академический Большой театр России (ГАБТ).

В театре сразу начал репетировать роль Принца в балете «Щелкунчик», но перед премьерой начались проблемы с ногой. Затем операция, восстановление. К работе приступил спустя полгода.

Несмотря на то, что травма не давала полноценно работать всю дальнейшую карьеру, Николай танцевал сольные и ведущие партии. Его партнершами были Соснина Дарья (дипломант конкурсов артистов балета «Майя-94» и «Арабеск-96», ныне директор Пермского хореографического училища), Кулагина Елена (народная артистка России), Клэр-Мари Оста (этуаль Парижской Национальной Оперы, «Видении Розы») и др. Николай ездил много раз на гастроли в качестве приглашенного артиста с Имперским балетом под руководством Гедиминоса Таранды (Австралия, Новая Зеландия, о. Тасмания и др.).

Сегодня в репертуаре артиста около тридцати ролей, в которых его многогранный талант предстает с разных сторон – и всегда в выгодном свете. В классических балетах Н.Калабин – выносливый герой, стремящийся к идеалу (Джеймс в «Сильфиде», Принц в «Щелкунчике»). В неоклассических ансамблевых шедеврах хореографов Баланчина, Форсайта, Роббинса он один из ключевых танцовщиков – не только солист с ярко выраженной индивидуальностью, но и надежный партнер в дуэтах и трио.

Кажется, в этом артисте Пермский театр обрел идеальный материал для творческих экспериментов. Пластичный танцовщик способен менять один хореографический стиль на другой с поразительной легкостью. В его репертуаре: «Щелкунчик» (Принц, французский, русский, китайский танцы), «Лебединое озеро» (Ротбарт, падетруа, Шут, неополитанский танец), «Жизель» (вставное па-де-де), «Сильфида» (Джеймс), «Половецкие пляски» (воин), «Ромео и Джульетта» (Меркуцио), «Спящая красавица» (голубая птица), «Мастер и Маргарита» (Бездомный), «Дон Кихот» (Санчо Пансо) и др.

Автор считает, что в целом карьера танцовщика у него сложилась. За 20 лет работы в театре автор накопил достаточный опыт чтобы им можно было поделиться, стать либо балетмейстером-постановщиком, либо педагогом и обучать ребят профессиональному мастерству танца артистов балета. Предложения по работе педагогом уже поступали, но автор считает, что все надо делать на высоком уровне и иметь при этом профессиональное образование.

Автору было очень интересно работать над созданием своего проекта, вести репетиции, подсказывать что-то участникам, помогать советом. И автор уже сознательно готовит себя к тому, чтобы в будущем стать либо педагогом, либо балетмейстером.

Замысел любого номера, как считает автор, не берется из ниоткуда, он как будто уже давно заложен в тебе, возможно с детства. Человек живет с какими-то матричными воспоминаниями из детства: вот музыка, вот здесь какие-то эпизоды с эмоциональными подъемами, ощущениями и т.п. И иногда фигура танцовщика либо просто сама личность танцовщика навеивает на какие-то воспоминания, о чем хочется сказать. По сути хочется выплеснуть из себя те эмоциональные фотографии, те ощущения, которые есть внутри тебя из детства, юности и др. Они остались в тебе некими аккордами, матрицами что ли и когда идешь по жизни вдруг заиграл какой-то этюд, всплыл какой-то момент и тебя словно встряхивает, по позвоночнику плывут мурашки по коже, и начинается вытягивание из себя этого момента, и ты понимаешь, что ты не можешь оставить это внутри себя. Конечно не обязательно что это должно выстрелить и получится шикарный номер, нет.

Дальше есть два способа что с этим делать. Первый способ - нужно сочинить номер, найти музыку или написать ее, если нет готового варианта для этого сценария. Второй способ, который очень близок автору благодаря его сценической жизни, большому профессиональному опыту, опыту работы с разными балетмейстерами, количеству сыгранных ролей и

даже просто увиденному. Он заключается в следующем. Важно понимать в какой эстетике будет проходить танец, тогда можно накидывать различные движения, их можно по-разному собирать в единое целое, что-то потом убирать, что-то заменять, накидывать огромное количество всего, делая некий черновой вариант, состоящий из болванок: вот это примерно про это, вот это примерно про то и т.д. И тогда собирается некий позвоночник, который можно уже посмотреть. А так как автор уже многое видел и разной хореографии в т.ч., тогда начинаешь понимать, чего не хватает в этом произведении, чего нужно добавить, что изменить, а может быть и убрать потому, что это лишнее. Получается, как бы все наоборот. Набираешь, набираешь, убираешь, но в результате ты видишь, о чем эта история.

По какому пути пойти и каким способом воспользоваться – зависит от типа мышления – утверждает автор, который считает себя визуалом и которому нужно сначала увидеть то, что должно получиться в результате работы, понять и прочувствовать про что это.

А есть люди другие, автор называет их рационалистами, которые знают про что хотят сочинить и в этом направлении идут. Есть конечно просто работа режиссера и хореографа, когда режиссер знает, что хочет показать, нанимает хореографа, который знает, как можно все это показать, получается некий дуэт режиссера и хореографа.

