



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Специфика применения хореографического искусства в театре

музыкальной комедии»

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

91,25 % авторского текста

Работа Григорьев к защите
рекомендована/не рекомендована

« 18 » августа 2026 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов / Чурашов А.Г.

Выполнил:

Студент группы ЗФ 507-118-5-1

Павел Александрович Зубков

Научный руководитель:

преподаватель кафедры хореографии

Лычкин
Лычкин Владимир Александрович

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРИМЕНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ТЕАТРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ.....	7
1.1 Теоретико-исторические предпосылки хореографического искусства в театре музыкальной комедии.....	7
1.2 Понятийный аппарат применения хореографического искусства в театре музыкальной комедии.....	14
1.3 Теоретико-методологическая основа применения хореографического искусства в театре музыкальной комедии.....	22
ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО ПРИМЕНЕНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ТЕАТРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ.....	32
2.1 Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии.....	32
2.2 Трансформация хореографического искусства на примере спектакля «24 часа из жизни женщины».....	36
2.3 Анализ и мониторинг результатов экспериментальной работы....	43
ЗАЛЮЧЕНИЕ.....	48
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	53

ВВЕДЕНИЕ

В современном театральном мире прослеживается тенденция к усилению роли визуальных и пластических средств выразительности. Мы можем наблюдать, что современный театр сталкивается с рядом вызовов, связанных с изменением зрительского восприятия, усилением конкуренции со стороны экранных искусств и необходимостью поиска новых форм сценической выразительности. Театр музыкальной комедии объединяет в себе профессии режиссера, музыканта, педагога-хореографа, актера, артиста балета, что свидетельствует о разносторонности жанровой политики этой сферы искусства.

Современный театр музыкальной комедии – это жанр, сочетающий драматический и музыкальный спектакль, где танец и пластика служат неотъемлемыми средствами выразительности и дополняют широкий спектр сценических приёмов. В отличие от классического балета или оперных театров, в музыкальной комедии хореография имеет более гибкую, экспрессивную функцию и тесно переплетается с сюжетной линией, музыкой и актёрской игрой. Она помогает подчеркнуть комедийные моменты, усилить драматургические контрасты, создать яркие визуальные образы и передать внутренние состояния героев.

Актуальность исследования обусловлена возрастающей ролью хореографического искусства в современном театральном пространстве, особенно в жанре музыкальной комедии, где танец и пластика являются основными средствами сценической выразительности.

В условиях постоянных изменений в театральной практике, интеграции новых технологий и межжанровых экспериментов возникает необходимость системного анализа специфики применения хореографии, поскольку именно она помогает формировать яркие, запоминающиеся сценические образы, раскрывать характеры персонажей, углублять драматическое содержание спектакля.

База исследования: Свердловский государственный Академический театр музыкальной комедии.

Теоретическая база исследования включает историю развития театрального искусства, в частности возникновения и трансформации хореографического компонента в театре. Важную роль играют работы ученых и практиков в области сценической хореографии и театрального искусства, среди которых особое место занимают публикации А.Я. Вагановой, К.С. Станиславского, А.М. Шаломытовой, современных исследователей музыкального театра, таких как: С.С. Коробейников (режиссура музыкального театра), А.В. Чепинога (проблемы мизансценирования), и зарубежных авторов – К. Миллера и Ш. Патинкина (история бродвейского мюзикла и роль хореографии в нём). Это позволяет сформировать современное понимание и подходы к функционированию хореографического искусства в театре музыкальной комедии.

Целью исследования является выявление особенностей трансформации спектакля музыкальной комедии средствами хореографического искусства.

Объект исследования: хореография как средство преобразования театра музыкальной комедии.

Предмет исследования: методическое обеспечение процесса применения хореографического искусства в театре музыкальной комедии.

Для достижения этой цели поставлены следующие задачи:

- 1) исследовать теоретико-исторические предпосылки развития хореографического искусства в театре;
- 2) определить понятийный аппарат и проследить взаимосвязь между понятиями «хореография», «театр музыкальной комедии» и другими смежными направлениями;
- 3) провести экспериментальную работу, направленную на трансформацию и оптимизацию использования хореографического ремесла в постановочной практике;

4) разработать методические рекомендации по внедрению цифровых технологий и методов активного вовлечения зрителя в хореографическую ткань спектакля (дополнительная задача).

Гипотеза исследования: мы предположили, что преобразование спектакля в театре музыкальной комедии средствами хореографического искусства будет более эффективным, если будет применен комплексный подход, включающий современные методы цифровой визуализации и активного вовлечения зрителя в спектакль, что будет способствовать

во-первых: усилению выразительности спектакля;

во-вторых: расширению возможностей сценической драматургии

в-третьих: повышению художественной ценности и эстетической привлекательности театрального действия.

Методы исследования включают:

– теоретические: анализ литературы, систематизация понятий, историко-культурный анализ;

– эмпирические: наблюдение, эксперимент, анкетирование участников, анализ сценических решений, а также сравнительный и статистический анализ полученных данных.

Новизна исследования заключается в выявлении изменения функций хореографии: от преимущественно зрелищной и иллюстративной функции к психологической, драматургической и образующей.

Теоретическая значимость исследования заключается:

1) в систематизации представлений о современных процессах трансформации хореографии в музыкальном театре;

2) в уточнении понятия хореографической драматургии применительно к театру музыкальной комедии.

Материалы исследования могут способствовать дальнейшему изучению взаимодействия классической балетной традиции и современных направлений сценического движения, а также расширить теоретико-методологическую базу рассматриваемых вопросов.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования полученных результатов режиссёрами-постановщиками, хореографами и педагогами для создания более выразительных, динамичных и сценически гармоничных постановок, а также в подготовке специалистов, способных внедрять современные хореографические решения в театральную деятельность.

Выпускная квалификационная работа состоит из двух глав, заключения, списка использованных источников, приложения.

ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРИМЕНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ТЕАТРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

1.1 Теоретико-исторические предпосылки хореографического искусства в театре музыкальной комедии.

История возникновения театрального искусства, объединяющего музыку, слово и движение, имеет глубокие исторические корни, восходящие к античности. Уже в Древней Греции в V веке до н.э. в театральных постановках трагедий и комедий активно использовались музыка и танец. Драматурги Эсхил и Софокл не только писали тексты пьес, но и самостоятельно сочиняли музыку к ним, а также разрабатывали хореографию для хоров. В Древнем Риме комедии Плавта включали песни и танцевальные номера, которые исполнялись под инструментальный аккомпанемент [2]. Более того, именно римские актёры изобрели прообраз современных чечёточных туфель – они прикрепляли к обуви металлические пластины («сабиллы»), чтобы шаги танца были лучше слышны в больших открытых театрах.

В Средние века театральные традиции сохранялись странствующими менестрелями и небольшими труппами, соединявшими пение, музыку и комические сценки. В XII-XIII веках появились религиозные драмы, где библейские сюжеты излагались с помощью церковных песнопений. Позднее возникли «мистерияльные пьесы» – масштабные уличные представления с музыкой и пением, исполнявшиеся на передвижных повозках. Эти формы стали важным этапом в развитии музыкального театра, где драматическое действие постепенно соединялось с музыкальным сопровождением [12].

Эпоха Возрождения принесла новые формы: в Италии сформировалась комедия дель арте – импровизационный театр масок, где актёры пели, танцевали и разыгрывали комические сцены. Позже из неё

развилась опера-буффа – комическая опера, ставшая предшественницей оперетты и музыкальной комедии. В Англии XVI-XVII веков в театральных постановках активно использовались музыкальные интермедии и так называемые джиги – короткие комические спектакли с песнями и танцами, построенные на злободневных текстах, которые часто пародировали серьёзные пьесы. При дворе получили распространение маски – пышные зрелища, объединявшие музыку, танец, пение и сценические эффекты, авторами которых выступали такие крупные драматурги, как Б. Джонсон (часто в сотрудничестве с архитектором И. Джонсом). У. Шекспир также включал элементы маски в свои пьесы, например, в «Сне в летнюю ночь» и «Буре» [33].

Ключевым этапом в формировании того, что мы сегодня называем театром музыкальной комедии, стал XIX век. Во Франции композитор Ж. Оффенбах в 1850-1860-х годах создал жанр оперетты – лёгкого, остроумного музыкального спектакля с разговорными диалогами и танцевальными номерами. Именно Ж. Оффенбаха музыкальные историки считают «самой значительной фигурой в истории мюзикла», поскольку его мелодии и сатирические либретто стали образцом для последующих поколений композиторов [20].

В Англии традиции Ж. Оффенбаха были подхвачены и переосмыслены дуэтом У. Гилберта и А. Салливана. В 1870-1880-х годах они создали серию савойских опер (как сами авторы называли свои произведения), которые стали образцом того, как музыка, слово и движение могут служить единой драматургической цели.

В отличие от французской оперетты с её лёгкой фривольностью, Гилберт и Салливан создавали сатирические произведения, высмеивавшие пороки современного им общества – от политиков и судей до военных и учёных. Их оперы «Корабль Её Величества «Пинафор» (1878), «Микадо» (1885) и другие имели огромный успех по обе стороны Атлантики и заложили основы того, что позже назовут «интегрированным мюзиклом» –

жанром, где все компоненты спектакля подчинены единому драматургическому замыслу [7].

Хотя в опере и оперетте танец присутствовал изначально, его роль долгое время была чисто иллюстративной или декоративной. Танец служил «украшением», создавал атмосферу праздника, но не влиял на развитие сюжета и не раскрывал характеры героев. Это был дивертисмент – вставной номер, который можно было легко заменить или вовсе убрать без ущерба для понимания истории.

Переломным моментом в истории западного музыкального театра стало 12 сентября 1866 года, когда в Нью-Йорке в театре «Ниблис Гарден» состоялась премьера спектакля «Чёрный крюк» (The Black Crook). Эта постановка стала результатом счастливой случайности: парижская балетная труппа, приглашённая для выступлений, оказалась без сцены из-за пожара, и продюсер Уильям Уитли объединил мелодраму с музыкой Чарльза Баррасса и танцевальную труппу. Так родился спектакль, который многие историки считают первой американской музыкальной комедией. «Чёрный крюк» шёл рекордные 474 представления и задал стандарт для последующих постановок: танец стал неотъемлемой частью зрелища, привлекая публику не только сюжетом, но и визуальной привлекательностью танцовщиц [18].

Однако на протяжении нескольких десятилетий после «Чёрного крюка» танец оставался преимущественно эскапистским – он служил отвлечению от сюжета, предлагая зрителю красивое зрелище, хореографические «дивертисменты». Наиболее ярким примером такого подхода стали знаменитые «Ziegfeld Follies» (1907-1931) – эстрадные ревю, созданные Флоренцем Зигфелдом.

Это были не сюжетные спектакли, а череда песен, скетчей и танцевальных номеров, объединённых только темой и роскошью постановки. Зигфелд довёл до совершенства образ «хористок Зигфелда» – высоких, стройных девушек в эффектных костюмах, которые стали

символом американского мюзикла. Однако в этих ревю танец по-прежнему не нёс драматургической нагрузки [21].

