И. Г. Есаулов

ХОРЕОДРАМАТУРГИЯ

I ГЛАВА

ВВЕДЕНИЕ В УЧЕБНЫЙ КУРС

Учитель - это духовный генофонд.

ПЛАН

§ 1. Творческая биография руководителя курса.
§ 2. Об этике поведения студента.
§ 3.О специальныхдисциплинах.
§ 4. О профессии "драматург балета".

§1. ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ РУКОВОДИТЕЛЯ КУРСА

Руководитель курса или его доверенное лицо рассказывают о тех, кто поведет курс. Сообщают их фамилию, имя, отчество, год рождения, место рождения. Сообщают некоторые данные о родителях. Рассказывают о времени обучения (где, когда, как учился, кто были учителя, кому обязан любовью к профессии).

Рассказывают о начале творческого пути (где, в каком коллективе были сделаны первые постановки, о первых педагогах, балетмейстерах, о первых ролях, первых успехах, о репертуаре театров, о ролях и т.п.).

Повествуется о первых балетмейстерских опытах (как это произошло, что подтолкнуло к искусству, кто подсказал), о годах учебы в институте.

Рассказывается о первом поставленном балете или концертной программе.

Далее ведется рассказ о работе в театре или в другом танцевальном коллективе в качестве балетмейстера, о работе с артистами, об успехах и неудачах.

Сообщается о заслугах, наградах, званиях.

Далее идет рассказ о преподавательской работе, об учениках, последователях, научных трудах, о методике, о взглядах на жизнь, на искусство, на культуру, т.е. о гражданских позициях.

Такой рассказ-знакомство необходим, т.к. ученики, последователи должны знать хорошо того, у кого учатся, они должны верить педагогу и гордиться им, ибо это их духовный, творческий наставник, воспитатель, авторитет. Это человек, из рук которого они получают прекрасную профессию на всю оставшуюся жизнь.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ
(Вопросы задают студенты)

1. Лучший ваш балет (танец, постановка)?
2. Лучшие исполнители в ваших постановках?
3. Кто любимый композитор?
4. Принципы вашей работы над новыми современными постановками?
5. Как вы находите темы, идеи, отбираете новые названия для театра?
6. Может ли балетмейстер считать себя свободным художником?
7. Вы довольны своей творческой жизнью?
8. Вам все удавалось в жизни? Если нет, то почему?
9. В чем вы видите свои просчеты и почему?
10. Кого из современных балетмейстеров вы считаете выдающимися? Почему?
11. Кого из классиков-хореографов считаете для себя эталоном?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Назовите несколько балетов и имена их авторов.
2. Назовите имена режиссеров, которые помогали в постановках балетов балетмейстерам Захарову Р.В., Лавровскому Л.М. и другим.
3. Подберите к 2-3 репродукциям картин известных художников соответствующую содержанию и настроению музыку.

§2. ОБ ЭТИКЕ ПОВЕДЕНИЯ СТУДЕНТА

Общение - есть оплодотворение.

***Ф.* Ницше**

Тематический материал

О расписании.
О распорядке творческого дня.
О культуре.
Об интеллигентности.

О РАСПИСАНИИ. О РАСПОРЯДКЕ ТВОРЧЕСКОГО ДНЯ

Чтобы стать драматургом-хореографом, надо научиться быть во всем дисциплинированным. Надо научиться все свои действия, распорядок жизни подчинять строгому расписанию и правилам. В свою записную книжку необходимо внести график лекций, занятий, репетиций, расположение и номера аудиторий, классов, залов. Записать номера телефонов всех вспомогательных служб, где можно получить необходимую информацию и консультацию.

Необходимо записать фамилии, имена, отчества и номера телефонов педагогов по всем дисциплинам.

Необходимо иметь часы, чтобы всегда следить за распорядком дня.

Следует написать график движения городского и пригородного транспорта, которым придется пользоваться.

О КУЛЬТУРЕ

Драматург-хореограф - это личность, работающая в сфере культуры.

Что такое культура в общепринятом социальном значении этого понятия?

ЗАПОМНИМ. *КУЛЬТУРА - это способ общения и форма выражения.*

Кроме культуры в театрально-зрелищной сфере, в повседневной жизни мы окружены множеством различных видов культурного общения людей и в сфере торговли, и в культуре медицинского обслуживания, и в сфере науки, образования, транспорта и т.д.

Все, что человек создает для человека, все имеет прямое отношение к культуре. Вспомним выражения: «сельскохозяйственные культуры», «культура возделывания почвы», «культура обслуживания посетителей», «культура общения», «культура быта», «культура сталеплавильного производства», «культура обучения», «культура отдыха» и т.п. Таким образом, мы видим, что и способов общения, и форм выражения общения человечество выработало для себя великое множество.

О КУЛЬТУРЕ ОБЩЕНИЯ

Драматург-хореограф - это не столько профессия, сколько образ жизни и мышления, т.к. вся творческая жизнь композитора балетных спектаклей связана с общением, с передачей энергии мышления и через слово, и невербально - через действенный танец.

Культуре общения необходимо упорно учиться, как любой другой профессии.

Культура общения складывается из многих моральных и этических норм поведения, как внешних, так и внутренних. К внешним качествам проявления культуры общения следует отнести такие, как: одежда, общий опрятный вид, манера говорить четко, ясно, доходчиво, логично, без употребления слов-"паразитов", вежливость, деликатность, уважение к окружающим, предупредительность, бережное отношение к чужому времени, чувство такта, аккуратность, верность слову, точность, честность, искренность, прямота в действиях, отсутствие грубости, пошлости, дурных привычек, дурного вкуса, вульгарных манер.

Это также чистоплотность и личная гигиена, аккуратность в работе, в отношениях, умение следить за своей речью во время общения, за мимикой лица, за умеренным, спокойным голосом, за движениями тела, походкой, манерой стоять, сидеть, держаться в обществе.

К культуре общения относится и культура труда, где важно не только строго следить за распорядком дня, но и за умением организовать продуктивно рабочее время, найти удобное место для успешной работы, выработать приемы, найти приспособления, которые ускоряют процессы усвоения знаний, приобрести и активно пользоваться магнитофонами, видеокамерами и другой аппаратурой (компьютером).

Во всем поведении, облике, отношениях должны присутствовать красота, нравственность, гуманизм. Верно высказывание: "В Человеке все должно быть прекрасно!"

Поведение будущего драматурга-хореографа, который начал свой ответственный жизненный путь, не должно дискредитировать ни его учителей, ни учебное заведение, ни саму профессию.

ЗАПОМНИМ. *Кто начал, тот - не начинающий!*

ЧТО НУЖНО ДЕЛАТЬ

Нужно:

- научиться отличать понятия **"знать", "понимать", "уметь", "мочь";**
- не обманывать себя;
- воспитывать профессионализм, ответственность, трудолюбие, волю;
- быть во всем точным;
- набираться мудрости;
- совершенствоваться духовно;
- учиться правильно говорить и читать.

ЧЕГО ДЕЛАТЬ НЕЛЬЗЯ

Нельзя:

- опаздывать на лекции, занятия;
- пропускать лекции, занятия;
- не выполнять в срок задания;
- выкрикивать с места и мешать окружающим, коллегам;
- хамить людям;
- односложно отвечать на занятиях;
- неуважительно говорить о педагогах;
- надеяться получить знания вместе с дипломом или думать, что диплом заменит знания.

Известно, что во всех этих ошибках и недостатках срабатывает *закон* "бумеранга".

ОБ ИНТЕЛЛИГЕНТНОСТИ

Будущий драматург-хореограф должен быть интеллигентной личностью.

ЗАПОМНИМ. *ИНТЕЛЛИГЕНТ - это не особая прослойка населения, а каждый умный профессионал, любящий людей, свою Родину, не поступающийся ни честью, ни совестью даже во имя "высоких" принципов общества.*

Принципы общества меняются со сменой правительств, формаций, структур, экономики, социальных законов и т.п. Родина, народ, его профессионализм, ум, честь и совесть во все времена и эпохи остаются неизменными человеческими ценностями. Стало быть, интеллигент - это хранитель человеческих ценностей.

О ХАМСТВЕ

Может ли интеллигент быть грубым, невоспитанным, нечутким, т.е. хамом?

Известно, что хамить можно с улыбкой, ласково, вежливо, вкрадчиво и даже "скромно".

Что же такое **хамство?**

ЗАПОМНИМ. *ХАМСТВО - это уверенность в отсутствии ответственности за свои поступки и слова, уверенность в безнаказанности.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Не превращает ли строгий распорядок дня человека в некий полуавтомат?
2. Не кажется ли вам, что, составляя график дня, жизни, работы, учебы мы **режиссируем** свои действия?
3. Как понятие **коммуникабельность** соотносится с профессией драматурга-хореографа?
4. Какого человека можно назвать **культурным?**
5. Верны ли выражения: **"культурный спектакль", "культурный разговор", "культурная книга", "культурный интерьер"?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Завести общую тетрадь по драматургии хореографии.
2. Завести записную книжку для записей идей, мыслей, тем, сюжетов.

3. Завести словарь для записи новых слов, терминов, понятий.
4. Приобрести специальную литературу, учебники, пособия.
5. Иметь необходимую аппаратуру (магнитофоны, плееры и др.).
6. Приобрести словари и справочники по эстетике, этике, философии, психологии, музыке, орфографии, толковые словари, этимологические и др.

§3. О СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИНАХ

Без системы нет школы.
Сухомлинский

Тематический материал

Об основных профилирующих дисциплинах.
О дисциплинах, углубляющих профессиональные знания.
О дисциплинах, расширяющих профессиональные знания.
О воспитывающих дисциплинах.
О самовоспитании.

ОБ ОСНОВНЫХ ПРОФИЛИРУЮЩИХ ДИСЦИПЛИНАХ

К основным профилирующим дисциплинам следует отнести: основы драматургии, основы режиссуры, основы актерского мастерства, основы композиции танца, т.е. то, что принято в совокупности называть искусством балетмейстера.

Естественно, что балетмейстер должен обладать определенным запасом знаний в области классического танца (в пределах хореографического училища), народно-сценического танца (знать и изучать материал танцев народов мира), должен знать стиль и манеру того или иного историко-бытового танца (танцев различных эпох), владеть и уметь применять приемы и технику дуэтного

танца, знать технику и пластику танцев модерн и бального, знать основы музыкальной грамоты.

ДИСЦИПЛИНЫ, УГЛУБЛЯЮЩИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗНАНИЯ

К дисциплинам, углубляющим профессиональные знания будущих драматургов-хореографов, следует отнести такие, как: эстетика классической хореографии, анатомия и физиология человека, биомеханика, клавир и партитура, изобразительное искусство, музыкальная литература, классическое балетное наследие, педагогика и репетиторство в классической хореографии.

ДИСЦИПЛИНЫ, РАСШИРЯЮЩИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗНАНИЯ

К дисциплинам, расширяющим кругозор профессионала-хореографа, относятся: история балета, история театра (своей страны и зарубежных стран), история музыки, эстетика (общая), литература (своей страны и зарубежных стран), современная литература, история костюма, оформление сцены (сценография), основы этнографии и фольклористики, техника голографии (современное оформление балетного театра), владение компьютерной техникой.

ДИСЦИПЛИНЫ, ВОСПИТЫВАЮЩИЕ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ

Воспитывающие дисциплины формируют будущего хореографа-гражданина. В этот список входят: философия, элоквенция (красноречие), этика, логика, психология, основы права, основы маркетинга, основы духовного воспитания, французский язык, педагогика (общая).

О САМОВОСПИТАНИИ

Душа должна неустанно трудиться.
Серафим Саровский

Есть вопросы, на которые трудно найти однозначные ответы. Только пытливое наблюдение за жизнью, явлениями природы и взаимоотношениями людей, только собственный опыт и анализ могут помочь найти ответы на трудные вопросы, которым нет числа:

- что хорошо и что плохо?
- что можно, а что нельзя?
- что есть правда, а что - ложь?
- где искать критерии истины?
- что нравственно, а что безнравственно?
- в чем духовные ценности?
- что есть душевные качества, и в чем духовные качества?