В каждом способе есть свои достоинства и недостатки, если можно так сказать. Так, в первом способе, получается очень сложно: сначала долго продумываешь и пишешь некий сценарий, потом быстро хореографию. Во втором сложность в другом – достаточно долго делаешь хореографию и тут страдают танцовщики. Потому что сначала они танцуют так, а потом приходится от чего-то отказываться – ну не надо ногу так! А автору сразу не понятно, как надо, т.к. пока не увидишь со стороны – не поймешь, не укладывается в голове. А когда увидишь – дело другое.

Что касается подбора музыки для номера, то нет такого: ра-де-ра, assamble и ... Автор включает музыку, к примеру японского композитора Рюити Сакамото «Plankton» и начинает под музыку делать какие-то движения, это почти медитация танцевальная. Плюс в том, что это всегда точно новое. Во всяком случае такого автор нигде не видел. И получается такой некий симбиоз из любимой музыки, любимого композитора и любимых хореографических движений, и танца в целом. Получается какой-то посыл любви. Автору как профессиональному танцовщику проще станцевать несколько раз и показать, чтобы было понятно.

По выбору музыки автор тоже пришел к выводу, что есть два пути. Первый, ты обращаешься к музыкантам типа Ленардо Коэн, RadioCat, Элтон Джон – и обращаешься к ним по принципу похожести, понятости. Второй путь или способ, когда ты настолько облагородил свои уши музыкой Шуберта, Шопена, Чайковского, Мусоргского и мечтаешь выйти на такие горизонты, то обязательно надо пробовать во что бы то ни стало, обязательно пробовать, не взирая ни на что. И ничего не бояться. Потому что у каждого хореографа должна быть своя Священная весна, свой Стравинский, своя планка, которую нужно обязательно попробовать. Понятно, что Нижинского не переплюнешь – это святое, это колоссально сложно, груз ответственности, боязнь совершить ошибку и т.д., и т.п., но от великих музыкантов идет столько любви, такие потоки душевной музыки, света, как от солнца, что небогатенный ты оттуда в любом случае не выйдешь. И это нужно попробовать, через это обязательно пройти. Это не говорит о том, что есть музыка твоя или не твоя. Если это твоя музыка, ты танцуешь, сочиняешь, это конечно развивает, обогащает тебя, настраивает твое восприятие. Да, конечно. Но другое дело, когда ты обращаешься к музыке великих людей, это другие ощущения и через это надо пройти. Не обязательно говорить и обещать, что поставишь Гамлета и все умрут, не надо этого делать, даже думать об этом не надо, не надо громких слов, т.к. ничего этого не будет и не надо ни на что абсолютно

рассчитывать. А то можно заканчивать с мыслью: как бы поскорее хоть как-нибудь закончить и не умереть от позора. Нужно сделать хоть что-нибудь, что получится и посмотреть, что можно с этим сделать. Чтобы не захлебнуться будет достаточно поставить на двух аккордах, на двух красках, главное не спешить если ты не гений. Это у гениев – главное успеть! Высокий пилотаж, когда у хореографа есть свой композитор – соплеменник, единомышленник, сотоварищ. А еще выше – когда у композитора есть свои музыканты – это есть самый высший пилотаж! Когда ты утром с композитором переговорил, днем он что-то написал, а вечером пришел какой-нибудь скрипач и сыграл тебе музыку. А какой-нибудь учащийся или танцовщик тебе при этом станцевал под эту музыку то, что ты сочинил - в этом счастье можно просто утонуть.

Совсем другое дело, когда ты начинаешь думать про то, что надо еще что-то придумывать, чтобы что-то получилось. Когда хореограф загоняет себя в нечто подобное, тогда заканчивается творчество и могут появиться искусственные взбадриватели чтобы как-то себя тащить, потому, что сам ты уже не можешь.

Нужно просто не спеша идти за своей идеей, не стараясь кого-то перехитрить и тогда все получится, это как первый шаг к победе. А любую ошибку воспринимать, как первый шаг к самому себе.

Музыка – душа танца, но, чтобы почувствовать танец нужно обрести эту душу в танце (что и требуется от артиста, он должен почувствовать), в этом музыка безусловно помогает артистам почувствовать на себе всю тяготу и ношу персонажей в балете. Автор считает, что правильно подобранная музыка по классификации стиля - это уже почти пол успеха. Музыка как отражатель души в танце и состояния персонажа на сцене, это можно сказать неотъемлемая опция для артистов и актеров сцены.

Очень часто бывает, когда берется за основу готовое музыкальное произведение. Конечно, здесь есть свои трудности, главная из которых состоит в том, что слишком мал выбор готовых, профессионально

оформленных записей музыкальных произведений или танцевальных мелодий.

Выбор музыкального материала для танца или балетного спектакля – это всегда проблема. Но как бы этот выбор ни происходил, балетмейстер всегда обосновывает, почему именно это музыкальное произведение избрано для работы, его привлекательность, особенность и отличительность от других подобных музыкальных произведений.