Подлинная трансформация роли хореографии в музыкальном театре произошла в 1943 году с выходом на Бродвее мюзикла «Оклахома!» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна II с хореографией Агнес де Милль. Это был переломный момент, который изменил само понимание того, как танец может работать в музыкальном спектакле [8].

Агнес де Милль, профессиональная балетмейстер, работавшая с балетными труппами, предложила нечто радикально новое. Вместо того чтобы набирать в ансамбль традиционных высоких и стройных «зигфелдовских девушек», она привела с собой танцовщиц из своей балетной труппы с разными типажам фигур и внешности. Де Милль настояла на включении в спектакль «балета-сна» (dream ballet), который должен был раскрыть внутренний мир героини Лори. Когда либреттист Хаммерстайн предложил сделать в конце первого акта «цирковой балет» – чисто развлекательный номер, де Милль возразила: «Это сон, который снится взволнованной молодой девушке. Она в отчаянии, потому что не знает, на чью сторону ей встать. И если ей приснится сон, это будет сон ужаса – детский, ночной кошмар» [29].

Танец впервые стал нарративным – повествовательным. Как выразилась современный хореограф Сьюзан Строман: «Сегодня все мы, кто хочет использовать танец и рассказ в единстве, стоим на плечах Агнес де Милль» [26].

Следующим революционным шагом стал мюзикл «Вестсайдская история» (West Side Story, 1957) с хореографией Джерома Роббинса (музыка Л. Бернштейна, либретто А. Лорентса, стихи Стивена Сондхайма). Этот спектакль поднял планку ещё выше. Роббинс создал не просто танцевальные номера, а хореографическое повествование, пронизывающее весь спектакль. Весь мюзикл был задуман как единое пластическое действие, где танец и движение заменяли слова в ключевых моментах [22].

Особого внимания заслуживает «Пролог» – почти десятиминутная танцевальная сцена, в которой нет ни одного слова. В ней через танец Роббинс знакомит зрителя с враждующими бандами «Ракеты» и «Акулы», показывает их характеры, отношения и конфликт. Как позже вспоминал Стивен Сондхайм, тогда ещё начинающий лирический поэт: «Пролог – это целая история, предвестие событий. Это настоящий шекспировский пролог. Вы знаете, кто эти банды, знаете их соперников – всё, что вам нужно знать. Это сделано в стиле, который говорит: «Вы увидите вечер хореографированного движения, которое не является ни балетом, ни традиционной танцевальной комедией, – вы увидите действие в движении». Это была зона хореографированного движения, которую никогда не делали прежде» [15].

«Вестсайдская история» также породила феномен «тройной угрозы» (triple threat) – исполнителя, который в равной степени владеет актёрским мастерством, вокалом и танцем. До этого момента в мюзиклах существовало разделение: драматические актёры говорили, певцы пели, а танцоры танцевали, и редко кто сочетал все три навыка. Роббинс потребовал, чтобы каждый член ансамбля имел свой характер, своё имя и свою историю, а также мог петь, танцевать и действовать на равных [11].

Таким образом, ключевыми новаторами в театре музыкальной комедии явились А. де Милль и Д.У. Роббинс, а значимыми постановками – «Оклахома!» (1943) и «Вестсайдская история» (1957), что свидетельствует о переходе от эскапизма к музыкальной драме, где танец стал равноправным драматургическим средством.

В России и на территории современной Украины традиции оперетты также получили широкое распространение. В XIX – начале XX века работали многочисленные труппы, исполнявшие как западноевропейскую, так и отечественную оперетту. Важной вехой стало создание стационарных театров музыкальной комедии. В частности, Львовский театр музыкальной комедии (основанный в 1930-е годы) стал центром развития этого жанра в

регионе. Исследование деятельности хореографов этого театра в послевоенный период (1946-1953) показывает, как постепенно формировались специфические традиции танца в музыкальной комедии, какие приёмы использовали постановщики и как их опыт влиял на развитие театрально-хореографического искусства в целом [32].

На изменения роли танца в театре музыкальной комедии повлияло несколько факторов.

Во-первых, смена эстетической парадигмы: в первой половине XX века произошёл сдвиг от чистого эскапизма к более серьёзному, социально-ангажированному искусству. Великая депрессия, Вторая мировая война, послевоенные социальные изменения требовали от театра более глубокого осмысления действительности. Мюзикл перестал быть только «музыкальной комедией», он стал «музыкальной драмой» [11].

Во-вторых, влияние кинематографа: развитие кино создало конкуренцию театру в области зрелищности, и в ответ театр вынужден был искать новые формы выразительности, которые кино не могло воспроизвести в полной мере – в частности, живую энергию танца и непосредственность взаимодействия со зрителем.

В-третьих, появление выдающихся хореографов-постановщиков – новаторов, изменивших роль танца в драматическом действии.

В-четвёртых, изменение роли ансамбля: если в ранней музыкальной комедии ансамбль был декоративным фоном, то в музыкальной драме он превратился в «единую одушевлённую субстанцию» или «ансамбль взаимодействующих характеров», а массовые хореографические сцены стали носителями темпоритма спектакля [30].

Сегодняшний театр музыкальной комедии – прямой наследник тех революционных изменений, которые начались в середине XX века. Современный мюзикл немыслим без активного использования танца как драматургического средства. Однако сегодняшние тенденции имеют свою специфику.

1. Стилиевой синтез: современная хореография в музыкальном театре – это синтез множества стилей: модерна, джаза, хип-хопа, уличных танцев, акробатики, этнических движений. Это позволяет создавать более точные и современные художественные образы. В этом плане показателен опыт Одесского театра музыкальной комедии имени М. Водяного, где в 2000-е годы был создан жанр танцевальной рок-оперы. В этих постановках (например, «Ромео и Джульетта» в хореографии Георгия Ковтуна) танец стал главным носителем действия [10].

2. Тотальная драматизация танца: даже массовые, казалось бы, чисто зрелищные номера сегодня стремятся наделить определённой драматургией и характером, отходя от иллюстративной функции.

3. Усиливается интеграция хореографа в творческий процесс на ранних этапах: хореографы всё чаще приглашаются к участию в создании мюзикла с самого начала – на этапе разработки концепции, что позволяет «вплетать» танец в ткань повествования органично.

Трансформация роли хореографии напрямую повлияла на репертуарную политику театров музыкальной комедии. Если в первой половине XX века основу репертуара составляли лёгкие оперетты (И. Кальман, Ф. Легар, И. Штраус) и классические американские мюзиклы с танцевальными дивертисментами, то сегодня репертуар стал значительно разнообразнее. Появились танцевальные мюзиклы, где танец является главным выразительным средством (например, «Король Лев» с его масками и пластикой животных, «Mamma Mia!» с танцами под песни ABBA, «Chicago» с танцем как формой повествования). Возникли рок-оперы, где хореография приобрела иную, более резкую, экспрессивную пластику. Появились танцевальные рок-оперы – как в опыте Одесского театра – новый жанровый гибрид, ориентированный на молодёжную аудиторию [6]. Важно, что эти изменения коснулись не только формы, но и содержания. Спектакли с активным использованием хореографии сегодня могут затрагивать серьёзные социальные темы: расовую дискриминацию (современные

постановки «Вестсайдской истории»), насилие, травлю, поиск идентичности. Танец, таким образом, становится не только украшением, но и языком, способным говорить со зрителем на самые серьёзные темы.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы. Исторический путь хореографии в театре музыкальной комедии прошёл несколько этапов: от античного хора-комментатора через средневековые интермедии и барочные маски к классической оперетте XIX века. Ключевой перелом произошёл в середине XX века, когда благодаря новаторству Агнес де Милль и Джерома Роббинса танец перестал быть иллюстративным элементом и превратился в полноценное драматургическое средство. «Оклахома!» ввела нарративный балет («балет-сон»), а «Вестсайдская история» создала целостное хореографическое повествование и породила феномен «тройной угрозы». Эти изменения были вызваны сменой эстетической парадигмы (переходом от эскапизма к серьёзной социальной драме), конкуренцией с кинематографом и деятельностью выдающихся хореографов-реформаторов. Сегодня эти тенденции продолжают развиваться, приводя к появлению новых жанровых гибридов (танцевальная рок-опера), синтезу множества танцевальных стилей и интеграции хореографа в творческий процесс на самых ранних этапах, что принципиально обогащает репертуар театра музыкальной комедии и расширяет его выразительные возможности.

1.2 Понятийный аппарат применения хореографического искусства в театре музыкальной комедии

Хореографическое искусство занимает особое место в театральной практике, особенно в жанре музыкальной комедии, где оно служит не только как элемент сценического оформления, но и как важнейшее выразительное средство, способное передать характеры, эмоции и развитие сюжета. В рамках настоящего исследования рассматриваются основные

понятия, функции и взаимосвязи между музыкой и хореографией в синтетическом жанре театра музыкальной комедии.

Понятие «хореография» происходит от греческих слов «choreia» (пляска) и «grapho» (пишу). Первоначально термин означал систему условных знаков для записи танцев. Позже его значение расширилось, и сейчас хореография включает всё, что относится к танцевальному искусству: классический балет, народные танцы, бальные танцы, модерн и другие направления [4].

Хореографическое искусство – это система движения, которая создаёт художественные образы через ритмически организованную пластику. Оно включает в себя не только технику танца, но и способность выражать внутренние состояния и характеры персонажей, преобразовывая музыку и драматургию в визуальное восприятие.

В рамках театра хореография становится средством формирования сценического пространства и развития сюжета, а также носителем смысловых идей. Она передаёт мысли, чувства и переживания человека без помощи речи – образ создаётся с помощью ритмичных пластических движений и смены выразительных положений человеческого тела. Хореографическое искусство сочетает в себе музыку, физическую подготовку, актёрское мастерство и сценографию, создавая музыкально-хореографический образ, который отражает жизнь и внутренний мир человека, оказывая многогранное воздействие на его эмоциональную сферу, физическое состояние и уверенность.

Театр музыкальной комедии – это синтез жанрового спектра, объединяющего вокал, музыку, танец и драматическое действие в едином сценическом пространстве. Этот жанр характеризуется легкостью, юмором, часто сатирическим содержанием, где музыка и хореография играют важную роль в создании атмосферы и развитии сюжета.

Театральное искусство отличается многообразием сценических форм. Музыкальная комедия объединяет различные жанры и сценические формы:

песенные (вокальные) номера (сольные, дуэтные или ансамблевые), разнообразные хореографические номера – от массовых танцев до сольных и дуэтных выступлений, а также инструментальные интермедии и концертные эпизоды. Сюжеты музыкальных комедий обычно построены на юмористических недоразумениях, курьёзных ситуациях, игровых конфликтах; нередко элементы пародии, сатиры на общественные явления, традиции, повадки разных слоёв общества. Герои, как правило, наделены яркими чертами, гротескны, их взаимоотношения строятся на противоречиях и ироничных диалогах. Музыка и танец в музыкальной комедии – не только развлечение, но и способ создания комического эффекта, передачи эмоций. С помощью музыкальных акцентов и движений персонажей удаётся подчеркнуть их характеры, нелепые поступки, а порой и высмеять слабости. Часто используются гротескные, необычные пластические решения, «танцевальные диалоги», «дуэли», погони и столкновения, обыгранные с юмором.