Самовоспитание ставит задачу раскрепощения души от множества социальных пут: от "рабства окружающих, моральных и социальных правил", которые общество придумало для своего удобства; от "рабства семейного"; от "рабства в брачном союзе"; от "рабства надуманных законов", которые меняются со сменой руководства, систем, формаций, партий; от "рабства друзей"; от "рабства любви" и т.п. Все это бесчисленные обязанности, навязанные обществом, родителями, близкими, государством.

И здесь надо уметь отличать для себя: что есть **долг, обязательства, необходимость,** а что есть **любовь, свобода.**

Мы хорошо знаем, что любить по принуждению невозможно. Любовь, как и Душа, как Талант, даются Богом. Талант человека в его душе. Каждый человек рождается с каким-либо талантом. Один рождается с талантом музыканта, другой - с талантом художника, третий - с даром математика, педагога, философа, предпринимателя и т.д.

Среда, в которой человек живет, либо развивает талант, либо губит его. Чаще всего виноваты в гибели таланта самые близкие люди, самые родные и любимые - *родители.* Ребенку обычно гово-

рят, воспитывая: "не делай этого", "не ходи туда", "не дружи с тем", "не занимайся пустяками", "не одевай этого" и т.п. Но то, что для взрослых не имеет значения, то для ребенка это влечение души, зов любви. Он любит собак, кошек, зверюшек. Но ему запрещено возиться с ним по вполне "законным причинам": "животные болеют - можно заразиться", "у них есть блохи", "они кусаются", "от них грязь в доме", "от них много хлопот"... Ребенок любит рисовать, но встречает отпор: "переводишь бумагу", "ломаешь карандаши", "вечно измазан в красках", "портишь одежду", "мусоришь" и т.п.

Ребенок любит танцевать, но встречает протест родителей: "от тебя много шума", "голова болит от твоей суеты", "хватит кривляться", "надоело твое дрыганье", "займись чем-нибудь другим", "нет от тебя спасу", "не дай Бог, станешь артистом" и т.п.

И направляют ребенка на "истинный путь" по своему желанию, а не по зову души маленького человека.

Но невозможно обрести талант композитора, художника, танцовщика, артиста, шахматиста, физика и т.п., если даже очень трудиться, даже окончить несколько высших учебных заведений: талант не покупается. Талант - это Божий дар.

Вспомним, сколько писателей, поэтов, ученых, артистов покидали свою страну, родителей, близких, друзей с целью сохранения в душе **таланта,** не признанного или гонимого "серой средой" на собственной Родине.

Но многие живут с "рабскою душой", которая чем-то занимается пока живет. А живые ростки ее порывов отравлены "житейскими", "обывательскими", "рабскими правилами": "нельзя", "запрещено", "осудят люди", "застыдят", "ославят", "не позволят", "уволят" и т.п.

И рождается ложный стыд. За добро люди платят злом и не понимают этого. Зависть начинает поедать души. Недаром родилась поговорка: "Не делай добра - не получишь зла".

Никто не имеет права убивать человеческую душу, превращать человека в удобного, послушного обществу *раба, робота, марионетку.*

Но больную душу можно и нужно лечить **интеллектом, знаниями, любовью.**

Как очищать, тренировать, укреплять душу? Прежде всего чуткостью, заботой, вниманием к родителям, близким, друзьям, наставникам, учителям, товарищам по учебе, сослуживцам по работе. Знать их дни рождения, поздравлять с праздниками, уделять знаки внимания, делать подарки, помогать морально, физически, материально.

Следует различать *душевные* болезни и *духовные* болезни.

Душевные болезни связаны с психическими нервными расстройствами организма. Это компетенция врачей.

Духовные болезни связаны с воспитанием, самовоспитанием, восприятием окружающей среды, с сознанием, с нравственностью. Это компетенция государства, общества, социума, их законов, правил, уклада жизни. Когда общество "заболевает", то "вирус" болезни охватывает основную массу людей.

Лечить можно только обращаясь к душе: дать большую свободу *совести и вероисповеданию.*

Духовное самосовершенствование - вот путь к освобождению, к самоутверждению, к формированию собственной личности, собственного Я как в творчестве, так и в жизни. Душа врачует дух! Дух управляет нравственностью личности.

Помните, что *безнравственного искусства нет*\

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какие предметы из вышеназванных вы считаете необязательными в вашей будущей деятельности?
2. Какие новые предметы вы хотели бы изучать?
3. Как **любовь** может повлиять на творческую деятельность специалиста-хореографа?
4. **Любовь** - это **духовное** или **душевное** чувство?
5. Чем вы воздействуете на окружающих при общении: **видом, голосом, манерой, жестами, словом, одеждой** и т.п.?
6. Как согласовать **добро** и **зло,** если вдуматься в пословицу: "Не делай добра - не получишь зла!"? Ведь добро все равно надо делать?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Запишите в своих словарях следующие слова: **Любовь. Долг. Дружба. Связь. Измена. Верность. Счастье. Талант. Брак. Рабство. Интрига. Склока. Сплетня.** Выпишите из различных справочников объяснения этих слов.
2. Выпишите слова **Дух, Душа.** Найдите в справочниках обьяснения этих слов. Запомните их.
3. Возьмите в библиотеке (в читальном зале) 1У-й том полного собрания сочинений С М. Эйзенштейна, найдите работу "Возвращение солдата с фронта" и начните читать, делая выписки в тетрадь практических заданий.
4. Возьмите три небольшие музыкальные пьесы и придумайте по ним рассказы (сказки, легенды, стихи, повести и т.п.). Запишите ваши сочинения в тетрадь практических заданий.

§4. О ПРОФЕССИИ "ДРАМАТУРГ БАЛЕТА"

Во многий знания - многия печали.
"Библия"

Тематический материал

О многообразии знаний.
Как работать с книгами.

О МНОГООБРАЗИИ ЗНАНИЙ

Профессия драматурга-хореографа требует мастерского владения всеми выразительными средствами языка балетного театра. Неустанное повседневное овладевание техникой, приемами своего искусства - цель и задача будущего творца-художника балетных спектаклей.

Язык балета многообразен, т.к. объединяет и литературу, и хореографию, и музыку, и живопись и т.п. **Балет - искусство синтетическое.**

Сочинение балетного спектакля и назначенную (или сложившуюся) постановочную группу возглавляет балетмейстер-постановщик, который организует всех на выполнение поставленных им задач (художников, декораторов, костюмеров, композитора, дирижера, артистов, репетиторов, осветителей, машиниста сцены, заведующего постановочной частью и др.).

Чтобы раскрыть и реализовать талант, балетмейстеру необходимо настойчиво, упорно овладевать *знаниями.*

Чтобы развивать и поднимать искусство балета к новым высотам, необходимо обогащать его новыми формами, новыми приемами, новыми идеями, новыми сюжетами, новой музыкой.

ЗАПОМНИМ. *Без знаний, основанных на законах (науки, эстетики, искусства, театра, культуры, хореографии, балета), прогресса не достичь.*

Развивая традиции классического балета как науки, прежде всего необходимо изучать произведения и жизнь **классиков мировой культуры:** писателей, философов, композиторов, художников, скульпторов, архитекторов, поэтов, балетмейстеров, режиссеров, ученых, артистов, педагогов, историков, критиков, дипломатов, режиссеров кино, психологов и др.

Драматург-хореограф, если он не любит свою страну, свой народ, его историю, культуру, если он не является *гражданином* своей Родины, - не может создать ничего нового, чтобы принести ей славу.

Чтобы создавать новые *пьесы-балеты, драмы-балеты, трагедии-балеты, комедии-балеты* и т.п., будущий драматург (сценарист, либреттист, сочинитель) должен глубоко изучить теорию литературы, быть литератором.

Будущий пропагандист новых идей должен быть на гребне волны новых философских течений, социальных направлений, т.е. он должен быть, в какой-то мере, философом.

Встречаясь с различными деятелями культуры и искусства, с композиторами, дирижерами, артистами, художниками, писателями, педагогами, разрабатывая характеры будущих персонажей своих балетов, постановщик сталкивается с тысячью различных типов, характеров, образов, личностей, имеющих свою индивидуальность, психику, темперамент. Значит, будущий автор балетов должен быть ***психологом,*** чтобы уметь различать, отбирать, синтезировать и претворять все свои впечатления в будущих персонажах, сценических образах.

Постановщик балетов не может не быть ***режиссером,*** т.е. он должен уметь скомпоновать, смонтировать мизансцены, раскрыть свой замысел так, чтобы идея могла дойти до зрителя.

Если драматург балета плохо владеет искусством сочинения танцев, т.е. он плохой ***балетмейстер,*** если не может в танце развить сюжет, фабулу, действие, если его танцы не увлекают, не зажигают, не несут мысли, чувства, не имеют социальной ценности, то он, как говорится, "открыл не ту дверь в жизни".

Балетмейстер должен уметь ***артистически*** показать предлагаемый исполнителям материал, должен научить их двигаться в нужной манере и стиле, т.е. быть ***педагогом.*** А после этого отработать, отточить, отшлифовать с артистами каждое па, каждый жест, т.е. быть профессиональным ***педагогом-репетитором.***

Сочинитель балетов должен обладать незаурядной фантазией, выдумкой, юмором, изобретательностью, чтобы, в хорошем смысле, привлекать, увлекать, поражать воображение, внимание и чувства зрителей, т.е. быть ***изобретателем.***

Будущий постановщик-балетмейстер, готовясь к руководящей и организаторской деятельности, должен быть общительным, обходительным, коммуникабельным, дипломатичным, в меру прозорливым, иметь массу знакомых, друзей и т.п., чтобы, в случае необходимости, быстро находить выход, решение проблемы.

Но при всех своих достоинствах постановщик-балетмейстер не должен терять чувства критического отношения к себе. Он должен научиться *'Устраненному взгляду",* как бы со стороны, на себя. Он должен задавать себе постоянно вопросы: "Прав ли я?"; "Интересно ли то, что я сочинил?"; "Что в моем сочинении ценно? Что ново?"; "Кому это интересно и кому это нужно?". Иными словами, постановщик должен быть ***собственным критиком.***

Таким образом, в одной личности должны сочетаться несколько творческих профессий: целый "художественный совет". А внутренний спор между ними называется *"муками творчества".*

КАК РАБОТАТЬ С КНИГАМИ

Зри в корень.
Козьма Прутков

Советы. Пожелания. Рекомендации

Чтение любой серьезной книги (учебной, научной) - это работа, требующая опыта, техники, знаний, это одна из серьезных "дисциплин" для студентов.

Научиться извлекать из книги все ценное далеко не так просто.

Способ чтения зависит от цели чтения!

Бессистемное чтение - вредное чтение. Мало того, что это пустая трата времени, но такое чтение **бессмысленно, бездумно, бездуховно.**

ОСНОВНЫЕ ЦЕЛИ ЧТЕНИЯ:

• для информации, осведомления, ознакомления (газеты, брошюры, письма и т.п.);

• для интереса, подъема настроения (детективы, романы, анекдоты);

• для расширения кругозора, мыслей, чувств, мировоззрения (философские труды, специальная литература, сопутствующая учебная литература, пособия и др.);

• для изучения, углубления знаний (учебники, пособия, методическая литература, лекции, рефераты и т.п.);

• для самообразования (научные труды, научные журналы, специальная литература, сопутствующие документы, постановления, законодательства, рукописи и т. п).

ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ЧТЕНИЯ:

• перелистывание книги, т.е. просмотреть, пробежать глазами, схватить главные мысли, суть содержания, это чтение выборочное, с пропусками описательных мест; иногда это чтение с частичной проработкой, с перечитыванием нужных страниц, с выписыванием интересных идей, мыслей, цифр, ценных данных;

• пассивное чтение, т.е. без осмысливания читаемого, для ознакомления, информативное, принимая на веру;

• активное чтение, т.е. с оценкой читаемого, с критикой, с анализом, с конспектированием, с выписками для будущего применения в работе;

• чтение углубленное, т.е. с подключением чувств, эмоций;

• поверхностное чтение, т.е. пассивное, бездумное, для времяпровождения.