Что касается костюмов – это отдельная и сложная тема. Можно конечно станцевать и без особого костюма какого-то, но.... Это надо делать. Атмосфера образности, уникальность и символизм костюма все-таки подчеркивают все то, о чем хочет сказать исполнитель и балетмейстер-постановщик. Артисту всегда интересно танцевать, когда кто-то уже заранее подумал о том, что он будет танцевать и в чем. Плюс, можно поиграть светом, полутьмой. Главное, чтобы появился танцовщик и был свет, он показал себя и потом растворился.

Можно показать в какой-то момент нетанцующего артиста, когда танцор останавливается и медленно поворачивает голову в зал, смотря на зрителей. Зритель понимает, что перед ним не просто артист, а такой же человек, со своей историей, мыслями, жизнью.... Это все очень важные вещи и их надо понимать. Их специально не надо искать, они приходят сами, их важно не пропустить, особенно когда рядом с тобой понимающий танцор.

Важно увидеть, понять, не бросить и довести до конца все, что задумано. Конечно, на все нужно время, но здесь важно не бежать «вперед паровоза», а действовать очень спокойно, уверенно, разбить периоды работы: понять эстетику мотива спектакля, номера, понять, что это будет - постмодерн, античность, что? Над комбинациями нужно работать постоянно, но понимая эстетику мотива. Но делать надо все спокойно, не зря ведь говорят: «Искусство не терпит суеты» – это точно.

Мы по природе своей нетерпеливы, можем напрячься, а потом взорваться, а спокойствие это конечно ближе Западу и нам есть чему у них учиться. Их спокойствию, неторопливости.

Костюм артиста связан с музыкой, она указывает на эстетику, слушая ее ты понимаешь, что это: Средневековье или это про мумий; или это про что-то модное и тогда понимаешь какой костюм должен быть на танцовщике. Театральный костюм, это как некая лотерея, смотришь на него – вроде красиво может быть, а увидишь его на сцене – он может выглядеть как бездарность. Поэтому всегда надо смотреть, примерять, пробовать костюм на сцене. Бывает, берешь какую-то марлевку, накидаешь на нее всего и получается просто шедевр. Но чтобы делать такие шедевры, важно уметь обращаться к своему фантазийному миру, надо чтобы он был, его нужно беречь и не забивать всякими сомнениями и страхами типа: «Что за ерунду ты придумал? Что ты не как все?». Тогда фантазия работает постоянно, она как мышца, ее надо тренировать постоянно. Просто надо найти, что тебя беспокоит, о чем ты хочешь сказать.

Существует особая магия костюма и света. Сам по себе костюм может смотреться не очень интересно, но стоит дать особый свет и зал ахнет от увиденного на сцене. Поэтому важно во время репетиций на сцене выключать свет в зале, чтобы ни один посторонний луч света не падал на сцену. Свет классического балета очень отличается от света современной хореографии, где очень важны фрагменты, нюансы, например, важен свет на косые мышцы лица, или нужно осветить живот, немного руки и т.д. – это очень важно именно в современной хореографии. Когда ты это начинаешь понимать, во все вникать, теряется ощущение места, пространства, становится неважным где ты находишься, живешь: в Перми, Москве или Америке. Вот сейчас ты ставишь какое-то произведение и это тебя полностью захватывает, а звезды есть везде.

Если сказать образно, то классический балет – это выворотное положение и падение-взлет. Современная хореография – это заворотное положение, движение-импульс. Импульс – это свое хотение, свое желание, свое внутреннее состояние, своя позиция. Это свое высказывание, высказывание и высказывание. С тем, чтобы сначала себя измочалить, самоудовлетвориться с тем, чтобы потом подниматься все выше и выше по ступенькам, становиться все острее, тоньше и опаснее. Это все нужные вещи. Когда ты поднимаешься, а все ненужное уходит, отбрасывается и тогда современная хореография уходит от низких энергий к более высоким мифологиям, которые не придуманы ментально в XVII веке – прекрасном, галантном веке, а выходят в действительно мифы, полеты. Совершенно потрясающие вещи. В этом главное отличие современного балета от классического. Современный балет – когда можешь подняться от низа вверх. Классический балет – ты изначально наверху, потому, что тебя научили и тебе нельзя упасть. Это такая система с выламыванием суставов для того чтобы как бы быть и соответствовать. Вопросов конечно нет, есть гений: Лопаткина, Нижинский и т.д., которые изначально пришли и соответствуют. Возможно есть еще и сотни других, о которых мы не знаем, а ведь они ничуть не хуже. Танцуют себе в разных городах и странах, но это все равно какая-то ходульная система.