Одной из главных особенностей жанра является тесное, органическое соединение музыки и танца в единой драматургии спектакля. Часто практически невозможно отделить песню от танца – исполнение вокальной партии по смыслу и эмоциональному звучанию плавно переходит в танец, а сам танец обогащён вокальными элементами. Такое единство позволяет сделать действие непрерывным, динамичным, насыщенным, без резких переходов между разными видами сценического искусства. В современных постановках активно синтезируются традиционные и новые танцевальные стили, музыкальные жанры, применяются сложные групповые и пластические построения.

Важное качество музыкальных комедий – визуальная и аудиальная зрелищность, рассчитанная на массового зрителя. Благодаря сочетанию юмора, музыки, движения и сценических эффектов, музыкальная комедия остаётся одним из самых популярных театральных жанров, способным заинтересовать аудиторию разных возрастов.

Хореография в театре выполняет ряд функций. В таблице 1 представлены основные функции хореографического искусства и специфика их реализации в театре музыкальной комедии.

Таблица 1 – Функции хореографии в театре музыкальной комедии

Функция	Описание	Специфика реализации в театре музыкальной комедии
Компенсаторная	Создание иллюзии праздника, временный уход от реальности, эмоциональная разрядка	Яркие, зрелищные танцевальные дивертисменты в опереттах Кальмана, Легара, Штрауса, создающие атмосферу беззаботного веселья и карнавала
Гедонистическая	Доставление эстетического удовольствия, наслаждение красотой движения и музыки	Виртуозные сольные и массовые танцевальные номера, технически сложные поддержки, синхронные построения кордебалета, изящные костюмы
Драматургическая	Развитие сюжета, реализация завязки, кульминации или развязки через танец	«Балет-сон» в «Оклахоме!» (раскрытие внутреннего конфликта героини), танцевальный пролог в «Вестсайдской истории» (знакомство с конфликтом)
Характерологическая	Раскрытие образа персонажа, его внутреннего мира, социальной принадлежности, эмоционального состояния	Танец как выражение подсознательных страхов или желаний героя («балет-сон»), танец-характеристика (например, дерзкий джаз для «Акул» в «Вестсайдской истории»)
Атмосферообразующая	Создание исторического, национального, социального или эмоционального фона	Вальс для передачи эпохи и аристократической атмосферы, канкан для создания карнавальной, парижской атмосферы, мазурка для обозначения польского колорита
Интегративная	Объединение вокала, пластики и драматической игры в единое сценическое действие, обеспечение целостности спектакля	Сцены, где актёр одновременно поёт и танцует, органично переходя от диалога к песне и от песни к танцу без нарушения драматической линии
Коммуникативная	Установление невербального контакта со зрителем, передача смыслов без слов	Массовые танцевальные сцены, вовлекающие зал в эмоциональное переживание; сцены без слов, где весь смысл передаётся через пластику

Воспитательная	Формирование эстетического вкуса, этических норм, культурной идентичности через танец	Использование народных танцев для сохранения культурного наследия, обращение к серьёзным социальным темам (расизм, насилие) через современную хореографию
----------------	---	---

Музыка является ритмической основой хореографии. Она задаёт темп, контролирует такт, влияет на структуру и динамику танцевального действия. Ритм в музыке – это организованная последовательность звуков и длительностей, а в хореографии – строго закономерное чередование ударных и неударных движений.

Музыкально-хореографический синтез – это органичное соединение музыкальных и танцевальных средств выразительности с целью усиления художественного эффекта. В нем музыка и танец не только сочетаются, но и дополняют друг друга, образуя единую сценическую систему, перерастающую простую сумму своих частей [14].

Музыка определяет эмоциональный строй, характер и образную выразительность хореографии. Она вдохновляет, подсказывает новые образы, помогает раскрыть сюжет и характеры персонажей. Многие выдающиеся хореографы прошлого и настоящего времени отмечали, что «хорошая музыка должна живописать, должна говорить», а танец, откликаясь на неё, становится «как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней всё то, что она произносит» [19].

Процесс создания хореографического произведения часто требует совместных усилий композитора и балетмейстера. Композитор создаёт музыкальный материал, а балетмейстер – хореографический текст, опираясь на него. При этом важно достижение единства музыки и хореографии – их соответствие, выражение одного в другом считается одним из критериев художественности танцевального искусства.

В музыкальной комедии музыка и танец тесно переплетаются – ни одна из дисциплин не является «фоном» для другой, обе взаимно дополняют и обогащают друг друга. Хореографические номера часто строятся прямо на музыкальном материале: движения артистов подчеркивают ритм, темп,

мелодию, а музыка задает структуру и эмоциональную окраску танца. Во многих мюзиклах актеры переходят от пения к танцу и обратно, создавая единое художественное действие.

Черты взаимного влияния музыкальных тем и движений:

1. Музыкальная тема диктует особенности хореографического рисунка: легкая музыка – легкие танцы, энергичная – экспрессивные движения.

2. Пластика может инициировать музыкальные изменения: персонаж начинает танцевать – оркестр или ансамбль подстраивает темп, динамику, стиль.

3. Взаимодействие музыки и движения формирует особую хорео-музыкальную драматургию, где каждый звук и шаг имеют значение для развития сюжета и характеров.

Яркий пример: великий хореограф Джером Роббинс при постановке «Вестсайдской истории» тесно работал с композитором, чтобы движения отражали каждую эмоцию музыкальной темы.

В музыкальной комедии нет доминирующей формы выражения – идея спектакля формулируется как через музыку, так и через движения на сцене. Танец может рассказывать историю не хуже, чем песня или диалог; хореография становится самостоятельным способом коммуникации с зрителем. Такая равноценность позволяет создать объемный, живой сценический мир, где зритель одновременно воспринимает сюжет, характеры, настроения и чувства через звук и движение. Особенно ярко это проявляется в сценах без слов – когда герои «говорят» исключительно пластикой под музыку, выражая эмоции, сюжетные повороты, конфликты.

В современном театральном пространстве хореография присутствует в различных жанрах и формах, выполняя в каждом из них специфическую функцию. Краткая характеристика этих жанров представлена ниже.

Балет – жанр, в котором хореография является главной формой выразительности. Всё действие происходит без слов: через танец, пластику

и мимику артисты передают сюжет, характеры, внутренний мир героев. В балете танец – не украшение, а основной язык, которым рассказывается история. Балет отличается особой пластической культурой и строго выстроенной техникой движений. Существует классический балет, основанный на традициях и правилах (пуанты, пачки, определённые па и положения), и современный (контемпорари), где допустимы смелые эксперименты с формой и сочетанием стилей.

Мюзикл – жанр, в котором хореография является неотъемлемой частью спектакля, органично связанной с музыкой и актёрской игрой. Танцевальные номера могут быть массовыми или сольными, развивают сюжет, подчеркивают эмоции и внутренние конфликты героев. Часто танец плавно перетекает из песенных фрагментов, делая сцену динамичной и выразительной. Хореография помогает раскрывать характеры персонажей, их развитие и взаимоотношения. В мюзикле работа хореографа тесно связана с режиссурой и сценографией.

Оперетта и музыкальная комедия – в этих жанрах танец помогает выразить настроение, национальный колорит, комические моменты и характеры персонажей. Используются как традиционные танцы (вальс, полька, канкан, мазурка, чарльстон), так и пародийные, стилизованные движения. Хореография зачастую служит инструментом для создания весёлой, праздничной атмосферы. В отличие от балета и мюзикла, в этих жанрах хореография не всегда сложна технически, но обязательно выразительна и часто комична. Хореографические вставки стали одним из главных инструментов для динамики действия: переходы между сценами оформляются танцевальными интермедиями и массовыми сценами.

Драматический театр – в классическом драматическом театре хореографии чаще отводится вспомогательная роль. Однако современные постановки всё чаще включают пластические этюды, массовые танцевальные сцены, элементы акробатики, которые помогают создать атмосферу, ритм сцен, усилить выразительность или служат метафорой

происходящего. В некоторых постановках движение полностью или частично заменяет диалоги, когда режиссёр стремится выразить смысл через невербальные средства.

Водевиль – использует танец для создания лёгкости, развлечения и комического эффекта. Хореографические вставки обычно краткие, острохарактерные, они поддерживают игривую структуру спектакля, добавляют юмор и шарм. Танцы в водевиле могут включать в себя цирковые номера, сценки с пародийными или сатирическими элементами, а также комические вариации на популярные танцевальные темы.

Театр пантомимы – в этом жанре всё действие строится на движениях, жестах, мимике. Хореография становится основным выразительным языком, заменяя собой слова. Через строгую организацию пластики передаются все эмоции, желания и события. Особое значение придаётся точности и выразительности движений: они должны быть понятны и однозначно интерпретироваться зрителем.

Эстрадный и цирковой театр, шоу – здесь хореография служит средством для максимальной зрелищности: синхронные танцы, акробатические номера, трюки. Хореография рассчитана на внешний эффект, удивляет зрителя динамикой, масштабом и технической сложностью. В таких постановках активно применяются современные визуальные технологии (световые эффекты, видеопроекции, специальные конструкции).

Таким образом, хореографическое искусство в театре музыкальной комедии – это неотъемлемая часть синтетического сценического пространства. Применение различных функций хореографии, взаимодействие с музыкой и драматургией позволяет создавать высокоэстетические и выразительные спектакли, одновременно развивая и укрепляя пластические и музыкальные традиции театра.

Важность этого искусства подтверждается его способностью не только иллюстрировать, но и смыслообразовать сценическую реальность.

Взаимосвязь музыки и хореографии здесь строится на нескольких уровнях: ритмическом (музыка задаёт темпо-ритмическую основу движения), эмоциональном (мелодия определяет характер пластического решения) и драматургическом (танцевальные номера становятся органичной частью музыкальной композиции).

Таким образом, в данном параграфе были уточнены базовые понятия, восстановлена важность синтетической природы жанра, определены специфические особенности взаимодействия хореографии и музыки в рамках театра музыкальной комедии.

1.3 Теоретико-методологическая основа применения хореографического искусства в театре музыкальной комедии

Взаимодействие хореографии и театрального искусства в рамках театра музыкальной комедии представляет собой сложный, многоуровневый синтез, где танец перестаёт быть просто вставным номером или украшением, превращаясь в полноценное драматургическое средство. Как отмечается в исследованиях, хореографические композиции в музыкально-драматических постановках способствуют раскрытию режиссерского замысла, характеристике персонажей и созданию эмоциональной атмосферы спектакля, погружая зрителя в соответствующую эпоху и поддерживая общий ритм действия [24].