ЗАПОМНИМ. *Важна не сумма сведений, а качество знаний: система мышления, система знаний, система применения знаний на практике.*

Готовых рецептов, систем, качества знаний никто дать не может. Каждый вырабатывает свою систему, которая зависит от природных возможностей мышления индивидуума.

Важно не только **понять,** но и **пережить, прочувствовать** содержание книги, текста.

Логике мышления, глубине рассуждений учатся обычно на произведениях классиков (писателей, ученых, философов).

Для выработки своей **системы** необходимо завести **дневник чтения,** куда записываются сведения:

• об **авторе** книги, **издательство, место** и **время** ее издания;

• **время,** когда прочитана книга;

• некоторые выписки или **план-конспект;**

• личные **мысли** о прочитанном;

• **мысли об авторе** (свои и других авторов, критиков).

Не щадите ни сил, ни времени на проработку нужных книг!

Учитесь читать, включая *воображение:* представляйте читаемое в картинах, в образах, в движении, в танцах, на сцене.

Постарайтесь находить критическую литературу, отзывы на прочитанную книгу и **сравнивать** их со своими выводами.

Не стесняйтесь наводить критику на критику! Но помните, что **критиковать** - значит **оценивать,** а не ругать, отвергать, осмеивать.

ПЛАН ЗНАКОМСТВА С НОВОЙ КНИГОЙ:

• прочитать заглавие, имя автора, год издания, место издания, название издательства;

• прочитать текст от автора, аннотацию, вступление, предисловие;

• просмотреть оглавление;

• прочитать заключение;

• пролистать и просмотреть некоторые выдержки из текста.

Такое беглое знакомство даст понятие о содержании книги, о необходимости ее приобретения или проработки.

Читайте по намеченному плану, по намеченной программе, соотносясь с советом учителей, наставников, руководителей курса, предмета, дисциплины.

Знать - понимать - уметь - мочь - это разные ступени на пути к вершинам *профессионализма.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Может ли быть **гражданином** своей Родины писатель, художник, ученый, балетмейстер, артист и др., **покинувшие свою страну?**
2. Нужно ли балетмейстеру-постановщику быть **педагогом-репетитором,** когда в любом музыкальном театре есть эти штатные единицы?
3. Как вы понимаете выражение "читать книгу с включением воображения, эмоций, чувств"?
4. Как вы понимаете выражения: "читать по плану", "читать по программе", "читать с критикой"?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. В течение 10 дней прочитать и подготовиться к семинару-обсуждению работу С М. Эйзенштейна "Возвращение солдата с фронта"(п.с.с. в 6 т., IV т.).
2. К трем **репродукциям** картин известных художников подберите соответствующую по характеру, настроению, сюжету, эпохе музыку.
3. Вспомните, что означают понятия **"первая и вторая сигнальные системы"** по учению великого физиолога И.П. Павлова. Запишите суть функций этих систем в тетрадь.

II ГЛАВА

ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

ПЛАН

§ 1. О красоте и ее законах.
§ 2. О культуре.
§ 3. Об исскустве.
§ 4. О театре и его законах.

§1. О КРАСОТЕ И ЕЕ ЗАКОНАХ

Тематический материал

Понятие эстетической категории "красота".
Закон "красоты".
Закон "красоты балетного классического спектакля".

Танец - искусство, потому что он подчинен законам.
Вольтер

Читая книги по искусству, мы часто встречаем выражения: по законам красоты", "по законам эстетики" и т .п. Но ни в словарях, ни в учебниках нет ни точных законов, ни формулировок понятий красоты, ни аксиом, ни постулатов.

Известно, что эстетическая категория **"красота"** связана с такими понятиями, как **"время"** (эпоха), **"пространство"** (география), **"национальная духовная культура"** (этнос).

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ КРАСОТА?

Красота в обычном (обывательском) понимании - это одно, в **философском** понимании - это другое, красота в **искусстве** - это третье, красота в **религиозном** отношении - это совсем иное, наконец, есть понятия о красоте **в этике, в морали, нравственности,** в восприятии природы, да и в любой профессии. Таким образом, мы понимаем, что значение красоты связано с **психологией,** культурой человека, т.е. имеет отношение к **духовному, внутреннему его миру.**

Понятием "красота" люди интересовались с древнейших времен. Философы различных эпох и стран толковали его по-разному. Но главное то, что никто не оставался равнодушным к этому понятию.

В "Словаре античности" (М: Прогресс, 1989) этот термин описывается так: "Красота ... согласно античным представлениям в основе красоты лежит мера, порядок, четкость границ, гармония, симметрия (Демокрит, Платон, Аристотель). Красота рассматривается прежде всего как явление духовного порядка. Некий образец считается красивым, если ему свойственны целесообразность, порядок и разумность. В этом смысле духовная красота находит свое выражение в красоте физической...

Олицетворением красоты в классический период является прекрасный человек, в котором соединились все достоинства, как внешние, так и внутренние (Аристотель)...

Красота, с одной стороны, могла и должна была доставлять удовольствие, а с другой стороны - быть неотделимой от пользы (Сократ, Цицерон)".

А вот как трактует понятие "красота" современный словарь (Эстетика. М.: Полит, литература, 1989): "Красота - одна из универсальных форм бытия материального мира в человеческом сознании, раскрывающая смысл явлений, их внешние и (или) внутренние качества, которые вызывают удовольствие, наслаждение, моральное удовлетворение.

Высшей степенью красоты, выражением ее сущностного эстетического начала является прекрасное...".

Такого рода определения дают почти все справочники и словари. Начинают с понятия "красота", а переходят на понятия "прекрасное", "возвышенное". Но ни определений, ни тем более законов красоты нигде не приводится.

Так есть ли законы красоты, законы эстетики или это мифические фантазии философов, искусствоведов, эстетиков?

ЗАПОМНИМ. *Если интуиция подсказывает, что вы правы, то не стесняйтесь, а упрямо ищите, ищите и будете вознаграждены.*

Будем искать. О законах эстетики поговорим ниже. Пока будем разбираться с понятием "красота".

На основе чего, каких понятий и ощущений строится наше представление о красоте? Что делает предмет или явление красивым?

Понятие о красоте - сугубо чувственного характера.

Понятие "красота" носит избирательный, индивидуальный, субъективный отпечаток.

Понятие красоты зависит от:

- воспитания, образования (т.е. приобретенного свойства);
- от времени, эпохи, страны, народности, региона (т.е. географического и этнического характера восприятия и социальной структуры);
- от местности, города, деревни (т.е. традиций, культуры, обычаев);
- гармонии восприятия; чувства симметрии; восприятия цвета, окраски, света;
- духовности, душевного равновесия и т.п.

Но чувство красоты может быть *врожденным даром* и дается от Бога, как *талант* в других областях науки и искусства.

Понятие красоты может быть связано с **полезностью, необходимостью, нужностью, перспективностью, стимулирующим воздействием, надеждами.**

На понимание красоты влияют и материальные факторы ("платят за красоту").

Восприятие красоты связано со стремлением к *совершенству.*

На красоту влияет *и нравственность,* высокая культура *поведения.*

Красота может оцениваться *социальной* значимостью (заслугами перед Родиной, страной, народом).

Красивыми могут быть **идеи, мысли, чувства, поступки.**

Красивыми бывают **страны, эпохи, города** и многие, многие факторы, которые имеют влияние на красоту, на ощущение красоты. Обо всем этом много написано в книгах различных авторов, начиная с древнейших времен. Красота, чувство красоты всегда были присущи людям, всегда волновали и будут волновать людей. Поэтому красота ценится высоко, в какой бы форме она ни проявлялась.

Кроме вышесказанного, красота имеет влияние на **здоровье** человека. Медицина, психология, понимая это, применяют методы *лечения красотой:* предлагают слушать красивую музыку, смотреть красивые картины, фильмы, читать стихи, соответствующую литературу-умиротворяющую, возвышающую дух, очищающую духовно и нравственно. И в этом смысле **красота,** конечно, полезна людям, она во многом **спасает мир,** спасает от нравственного падения, от неустойчивых социальных катаклизмов, встрясок.

С точки зрения *религии* и ее морали **красота** - это **совершенство.** Но совершенство - это Бог! Значит, Бог - это красота! Красота, разлитая в Мире! Стремление к Богу - это и есть стремление к красоте!

Когда мы слышим вдохновенную музыку гениального Шопена, мы говорим: "Божественная музыка!"; когда мы созерцаем неподражаемые полотна Рафаэля, мы говорим: "Божественные творения!". В этом смысле и надо понимать выражение: "Красота спасет мир". Мир, стремящийся к совершенству!

Споры о красоте балета, о праве на социальную значимость шли во все времена. Это видно хотя бы из двух цитат прошлого века. "П. Катенин отказывал им (балетам) в праве почитаться художественными произведениями: "Они существуют для глаз и ушей, а

не для ума и души." (Слонимский Ю. Балетные строки Пушкина. Л.: Иск-во, 1974, стр. 32).

Пушкин понимал силу *поэзии* балета лучше многих современников: "В статьях для "Современника" Пушкин утверждал, что во Франции *"наука и поэзия* - не *цели,* а *средства".* Являвшаяся и средством, и целью одновременно, хореографическая поэзия Дидло в лучших ее проявлениях превосходила этим поэзию французского балета" (Слонимский Ю. Балетные строки Пушкина. Л.: Иск-во, 1974, стр. 53).

ЗАПОМНИМ. *КРАСОТА - это субъективная оценка меры совершенства! То есть красота - это избирательно-чувственное восприятие и оценка мира, объекта или явления человеком, основанное на духовном понятии его о совершенстве, имеющее всегда территориально-этнографический и историко-временной характер.*

А что же мы назовем **красотой классического балета?**

Сначала определим **красоту классического танца.**

ЗАПОМНИМ *КРАСОТА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА - это предельно точное, правильное, выразительное исполнение языковой структуры самой школы при идеально пропорциональных внешних формах исполнителя.*

ЗАПОМНИМ. *КРАСОТА КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА - это высокая степень соответствия воплощаемому образу, выражаемому классическим танцором (танцовщицей, артистами) в неповторимом своеобразном стиле, манере постановщика-балетмейстера, вызывающая соответствующие возвышенные чувства у зрителей.*

СЦЕНИЧЕСКАЯ КРАСОТА - это совокупность символических черт-элементов, эмоционально-эстетически воздействующих

избирательным образом на чувства как отдельного человека, так и социальной среды, зала, аудитории.

Красота в балетном спектакле - это "чувственная видимость идеи"* (Гегель).

"Красота человеческая - это проецирование человеческих чувств на предмет" (Р. Фишер, Г. Липпе, Ли Бернон).

Много и других мнений, связанных с наслаждением, адекватностью чувств, соразмерностью частей, полезностью, вкусами, идеалами, подлинной ценностью и т.п.

Закон в философском понимании - это причинно-следственные связи и отношение сущностей. Таким образом, теперь можно сформулировать **закон красоты.**

ЗАПОМНИМ. *ЗАКОН КРАСОТЫ гласит: "Каждая эпоха, каждая цивилизация стремится к совершенству на основе вырабатываемых этических, эстетических и социальных норм времени; предела же совершенству нет"* (И. Есаулов).

Искусство хореографии с его школой, т.е. языково-знаковой системой и методикой обучения, имеющей свою историю, невербальную "литературу" (классическое наследие), эстетику классического балета, критическое наследие, мировую общественную зрительскую аудиторию, многовековую практику, традиции, увеличивающуюся тенденцию развития, такое искусство, безусловно, должно базироваться на собственных законах и законах красоты.