Состояние балетного человека и человека, занимающегося современной хореографией тоже отличаются. Классический танцор – это всегда красивая осанка, эстетическая подача, а современный танцор – его состояние зависит от его восприятия музыки, от того, что хочет видеть постановщик, хореограф. Совершенно разное состояние танцоров. Современный танцор – он более гибкий, более свободен, совершенно спокойно откликается на любой нюанс, любую деталь, просто ментально может меняться, не боится быть смешным, отключить зад. В классическом танце это конечно тоже есть, но там все равно существуют рамки определенного характера. В современном танце нет амплуа. Любой

классический танцор, получив огромную базу, может пойти в современную хореографию и танцевать там. А современному танцору, сколько бы он не стремился, очень сложно пойти и станцевать что-то классическое. Есть конечно очень одаренные от Бога танцоры с уже заложенной в них природной эстетикой, но их единицы. В этом несомненное преимущество классического танцора с точки зрения формы, а с точки зрения содержания трудно сказать. Например, Пина Бауш – современный хореограф в Германии такого же уровня как Таня Лопаткина – классическая танцовщица или Уланова – им не нужно ничего подобного было делать, у них была другая работа, но все эти гении пришли к одинаковому результату, к одинаковому восприятию духовной подачи.

Есть еще одно отличие: современный балет позволяет войти в мир танца в любом возрасте, чего не позволяет классический балет по понятным причинам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования было изучение этапов создания хореографического произведения в театре современного балета.

На основании поставленной цели были решены следующие задачи:

- 1) проанализированы основные понятия и жанры хореографии;
- 2) изучена работа по разработке сценария балета;
- 3) проведен анализ работы по реализации сценария балетного спектакля;
- 4) проанализирована работа балетмейстеров в современных театрах г. Перми;
- 5) разработан и реализован сценарий балета в труппе современной хореографии.

Танец – это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики. Хореография родилась на заре человечества: еще в первобытном обществе существовали танцы, изображавшие трудовые процессы, воспроизводившие движения животных, танцы магического характера, воинственные. В них человек обращался к силам природы. Не умея их объяснить, он молился, заклинал, приносил им жертвы, прося удачной охоты, дождя, солнца, рождения ребенка или смерти врага.

Описания танцев путешественниками и фольклористами рассказывают о жизни, обычаях и нравах различных народов. С изменением социального строя, условий жизни менялись характер и тематика искусства, в том числе и народной хореографии.

Новые темы, новые образы, иная манера исполнения появились в танцах народов нашей страны после Великой Октябрьской социалистической революции. С профессиональным искусством танца мы

встречаемся в опере, музыкальной комедии, на эстраде, в цирке, кино, балете на льду, иногда – в драме. Но самой сложной формой профессиональной хореографии является классический балет.

Из истории балета известно, что первоначальными его исполнителями были сами придворные, а во Франции – даже король с королевой. Танцу тогда уделялось очень много внимания: обучение начиналось с детских лет, и, хотя танец тех времен по своей технике не шел в сравнение с тем, что стали исполнять позже профессионалы, уровень хореографических позиций любителей был достаточно высок. Балет в нашем понимании этого слова, то есть хореографическая пьеса с определенным содержанием, образовался, разумеется, далеко не сразу. Впервые сформулировал задачи классического балета Жан-Жорж Новерр.

Говоря непосредственно о работе балетмейстера, необходимо понимать, что она может быть разбита на ряд специальностей: балетмейстер-сочинитель и постановщик новых балетов; балетмейстер-реставратор; балетмейстер-репетитор; балетмейстер-сочинитель и постановщик танцев в операх; балетмейстер-сочинитель и постановщик танцев в музыкальной комедии; балетмейстер ансамблей народного танца; балетмейстер-руководитель кружков народной самодеятельности. Каждая из этих специальностей имеет свой профиль, требует индивидуальных качеств и способностей именно к этому виду балетмейстерского творчества. Можно быть талантливым сочинителем отдельных танцевальных номеров, даже целых сюит, но не иметь дара к созданию больших балетов-пьес и, наоборот, быть прекрасным создателем больших многоактных спектаклей и в то же время не уметь сочинять танцевальные миниатюры. Но есть и крупнейшие балетмейстеры, которые не только сочиняют танцы для оперных спектаклей, но и с успехом помогают ансамблям народного танца и самодеятельным коллективам своим опытом, знаниями и культурой, повышая уровень их работ.

Балетмейстер является художественным руководителем балетной труппы и определяет идейно-эстетическое направление всей художественной жизни коллектива. От его мировоззрения и эстетических позиций зависят направление творчества и гражданские устремления коллектива.

Способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от драматурга и от режиссера драмы или оперы. Однако, как и они, балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом: создавая драматургию спектакля, воплощая ее средствами хореографической композиции в пластические образы, он работает с артистами балета как режиссер. Иначе говоря, балетмейстер является автором хореографической драматургии и хореографической композиции всего балетного спектакля, а также его режиссером-постановщиком.

Сегодняшнее положение в театральном искусстве значительно отличается от того, что было раньше. Требования к актерам и режиссерам значительно возросли, так как неизмеримо вырос уровень современного зрителя. Наиболее ярким представителем современной хореографии Пермского края является пермский театр «Балет Евгения Панфилова», балетмейстером которого является С. Райник. Сергей Арнольдович Райник не только тщательно и трепетно участвует в сохранении творческого наследия Мастера, но и успешно ставит собственные произведения для молодых и талантливых исполнителей.

Автором на основании замысла был написан сценарий одноактного балета, подобрана музыка, костюмы, декорации, выбраны артисты, поставлены и отрепетированы танцы.