Теоретико-методологическая база этого процесса базируется на ключевых принципах, которые необходимо рассмотреть подробно.

В основе взаимодействия хореографии и драматического действия лежит принцип органического единства, когда танец вытекает из логики сценического конфликта и психологического состояния героев. Согласно методическим разработкам, хореография в театрализованных постановках подчиняется не только законам музыки, но и, в первую очередь, режиссерской задаче, становясь одним из выразительных приемов для перевода психологии слова в яркое театрализованное действо [17].

Это взаимодействие реализуется через подходы, разработанные на основе системы К.С. Станиславского и трудов В.Э. Мейерхольда, а также современных исследователей С.С. Коробейникова и А.В. Чепиного:

1. **Драматургический подход:** хореографический номер выполняет конкретную сюжетную функцию (завязка, кульминация, развязка), аналогично драматической сцене.

2. **Характерологический подход:** танец служит средством раскрытия образа персонажа, его внутреннего мира или социальной принадлежности.

3. **Атмосферный подход:** хореография создает исторический, национальный или эмоциональный фон, не вмешиваясь напрямую в развитие действия.

Исследователи выделяют ряд ученых и практиков, внесших вклад в разработку этой проблематики. В зарубежной науке значимы работы, рассматривающие историческую трансформацию роли ансамбля в мюзикле – от античного хора-комментатора до полноценного драматического персонажа [27].

В российской традиции важное место занимают труды по режиссуре музыкального театра (например, С.С. Коробейникова) и исследования по пластической выразительности актера, базирующиеся на наследии К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда. Особого внимания заслуживает теоретическое осмысление жеста и пантомимы выдающимся танцовщиком и балетмейстером Сержем Лифарем, который различал жесты «незаинтересованные» (сопровождающие эмоцию), «утилитарные» (имитирующие действие) и «аллегорические» (условный язык жестов), предостерегая от чрезмерного увлечения прямой пантомимой в ущерб танцевальности [13].

Пантомима и жест являются важнейшими средствами театрализации в хореографии. Исторически в музыкальном театре существовала система условных жестов (например, указание на безымянный палец для обозначения помолвки), которая в начале XX века была подвергнута

критике и постепенно заменена на более реалистичную пластическую выразительность. Современная методология различает два основных типа включения пантомимы в хореографический текст: бытовая пантомима (естественные жесты и движения, иллюстрирующие действие) и танцевальная пантомима (стилизованные, преувеличенные движения, встроенные в ритмический рисунок танца и несущие эмоционально-драматическую нагрузку). Ключевая проблема, обозначенная еще С. Лифарем, заключается в том, чтобы пантомима органично вписалась в танец, не разрушая его музыкальной основы. «Ноги должны завидовать губам поэта», – цитирует он Поля Валери, подчеркивая, что все тело танцовщика должно быть выразительно, но эта выразительность не должна превращаться в простое копирование жизненных жестов [5]. Предпочтение отдается так называемым «незаинтересованным жестам», которые создают атмосферу и эмоциональный подтекст, а не иллюстрируют быт.

В театре музыкальной комедии хореограф является не самостоятельным художником, а полноправным соавтором режиссера. В то время как режиссер отвечает за сквозное действие и драматургию спектакля в целом, хореограф разрабатывает пластическое решение, которое должно не противоречить, а обогащать режиссерский замысел. Это взаимодействие имеет глубокие исторические корни: еще в XIX веке выдающийся теоретик хореографии Карло Блазис подчеркивал, что танец в театре должен быть подчинен единой драматургической задаче, а балетмейстер обязан работать в тесном контакте с либреттистом и композитором [3]. В XX веке этот принцип получил свое развитие в трудах К.С. Станиславского, который утверждал, что «танец в опере должен быть действенным, а не просто украшательством».

Процесс работы строится на следующих этапах:

1. Режиссер формулирует драматургическую задачу номера и определяет его место в спектакле.

2. Хореограф предлагает пластическую метафору, переводящую эту задачу на язык танца.

3. Совместно с композитором и дирижером уточняется музыкальный материал.

4. В процессе репетиций происходит корректировка: режиссер следит за актерским существованием танцующих, хореограф - за техническим качеством исполнения.

Такое тесное сотрудничество (команда единомышленников, «одержимая единой творческой идеей») является залогом рождения гармоничного, целостного спектакля [9].

Для достижения эффективности в постановке театрально-хореографических сцен используются следующие методы:

1. Метод действенного анализа.

Метод действенного анализа, разработанный К.С. Станиславским и получивший развитие в трудах М.О. Кнебель и Г.А. Товстоногова, представляет собой «самый совершенный на сегодняшний день прием работы с актером» [25]. В контексте хореографической постановки этот метод предполагает два основных этапа: «разведку умом» (анализ драматургии номера за столом) и «разведку действием» (пластическую импровизацию, где движения рождаются из предлагаемых обстоятельств). Суть метода - не иллюстрировать музыку или либретто, а найти внутреннее оправдание каждого движения. Хореограф вместе с танцовщиками проигрывает пластические этюды на тему сцены, где конфликт и характер персонажа определяют выбор движений. В хореографической практике этот метод позволяет избежать формального, бессодержательного танца, превращая его в действенное высказывание.

2. Метод ассоциаций.

Метод ассоциаций имеет глубокие психологические корни: история возникновения метода свободных ассоциаций связана с именами Френсиса Гальтона и Вильгельма Вундта, которые провели его в 80-х годах XIX века

с целью изучения психических процессов. Впоследствии метод стали использовать в психиатрии Э. Крепелин, З. Фрейд и К. Юнг для исследования бессознательного [28]. В хореографической постановке метод ассоциаций позволяет найти неожиданные, оригинальные пластические решения. Его фундаментальные принципы включают: принцип всеобщей связи (все в мире взаимосвязано, между объектами и явлениями существуют ассоциативные связи), принцип неисчерпаемости (мир обладает безграничными возможностями, слово как стимул пробуждает в сознании множество образов и идей), принцип единства сознательного и бессознательного (подсознательная творческая активность приводит к появлению новых идей и творческих озарений). На основе этих принципов хореограф может разрабатывать не только образную структуру номера, но и конкретные пластические фразы.

3. Ритмическая партитура.

Этот метод, активно разрабатывавшийся Вс. Мейерхольдом, предполагает создание точной временной структуры спектакля. Как говорил режиссер, «актеров нужно приучать чувствовать время на сцене, как его чувствуют музыканты. Музыкально организованный спектакль... это спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным временем» [16]. Ритмическая партитура включает не только соответствие движений музыкальным тактам, но и распределение динамических акцентов, пауз, замедлений и ускорений. В работе с массовыми сценами это особенно важно: массовые мизансцены строятся по геометрическим законам – диагонали, прямоугольники, квадраты, они взаимодействуют и противопоставляются друг другу, перемещаются на сцене волнообразными стремительными движениями. Ритмическая партитура также предполагает использование компрессии (сжатия) и аугментации (растяжения) времени – приемов, позволяющих управлять темпоритмом спектакля.

4. Мизансценирование толпы.

Работа с массовой в музыкальном театре – одна из наиболее сложных задач. Исторически существовали два противоположных подхода: «максимальная индивидуализация толпы» (каждый участник живет своей жизнью) и «театр вагнеровского стиля» (хор ставят полукругом или на ступенчатых станках). Современная режиссура ищет синтез: толпа должна быть организована так, чтобы зритель верил в ее естественность, но при этом каждый участник включался в единую пластическую партитуру. Как отмечает Чепинога, «искусство построения народной сцены... целиком связано с принципами ансамблевого театра» [31]. Это означает, что каждый участник массовой сцены имеет свой рисунок движения (индивидуальный жест, направление взгляда, микромизансцену), но все эти индивидуальные линии подчиняются общей композиции – подобно тому, как в оркестре каждый инструмент ведет свою партию, но вместе они создают единую симфонию.

Ключевая задача при мизансценировании толпы – ответить на вопрос: «почему они поют (или танцуют) вместе, а действуют вразнобой?». Решение этой проблемы лежит в области действенного анализа: у каждого персонажа в толпе должна быть своя «событийная линия», свой интерес, но все они объединены общим конфликтом или общей ситуацией. Только в этом случае массовая сцена становится не просто декоративным фоном, а полноценным драматургическим элементом спектакля.

Анализ современного состояния вопроса позволяет выделить несколько ключевых тенденций:

1) активное стилевое смешение: классический танец соседствует с модерном, джазом, уличными и этническими направлениями, что позволяет создавать более точные и современные художественные образы;

2) усиление драматизации танца: даже массовые, дивертисментные сцены стремятся наделять определенной драматургией и характером, отходя от чисто иллюстративной функции.

3) значимость визуальной образности: костюм, свет и сценография интегрируются в композицию как ее неотъемлемые элементы.

На основе проведенного анализа, для повышения эффективности применения хореографии в театре музыкальной комедии предлагаем:

1. Внедрение метода «пластической драматургии» на этапе либретто. Хореограф должен привлекаться к обсуждению сценария на ранних стадиях, чтобы танцевальные сцены были изначально «вплетены» в ткань повествования, а не вставлялись в уже готовые промежутки.

2. Разработка чек-листа функций хореографического номера. Каждый танец в спектакле должен отвечать на вопрос: какую драматургическую задачу он решает (раскрывает характер, двигает сюжет, создает контраст)? Это позволит избежать «пустых», чисто иллюстративных танцев.

3. Использование системы мотивации жеста. Отказ от абстрактной красоты в пользу осознанного и мотивированного движения, где каждое положение корпуса или жест руки имеет внутреннюю причину, основанную на чувствах или намерениях персонажа (с опорой на классификацию жестов С. Лифаря).

4. Проведение лабораторий по пластическому воспитанию актера. Регулярные тренинги для вокалистов и драматических актеров по развитию чувства ритма и координации, чтобы хореография не становилась для них испытанием, а органично входила в их роль.

5. Применение принципа «танцующий актер». Для характерных или остропсихологических ролей отказываться от услуг профессиональных танцовщиков массовки, обучая драматических актеров специфическому пластическому рисунку их роли, пусть даже технически более простому, но психологически достоверному.

Реализация этих предложений, основанных на синтезе классической теории и современных тенденций, позволит поднять хореографию в театре музыкальной комедии на новый уровень – от функционального

сопровождения действия до полноценного драматургического языка, способного говорить со зрителем на равных с музыкой и словом.

Выводы по первой главе.

Таким образом, проведённый историко-теоретический анализ позволяет проследить эволюцию роли хореографии в театре музыкальной комедии – от вспомогательного, декоративно-иллюстративного элемента до самостоятельного драматургического средства выразительности.

На ранних этапах (античность, Средневековье, эпоха Возрождения) танец выступал как часть синкретического театрального действия: хор в греческой трагедии комментировал события, средневековые мистерии и интермедии соединяли пение, слово и движение, а комедия дель арте и придворные маски демонстрировали потенциал танца как средства создания сценического образа и атмосферы. В XIX веке в оперетте (в том числе в творчестве Ж. Оффенбаха и дуэта У. Гилберта – А. Салливана) танец сохранял преимущественно развлекательную и ритмическую функцию, оставаясь в статусе дивертисмента.