Имея многовековые причинно-следственные связи (т.е. историю, наследие, школу, эстетику и т.д.) и отношения сущностей (эволюцию, взаимообогащение искусств, традиции, методику и др.), можно вывести **закон красоты классического балетного спектакля.**

ЗАПОМНИМ *"ЗАКОН КРАСОТЫ классического балетного спектакля - это единство цели, средств, формы и содержания: отделить одно от другого значит уничтожить обилую структуру, то есть лишить нечто целое его сути"* (И. Есаулов).

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. **Зачем, для чего, кому** нужны **законы балета,** если с самого зарождения балетного театра до наших дней балеты и ставились, и шли с успехом, хотя законы открыты не были и их никто не мог знать?
2. **Что нового** дает открытие **закона красоты?**
3. В чем **отличие понятий: "красота танца", "красота спектакля", "красота балета", "красота хореографии", "красота движений", "красота классического балетного спектакля"?**
4. В каких случаях можно спорить о красоте, а в каких обстоятельствах такой спор будет бесполезным, пустым, а, может быть, и вредным?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Придумать и написать **два** маленьких **рассказа** (используя знания закона красоты): **один** рассказ с **красивой фабулой,** а второй - **с некрасивой.**
2. Придумать и показать **этюд,** где главным элементом, вокруг которого развиваются события, действия, конфликт, была бы **шляпа.**
3. Придумать и показать под музыку (на 16 тактов) **характеры** двух **одинаковых зверюшек,** одна из которых **красивая,** а другая **некрасивая.**
4. Вспомните и запишите в тетради **некрасивые эпизоды** из виденных вами ранее балетов.

§2. О КУЛЬТУРЕ

Тематический материал

О культуре вообще.
Способ общения.
Форма выражения.
Что такое культура? Формулировка.

Путь к разуму лежит через человеческое сердце.

Закон "теории убеждения".

О КУЛЬТУРЕ ВООБЩЕ

О культуре можно говорить бесконечно. **Культура** - это все, что человек создал, создает и будет создавать для человека своим трудом, умом, талантом, чувствами, сердцем, духом и душой. **Без деятельности человека культуры нет.**

Культура от латинского слова cultura - возделывание, развитие, воспитание, образование, обрабатывание.

Культура - это способ организации и развития жизнедеятельности человека (материальной, духовной).

Культура - это процесс развития самого человека как общественного существа. Вне человека нет и цивилизации. Вся деятельность, вся его жизнь - это и есть его культура.

Культура - это вторая часть природы, это животворящая природа. В процессе развития культуры изменяются не только вещи, идеи, но и сам человек, его мышление, его опыт жизни.

Культура - это все, что создано обществом, его идейное, нравственное, экономическое и социальное состояние: быт, образование, воспитание, наука, искусство, литература, архитектура, эстетика, мораль, философия, печать, радио, кино, телевидение, театр и т.д.

Культура отражает социальное состояние определенной эпохи, определенного класса, страны, народности.

Культура - это совокупность достижений в какой-либо отрасли деятельности, высокий уровень чего-либо, степень развития, умения (нравственная культура, художественная культура, культура труда, культура сферы обслуживания, индустрия культуры отдыха и т.д.).

Тысячелетиями человек искал способы общения с человеком (духовные, чувственные, словесно-языковые, знаковые, ритмические, звуковые, музыкальные, танцевальные, архитектурные, научные, интеллектуальные, игровые и др.). Развиваясь, эти *способы* находили все новые и новые *формы и выражения* своих чувств, потребностей душевных и духовных сил, своего внутреннего видения и ощущения мира для обнаружения своих природных талантов.

Способ общения драматурга-хореографа со зрителем - это балетный театр, форма выражения - балетные спектакли, балетные зрелища, танцы, программы танцев, хореографические действа.

ЗАПОМНИМ. *КУЛЬТУРА - это способ общения и форма его выражения.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Каким образом можно определить **культуру** человека, которого мы видим **первый раз?**
2. По каким **признакам** можно определить **культуру** танцевального сочинения?
3. Какие **признаки** обнаруживают **культуру исполнительскую** в любом виде искусства?
4. По каким признакам можно определить **уровень культуры** того или иного **балетного театра?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Опишите состояние **культуры балета** вашего **театра** или театра вам известного.

2. Придумайте и режиссерски покажите **этюд,** в котором главным действующим элементом является **свеча.**

3. Придумайте **способ общения** и форму выражения двух **влюбленных,** которых разделяют **пространство** или **время.** Опишите их действия.

4. Подумайте, вспомните **неречевые средства общения** и формы их выражения (типа пантомимы, мимики, танца, азбуки Морзе...). Перечислите эти формы. Где, в каких условиях, в каких профессиях и как они применяются, используются?

§3. ОБ ИСКУССТВЕ

Тематический материал

Происхождение понятия "искусство".
Когда танец становится искусством.
Об энергетике искусства.
О художественном воображении.
Образ в искусстве.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПОНЯТИЯ "ИСКУССТВО"

Искусство балета - в убедительной безусловности условного.

А. Белый

Известно, что без человека нет искусства. Природа естественна сама по себе. **А** слово "искусство" происходит от понятия "искусственное", т.е. от любой деятельности человека (не природы): ораторское искусство; литературное; театральное искусство; искусство врачевания; искусство садовода-огородника; земледельца; искусство вождения самолетов, машин, пароходов; бухгалтерское искусство; искусство педагогическое; юридическое; искусство дипломатии; кулинарное; режиссерское; балетмейстерское; композиторское и т.д., и т.п. - **все, чем занимается человек, можно назвать искусством.**

На основании вышеизложенного коротко определим понятие "искусство".

ЗАПОМНИМ. *ИСКУССТВО - это высокий профессионализм, доведенный до степени общепризнанного совершенства.*

Посмотрим, что толкуют об этом понятии словари.

Искусство — вид духовного освоения действительности общественным человеком, имеющий целью формирование и развитие его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты... (Словарь "Эстетика", М.: Полит, литература, 1989).

Искусство - особая форма общественного сознания и человеческой деятельности, в которой органически сочетается художественное (образное) познание жизни с творчеством по законам красоты... (Краткий словарь по эстетике, М.: Полит, литература, 1964).

Искусство - одна из форм общественного сознания, специфический род практически-духовного освоения мира. В этом плане к искусству относят группу разновидностей человеческой деятельности - живопись, музыку, театр, художественную литературу,., объединяемых потому, что они являются специфическими художественными образными формами воспроизведения действительности. В более широком значении слово искусство относится к любой форме практической деятельности, когда она совершается умело, мастерски, искусно в техническом, а часто и в эстетическом смысле... (Философский энциклопедический словарь, М.: Сов. энциклоп., 1983).

А вот что говорится в словаре В.И. Даля об этом термине: **"Искусство** - ...творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах. Искусство - одна из форм общественного сознания; ...умение, мастерство, знание дела; ...само дело, требующее такого умения, мастерства".

Но нас интересует не только искусство вообще, а конкретное - искусство хореографии.

Можно ли идеальное исполнение языковой структуры классического танца назвать искусством?

Естественно, что мастерское исполнение языковой структуры классического танца, т.е. доведенное до общепризнанного совершенства, можно назвать искусством.

А когда же **сам танец,** саму языковую структуру классического танца **можно назвать искусством?**

Ведь исполнение его элементов, знаков, его основы, отдельных "слов" и "словосочетаний", даже мастерски воспроизведенных, это еще не сам танец, не его ценностное значение.

Что делает набор движений танцем, имеющим право называться искусством?

Мы знаем по опыту, что изобразить танец под музыку способен любой мало-мальски грамотный любитель из самодеятельности. Даже детишки в детском саду могут сочинять небольшие танцы и сами их исполняют с успехом.

Равным образом любой из грамотных людей может сочинить стихотворение. Но это еще не говорит о том, что человек стал профессиональным поэтом.

Чтобы стать искусством, художественным произведением, танец или танцевальное сочинение должны совершить **качественный скачок сквозь призму образности.**

ЗАПОМНИМ. *В любом сценическом искусстве, если нет образности, художественного осмысления, то нет и самого искусства, а, стало быть, нет ценностного значения сочинения.*

Чем ярче образы, чем художественнее форма, тем выше искусство танца.

ОБ ЭНЕРГЕТИКЕ ИСКУССТВА

Нам известно, что настоящее искусство, воплощенное в произведении, воздействует на зрителей своей **положительной энергетикой.** Так, во время исполнения прекрасного танца не менее прекрасными исполнителями на зрителя действуют, сливаясь воедино, **несколько энергий:**

- **энергия** идеи, сюжета, мыслей;
- **энергия** музыки, ритма;
- **энергия** эмоций, чувств, страстей;
- **энергия** темперамента;
- **энергия** души и духа исполнителя, постановщика;
- **энергия** тела, красоты движения;
- **энергия,** рождающаяся в недрах собственной души самого зрителя.

Зная это свойство искусства танца, многие балетмейстеры умело распределяют эти **"энергетические заряды"** в своих сочинениях.

О воздействии танца **энергетикой писал** еще в XVIII веке великий Ж.Ж. Новерр в своих "Письмах о танце" (М., Л., 1965, стр. 201): "Та правдивость чувств, тот внутренний огонь, которые характеризуют великого актера и составляют душу всех изящных искусств, представляют собой некое подобие энергетического заряда, если дозволено мне такое сравнение, это стремительно передающаяся искра в одно мгновение воспламеняет воображение зрителей, потрясает их души и властно открывает их сердца навстречу чувствам".

Об этой **энергетике** упоминает неоднократно великий режиссер XX столетия К.С. Станиславский: "Это - прямое, непосредственное общение в чистом виде из души в душу, из глаз - в глаза или из кончиков пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий" (Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 томах; т. II, стр. 268).

Об этом явлении писал в своей книге "Чудесное было рядом с нами" Ю. Слонимский, выдающийся балетовед XX века : "Не помню, кто именно сказал: **слово обретает энергию** там, **где обретает энергию мысль,** то же, по-своему, конечно, и в балете.

Движение обретает мышечную энергию, способную заразить зрителя лишь там, где обретает энергию породившая ее мысль. Без этого движение остается чисто физическим актом, лишенным признаков художественного обобщения, т.е. просто движением, а не элементом танца. К слову сказать, художественная гимнастика потому и художественная, в лучших своих проявлениях, что за чисто физкультурными движениями время от времени возникает импульс мысли, переданный мышечным напряжением, ее энергией" (Л.: Сов. муз., 1984, стр. 252).

Сейчас в литературе, в газетах, журналах много пишут об излучении энергий произведениями искусств.

ЗАПОМНИМ. *ТАНЕЦ - зримая энергия образно-художественной мысли, выраженная языком хореографии, пластики и пантомимы в определенном характере музыки и темпо-ритме.*

Чтобы создать образное произведение, необходимо обладать фантазией, воображением.

Что такое ***художественное воображение?***

ЗАПОМНИМ. *ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВООБРАЖЕНИЕ - это мышление образами, это особый природный дар.*

Искусство художественного мышления отличается от других многочисленных искусств фантазией, индивидуальным внутренним видением мастера внешнего окружающего мира, что и помогает людям взглянуть на те или иные явления по-новому, открыть их сущность в новом свете, с новых сторон.

Во-ображение - вхождение, вживание, проникновение в созданный человеком внутренний мир явлений, образовываемых фантазией.

Во-ображение преобразовывает настоящий мир в искусственно созданный воображением мыслей.

Воображением обладают почти все люди, но в разной мере.

"Воображение - это рекомбинация того, что человек ощущал, думал или рассчитал своим умом, и того, что не обязательно существует" (Хоббард Л. Рон, Дианетика. М.: 1993, стр. 24).

ЗАПОМНИМ. *Наука языка классического танца, обретя образность, становится искусством.*

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ОБРАЗ?

ЗАПОМНИМ. *ОБРАЗ - это иносказательно-метафорический символ сущности явления, выраженный через индивидуальное художественное воображение, мышление, фантазию.*

Идея становится образом, пройдя сквозь призму мироощущений художника.

Образ - это своеобразная галлюцинация художника на заданную тему.