Таким образом, поставленная цель была достигнута, а задачи решены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексидзе Г. Д. Балет в меняющемся мире / Г. Д. Алексидзе. – Санкт-Петербург : Композитор, 2008. – 165 с. – ISBN: 978-5-7379-0354-1.
2. Андреевская Г. Русский балет и его звезды / Г. Андреевская, А. Смирин; под ред. Е. Суриц – Москва : Большая Российская энциклопедия; Великобритания: Паркстоун, 1998. – 208 с. – ISBN: 5852701351.
3. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. – ISBN: 978-5-94865-191-0.
4. Барышникова Т. К. Азбука хореографии : метод. указания / Т. К. Барышникова. – Санкт-Петербург : Респект, 1996. – 256 с. – ISBN: 5-7345-0061-5.
5. Богданов Г. Ф. Работа над музыкально-танцевальной формой хореографического произведения : учеб.-метод. пособие / Г. Ф. Богданов. – Москва : ВЦХТ, 2006. – 158 с.
6. Богданов Г. Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения : учеб.-метод. пособие / Г. Ф. Богданов. – Москва : ВЦХТ, 2006. – 139 с.
7. Богданов Г. Ф. Основы хореографической драматургии : учеб. пособие / Г. Ф. Богданов. – Москва : Лань, 2017. – 168 с. – ISBN: 978-5-8114-2367-5.
8. Богданов Г. Ф. Работа над танцевальной речью: учеб.-метод. пособие / Г. Ф. Богданов. – Москва : ВЦХТ, 2006. – 158 с.
9. Волконский С. М. Человек на сцене: учеб. пособие / С. М. Волконский. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. – 144 с. – ISBN: 978-5-8114-1619-6.
10. Габович М. М. Биомеханика и танец / М. М. Габович. – Москва, 1985. – 40 с.
11. Гаевский В. Судьба просвещенного балетмейстера / В. Гаевский // журнал «Балет». – Ленинград, 1997. - № 2. – С. 20–32.

12. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет / Г. Добровольская. – Москва : Искусство, 1976. – 128 с.
13. Дубкова С. И. Блистательный мир балета / С. И. Дубкова. – Москва : Белый город, 2007. – 479 с. – ISBN: 978-5-7793-1131-1.
14. Дубник И. О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве : дис. ... канд. фил. наук : 09.00.04 / Дубник Ирина Омовна ; науч. рук. А. А. Оганов; МГУ. – Москва, 1984. - 191 с.
15. Ершов П. М. Технология актерского искусства / П. М. Ершов. – Москва : ВТО, 1959. – 308 с.
16. Заикин Н. И. Балетмейстер и коллектив / Н. И. Заикин, Л. В. Бухвостова, С. А. Щекотихина. – Санкт-Петербург : ОГИИК, 2007. – 248 с. – ISBN: 978-5-914950-01-6.
17. Заикин Н. И. О танце, балете, балетмейстере и ... / Н. И. Заикин, Н. А. Заикина. – Санкт-Петербург, 2007. – 301 с.
18. Зарипов Р. С. Драматургия и композиция танца : учебно-справ. пособие / Р. С. Зарипов, Е. Р. Валяева. - Москва : Лань, Планета музыки, 2020. – 768 с. – ISBN: 978-5-8114-1615-8.
19. Захаров Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта: учеб. пособие / Р. В. Захаров. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1989. – 237 с. – ISBN: 5-210-00347-7.
20. Захаров Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – Москва : Искусство, 1976. – 352 с.
21. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. – Москва : Искусство, 1954. – 430 с.
22. Захаров Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. – Москва, 1977. – 158 с.
23. Здор С. Точка навигации. Техника импровизации в современном танце / С. Здор. – Красноярск : Вайнерман, 2010. – 120 с. – ISBN: 978-5-9901-3084-5.

24. Зыков А. И. Современный танец: учеб. пособие / А. И. Зыков. – Москва : Планета музыки, 2019. – 344 с. – ISBN: 978-5-8114-1862-6.
25. Карп П. М. Балет и драма. Монография / П. М. Карп. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 376 с. – ISBN: 978-5-8114-7514-8.
26. Карп П. М. О балете / П. М. Карп. – Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1967. – 227 с.
27. Кох И. Э. Основы сценического движения: учебник / И. Э. Кох. – Москва : Планета музыки, 2021. – 512 с. – ISBN: 978-5-8114-0954-9.
28. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – Москва : Планета музыки, 2021. – 312 с. – ISBN: 978-5-8114-0790-3.
29. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы / В. М. Красовская. – Москва : Планета музыки, 2021. – 656 с. – ISBN: 978-5-8114-0787-3.
30. Красовская В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. – Ленинград : Искусство, 1967. – 340 с.
31. Кулагина В. И. Романы без слов. Достоевский на петербургской балетной сцене / В. Кулагина. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2011. – 189 с. – ISBN: 978-5-903368-58-7.
32. Македонская И. В. Учебно-методическое пособие по актерскому мастерству : для 1, 2 и 3 курсов хореографических училищ / И. В. Македонская. – Москва : Моск. академия хореографии, 1998. – 128 с.
33. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие / А. В. Мелехов. – Екатеринбург : УГПУ, 2015. – 128 с. – ISBN: 978-5-8295-0366-6.
34. Мессерер А. Танец. Время. Мысль / А. Мессерер. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 2-е изд., 1990. – 265 с. – ISBN: 5-210-00341-8.
35. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пособие / В. Ю. Никитин. – 5-е изд. – Санкт-Петербург : Планета музыки, Москва : Лань, 2019. – 520 с. – ISBN: 978-5-8114-1960-9.