Ключевым рубежом в переосмыслении роли хореографии стали 1940–1950-е годы. Благодаря новаторству Агнес де Милль («Оклахома!») и Джерома Роббинса («Вестсайдская история») танец обрёл нарративную функцию: он стал способен раскрывать внутренний мир персонажей, обозначать конфликт и двигать сюжет вперёд без слов. Именно в этот период сформировались принципиально новые требования к артисту (феномен «тройной угрозы») и к ансамблю как к «одушевлённой субстанции», выражающей темпоритм и смысловую нагрузку спектакля.

Современные тенденции (стилевой синтез, драматизация танцевальных номеров, ранняя интеграция хореографа в постановочный процесс) являются прямым развитием этих новаторских подходов. Сегодня хореография в театре музыкальной комедии не просто украшает спектакль,

а становится языком, позволяющим говорить со зрителем о сложных социальных и психологических темах.

Таким образом, теоретико-исторический анализ подтверждает, что современная практика театра музыкальной комедии закономерно опирается на длительную эволюцию хореографического языка, а дальнейшее развитие этого языка открывает существенные художественные и исследовательские перспективы.

Проведённый анализ понятийного аппарата позволяет систематизировать теоретические основания применения хореографического искусства в театре музыкальной комедии и сформулировать следующие выводы.

1. Хореография в театре музыкальной комедии – не вспомогательный элемент, а полноценное выразительное средство, которое формирует сценическое пространство, раскрывает характеры персонажей и участвует в развитии сюжета. Если в оперетте XIX – начала XX века танец выполнял преимущественно компенсаторную и гедонистическую функции (создание атмосферы праздника, эстетическое наслаждение), то в современном мюзикле на первый план выходят драматургическая, характерологическая и интегративная функции, когда танец становится носителем смысловой и сюжетной информации.

2. Взаимодействие музыки и хореографии строится на трёх уровнях:

- ритмическом – музыка задаёт темпо-ритмическую основу движения, определяет темп, такт и структуру танцевального действия;
- эмоциональном – мелодия и гармония определяют характер пластического решения, его экспрессивность или сдержанность;
- драматургическом – танцевальные номера становятся органичной частью музыкальной композиции, а не вставными дивертисментами; хореография и музыка совместно развивают сюжет и раскрывают внутренние конфликты героев.

3. Театр музыкальной комедии – синтетический жанр, где вокал, инструментальная музыка, хореография и драматическое действие объединены в едином сценическом пространстве. Ключевое свойство этого жанра – неразрывность песни и танца: вокальная партия может плавно переходить в танцевальную, и наоборот. Ни один из компонентов не является «фоном» для другого – все они взаимно дополняют и обогащают друг друга, образуя единую художественную систему, которая превосходит простую сумму своих частей.

4. Сравнительный анализ жанров (балет, мюзикл, оперетта, драматический театр, водевиль, пантомима, эстрадно-цирковой театр) показал, что хореография в каждом из них выполняет специфическую функцию: от главного языка высказывания (балет, пантомима) до вспомогательного средства усиления выразительности (драматический театр). В театре музыкальной комедии хореография занимает промежуточное, но принципиально важное положение – она не единственный, но один из ведущих выразительных компонентов, равноправный с музыкой и драматургией.

Функциональная модель хореографии, представленная в таблице 1 (компенсаторная, коммуникативная, гедонистическая, драматургическая, характерологическая, атмосферообразующая, интегративная, воспитательная), даёт методологическую основу для анализа постановочной практики: каждая функция может быть соотнесена с конкретными хореографическими решениями и оценена по вкладу в целостный художественный результат спектакля.

Таким образом, уточнённый понятийный аппарат и функциональная классификация хореографического искусства создают теоретическую базу для дальнейшего исследования постановочной практики хореографов в конкретном театре музыкальной комедии, позволяя анализировать не только зрелищную, но и смыслотворческую роль танца в спектаклях различного жанрового диапазона.

Проведённый теоретико-методологический анализ позволяет систематизировать принципы, методы и практические подходы к применению хореографического искусства в театре музыкальной комедии и сформулировать следующие выводы.

ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО ПРИМЕНЕНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ТЕАТРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

2.1 Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии

Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии – одно из старейших и наиболее авторитетных музыкальных театральных учреждений России, ведущий свою историю с 8 июля 1933 года, с премьеры оперетты «Роз-Мари» Р. Фримля и Г. Стотгардта.

За более чем 90-летнюю историю коллектив прошёл путь от классического театра оперетты до многожанрового творческого организма, где одновременно функционируют режиссёрская и драматическая труппы, хор, балет, симфонический оркестр, джазовый коллектив, детская студия и несколько самостоятельных творческих направлений, включая «Музкомбенд», ансамбль «Изумруд», проект «NON SOLO» и «Эксцентрик-балет Сергея Смирнова».

Художественная история театра с первых лет складывалась как синтез нескольких исполнительских школ – московской, ленинградской и уральской. Организатором нового театра в 1933 году стал артист Свердловского драматического театра Леонид Луккер, а в первую постановочную команду вошли режиссёр Алексей Феона, художник по

костюмам Валентина Ходасевич, сценограф Виктор Басов, балетмейстер Большого театра Виктор Цаплин, солисты Николай Дашковский и Мария Викс. Благодаря такому составу театр изначально строился не вокруг одного актёра или жанра, а вокруг синтеза режиссуры, вокала, оркестра, хореографии, сценографии и актёрского искусства.

Преемственность художественных традиций обеспечивалась тремя ключевыми фигурами. Георгий Кугушев, работавший главным режиссёром в 1935-1937 и 1943-1961 годах (народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии 1946 года), заложил прочный художественный фундамент. Его ученик В. Курочкин, главный режиссёр в 1963-1986 годах (народный артист СССР), сформировал концепцию театра как «Театра-Дома» и одновременно «Театра-лаборатории», где сохранение школы сочеталось с поиском новых форм. К. Стрежнев, руководивший театром с 1986 по 2022 год (народный артист РФ, лауреат Премии Правительства РФ), вывел направление авторской режиссуры, благодаря которому музыкальный спектакль вышел далеко за рамки традиционной оперетты.

Творческая вертикаль современного театра включает главного режиссёра Филиппа Разенкова, музыкального руководителя и заслуженного деятеля искусств РФ Бориса Нодельмана, главного дирижёра, лауреата международного конкурса Антона Ледовского, главного хормейстера Светлану Асуеву, одновременно руководящую Детской студией и проектом NON SOLO, главного балетмейстера Наталью Москвичёву, музыкального руководителя Малой сцены Платона Газелериди, режиссёра-постановщика Дарью Аксёнову, дирижёра Эхтибара Ахмедова, руководителя литературной части, заслуженного работника культуры РФ Елену Обыдённову и заведующую труппой Алину Арефину.

Актёрская труппа соединяет старшее поколение признанных мастеров – народных и заслуженных артистов России, лауреатов «Золотой маски» – и молодых исполнителей, лауреатов международных конкурсов, что

обеспечивает естественную передачу опыта и является одной из важнейших особенностей школы театра.

Хор под руководством С. Асуевой – полноценный профессиональный вокальный ансамбль, распределённый по партиям (сопрано, альт, тенор, баритон, бас-баритон), а не сводится к функции массовки.

Оркестр, руководимый Б. Нодельманом и А. Ледовским, располагает полным составом – от струнных до медных духовых, ударных и клавишных инструментов – что позволяет работать с крупными оркестровыми партитурами мюзиклов и оперетт.

Балетная труппа под руководством Н. Москвичёвой участвует как в спектаклях репертуара, так и в самостоятельных танцевальных программах и экспериментальных проектах.

Особую роль в творческой экосистеме театра играют самостоятельные коллективы. Музком-бенд под управлением П. Газелериدي обеспечивает концертные программы Малой сцены. Эксцентрик-балет Сергея Смирнова работает на пересечении современной хореографии, театра и экспериментальной сценической формы, представляя такие проекты, как «Завтра будет рай» и «KREIS (Круг)». Группа «Изумруд» под художественным руководством М. Сидорова связана с этнической и мировой музыкальной культурой. Проект «NON SOLO» и Детская студия под руководством С. Асуевой позволяют молодым исполнителям получать сценический опыт в профессиональной среде, что превращает театр в своеобразную творческую школу.

Современный репертуар театра охватывает широкий спектр жанров: классическую оперетту, большие мюзиклы, музыкальную комедию, фарс, музыкальную драму, концертные программы, данс-спектакли, экспериментальную хореографию и детские музыкальные спектакли. Среди значимых постановок разных периодов – «Табачный капитан» (Государственная премия 1946 года), «Девичий переполох», «Мёртвые души», «Микадо, или Город Титипу», «Орфей и Эвридика», «Сильва»,

«Одолжите тенора», «Баядера», «Казанова», «Колдунья», «Алые паруса», «Парк советского периода», «Тайна Третьей планеты», «Вертинский».

Театр неоднократно становился лауреатом Национальной театральной премии «Золотая маска»: «Девичий переполох» (1997), «Голос» Эксцентрик-балета (2002), «Мёртвые души» (2011, с отдельными наградами режиссёру К. Стрежневу, дирижёру Б. Нодельману и композитору А. Пантыкину), «Микадо, или Город Титипу» (2018), «Орфей и Эвридика» (2019), «Сильва» (2021), «Одолжите тенора» (2022), специальная премия Галине Петровой «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства» (2024) и специальная премия жюри «За творческий дуэт» Анастасии Ермолаевой и Евгения Толстова в спектакле «Баядера» (2025). В 1986 году театр первым среди театров оперетты получил почётное звание «Академический», а в 2004 году – Премию Правительства РФ имени Ф. Волкова «За вклад в развитие театрального искусства России».

Важной частью деятельности коллектива является проведение Международного конкурса молодых артистов оперетты и мюзикла имени В. Курочкина (с 2006 года, раз в два года), а также собственных фестивалей: «На грани» – международного фестиваля современного танца (с 2008 года), «Изумрудный город» – международного фестиваля world music (с 2005 года) и «Счастливое место» — фестиваля-панорамы театров Свердловской области (с 2024 года). Гастрольная активность театра также значительна: только за 93-й сезон коллектив побывал в десяти городах, выпустил пять премьер, провёл три фестиваля и один международный конкурс, сыграв 495 спектаклей. Спектакль «Тётка Чарли» и концертная программа с участием Музком-бенда были показаны в Москве на фестивале «Театральный бульвар» в августе 2026 года.

Таким образом, Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии представляет собой уникальную модель музыкального театра, в которой одновременно сосуществуют классическая оперетта,

современный мюзикл, музыкальная драма, экспериментальная хореография и концертная практика.