Образ - это форма мышления художника. Иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно понятие через другое. Художник сопоставляет, сталкивает, заменяет одно понятие другим, для получения в сознании нового понятия.

Образная мысль включает:

- **подтекст,** философскую идею;
- **духовно-чувственную сторону;**
- **индивидуальное видение мира** (гиперболизация, гротеск, сарказм, карикатурность, комизм, трагизм и т.п.).

Но, **по закону художественного сопряжения отдельных частей в едином целом,** все процессы мышления объединены результатом ("зримой мыслью").

ЗАПОМНИМ. *ЗАКОН ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ говорит: "каждое художественное произведение живет по только ему присущим законам и правшам, устанавливаемым автором и логикой произведения "* (И. Есаулов).

Поэтому законы одного произведения нельзя механически подвести под законы другого, ибо **логика мышления автора, логика поведения героев,** образов, **логика социальной среды** произведения, логика этики, эстетики и др. всегда различны в разных сочинениях.

Большое искусство – в каждом новом произведении создать законы и правила, по которым будут жить новые образы.

Художественный образ – это диалектическое единство общего и индивидуального.

ЗАПОМНИМ. *ЗАКОН "МНОГООБРАЗИЯ В ЕДИНСТВЕ": "Образы в художественном творчестве рисуются воображением индивидуума независимо от источника: у множества художников источник воображения может быть один, и наоборот, автор рисует собирательный образ от многих источников* (И. Есаулов).

Перерабатывая мышлением **жизненный материал**, некую данную в ощущениях реальность, автор **создает новый мир, новую реальность** в художественных образах. Поэтому, в известном смысле, совершает **открытие**, меняя "угол зрения" на явление, преобразовывая и само мышление.

ЗАПОМНИМ. *ЗАКОН I – ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА: "Образ в замысле автора, режиссерский образ, образ актерский, образ зрительского восприятия – неадекватные образы и глубоко субъективны"* (И. Есаулов).

ЗАПОМНИМ. *ЗАКОН II – ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА: "Неизбежность индивидуальных черт делает образ типичным"* (И. Есаулов).

Посредством образов создаются **коммуникативные связи** между автором, исполнителями и зрителями, которые объединяют всех в единую творческую **преобразующую атмосферу**.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. По каким **признакам** можно отличить **подлинное** сочинение хореографии от **подделки, настоящее** искусство от **неискусства**, если в обоих сочинениях есть и типажи, и образы?

2. **Когда танец** мы называем **наукой** и почему?
3. Что можно добавить к вопросу об энергетике балетного искусства? **Какие энергии** не были **упомянуты** в тексте?
4. Подумайте, от каких **факторов** зависит художественное **воображение?**
5. **Как рождается образ?** Логически объясните **закон** художественного произведения.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Приведите несколько **высказываний** известных драматургов о драматургии (выпишите себе в тетради).
2. Придумайте и покажите **этюд,** в котором главный элемент сюжета - **букет цветов.**
3. Сочините небольшой **танец** с каким-либо **образом.**
4. Продумайте **варианты приемов** показа **фантастики** средствами хореографии.

§ 4.0 ТЕАТРЕ

Тематический материал

О театре.

О балетном театре.

О "балетмейстере".

О ТЕАТРЕ

Истина страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах.

А.С. Пушкин

Театр от греческого theätron - место для зрелищ, зрелище, а также

1) **вид** искусства;

2) творческий коллектив, **труппа;**

3) **здание,** предназначенное для представлений.

Театральное представление предполагает определенным образом организованное действие на основе драматургии, режиссуры, игры актеров и воспринимающих это действие зрителей.

Видов театральных искусств много (драма, опера, оперетта, балет, мюзикл, различные шоу и т.п.).

В большинстве своем театральные представления синтетичны, т.е. используют и другие виды искусств (музыку, живопись, цвет, свет, костюмы, грим, актерское мастерство и др.).

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ТЕАТР БАЛЕТА?

Балетный театр - это особый мир. Это мир людей тружеников, энтузиастов, фанатиков своего дела.

Для нормального функционирования балетному театру необходимы специальные условия существования и развития.

Прежде всего для показа балетных спектаклей нужен театр, нужна хорошая сцена, удобная и оборудованная, с ровным покрытием, помогающим без скольжения перемещаться артистам балета во время танцев.

Балетному театру необходим свой **репертуар,** т.е. ряд спектаклей, определяющих **лицо коллектива,** его творческие принципы и устремления. Репертуар привлекает зрителей. На репертуаре **воспитывается** и **растет** балетная труппа.

Репертуар - это отличие одного театра от другого. Репертуар позволяет проводить гастроли и сохранять финансовое положение на необходимом уровне.

Балетный театр должен иметь коллектив артистов балета - труппу с профессиональной подготовкой, выучкой, хорошей школой. По профессионализму кордебалета судят о художественно-эстетических возможностях и уровне данной труппы.

В коллективе должен быть "букет" солистов балета с высокими профессиональными и природными данными, которых любит зритель, ходит смотреть их постоянно, заряжается от них жизненной энергией красоты и оптимизма.

Без **балетмейстера-постановщика,** ставящего новые балеты и воспитывающего труппу, коллектив балетного театра подобен кораблю в океане без капитана и без компаса.

Педагоги-репетиторы, имеющие специальное образование, опыт работы, умение руководить коллективом, помогают балетмейстеру и труппе в их постоянной работе и творческом росте.

Балетному театру нужны грамотные, опытные **концертмейстеры,** хорошо владеющие не только своим инструментом, но и стилями игры, импровизацией, помогающие в поддержании музыкальной культуры труппы.

В коллективе балетного театра должен быть профессиональный **оркестр** с достаточным составом оркестрантов, возглавляемый понимающим специфику балетной музыки дирижером.

Балетный театр должен обслуживаться **поделочными цехами** (обувным, пошивочным, бутафорским, живописно-декорационным, гримерным, осветительским и др.).

Руководить театром должны профессиональные **административные работники.**

Для работы балетного театра артистам необходимы хорошие **условия:**

- достаточное **финансовое обеспечение,** хорошие **жилищные условия,** позволяющие и жить, и отдыхать после тяжелой физической работы;
- обеспечение хорошими репетиционными **помещениями** и **спецодеждой;**
- **заработная плата,** соответствующая уровню исполнения, квалификации, позволяющая артисту балета не только восстанавливать утраченные силы, но и поддерживать высокий имидж артиста в обществе;
- нормальная морально-психологическая **рабочая атмосфера** в коллективе.

О БАЛЕТМЕЙСТЕРЕ

Основным стимулирующим звеном балетного коллектива является **балетмейстер.** Он **драматург** всех постановочных работ.

Балетмейстер в коллективе - это его голова. На балетмейстере лежит обязанность и **художественного руководителя,** и организатора всей творческой жизни балета, и финансового политика.

Борьба течений, мнений, теорий, начавшаяся с первых шагов балетного театра, не прекращается и в наше время. Бывшее новое сегодня становится либо традиционным, либо устаревает. Рождаются новые формы, возникают новые идеи, темы, сюжеты. Техника исполнительского мастерства растет, школа совершенствуется.

Театры и актерские труппы развиваются, когда растут их цели, которым они следуют под руководством талантливых, мыслящих драматургов-балетмейстеров.

Общее развитие не может долго находиться под властью стихии и самотека. Наука балетного театра должна опираться на его законы и следовать закону цели: **цель ведет за собой человека.**

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. **Кому** и для **чего** нужно **многообразие** видов театрально-сценического искусства?
2. **Кому** и **для чего** нужен **невербальный балетный вид** искусства?
3. Каким образом влияет на искусство балета **сборная труппа** (разных педагогов из различных школ, артистов из разных театров)?
4. **Что дает** коллективу балета наличие в репертуаре театра **классических спектаклей?**
5. **Может ли балетная труппа считаться классической,** если ее репертуар, в основном, состоит из **современных балетных спектаклей?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Объясните, **чем отличаются танцы** в различных видах сценического искусства: в балете, в оперных спектаклях, в театре оперетты, в драматических спектаклях, на эстраде, в цирке?
2. Придумайте и покажите **этюд,** в котором главным элементом сюжета был бы **зонтик.**
3. Сочините вариацию на 32 такта музыки. Покажите ее **из разных точек** плана сцены: из центра, из 2-й точки, из 6-й точки.
4. Напишите несколько **приемов** показа действия в **прошедшем времени.**

III ГЛАВА

ВВЕДЕНИЕ В ПСИХОЛОГИЮ ТВОРЧЕСТВА

ПЛАН

§ 1. О "третьей сигнальной системе" и ее законах.
§2. Как смотреть живопись, скульптуру, архитектуру.
§3. Как смотреть балетный спектакль.

§1. О ТРЕТЬЕЙ СИГНАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ И ЕЕ ЗАКОНАХ

Тематический материал.

Человек - саморегулирующаяся система.
Первая и вторая сигнальные системы.
Об энергетической системе человека.
Творческая энергия человека.
Третья сигнальная система.
Законы третьей сигнальной системы.
Психологизм творчества.

Трудно замыслы божьи постичь старина,
Нет у этого неба ни верха, ни дна.
Сядь в укромном углу и довольствуйся малым:
Лишь бы сцена была хоть немного видна.

Омар Хайям

Организм человека - это единая целостная саморегулирующаяся система.

Человеческий организм имеет способность не только накапливать в себе различные виды энергий, но и обмениваться энергетикой как с внешней средой, так и внутрисистемно.

Специфическим свойством организма является его возбудимость, реактивность на раздражители (как на внешние, так и на внутрисистемные).

Процессы возбуждения и реакции на раздражители - это и есть проявления жизнедеятельности. Используя свободную, внутреннюю энергию, организм человека выполняет постоянную работу, направленную не только на согласование с внешней средой, но и на противодействие ей в целях сохранения своей автономной системы. Это и создает необходимые предпосылки для выживания организма в изменяющихся условиях внешней среды.

Благодаря энергии мозга, абстрактному мышлению человек, в отличие от животных, способен изменять и приспосабливать окружающую среду к своим целенаправленным потребностям.

Реакция на врожденные, безусловные рефлексы (осязание, обоняние, вкус, зрение, слух), обеспечивающие жизнедеятельность, была названа известным ученым-физиологом И.П. Павловым первой сигнальной системой.

Реакция на раздражители, приобретенные в процессе жизнедеятельности, в социальной среде, в определенных условиях (слово, речь, привычки, опыт, автоматизм, манера поведения, дисциплина и т.п.), была названа второй сигнальной системой.

У всех людей, как животных высшего типа, безусловные рефлексы подчинены законам первой сигнальной системы. Что касается условных рефлексов, то, по законам второй сигнальной системы, они сугубо индивидуальны и зависят от тех условий, в которых приобретены (социальных, климатических, средовых, географических и др.). С точки зрения науки физиологии обе системы закономерны и взаимно дополняют друг друга, поскольку действуют в одном организме.

Мы занимаемся хореографией, сочинительством, творчеством. Наша профессия имеет прямое отношение к **энергетическим силам человека, т.е. к психологии.**

Психология драматурга балета включает в себя многие аспекты внутренней, духовной жизни, которая (пока) не поддается каким-либо количественным, качественным или другим измерениям, известным современной науке.

Внутренний духовный мир человека живет по своим законам в своей замкнутой автономной системе.

Энергетика внутреннего мира каждого человека глубоко **индивидуальна,** как жизнь той или иной галактики во Вселенной. Но ее деятельность, ее индивидуальность зависят от первой и второй сигнальных систем, как и жизнь отдельной космической системы зависит от жизни космоса в целом.

Взаимодействие накопленных внутренних энергий как с внешней средой, так и с внутренней жизнью, является той творческой силой, той внутренней, психической силой индивидуума, которая живет внутри системы, но проявляется вовне в виде конкретных, осязаемых и видимых результатов деятельности того или иного человека.