36. Никитин В. Ю. Modern-jazz танец. История. Методика. Практика / В. Ю. Никитин. – Москва : ГИТИС, 2000. – 440 с.
37. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр. – Москва : Лань, 2019. – 384 с. – ISBN: 978-5-8114-6448-7.
38. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца / В. М. Пасютинская. – Москва : Просвещение, 1985. – 223 с. – ISBN: 978-00-1359368-0.
39. Сердюков В. П. Урок танца. Эмоция. Радость / В. П. Сердюков. – Москва : Редакция журн. «Балет», 2016. – 189 с. – ISBN: 978-5-901818-22-0.
40. Тарп Т. Привычка к творчеству. Сделайте творчество частью своей жизни / Т. Тарп. – Санкт-Петербург : МИФ, 2016. – 280 с. – ISBN: 978-5-00100-133-1.
41. Уральская В. И. Балет XX век. Страницы истории хореографического искусства России XX века по материалам журнала «Балет» / В. И. Уральская. – Санкт-Петербург : редакция журнала «Балет», Мохин Дизайн, 2011. – 440 с. – ISBN: 978-5-901818-17-6 (Редакция журнала «Балет»). – ISBN: 978-5-9902000-3-6 (Мохин Дизайн).
42. Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде / Н. Е. Шереметьевская. – Москва : Искусство, 1985. – 416 с.
43. Шульгина А. Костюмы для танцевальных и хоровых коллективов / А. Шульгина, Л. Томилина, Л. Замалина. – Москва : Профиздат, 1974. – 112 с.
44. Эльяш Н. О. Образы танца / Н. О. Эльяш. – Ленинград : Знание, 1970. – 207 с.
45. Балет Евгения Панфилова. О театре. – URL: <http://www.balletpanfilov.ru/o-teatre/> (дата обращения: 12.05.2021).
46. Балет. Энциклопедия балета – URL: <http://www.ballet-enc.ru/html/b/balet.html> (дата обращения: 12.05.2021).

47. Мирошниченко М. И. У нас в стране всегда была путаница с терминологией. – URL: <https://lenta.ru/articles/2021/05/12/miroshnichenko/> (дата обращения: 12.05.2021).

48. Значимые и интересные люди, тренды, книги, картины и фотографии. История балета. – URL: <http://selfire.com> (дата обращения: 24.05.2021).

49. Балет. – URL: www.ballet-enc.ru/html-klassi4eskiy-tanec.html (дата обращения: 01.04.2021).

50. Академия балета. – URL: balletacademy.ru/www/hisp.shtml (дата обращения: 04.04.2021).

51. Классическая музыка, опера и балет. – URL: <http://www.belcanto.ru/.html> (дата обращения: 15.04.2021).

52. Нарская Т. Б. Основы репетиторской работы в хореографии: учеб.-метод. пособие / Т. Б. Нарская. – Челябинск : ЧГАКИ, 2013. – 38 с. – URL: <https://rucont.ru/efd/243573> (дата обращения: 25.05.2021).

53. Театр оперы и балета им. П.И. Чайковского : официальный сайт. – URL: <https://permpopera.ru/> (дата обращения: 10.05.2021).

54. Арнальдс Оулавюр. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 10.06.2021).

55. Нильс Фрам. – URL: <https://www.buro247.kz/music/collections/nils-fram-ponyatnaya-neoklassika.html> (дата обращения: 18.06.2021).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Сценарий балета

Пролог. Встреча Николая и Кати.

Музыка Гаврилина В. «Сон снится» (30 секунд).

Коридор института. Девушка Катя ходит по коридору взад-вперед, держа учебники в руках. Она очень застенчивая, робкая особа и добрейший человек.

В 12.00 час начало экзамена по предмету «История балета». Катя ждет, волнуется, повторяет в голове ответы на экзаменационные вопросы. Вдруг по коридору бежит студент Коля, опаздывая на экзамен. В суматохе он случайно сбивает с ног Катю, учебники выскользывают из рук и падают в беспорядке на пол. Николай, делая вид, что не замечает этого, не извинившись забегает в класс, где идет экзамен. Расстроенная Катя, собрав с пола все книги тоже заходит в класс.

Картина первая. Экзамен истории балета. Ансамбль.

Звонок уже прозвенел, а педагога еще нет. Студенты переговариваются, обмениваются записками, шпаргалками. Полная суэта в классе. Вдруг в класс заходит педагог, все сразу затихли и замерли, кажется даже перестали дышать. Педагог Александр Борисович проходит по рядам к своему столу. Начинается экзамен. Кто-то легко сдает, кто-то нет. Кто-то радостный уходит, а кто-то в слезах.