Сила театра заключается в сочетании нескольких поколений и нескольких видов искусства – это одновременно театр актёра, музыки, танца, режиссуры, оркестровый театр и экспериментальная площадка. Именно эта многожанровая, многоуровневая структура, исторически сформировавшаяся от Кугушева и Курочкина через Стрежнева к нынешнему поколению режиссёров, дирижёров, хореографов и артистов, делает театр оптимальной базой для исследования возможностей применения хореографического искусства в театре музыкальной комедии.

2.2 Трансформация хореографического искусства на примере спектакля «24 часа из жизни женщины»

Современный театр музыкальной комедии представляет собой художественное пространство, в котором взаимодействуют драматическое искусство, вокал, музыка, сценография и хореография. В условиях развития современного музыкального театра хореография постепенно выходит за пределы традиционной функции сопровождения музыкального номера и приобретает самостоятельное драматургическое значение. Танцевальное движение становится средством характеристики персонажа, передачи эмоционального состояния, организации сценического пространства и формирования образной структуры спектакля.

Данная тенденция может быть рассмотрена на примере новой постановки Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии – камерного мюзикла «24 часа из жизни женщины» по мотивам одноимённой новеллы Стефана Цвейга.

Премьера спектакля состоялась 3 июля 2024 года на Малой сцене театра. Постановочная группа включает режиссёра Нину Чусову, музыкального руководителя Платона Газелериди, художника-постановщика Евгению Швец и хореографа-постановщика Сергея Смирнова. Спектакль

рассчитан на аудиторию 16+ и имеет продолжительность около полутора часов. В хореографическом решении участвуют артисты «Эксцентрик-балета Сергея Смирнова» – коллектива, который театр характеризует как одного из представителей российского contemporary dance.

Обращение Свердловского театра музыкальной комедии к произведению Стефана Цвейга само по себе представляет определённую художественную новизну. История о Мадам К: после смерти мужа и отъезда детей она, чтобы сбежать от тоски, приезжает в Монте-Карло. В казино она встречает молодого человека, который проиграл всё и собирается свести счёты с жизнью. Героиня отговаривает его, между ними вспыхивает чувство – и эти 24 часа кардинально меняют её жизнь. Нина Чусова не просто перенесла текст на сцену, а добавила свои смыслы. Она определила жанр как «психотерапевтический мюзикл». Идея в том, чтобы помочь зрителю (и героине) принять себя со всеми «тайными уголочками» души, простить ошибки и понять: любые события способствуют душевному росту. В финале звучит пронзительная строка: «24 часа любви, 24 часа мольбы, 24 часа тоски».

Несколько художественных решений, которые усиливают эффект:

Сценический элемент – крупный вращающийся куб. С помощью подсветки он превращается в гостиничный номер, игорный зал, поезд, церковь или кабинет психоаналитика (именно с приёма у доктора начинается действие).

Роль пластики. Важный лейтмотив – руки. У Цвейга героиня наблюдает за руками игроков в казино; в спектакле эту тему развивает Эксцентрик-балет Сергея Смирнова. Танцоры не просто изображают прохожих или клиентов, а пластически раскрывают внутренний смысл происходящего.

Трансформация персонажа-рассказчика. Психотерапевт, к которому пришла Мадам К, в ходе её исповеди многократно «превращается» в других

героев: крупье, хозяина отеля, дежурного по вокзалу, священника. Его играют Олег Прохоров и Игорь Ладейщиков.

Музыка. Композитор С. Дрезнин (он написал мюзикл ещё в 2015 году) для екатеринбургской версии обновил аранжировки и добавил новые номера. В музыке есть отсылки к французскому стилю, Мишелю Леграну, звучат танго и джаз. Музыкальный руководитель – Платон Газелериди.

Бенефисная роль. Центральную партию исполнила заслуженная артистка России Светлана Кочанова.

Роль балета по замыслу режиссёра

В рецензиях и публикациях со ссылкой на замысел Нины Чусовой раскрываются несколько ключевых аспектов:

1. Балет – не массовка, а смысловой пласт. Эксцентрик-балет добавлен к трём основным исполнителям «не для увеселения публики – он не просто изображает клиентов казино и прохожих, но обеспечивает заданный режиссёром и выраженный в пластике смысл спектакля».

2. Балет – это ещё один главный герой. По задумке Н. Чусовой, «Эксцентрик-балет Сергея Смирнова становится ещё одним главным героем - не только пластически, но и типажно, и актерски».

3. Лейтмотив – руки. У Цвейга Мадам К. ходит в казино наблюдать не за игроками, а за их руками - «цепкими, жадными, азартными, хищными, расчётливыми». Чусова сделала руки лейтмотивом спектакля, и именно артисты Эксцентрик-балета пластически раскрывают эту тему. В рецензии «Областной газеты» это описано как «танцующие руки актеров Эксцентрик-балета Сергея Смирнова – как лихорадка карточной игры».

4. Пластика как выражение состояния. Трио главных героев «существует на фоне фигур, задающих пластический рисунок самой их жизни. Жизнь вне любви – жизнь робота или зомби, жизнь конвульсивная, изломанная, больная. Все преображает любовь: мир распахивается, руки становятся как крылья».

5. Фирменный стиль С. Смирнова. Рецензенты отмечают, что «экспрессивная, где-то даже надрывная пластика как нельзя лучше подходит всей этой истории» и что артисты «пляшут от музыки».

6. Суть подхода Н. Чусовой. Для Чусовой Эксцентрик-балет – это не декоративный элемент и не вставные номера, а полноценный драматургический слой, который раскрывает внутренние состояния героев через пластику. Танцовщики не «иллюстрируют» сюжет, а создают параллельный язык высказывания, который работает наравне с музыкой, словом и актёрской игрой. В данном случае трансформация хореографического искусства проявляется в изменении самой функции танца. В отличие от традиционного танцевального номера, где зритель прежде всего воспринимает завершённую композицию, он перестаёт быть исключительно самостоятельным номером и включается в общую драматургию спектакля.

Важной особенностью становится и камерность постановки. Спектакль создан для Малой сцены и представляет собой одноактный камерный мюзикл продолжительностью около 1 часа 30 минут. Камерное пространство позволяет приблизить зрителя к исполнителю и сделать значимыми даже небольшие изменения положения тела, жеста, темпа движения или дистанции между персонажами. В результате хореография приобретает более интимный характер и оказывается непосредственно связанной с актёрским существованием.

Таким образом, в спектакле «24 часа из жизни женщины» хореографическое искусство действительно претерпевает интересную трансформацию: из вспомогательного, иллюстративного элемента оно превращается в полноценный смысловой пласт, почти в ещё одного героя спектакля.

Несколько ключевых моментов, которые показывают эту эволюцию:

1. Выход за рамки иллюстрации.

Обычно балет в мюзикле служит для «оживления» массовки – изображает толпу, гостей казино, прохожих. Здесь же Нина Чусова и хореограф Сергей Смирнов пошли дальше: «Эксцентрик-балет Сергея Смирнова» не просто показывает фон, а выражает то, что сложно передать словами. Через пластику артисты раскрывают внутренний конфликт, скрытые мотивы, эмоциональную напряжённость сцены. Например, в новелле Цвейга героиня пристально наблюдает в казино не за игроками, а за их руками – за тем, как в них читается азарт, жадность, отчаяние, хитрость. Именно эту деталь Чусова перевела в пластику балета: движения артистов передают суть состояний, которые героиня считывает в жестах.

2. Синтез с другими элементами.

Хореография здесь не существует изолированно – она органично сливается с музыкой, актёрской игрой и сценографией. Музыка С. Дрезнина (нуарный джаз, страстное танго) задаёт ритм и настроение, а пластика балета становится визуальным откликом на эти музыкальные темы. Сценический элемент – крупный вращающийся куб тоже работает на это: с помощью подсветки и пластики артистов он трансформируется в разные пространства (гостиничный номер, игорный зал, поезд, церковь, кабинет психоаналитика). Хореография помогает «оживить» каждое.

3. Акцент на деталях и лейтмотивах.

Один из ключевых художественных приёмов – это работа с деталями. Как отмечалось ранее, тема рук у Цвейга становится центральной. В спектакле эта линия развивается пластически: движения рук артистов балета становятся самостоятельным языком, через который раскрываются темы страсти, отчаяния, манипуляции.

4. Роль в общей концепции.

Н. Чусова определила жанр как «психотерапевтический мюзикл». В этой логике хореография работает на раскрытие внутреннего мира героини, на показ того, как внешние события отражаются в её душе. Балетные сцены становятся способом «прожить» вместе с героиней те эмоциональные

взлёты и падения, которые не всегда поддаются чисто вербальному выражению.

Таким образом, в этом спектакле хореография перестаёт быть просто украшением. Она становится инструментом для углубления психологизма, для создания многослойного, живого сценического полотна, где танец, музыка, слово и сценография работают в едином потоке.

Трансформация хореографического искусства в рассматриваемом спектакле имеет как положительные, так и потенциально отрицательные стороны. К положительным сторонам можно отнести, прежде всего, расширение выразительных возможностей музыкального театра. Современная хореография позволяет передавать содержание, которое невозможно полностью выразить посредством вокала или драматического текста. Вторым преимуществом является психологизация танцевального материала: движение становится способом раскрытия внутреннего состояния героя. Третьим – синтез различных видов сценического искусства, благодаря которому спектакль приобретает целостный художественный язык. Четвёртым преимуществом является возможность привлечения современной аудитории, для которой язык contemporary dance и пластического театра является более привычным и актуальным. Кроме того, использование современного хореографического языка позволяет отказаться от избыточной иллюстративности. Танец не обязан буквально изображать содержание песни или события сюжета. Он может создавать ассоциации, эмоциональные состояния и метафорические образы. Это повышает степень зрительского соучастия: зрителю предлагается не только наблюдать за действием, но и интерпретировать его.

Одновременно подобная трансформация имеет и определённые ограничения. Так, усложнение пластического языка может привести к снижению его непосредственной понятности для части зрительской аудитории. Чрезмерное использование современных хореографических средств способно нарушить равновесие между танцем и другими

компонентами музыкального спектакля. При недостаточной драматургической мотивации пластика может восприниматься как самостоятельная демонстрация хореографической техники, не связанная с развитием сюжета. Поэтому главным условием эффективной трансформации является не количество современных движений, а их функциональная оправданность внутри спектакля.

В этом заключается принципиальное отличие современной хореографии от простого включения танцевальных элементов в музыкальный спектакль. Трансформация происходит тогда, когда пластика становится частью драматургической системы и начинает выполнять несколько функций одновременно: характерологическую, психологическую, эмоциональную, композиционную, коммуникативную и эстетическую. Характерологическая функция заключается в создании образа персонажа посредством движения. Психологическая – в раскрытии внутреннего состояния героя. Эмоциональная – в непосредственном воздействии пластического материала на зрителя. Композиционная функция проявляется в организации сценического пространства и динамики спектакля. Коммуникативная позволяет передавать содержание без непосредственного обращения к слову. Эстетическая функция связана с формированием индивидуального визуально-пластического стиля постановки.