Умственная деятельность человека - это реакция на внутренние рефлексы, это некая творческая система, сущность, свойственная только человеку. **Рефлексы такого внутреннего, подсознательного характера** не могут поддаваться контролю, планированию, программированию, прогнозированию, ибо они **рефлекторны,** т.е. **непредсказуемы.** Отсюда - многообразие индивидуальностей в творчестве, стилевых особенностей, замкнутости на индивидуальном, неповторимом почерке множества творческих личностей, талантливых людей, гениев.

Все зависит от силы внутренней энергетики и реакции, от ее воздействия на мозг, на мышление, на воображение и выход мысли как новой (вновь рожденной) видимой энергии в любой форме проявления: в музыке, архитектуре, скульптуре, живописи, поэзии, прозе, драматургии, балете, техническом или социальном изобретении, педагогике, философии и др.

Искусство как творческая энергия, воздействуя на человека, вызывает в нем определенные реакции, рефлексы, а проникая внутрь, накапливаясь, воздействует изнутри, вызывая внутренние рефлексы: эмоции, чувства, мысли, образы и т.п.

Возникает некая цепная реакция воздействия энергетик. Из жизни мы знаем много примеров, когда произведения искусств влияли на чувства, на физиологию воспринимающего (изменение дыхания, понижение температуры тела, крови, бросание в жар, учащение пульса, биение сердца, появление слез, спазмы в горле и т.п.). Мы часто слышим выражения-реакции на увиденное на сцене: "пригвоздило к месту", "заворожило", "загипнотизировало", "приковало внимание", "унесло как на крыльях" и т.п.

Известно, что предметы, долгое время бывшие у одного человека, заряжаются его биоэнергетикой и, попадая к другому человеку, воздействуют на него положительно или отрицательно.

Наука уже сегодня может фиксировать на пленке биоэнергетику мозга, мыслей, чувств, эмоций и, записав их параллельно с музыкой или текстом пьесы, при демонстрации воздействовать на эмоции слушателей, вызывая необходимую (запрограммированную) реакцию.

Искусство влияет на человека, прежде всего, своим внутренним содержанием, заключенным в силе слов, звуков, красок, мыслей, чувств, которые проникнуты энергетикой авторов и вызывают ответную рефлекторную реакцию у тех, кто его воспринимает. Такие **ответные реакции** часто **программируются** многими специалистами: режиссерами, драматургами, композиторами, преподавателями, следователями, психологами и др.

Внутренняя энергия передается через мысль, через сознание.

Искусство же (драматургия хореографии в том числе) - есть форма общественного сознания, рождающаяся в процессе диалектического взаимодействия: массы - художник - массы (суггестор - суггеренд - суггестор).

Драматургия хореографии, балет обращены к миру человеческих чувств, эмоций, через посредство мыслей. Область чувств, эмоций, воображения - это та внутренняя жизнь художника-мастера, это та жизненная энергия, которой он воздействует на зрителя.

Эмоции же, как источник внутренней энергии внутри собственной системы, влияют на весь организм, на работу сердца, желудочно-кишечного тракта, на деятельность желез, на температуру, кровь, биоритмы, мышление и т.д. Иными словами, **мышление, мысли влияют на эмоции, а эмоции, чувства воздействуют на образ мышления, на образное внутреннее видение.**

Суммируя вышесказанное, можно назвать энергетическую систему образного видения **третьей сигнальной системой.**

ЗАПОМНИМ. *"ТРЕТЬЯ СИГНАЛЬНАЯ СИСТЕМА" - это энергетическая система образного внутреннего видения человека, или творческая.*

"Третья сигнальная система" - это раздражители, рожденные образами видения, мысли, воображения, фантазии, интеллектом индивидуума. Это раздражители подсознательного, интуитивного порядка, происходящие от состояния нервной системы организма и действующие как внутри системы *человек,* так и в связях с внешним миром.

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО
(Н. Гумилев)

Прекрасно в нас влюбленное вино,
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо.

Как мальчик, игры позабыв свои,
Следит порой за девичьим купаньем,
И, ничего не зная о любви,
Все ж мучиться таинственным желаньем.

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья.

Так век за веком - скоро ли, Господь? -
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Известно, что переизбыток энергии от внутренних раздражителей приводит к различного рода **расстройствам** и потрясениям саму систему в виде нервных расстройств, неврозов, шоков, инфарктов, стрессов и прочих психических, **духовных** и **душевных отклонений.**

Внешние раздражители в виде слов, понятий, образных явлений, попадая внутрь психологической системы, вызывают определенное раздражение сознания (или подсознания) и, претерпев "обработку" внутренней нервной энергией, энергией мозга, мышления, аккумулируясь, накапливаясь, через какое-то время обнаруживают себя вовне различными проявлениями, действиями, признаками. Наше **сознание** и **подсознание имеют свойство обрабатывать мышлением, чувствами, душой внешнюю информацию и аккумулировать ее до "разряда" в виде психической энергии. Аккумулирование, обработанной информации зависит от многих факторов:** силы раздражителя, возбудимости, значимости информации, состояния нервной системы, силы воображения, интеллекта, подпитки возбудителя, обстановки-среды, других сопутствующих раздражителей.

Индивидуальность, талант человека зависят от способности и обработки внешней информации. У одного **"внутренний компьютер"** хорошо обрабатывает внешнюю информацию, превращая ее в **звуки музыки,** - и он становится **композитором;** у другого внутри его системы рождаются **математические образы;** у третьего слова при внутренней "обработке" сами складываются в **рифмованные образы** и т.д.

Внутренние картины, образы раздражают, волнуют, беспокоят, тревожат, куда-то зовут, гонят, взрывают чувства, мысли, захватывают в плен сознание и создают боль в сердце, в душе.

Таким образом, все нервные болезни, связанные с энергией, передаются по нервам, все болезни внутренних органов являются следствиями больного воображения, излишней возбудимости нервной системы. Болезни - это реакция на возбуждение внутренних раздражителей.

Умение отключить, переключить **"третью сигнальную систему'*,** т.е. отвлечься, успокоиться, развлечься, забыться, переключить внимание на другой раздражитель и т.д. заглушает, останавливает действие внутреннего раздражителя.

Психологам известны методы лечения таких нервных отклонений, т.е. выпуска избытка накопленной энергии: успокоение, умиротворение, покаяние, исповедь, музыка, сон, смена обстановки, лечение красотой и др.

Внутренняя психическая энергия действует по-разному в различных системах в зависимости от их свойств и качеств: созидательно, творчески или разрушающе, агрессивно, губительно.

Чем талантливее, одареннее, восприимчивее, тоньше и сложнее внутренний мир восприятия и переработки принятой информации, тем совершеннее **"третья сигнальная система",** т.к. дела человека - это и есть сам человек.

"Третья сигнальная система" человека находится под постоянным сильным воздействием, "обстрелом" с внешней стороны, со стороны **социума:** прессы, радио, телевидения, кино, институтов, школ, церкви, коллективов, структур, литературы, театров, этических и эстетических государственных норм, юридических и политических законов и т.д., и т.п.

В обыденной жизни **массы,** как правило, **подавляют,** губят **индивидуальность,** одаренную личность своей темной, напористой энергетической силой. Трудно выжить таланту без поддержки "сильной руки". Но, в конечном итоге, единицы талантливых, выдающихся индивидуумов, их идеи, их дела, их энергетика по закону "космической селекции" побеждают. И именно **талантами,** отобранными природой, **движется жизнь,** прогресс, культура: социум может убить поэта, но поэзию, дух нации убить невозможно.

Реакция **"третьей сигнальной системы"** на раздражители - это опосредованное, ассоциативное **внутреннее видение Мира.**

Реакция **"третьей сигнальной системы"** воздействует как на саму внутреннюю систему, так и на внешний мир.

Реакции могут происходить мгновенно или с замедленной отдачей, аккумулируя энергию мыслей, чувств, эмоций годами (подсознательно).

Приведем несколько законов третьей сигнальной системы.

ЗАПОМНИМ. *ЗАКОН" ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА: "третья сигнальная система" сугубо индивидуальна в силу душевности и духовности природных качеств человека* (И. Есаулов).

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЭНЕРГИИ": интенсивность мышления повышает энергетику "третьей сигнальной системы ", что, в свою очередь, усиливает энергию мышления* (И. Есаулов).

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН НЕПРЕДСКАЗУЕМОСТИ": реакция "третьей сигнальной системы " на раздражители непредсказуема, ибо зависит не только от внутренних духовных энергетических качеств, но и от связи с энергетикой космоса (движением Земли, Солнца, Луны, планет, звезд, времен года, космических явлений и т.п.), т.к. "СИСТЕМА ЧЕЛОВЕК" - явление космическое* (И. Есаулов).

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН САМОУПРАВЛЕНИЯ": влияние энергетики мышления на энергетику третьей сигнальной системы позволяет произвольно (сознательно) управлять ею, используя различные приемы: самовнушение, аутотренинг, самогипноз, самонастройка, программирование, кодирование и т.п.* (И. Есаулов).

Само время диктует нам изучение свойств **"третьей сигнальной системы"** как жизненно важное во всех сферах наук о человеке. Писатель-фантаст И. Ефремов в своей повести "Туманность Андромеды" почувствовал это: "Какие пожелания, шутки или обещания могут затронуть душу людей, навсегда покидающих землю и удаляющихся в бездны космоса? Вторая сигнальная система человека оказалась несовершенной и уступила место третьей. Глубокие взгляды, отражавшие страстные, непередаваемые словами порывы, встречались безмолвно и напряженно...".

Обработка, аккумуляция и передача информации, проходящая через духовную и мыслеобразующую энергию внутренней системы, происходит по своим определенным психологическим законам и подчиняется им в своей жизнедеятельности.

В творческой практике мы часто сталкиваемся с людьми, которые "дают себе установку" на какую-либо, деятельность или работу.

Различают три основных способа избавиться от сильных внешних раздражителей:

1) устранить, убрать источник раздражения или самоустраниться;

2) отвлечься более сильным раздражителем (т.е. переключить внимание);

3) усилить главный раздражитель настолько, чтобы он перестал воздействовать (т.е. стал привычным).

Сочиняя те или иные мизансцены, режиссеры, драматурги-хореографы используют эти приемы для воздействия на зрителя.

Вспомним, как в военное время люди переставали пугаться бомбежек, снарядов, крови, смерти. А в экстремальных условиях привыкают к резервации, концлагерям, к плену, к тюрьмам и т.п. "

Драматурги-хореографы, как психологи, должны знать, понимать и применять на практике законы управления творческими процессами, законы воздействия на внутренний мир, на образно-духовный мир зрителей. **Психология творчества** - это обработка одной **внутренней системой** другими **внутренними системами,** их взаимодействие, их проникновение друг в друга, их жизнь в едином **пространстве** (в театре), в едином **времени** (длительность спектакля).

Образный творческий язык внутренних энергий человека - психологический язык передачи мыслей (как в зримых предметах, в действиях, так и невербально). Это тот язык, которым должен овладеть драматург-хореограф, зная, что **танец** - это **зримая энергия мысли.**

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Могут ли **первая, вторая, третья** системы действовать в человеке **раздельно** без связи друг с другом? Если могут, то в каких случаях?
2. Может ли **мышление** человека быть **независимым** от внешних раздражителей?
3. В каких случаях **вторая сигнальная система** становится возбудителем **третьей сигнальной системы?**
4. Что вы можете сказать **о работе** вашей "третьей сигнальной системы"?
5. Как вы считаете, **что дает,** с точки зрения науки и искусства, **открытие** "третьей сигнальной системы"?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Напишите, где, когда и как вы сможете использовать на практике **знание** законов "третьей сигнальной системы".
2. Придумайте и покажите **этюд,** в котором главным элементом фабулы был бы **"ключ".**
3. Придумайте и покажите под музыку **образную походку** (ход) **на одном движении** (любом), исполненную **различными персонажами из сказок:** Стариком Хоттабычем, Старухой Шапокляк, Снегурочкой и др.
4. Приведите примеры **"приемов"**показа в балетном спектакле **"будущего действия",** т.е. действия, которое произойдет.