В аудитории остался один Коля. Педагог устал его ждать, подходит к студенту и задает вопрос по предмету экзамена. Коля уже второй раз пытается сдать этот экзамен и в очередной раз ничего не может ответить, опять не готов.

Александр Борисович возмущен от такого отношения Коли к учебе, грозит пойти к ректору и все ему рассказать. И выгоняет студента из класса.

Картина вторая. У Ректора. Пантомима.

В кабинете ректора собрались все педагоги по всем предметам. Идет обсуждение некоторых вопросов. Ректор Маргарита Капитоновна узнает, что у студента Коли еще много задолженностей по разным предметам. В гневе она хочет отчислить Колю, но все же дает ему еще один шанс для сдачи экзаменов.

Картина третья. Поддержка друга. Вариации.

Коля, переживая, что ничего не успевает, не зная за что взяться, впадает в депрессию. Тут на встречу ему идет его друг Алексей, у которого похожая ситуация. Друг предлагает помочь друг и другу, чтобы общими усилиями выйти из создавшейся ситуации. Их разговор слышит настройщик музыкальных инструментов Вавилен Платонович и дает им идеи по постановке трех номеров, танцев.

Друзья благодарят его и с одухотворенным настроением идут готовиться к экзамену.

Картина четвертая. Первая постановка танца. Современный танец. Трио.

Коля заходит в балетный класс и видит там группу ребят, которые танцуют в свое удовольствие. Он просит ребят помочь ему в постановке. Коля не знает с чего начать, но ребята его вдохновляют и у него рождается идея поставить современный танец.

В совместной увлеченной работе танец выстраивается сам собой. Коля так увлекается постановкой, что не замечает, как в класс входит педагог по современному танцу. Увидев, что танцуют ребята, преподаватель говорит Коле, что работа очень хорошая и экзамен он сдал. На радостях Коля говорит всем «Большое спасибо!» и благодарит преподавателя.

Картина пятая. Вторая постановка. Танго. Дуэт.

Студент Николай заходит в балетный класс и видит там красивую высокую девушку в эффектном платье. У него рождается идея создать

танец «Танго», но для этого нужен партнер для девушки. И тут в класс заглядывает Колин друг Алексей, который готов ему помочь.

Музыка заиграла, ноги у девушки и Алексея начали двигаться в такт. Коля предлагает им попробовать верхнюю поддержку. У ребят быстро и легко все получается.

Тут в класс заходит педагог и видит страстный танец. Коля не замечает его, он очень увлечен танцем. После окончания танца педагог хвалит за работу и уходит.

Картина шестая. Третья постановка. Дуэт.

В класс заходит педагог дуэтного танца вместе с Колей. Педагог объясняет студенту Коле как нужно держать девочку в танце, но не может показать. Тут педагог замечает, что в углу класса стоит девушка Катя и что-то репетирует там тихонько одна. Коля, тоже увидев Катю, подходит к ней и извиняется за то, что сбил ее с ног и даже не извинился. Просит помочь ему в дуэтном танце. Катя добрая девушка и не держит зла на него, она соглашается помочь.

Звучит музыка, они танцуют. Во время дуэта между ними происходит что-то непонятное, волшебное, светлое. Педагог оценивает танец, видит их отношение и улыбается.

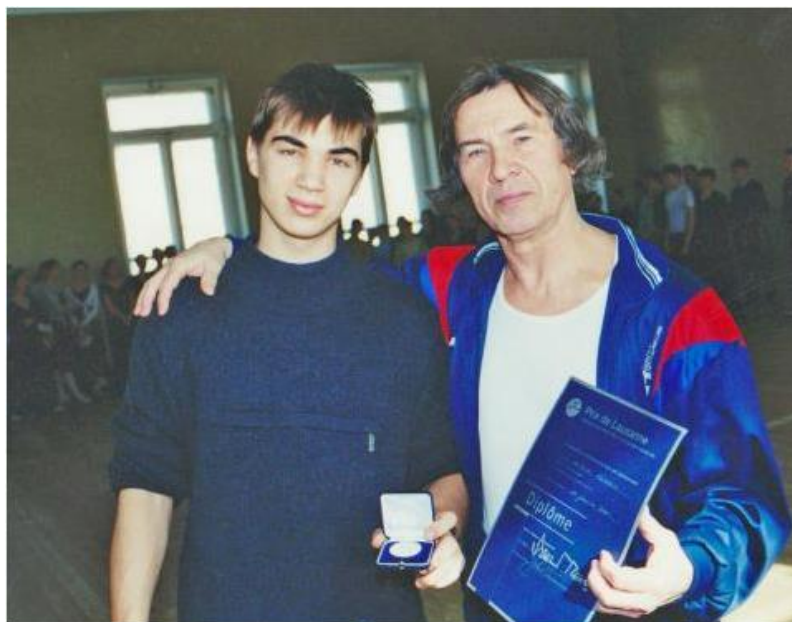
Финал. Результаты экзаменов. Ансамбль.