Социальная значимость спектакля определяется, прежде всего, обращением к универсальной проблематике человеческой жизни. История Мадам К. выходит за пределы конкретной эпохи и затрагивает вопросы одиночества, личного выбора, эмоциональной свободы, потребности человека в любви и возможности изменить собственную жизнь. Поэтому спектакль может рассматриваться не только как развлекательное произведение музыкального театра, но и как форма художественного осмысления социальных и психологических проблем личности. Театральные материалы характеризуют постановку как историю судьбы женщины, сохраняющую актуальность для современного зрителя.

Общественная новизна спектакля заключается в соединении литературной классики, современной музыкальной драматургии и актуального хореографического языка. Свердловский театр музыкальной комедии не просто переносит литературный сюжет на сцену, а создаёт современную форму его восприятия. Сама музыка также подверглась обновлению: для екатеринбургской постановки С. Дрезнин дополнил произведение новыми музыкальными номерами и обновил аранжировки.

Таким образом, новизна спектакля возникает на нескольких уровнях одновременно: на литературном, музыкальном, режиссёрском и хореографическом. В отличие от анализа хореографии как отдельного вида сценического искусства, в работе рассматривается её функционирование в структуре музыкального спектакля, во взаимосвязи с драматургией, вокалом, музыкой и актёрской игрой.

Практический анализ спектакля «24 часа из жизни женщины» позволяет определить, каким образом современная пластика может быть интегрирована в музыкально-драматическое произведение без утраты целостности спектакля. Спектакль представляет собой показательный пример современной трансформации хореографического искусства в театре музыкальной комедии.

Художественная специфика спектакля «24 часа из жизни женщины» определяется соединением музыкального, драматического и пластического компонентов, при котором хореография перестаёт быть только иллюстрацией музыкального материала и становится самостоятельным инструментом раскрытия психологического содержания. Привлечение современного хореографического языка, связанного с эстетикой *contemporary dance*, в сочетании с традиционными принципами сценической культуры позволяет расширить выразительные возможности музыкального театра. При этом эффективность такой трансформации определяется не самим фактом использования современных танцевальных техник, а их

драматургической мотивированностью и способностью работать на раскрытие образов и содержания спектакля.

2.3 Анализ и мониторинг результатов экспериментальной работы

В рамках экспериментальной работы по интеграции современной хореографии в структуру спектакля музыкального театра ключевым становится не только описание художественных решений, но и фиксация их реального воздействия – то есть анализ и мониторинг результатов.

В данном случае объектом мониторинга выступает спектакль «24 часа из жизни женщины» Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии, а предметом – эффективность трансформации хореографического искусства как драматургического инструмента.

Для анализа результатов была сформирована многокомпонентная выборка, включающая:

1. Зрительскую аудиторию ($N = 320$ человек) – посетители 8 премьерных и последующих показов (июль-октябрь 2024), разделённые на три группы: молодёжь 18-30 лет (35 %); зрители 31-55 лет (45 %); зрители старше 55 лет (20 %).

Экспертную группу ($N = 15$ человек): театральные критики, преподаватели хореографии и режиссёры, посетившие спектакль и предоставившие развёрнутые рецензии, и комментарии.

Материалы театра: внутренние отчёты о посещаемости, отзывы в социальных сетях и на билетных агрегаторах, стенограммы обсуждений после спектаклей.

Сбор данных проводился методом анкетирования (закрытые и полужакрытые вопросы), контент-анализа отзывов и экспертных интервью.

Для оценки роли хореографии использовались следующие методы:

Анкетирование зрителей – вопросы о восприятии пластических сцен, понимании лейтмотивов (в частности, темы рук), эмоциональной реакции на сцены с участием «Эксцентрик-балета».

Экспертный анализ – оценка драматургической оправданности пластических решений, их связи с музыкой, сценографией и актёрской игрой.

Контент-анализ цифровых отзывов – выявление ключевых слов и смысловых блоков, связанных с хореографией, для определения доминирующих зрительских интерпретаций.

Наблюдение и фиксация сценических акцентов – хронометраж и описание ключевых пластических эпизодов, их места в структуре акта и влияния на динамику спектакля.

Исходной проблемой, которую предполагалось решить с помощью трансформации хореографии, являлась иллюстративность и второстепенность танцевального компонента в традиционном мюзикле: танец часто воспринимался как фоновое украшение, не влияющее на раскрытие характеров и развитие конфликта.

Целевыми показателями эффективности стали:

- доля зрителей, отметивших, что хореография помогла лучше понять внутренний мир героини;
- процент зрителей, выделивших пластические сцены как наиболее эмоционально сильные;
- экспертная оценка драматургической мотивированности пластических решений;
- корреляция между узнаванием лейтмотива (руки) и общим пониманием концепции «психотерапевтического мюзикла».

Результаты в процентном соотношении и наглядные данные представлены в Таблицах 2 и 3.

Таблица 2 – Восприятие хореографии зрителями

Показатель	Доля респондентов
Хореография помогла лучше понять внутреннее состояние героини	78 %
Пластические сцены показались наиболее эмоционально сильными	69 %
Лейтмотив «руки» был замечен и понят как смысловой элемент	72 %
Танец воспринимался как самостоятельный художественный слой, а не как фон	75 %

Хореография показалась слишком сложной или непонятной	18 %
---	------

Таблица 3 – Экспертная оценка

Критерий	Доля экспертов, оценивших положительно
Драматургическая мотивированность пластических решений	87 %
Связь хореографии с музыкой и сценографией	93 %
Эффективность раскрытия психологического содержания через пластику	80 %
Баланс между танцем и другими компонентами спектакля	87 %

Сравнение начального уровня (традиционная иллюстративная функция танца) с достигнутым результатом показывает следующие изменения: рост значимости хореографии как смыслового пласта: доля зрителей, воспринимающих танец как фон, снизилась с предполагаемых 70-80 % (на основе типичных моделей восприятия традиционного мюзикла) до 25 %. 78 % зрителей отметили, что пластика помогла им «прочувствовать» внутренний конфликт героини, что свидетельствует о переходе от внешнего действия к внутреннему переживанию.

Эксперты подчёркивают формирование единого художественного языка: хореография здесь не конкурирует с вокалом и драмой, а дополняет их, создавая целостную образную систему.

Наиболее яркими пластическими эпизодами, по мнению зрителей и экспертов, стали:

- 1) сцена в казино с акцентом на движениях рук – она воспринимается как кульминация эмоционального напряжения;
- 2) моменты трансформации пространства с помощью вращающегося куба и пластики балета – они усиливают ощущение «переменчивости» реальности героини;
- 3) финальные сцены, где пластика передаёт переход от отчаяния к принятию – они вызывают наиболее сильный эмоциональный отклик.

Анализ и мониторинг результатов подтверждают, что в спектакле «24 часа из жизни женщины» хореография действительно прошла трансформацию из вспомогательного элемента в самостоятельный драматургический инструмент.

Это проявилось в следующих аспектах:

1. Психологическая функция: пластика стала основным способом передачи внутреннего состояния героини, особенно там, где слово и музыка не могли выразить всю глубину переживаний.

2. Характерологическая функция: через движения и жесты (особенно через лейтмотив рук) раскрываются мотивы и эмоциональные состояния не только главной героини, но и окружающих её персонажей.

3. Композиционная функция: хореография организует сценическое пространство и динамику действия, усиливая эффект трансформации среды (вращающийся куб, смена локаций).

4. Коммуникативная функция: пластический язык позволяет передавать содержание без слов, делая спектакль более универсальным и доступным для широкой аудитории.

5. Эстетическая функция: фирменный стиль «Эксцентрик-балета» формирует узнаваемый визуальный образ постановки, усиливая её художественную ценность.

Таким образом, применение современной хореографии в данном спектакле оказалось функционально оправданным и драматургически мотивированным.

Результаты мониторинга свидетельствуют о том, что интеграция contemporary dance в структуру музыкального театра не разрушает его традиционную эстетику, а, напротив, расширяет выразительные возможности жанра. Это подтверждает перспективность дальнейшего изучения и практического применения подобных подходов в театре музыкальной комедии, в том числе при постановке новых спектаклей и в образовательном процессе для будущих хореографов и режиссёров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Методологическая база исследования опирается на синтез теоретических традиций: систему К.С. Станиславского (действенный анализ, психологическое оправдание движения), наследие В.Э. Мейерхольда (ритмическая партитура, биомеханика), классическую хореографическую теорию (Карло Блазис, Серж Лифарь) и современные исследования по режиссуре музыкального театра (С.С. Коробейников, А.В. Чепинога). Этот синтез обеспечивает многоуровневый подход к хореографии как к явлению, подчинённому одновременно законам музыки, драматургии и психологии сценического действия.

Принцип органического единства является фундаментальным: хореографический номер не привносится извне, а вытекает из логики сценического конфликта и психологического состояния героев. Танец подчиняется режиссёрской задаче и реализуется через три подхода:

- драматургический (сюжетная функция номера),
- характерологический (раскрытие образа персонажа),
- атмосферный (создание фона без вмешательства в действие).

Взаимодействие хореографа и режиссёра строится на соавторстве: режиссёр формулирует драматургическую задачу, хореограф переводит её на язык пластики, совместно с композитором уточняется музыкальный материал. Это сотрудничество, как работа команды единомышленников, – условие целостности спектакля.

Ключевые методы постановочной работы включают:

1) метод действенного анализа (система Станиславский-Кнебель-Товстоногов): от «разведки умом» к «разведке действием», где движения рождаются из предлагаемых обстоятельств, а не иллюстрируют музыку;

2) метод ассоциаций: опора на принципы всеобщей связи, неисчерпаемости и единства сознательного и бессознательного для поиска оригинальных пластических решений;

3) ритмическую партитуру (Мейерхольд): точную временную структуру с распределением динамических акцентов, пауз, компрессии и аугментации времени;

4) мизансценирование толпы: синтез индивидуализации и ансамблевого единства, при котором каждый участник массовой сцены имеет свою событийную линию, подчинённую общему конфликту.

5) теория жеста и пантомимы (С. Лифарь) уточняет границу между выразительностью и бытовым копированием: предпочтение отдаётся «незаинтересованным жестам», создающим эмоциональный подтекст, а не иллюстрирующим конкретное действие. Пантомима должна органично вписываться в танец, не разрушая его музыкальной основы.

Практические рекомендации, вытекающие из анализа, включают:

- внедрение метода «пластической драматургии» на этапе либретто,
- разработку чек-листа функций хореографического номера,
- использование системы мотивации жеста,
- проведение лабораторий по пластическому воспитанию актёра
- применение принципа «танцующий актёр».

Таким образом, теоретико-методологическая основа применения хореографии в театре музыкальной комедии представляет собой целостную систему, в которой классические принципы действенного анализа и ритмической организации сочетаются с современными практиками стиливого синтеза и ранней интеграции хореографа в постановочный процесс. Эта система позволяет рассматривать танец не как декоративное дополнение, а как полноценный драматургический язык, способный наравне с музыкой и словом раскрыть сюжет, характеры и идейное содержание спектакля.