§2. КАК СМОТРЕТЬ ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРУ, АРХИТЕКТУРУ

Тематический материал

Искусство - одна из форм отражения действительности.
Роль личности в искусстве.
Влияние произведений искусства на человека.
О понятии "художник".
"Ключ" к пониманию искусства.
О роли режиссуры в искусстве.
О роли композиции в искусстве.

Хотите быть знатоком с художествах? Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях.

И.И. Винкельман (1717-1768 гг.)

Часто приходится слышать мнение о том, что изобразительное искусство, скульптура, архитектура настолько доступны восприятию, что не требуют никакой особой подготовки, изучения. Такое упрощенческое отношение к любому виду искусства приводит к дилетантизму, верхоглядству и снижению интеллектуального уровня развития личности. Обычные мерки дилетанта: "нравится - не нравится", "похоже - непохоже", "красиво - некрасиво", "понятно-непонятно" и т.п., - эти мерки не дают понятия о произведении искусства. Эти понятия лишь констатируют факт низкой культуры воспринимающего.

Известно, что искусство является одной из форм отражения действительности языком художественных образов. Это значит, что в отличие от науки, которая отражает природу объективно, произведения искусства пронизаны субъективными чувствами, мыслями, отношениями к тем или иным явлениям. Человек искусства говорит с другими людьми на своем языке, на языке творчества и мастерства, в которые он вкладывает энергию своей души, энергию ума, сердца и духа.

Чтобы воспринимать искусство в любом его проявлении, необходимо обладать определенными знаниями в области того или иного языка, художественной культуры. Как любой язык, язык искусств необходимо изучать.

В программах факультетов искусств заложен предмет изобразительное искусство (ИЗО), который ориентирует студентов на знание истории, культуры, литературы, стиля, эстетики той или иной страны в различные эпохи.

В настоящем произведении искусства всегда незримо присутствует отношение автора к изображаемому предмету или явлению. Произведение одухотворено личностью, индивидуальностью творца-художника.

Художественный образ в любом виде искусства - это непременно сплав действительности и творческой фантазии.

Искусство всегда психологично и имеет отношение к человековедению: к чувствам, к мыслям, к настроению, переживанию. Это относится не только к сюжетным, портретным изображениям, но и к пейзажам, натюрмортам, к архитектуре, прикладному искусству, т.к. в изображенном виде есть влияние души человека, духа его мировосприятия. И мы смотрим на привычные вещи, явления глазами автора, делаем для себя открытие мира, казалось бы, такого знакомого.

Истинные произведения искусства не оставляют человека равнодушным, они действуют на его психику, возбуждая радость, печаль, грусть или восторг и вдохновение заложенной в них энергией жизни, т.к. созданы по законам эстетики, по законам красоты. Сила искусства - в ответных чувствах, которые пробуждаются в душах людей.

Истинный художник отражает взгляды, настроения, социальный дух времени, ибо искусство - это одна из форм идеологии, в которой человечество выражает свое общественное сознание, свои идеалы, свою нравственность.

Художник, скульптор, архитектор преломляют сквозь образное видение действительные картины природы и в то же время творят природу посредством воображения.

Художник может скопировать то, что видит, он может создать нечто новое, чего не видел, но знает о его существовании; он может придумать и изобразить то, чего вообще не существует в природе. Художник открывает нам зримую сущность явления, характеров, а не фотографическую, документальную достоверность.

Художник-мастер ищет и находит настроение картины, скульптуры, строения, атмосферу через композицию, краски, детали, цвет, свет, форму, линии, позы, жесты, через фон, т.е. через колорит.

Любая невероятнейшая фантазия художника всегда строится на образном, духовном изображении реальных предметов действительности. Если автор уходит от этого закона, то его искусство впадает либо в "'натурализм", либо в "формализм", либо в "абстракцию".

Художник-мастер **творит,** т.е. создает или показывает то **новое,** что еще не узнано, не познано, не открыто или не увидено в обыденном, знакомом, привычном.

Эти законы относятся ко всем искусствам, в том числе и к искусству драматургии хореографии.

Каждый вид искусства имеет свой неповторимый образный строй, свои особые выразительные средства. Живопись общается со зрителем на языке красок, света, тени, цвета, колорита, что создает в целом тональность (мажорную или минорную).

"Ключом" к пониманию картины является обычно "первое впечатление". Далее зрители постигают смысл произведения все глубже и глубже. Но дойти до конца, понять всю глубину классического произведения практически невозможно. Сколько бы раз мы ни обращались к произведениям великих мастеров Рембрандта, Рафаэля, Микеланджело, Рублева, Сурикова, Врубеля, Репина, Леохара, Бернини, Фальконе, Гудона, Родена, Растрелли, Баженова, Ле Корбюзье, Ш. Гарнье, Монферрана и сотен других, при каждой новой встрече с их творениями мы открываем все новые и новые грани заложенной в них красоты.

В произведении важна каждая деталь, каждый нюанс, каждое пятно, т.к. все это раскрывает суть, содержание. Единство формы и содержания - это и есть критерий художественности.

Мастера искусства **режиссируют** свои произведения. Они ищут новые темы, идеи, средства, приемы и технические, и выразительные, что позволило бы передать дух эпохи. Стиль, манера мастеров время от времени совершенствуются, т.к. само время влияет на содержание, на форму, на сознание, на мышление, на технологию и психологию. Особенно влияют на развитие искусств социальные сдвиги, ломки, перестройки, подвижки, конфликты, революции, изменения конституций, войны и тому подобные "катаклизмы".

Композиция произведений включает в себя множество компонентов, которые в целом и составляют нечто единое и неповторимое. К таким компонентам относится все, что помогает раскрытию общей идеи: ракурс, линия, силуэт, жест, поворот, наклон, движение, поза, положение рук, ног, функция, материал, симметрия, уравновешенность, красота и т.д., и т.п.

Большую роль в искусстве играет ритм, который создает видимую музыкальность за счет контрастов резкого и плавного, широкого и узкого, темного и светлого, стремительного и замедленного, волевого и сдержанного, изломанного и слитного и т.п. Чередование таких контрастов может быть ясным, видимым, подчеркнутым, но может носить и скрытый характер, завуалированный, психологический.

Основные **моменты,** на которые следует обратить внимание при **знакомстве** с произведениями искусств, это:

а) эмоциональное воздействие (первое впечатление);

б) имя автора и годы создания произведения;

в) эпоха, страна, время;

г) композиция произведения (ритм, музыкальность, колорит и др.);

д) стиль произведения (неповторимость, особенность, оригинальность).

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Как вы думаете, **почему** в одну и ту же эпоху в различных странах существовали **различные стили** в одних и тех же искусствах?

2. **Почему** в одной стране, в одной художественной **школе,** работая в одном **стиле,** обладая одинаковым мастерством, кто-то становится известным **классиком,** а другие остаются в **тени?**
3. **Может ли мастер,** если очень того захочет, **стать "классиком"** в своем виде искусства?
4. Кого из современных художников, скульпторов, зодчих, хореографов, режиссеров, писателей вы могли бы прочить в будущие классики?
5. Почему многие балетмейстеры, создавая новые классические балеты, не стали классиками хореографии?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Сделайте **разбор** любого живописного произведения какого-либо **великого художника.**
2. Проанализируйте **достоинства** и **недостатки** любой скульптурной композиции любого **великого скульптора** мира.
3. Разберите со знанием дела любое **строение** одного из знаменитых **зодчих** любой страны, **любой эпохи.**
4. Назовите известные вам **классические балеты,** где бы сливались воедино **различные виды искусств:** живопись, скульптура, архитектура, музыка, хореография.

§3. КАК СМОТРЕТЬ БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Тематический материал

Как смотреть балетный спектакль?
Внешние и внутренние компоненты спектакля.
Критерии классического балета.
Рецензирование.

Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии.

А.С. Пушкин

Вопрос о том, как смотреть балетный спектакль, далеко не праздный, не риторический, т.к. будущим драматургам необходимо смотреть спектакли не с любительской точки зрения, а с профессиональной.

Восприятие одного и того же явления у всех людей разное, оценка виденного различная, а порой крайне противоположная. И это вполне закономерно, т.к. каждый человек - это неповторимая индивидуальность со своим мышлением, вкусами, привычками, жизненным опытом, со своей культурой, воспитанием, эстетическим отношением к жизни, к социальным установкам и т.п.

Чтобы научиться "читать" балет как книгу, надо научиться воспринимать природу театральной условности, балетную символику, изобразительные и выразительные приемы, хореографический язык, театральную музыку, театральную живопись и многие другие тонкости этого искусства.

Прежде всего необходимо профессионально разобраться в понятиях, с которыми придется ежедневно сталкиваться и без которых невозможно анализировать увиденные балетные произведения. К таким понятиям относятся: драматургия, пьеса, спектакль, постановка, либретто, сценарий, режиссура хореографии, танец, действенный танец, пантомима, актерская выразительность, образность, композиция, мизансцена, экспозиция и др.

Познавая внутреннюю "технологию" построения балетного спектакля, мы постепенно научимся проникать в "психологию правды" сочинения балетов. Научимся различать "иллюстративную правду" от "художественной правды". Первая из них передает **внешнюю** сторону явлений, а вторая - их **сущность.**

Не надо забывать, что специфика драматургии хореографии осложнена ее невербальностью, т.е. отсутствием разговорного языка. Все действия выстраиваются посредством режиссуры, композиции, хореографии, пантомимы, поз, ракурсов, положений, действий в определенном темпе и ритме.

Анализируя балетный спектакль, мы должны уметь оценить "мастерство танцевального мышления", его "индивидуальность", "оригинальность", "образность", "художественность".

Немаловажно определить степень выдержанного во всех частях и компонентах "жанра" балета и его "стиля", т.е. "соответствие стиля пьесы стилю спектакля".

Вдумаемся в понятие **"произведение":** оно включает в себя смысл "произведенного" из чего-то, "производного" от чего-то, полученного от "перемножения" различных частей, компонентов, т.е. их "произведение" (а не сумма).

Условно "произведение балетного спектакля" можно разделить на "внешние" части-компоненты (видимые) и "внутренние" части (невидимые).

К "внешним компонентам" можно отнести: режиссуру, хореографический текст, оформление, музыку, цвет, свет, исполнителей, стиль.

К "внутренним компонентам" условно можно отнести: идею, тему, сюжет, либретто, сценарий, подтекст, отношение автора к теме, к героям, событиям, энергетику спектакля, оптимизм, насыщенность красотой и т.п.

Разбирая произведение балетного спектакля, стоит подумать, насколько взятая "тема" отвечает "социальному духу сегодняшнего дня". Насколько она нужна, полезна, познавательна для общества "сегодня".

Ведь балетный спектакль - это как бы показательный суд нравственных отношений над событиями, героями, явлениями, обществом, "суд в картинах", в "наглядном действии". Драматург-балетмейстер на этом "суде" выступает в роли "судьи, прокурора, обвинителя, обвиняемого, свидетеля, защитника и пострадавшего". Он - автор, за все и всех в ответе. И в то же время балетмейстер - это творец, это волшебник! Ведь из ничего он творит красоту, заряжает зрителей энергетикой жизни.

Классический балет - это праздник для души, ума, сердца, а не траур, не похороны (даже в трагедии), ибо создается он по законам красоты.

Что делает сценическую постановку спектакля классической?

Какие критерии, какие качества служат оценкой произведения?

Перечислим некоторые основные требования к классическому балету.

Прежде всего классический балет основывается на законах языковой структуры школы классического танца.

ЗАПОМНИМ. *Без школы классического танца нет и не может быть классического балета.*

Классический балет должен обладать следующими **неотъемлемыми качествами:** новизной, значительностью, содержательностью, социальной значимостью, демократичностью, вечностью темы, образностью, яркостью, оптимизмом, увлекательностью, популярностью, высоким профессионализмом, оригинальностью, гармоничностью, эстетичностью, нравственной чистотой, красотой, романтикой, подтекстом, своеобразием стиля, борьбой за счастье, художественным совершенством, правдой чувств, народностью, музыкальностью, преемственностью и развитием традиций. Вот далеко не весь перечень отличительных качеств классического сочинения балета.