В кабинете ректора педагоги совещаются. После совещания ректор и педагоги хвалят студента Колю за проделанную работу. Сообщают Коле, что он сдал все экзамены и уходят. Николай остается наедине

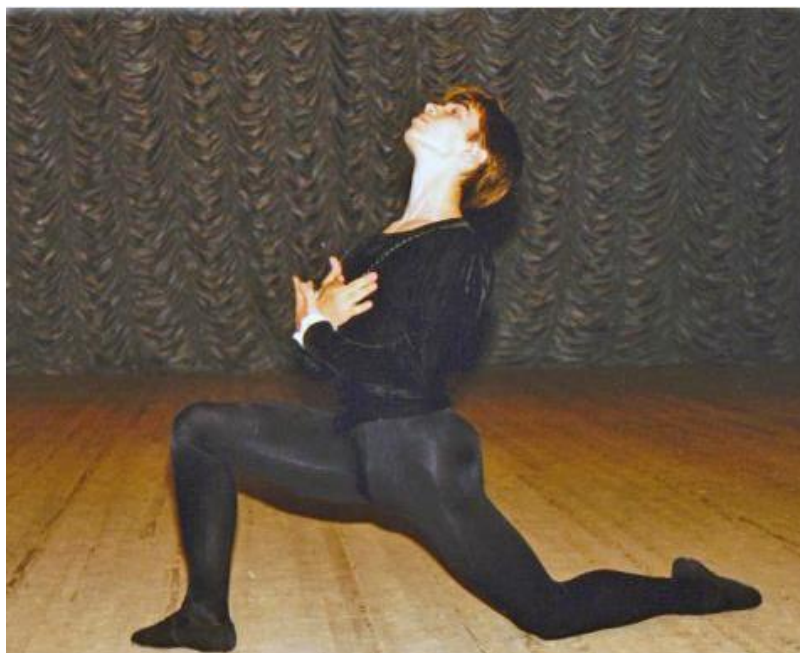
В класс заходят сокурсник и Катя, поздравляют его со сдачей экзаменов. Сокурсник предлагает Коле пойти отметить сдачу экзаменов и уводит его. Катя остается в классе одна, ей становится грустно от того, что закончилось все общение с Колей. Ведь она в него влюблена. Но тут слышит, как открывается дверь в класс и видит Колю. Он подходит к ней, берет ее за руку и вместе, не отрывая глаз друг от друга уходят, забывая обо всех и обо всем. Конец.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Николай Калабин: награды, звания, роли



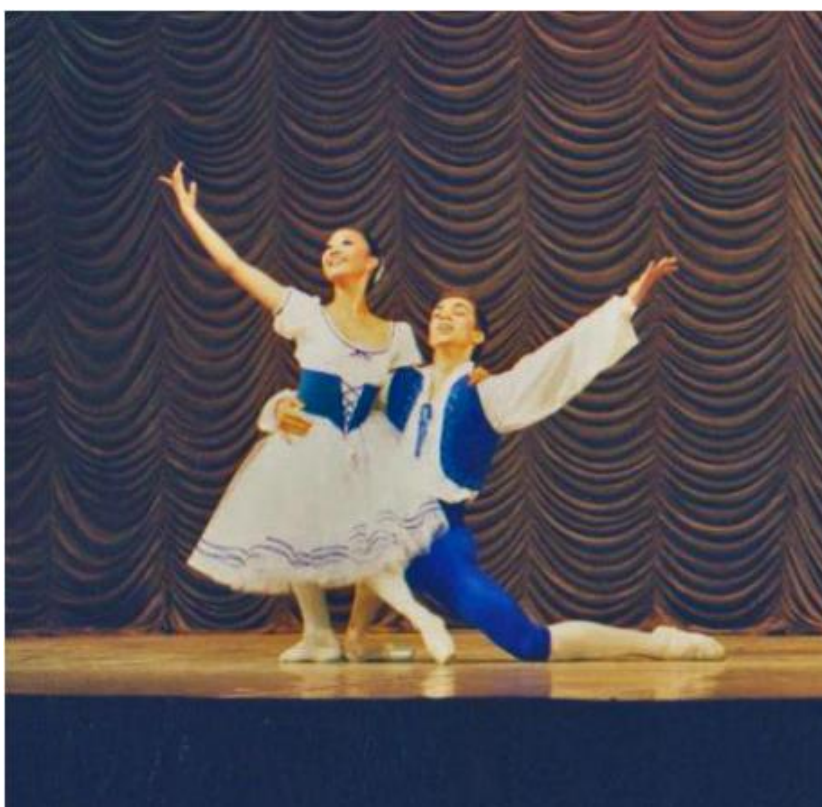
Н. Калабин со своим педагогом Ю.М. Сидоровым



Выпуск 2001 г., класс Ю.М. Сидорова. Н. Калабин, лауреат III Международного детско-юношеского конкурса классического танца «Фуэте Артека», лауреат Международного конкурса артистов балета в Лозанне



Н. Калабин, балет «Хореографические фантазии»



Н. Калабин. Па-де-де «Тщетная предосторожность»