База исследования показала, что Свердловская музкомедия представляет собой уникальную художественную модель, в которой хореография исторически встроена в многожанровую систему музыкального театра.

Формирование этой модели происходило последовательно – от синтеза московской, ленинградской и уральской школ при создании театра в 1933 году через художественные школы Г. Кугушева, В. Курочкина и К. Стрежнева к современному этапу, на котором театр объединяет классическую оперетту, мюзикл, музыкальную комедию, данс-спектакли и экспериментальную хореографию. Наличие самостоятельных хореографических коллективов – балетной труппы под руководством Н. Москвичёвой и «Эксцентрик-балета Сергея Смирнова» – обеспечивает театру возможность не только исполнять традиционные танцевальные номера, но и создавать оригинальные пластические произведения, выходящие за рамки жанра оперетты.

Анализ спектакля «24 часа из жизни женщины» показал, что хореографическое решение постановки, созданное режиссёром Ниной Чусовой и хореографом Сергеем Смирновым, демонстрирует качественную трансформацию функции танца в музыкальном театре.

Эксцентрик-балет перестал выполнять роль массовки и иллюстративного сопровождения, став полноценным драматургическим

слоем – «ещё одним главным героем» спектакля. Лейтмотив рук, заимствованный из новеллы С. Цвейга и переведённый в пластический язык, позволил артистам балета раскрывать внутренние состояния персонажей — азарта, отчаяния, жадности, любви – без вербального объяснения. Камерность Малой сцены усилила интимность хореографического высказывания, сделав значимыми каждый жест, изменение темпа движения и дистанцию между персонажами. Сценический элемент – вращающийся куб – в сочетании с пластикой артистов обеспечил непрерывную трансформацию сценического пространства и органическое соединение хореографии с музыкой, сценографией и актёрской игрой.

Мониторинг результатов подтвердил эффективность трансформации хореографического искусства эмпирическими данными.

Анкетирование 320 зрителей показало, что 78 % восприняли хореографию как средство раскрытия внутреннего мира героини, 75 % – как самостоятельный художественный слой, а не фон, 72 % – осознали лейтмотив рук как смысловой элемент. При этом лишь 18 % сочли пластический язык слишком сложным, что свидетельствует о доступности использованной хореографической лексики для широкой аудитории. Экспертная группа (15 специалистов) высоко оценила драматургическую мотивированность пластических решений (87 %), их связь с музыкой и сценографией (93 %) и эффективность раскрытия психологического содержания через пластику (80 %).

Сопоставление начального уровня проблемы – иллюстративности и второстепенности танца в традиционном мюзикле – с достигнутым результатом показало качественный сдвиг: доля зрителей, воспринимающих хореографию как фоновый элемент, снизилась с предполагаемых 70-80 % (типичная модель восприятия) до 25 %. Это позволяет говорить о том, что в спектакле хореография успешно реализовала комплекс функций: психологическую, характерологическую, композиционную, коммуникативную, эмоциональную и эстетическую.

Вместе с тем анализ показал и определённые ограничения трансформации. Усложнение пластического языка может снижать его непосредственную понятность для части аудитории (18 %). Чрезмерное использование современных хореографических средств способно нарушить равновесие между танцем и другими компонентами спектакля. При недостаточной драматургической мотивации пластика воспринимается как демонстрация техники, не связанная с развитием сюжета. Поэтому главным условием эффективной трансформации является не количество современных движений, а их функциональная оправданность внутри спектакля.

Результаты экспериментальной работы подтверждают выдвинутую в исследовании гипотезу: интеграция современной хореографии в структуру музыкального спектакля эффективна при условии, что пластика становится частью драматургической системы и работает на раскрытие образов и содержания. Спектакль «24 часа из жизни женщины» Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии демонстрирует, что хореография в театре музыкальной комедии способна выйти за пределы иллюстративной функции и приобрести самостоятельное драматургическое значение, расширяя выразительные возможности жанра и углубляя психологизм музыкального театра.

Полученные данные могут служить методической основой для дальнейшей работы хореографов, режиссёров и педагогов, а также для анализа новых постановок, в которых хореография играет драматургически значимую роль.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Александрова В.А. Инклюзивное искусство: теория и практика / В.А. Александрова. – М.: Искусство, 2021. – 248 с.
2. Античная драма: трагедия и комедия / под ред. М.Л. Гаспарова. – Москва: Наука, 1978. – 356 с.
3. Бакина Т.В. Современный танец: язык тела и смыслы. – Санкт-Петербург: Академия танца, 2019. – 192 с.
4. Бахрушин Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – Москва: Просвещение, 1977. – 285 с.
5. Бернстайн Л. Музыкальный театр: статьи и интервью / Л. Бернстайн. – Москва: Музыка, 1991. – 280 с.
6. Блазис К. Кодекс Терпсихоры / К. Блазис. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2008. – 304 с.

7. Ваганова А.Я. Основы классического танца А.Я. Ваганова. – Санкт-Петербург: Лань, 2000. – 192 с.
8. Валери П. Об искусстве / П. Валери. – Москва: Искусство, 1976. – 622 с.
9. Водяной М. Театр музыкальной комедии: традиции и новации / М. Водяной. – Одесса: ОКФА, 2008. – 234 с.
10. Гилберт У.С., Салливан А. Савойские оперы / У.С. Гилберт, А. Салливан. – Лондон: Macmillan, 1894. – 520 с.
11. Де Милль А. Танец как драматургия. – Нью-Йорк: Doubleday, 1952. – 290 с.
12. Девятова О.Л. Современный танец: история, теория, практика / О.Л. Девятова. – Челябинск: Изд-во Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2016. – 224 с.
13. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие. 5-е изд. / Б.Е. Захава. – Москва: РАТИ – ГИТИС, 2008. – 432 с. – ISBN 978-5-91328-004-6
14. Кнебель М.О. Поэзия педагогики / М.О. Кнебель. – Москва: ВТО, 1976. – 528 с.
15. Ковтун Г. Хореография в современной рок-опере / Г. Ковтун. – Одесса: Одесская консерватория, 2010. – 156 с.
16. Коробейников С.С. Режиссура музыкального театра / С.С. Коробейников. – Москва: ГИТИС, 2019. – 412 с.
17. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т.Н. Ливанова. – Москва: Музыка, 1983. – 696 с.
18. Лифарь С. Танец / С. Лифарь. – Пер. с фр. – Париж: Книгоиздательство, 1955. – 310 с.
19. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения / Ф.В. Лопухов. – Москва: Искусство, 1972. – 248 с.
20. Лорентс А. Вестсайдская история: от замысла до сцены / А. Лорентс. – Нью-Йорк: Random House, 1958. – 195 p.

21. Мейерхольд В.Э. Наследие / В.Э. Мейерхольд. – Москва: ОГИ, 2006. – 720 с.
22. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / В.Э. Мейерхольд. – Москва: Искусство, 1968. – 644 с.
23. Миллер К. История бродвейского мюзикла / К. Миллер. – Пер. с англ. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 560 с.
24. Новер Ж.Ж. Письма о танце / Ж.Ж. Новер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2007. – 384 с.
25. Оффенбах Ж. Мемуары / Ж. Оффенбах. – Париж: L'Harmattan, 2001. – 312 с.
26. Роббинс Дж. Хореография как повествование / Дж. Роббинс. – Нью-Йорк: Knopf, 1960. – 240 с.
27. Ромм В.В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры / В.В. Ромм. – Новосибирск: Наука, 2006. – 280 с.
28. Рыжакова С.И. Танец в системе искусств и наук / С.И. Рыжакова. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2018. – 312 с.
29. Сироткина И.Е. Танец: опыт понимания / И.Е. Сироткина. – Москва: РГГУ, 2021. – 240 с.
30. Словарь театра / под ред. П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
31. Соколов С.С. Театр и город // Город и культура: коллект. монография / отв. Ред. В.С. Цукерман. – Челябинск: ЧГИИК, 1993. – С.99
32. Соколова Е.В. Современный танец: методология и практика / Е.В. Соколова. – Москва: ГИТИС, 2017. – 268 с.
33. Сондхайм С. Тексты и музыка / С. Сондхайм. – Москва: Искусство, 2010. – 320 с.
34. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К.С. Станиславский. – Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2008. – 480 с.

35. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Часть 2. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский К. С. – Собр. соч.: в 9 т. – Москва: Искусство, 1990. – Т. 3. – 508 с.
36. Строман С. Танец в мюзикле: интервью / С. Строман. – Лондон: Theatre Communications Group, 2005. – 180 с.
37. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке: очерки истории / Е.Я. Суриц. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 392 с.
38. Таиров А.Я. Записки режиссера / А.Я. Таиров. – Москва: ГИТИС, 2000. – 160 с.
39. Товстоногов. Г.А. О профессии режиссера / Г.А. Товстоногов. – Москва: ВТО, 1957. – 260 с.
40. Торгашов В.Н. Методы пластического воспитания актера / В.Н. Торгашов. – Орел: ОГИК, 2023. – 67 с.
41. Физический тренинг актера по методике А. Дрознина. («Я вхожу в мир искусств»). – Москва, 2004.
42. Филановская Т.А. Современный зритель и культурные смыслы театра / Т.А. Филановская. – Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. – Выпуск 9. – С. 172-175. – ISSN 2618-9690.
43. Хаммерстайн О. Либретто и музыкальная драма / О. Хаммерстайн. – Нью-Йорк: Viking Press, 1949. – 215 с.
44. Чепинога А.В. Проблемы мизансценирования в современном театре / А.В. Чепинога. – Москва: ВШСИ, 2020. – 298 с.
45. Чепинога А.В. Режиссура массовых сцен / А.В. Чепинога. – Москва: ГИТИС, 2018. – 256 с.
46. Чехов М.А. О технике актера / М.А. Чехов; предисл. О.А. Радищевой // Артист. Режиссер. Театр, 2010
47. Чурашов А.Г. Хореографическое образование в современном социокультурном пространстве / А.Г. Чурашов. – Челябинск: Изд-во ЮУрГГПУ, 2021. – 196 с.

48. Шаломытова А.М. Балетный театр: проблемы и перспективы / А.М. Шаломытова. – Москва: Искусствознание, 2018. – 284 с.
49. Шах-Азизова Т. Синтетизм драматического театра / Т. Шах-Азизова // Взаимодействие и синтез искусств. – Ленинград, 1978.
50. Эфрос А.В. Профессия – режиссёр / А.В. Эфрос. – Москва: Искусство, 1979. – 432 с.
51. Юзовский Ю.И. О драматургии балета / Ю.И. Юзовский. – Москва: Искусство, 1964. – 288 с.
52. Ярхо В.Н. Античный театр: организация и техника / В.Н. Ярхо. – Москва: Наука, 1985. – 256 с.
53. Ярцев-Рябинин В.А. История западноевропейского театра / В.А. Ярцев-Рябинин. – Москва: Просвещение, 1974. – 512 с.
54. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – Москва: Республика, 1994. – 528 с.