Попробуем мысленно убрать одно из вышеприведенных качеств в известных классических балетах - и шедевр потеряет свою значимость.

ЗАПОМНИМ. *Какой бы эрудицией, талантом, знаниями, профессионализмом и авторитетом в руководящих влиятельных кругах ни обладай драматург-хореограф, он не сможет стать классиком. Только время и любовь народа выводят произведение, а с ним и автора, в разряд классических, ибо в них дух времени.*

Классическим балет делают не только его языковая классическая основа, не столько его па и кордебалет, поднятый на пуанты. Классическим его делают, в первую очередь, "образная основа" и "художественное хореографическое мышление": образы основных действующих персонажей и образы массовых сцен. Таковыми являются бессмертные образы Лебедей в балете "Лебединое озеро". Виллис в балете "Жизель", Дриад в сцене "Сна" в балете "Дон Кихот", образы Камней и Фей в спектакле "Спящая красавица", образ Теней в балете "Баядерка".

Балеты, сочиненные на народном, фольклорном, этнографическом материале или поставленные в своеобразной, национальной, манере, в стиле свободной пластики без пуантов, но на основе школы классического танца, на принципах традиций и приемов развития техники, выразительности, образности, базирующихся на школе классического танца, безусловно, могут стать классическими сочинениями, если в них будут жить дух времени, красота и дух народа.

Суммируя вышесказанное, приведем примерную **схему аспектов,** на которые следует обращать внимание **при просмотре балетных спектаклей:**

- фамилия автора, драматурга-хореографа;
- идея, тема, сюжет, название произведения;
- программка, где есть сведения об эпохе, действующих лицах и исполнителях, о постановщиках;
- сведения о композиторе, о музыке, о дирижере, об оркестре;
- художник-постановщик, оформление сцены, костюмы;
- хореографический язык (новизна, стиль, оригинальность);
- главные герои, образность, тема любви;

- тема в балете **"вторых"** героев и действующих лиц;
- тема народа, массовые сцены, танцы;
- побочные темы;
- отрицательные персонажи, их роль в балете;
- комедийные сцены, их значение;
- отношение автора к своему сочинению, к героям;
- соответствие замысла сочинению (воплощению);
- отношение зрителя к балету;
- отношение самого рецензента к спектаклю.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1.0 какой "правде" можно говорить в балетном искусстве, если **язык балета условный,** и сам балет - искусство условное (символическое), да и вообще театральное искусство - искусственно по природе?

2. Балеты "Коппелия", "Щелкунчик", "Тщетная предосторожность" считаются классическими, но **единой "узаконенной"** редакции не имеют. **Почему?**

3. Если какой-либо балет **пользуется любовью** и успехом у зрителей, то можно ли назвать его классическим? Почему?

4. Можно ли стать "классиком хореографии", **реставрируя, подновляя, корректируя классические балетные постановки,** сообразуясь с требованиями сегодняшнего дня?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Напишите **рецензию** на один из **современных** балетов, опираясь на знание законов и постулатов балетного театра.

2. Письменно перечислите, **какими качествами** классического балета обладает балет Фокина "Шопениана".

3. Подумайте и напишите 10 **тем, названий** предполагаемых будущих балетов, которые могли бы стать классическими.

4. Назовите фамилию балетмейстера, который не поставил **ни одного классического балета,** в общепринятом понимании, **но стал классиком** хореографии.

IV ГЛАВА

ВВЕДЕНИЕВТЕОРИЮЛИТЕРАТУРЫ И ДРАМАТУРГИИ

ПЛАН

§1. Введение в теорию литературы и драматургии.

§2. Идея. Замысел. Тема. Сюжет.

§3. Либретто. Текст. Сценарий. Партитура. Действие. Запись текста. Экспликация.

§4. Некоторые вопросы **технологии** сочинения, связанные с драматургией хореографии.

§1. ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРАМАТУРГИИ

Тематический материал

О драматургии.
О профессии "хореодраматург".
О многофункциональных качествах балетмейстера.
Отличие профессионального искусства от самодеятельного.
Закон искусств.
Закон балета.
Шесть единств балетного театра.
Пути рождения спектакля.
Общий закон театральной драматургии: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка.
"Классический треугольник" в драматургии.
"Ключ" к хореодраматургии.

Во всем мне хочется дойти
До самой сути:
В работе, в поисках пути.
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней.
До их причины.
До оснований, до корней.
До сердцевины...

Б. Пастернак

Театр - это общественная, социальная трибуна нравственного воспитания.

Драматург-хореограф призван нести с этой высокой трибуны идеи, красоту, поднимающие дух народа, очищающие его, зовущие к самоусовершенствованию.

В основе науки хореографии лежит понимание искусства балета как идеологической деятельности человека, познающего и оценивающего действительность в определенном историческом времени.

Наука о балете теснейшим образом связана с **наукой** "эстетика хореографии'", которая разрабатывает вопросы **теории искусства** танца, опираясь на "историю балета", на "классическое наследие" (балетную литературу); на "методику преподавания", на "педагогику хореографии" и др.

Искусство балета целиком **исторично,** т.к. всегда отвечало и отвечает на вопросы своего времени, в котором черпает и **содержание,** и **форму:** идеи, темы, образы, жанры, стиль, язык.

Задача будущих хореодраматургов - научиться сочинять свои балеты **по своему сценарию-пьесе,** написанному в качестве личного **пособия,** выстроенного по всем правилам и законам сценического произведения.

Чтобы сочинять высокохудожественные балеты, надо знать жизнь, быть здоровым, активным, оптимистичным человеком. Надо жить содержательно, интересно, целеустремленно и весело отдыхать, набираясь новых сил. Надо быть в курсе последних событий страны, общества, литературы и искусства. Надо лю-

бить свою страну, быть высоконравственным, справедливым, интеллигентным человеком. Необходимо обогащать свой литературный багаж, чтобы шире и глубже постигать жизнь во всем ее многообразии.

Чтобы создавать классические произведения, необходимо воспитывать себя на лучших классических образцах в литературе, в искусстве. Это развивает в человеке чувство вкуса, стиля, а также фантазию.

Хореограф-режиссер должен быть наблюдательным, т.е. подмечать в жизни характерное, типичное, интересное, курьезное в явлениях, в событиях, в людях. Все интересное, необычное записывать в записную книжку, чтобы впоследствии воплотить эти находки в своих постановках. Такие наблюдения приучат отличать **типичное** от **случайного,** научат домысливать и создавать в сочинениях **"сценическую жизненную правду".**

Приступая к работе над какой-либо темой, необходимо **"обрасти материалом'"** и **"вжиться в этот материал".** Для этого надо пользоваться всеми возможными источниками: библиотеками, музеями, научными заведениями, общением со специалистами и т.п. Надо читать литературу как художественную, так и научную, специальную, газеты, журналы, мемуары, исследования по теме, научные разработки. Надо изучать живопись, скульптуру, архитектуру, музыку той эпохи, того времени. Надо смотреть пьесы, спектакли, кино, праздники, танцы, обряды, культовые действа и т.п.

Работая над сценарием, инсценировкой литературного произведения, придется отвечать на многие вопросы, без ответа на которые невозможно будущее сочинение, будущий балет.

Предположим, что **некто** получил радостное известие и спешит поделиться с подругой или товарищем. Очевидно, что невозможно решить **художественно** эту задачу, не имея конкретных, точных данных о характере известия, о самом **некто,** о его характере, его возрасте, профессии, привычках. Надо представить себе, **где** он находится, идет или бежит, **кто** попадается ему навстречу, какая при этом **погода,** какая **обстановка** вокруг, какое **время** дня или ночи, **во что герой одет,** каково его **здоровье** и т.д., и т.п.

То есть, чем больше данных о человеке, обстоятельствах, тем конкретнее можно решить задачу. Через **детали,** через **характер,** через **поступки** создается нечто **общее - образ.**

Драматург-хореограф, как **следователь,** тщательно изучает все материалы по теме: время, место действия, историю событий и предысторию, окружающую среду и окружающих героев людей, психологическую обстановку, внешний облик, костюмы, манеру вести себя, двигаться и общаться. Это и есть **"процесс накопления"** и **"вживания в материал"** по теме.

Кто такой драматург-хореограф? Чем он отличается от других деятелей культуры и искусства, от других драматургов, композиторов, режиссеров, балетмейстеров, хореографов, либреттистов, сценаристов? Что ставит эту профессию в разряд **уникальных,** редких, **особенных?**

ЗАПОМНИМ. *Отличие драматурга-хореографа от других деятелей искусств заключается в его многофункциональности, в сплаве многих природных данных: он литератор-драматург, он режиссер, он композитор танцев, он балетмейстер-постановщик, он балетмейстер-репетитор, он педагог, он специалист-изобретатель (новатор), он психолог, организатор, руководитель, воспитатель молодежи, администратор.*

Все эти профессии существуют в жизни независимо друг от друга. Большинство из них есть в штатном расписании театров оперы и балета.

Но только драматург-хореограф с **особым даром мышления,** внутреннего видения способен объединить в себе все вышеизложенные качества.

Задумывая балет, сочиняя его текст, хореодраматург **психологически** выстраивает действие, мизансцены, расставляет акценты таким образом, чтобы вызвать у зрителей определенные мысли, чувства, эмоции, то есть строит сочинение **по законам психологии.**

ЗАПОМНИМ. *Драматургия хореографии строится не только по законам сцены, законам драматургии, законам хореографии, но и по законам психологии.*

Профессиональное искусство отличается от самодеятельного тем, что опирается на **научные данные, на законы** и живет по этим законам.

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН ИСКУССТВ": каждое искусство имеет свой знаковый язык, свою систему и ее законы, непереводимые адекватно (механически) на другие знаковые системы и языки (И. Есаулов).*

По своим законам строится и живет искусство балетного спектакля, искусство драматургии хореографии.

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ": идея, пластический текст, танцы, композиция, стиль, мышление автора, музыка, оформление спектакля, пространство, время, актеры и другие составляющие - все это лишь части, компоненты, элементы формы единого содержания балета* (И. Есаулов).

Драматург пишет пьесу, режиссер-балетмейстер сочиняет текст, танцы, композиции, актеры разучивают текст, играют пьесу, а зритель воспринимает спектакль.

Попробуем мысленно исключить любой из этих компонентов театрального зрелища. Начнем со зрителей. Если зрители не будут ходить в театр, не воспримут балет, то балет можно "похоронить".

Если актеры не смогут исполнить текст или донести содержание до зрителей, то балет не будет иметь сценической жизни.

Если балетмейстер-режиссер сочинит неинтересные танцы, не сумеет передать замысел драматурга, то постановка будет скучной, зрители не пойдут на балет, спектакль можно снимать с репертуара.

Если драматург написал слабую пьесу, без интересного, захватывающего сюжета, то и результат будет плачевным.

ЗАПОМНИМ. *ТЕАТР БАЛЕТА - это СПЛАВ ШЕСТИ ЕДИНСТВ:*

1. *драматургии;*
2. *режиссуры;*
3. *танцевального текста;*
4. *артистов балета;*
5. *сцены (сценической площадки);*
6. *зрителей.*

КАК РОЖДАЕТСЯ СПЕКТАКЛЬ?

Хореографу приходит **идея,** определенная мысль, которая взволновала его чувства, эмоции, воображение ("третья сигнальная система"), вызвала желание выразить мысль, чувства через **видимые образы,** через некую **тему.**

Идея, как таковая, это мысль, а мысль, как известно, это энергия. Таким образом, **идея** - это энергетическое идеологическое **начало-заряд.**

Далее мастер ищет и находит тему, сюжет для наиболее ясного воплощения и передачи идеи-замысла.

Пишется пьеса-сценарий, сочиняются танцы, текст, который разучивается исполнителями, делается оформление, все это репетируется и выносится на суд зрителей.

Есть несколько путей рождения произведения:

а) идея —> тема —» произведение;

б) тема -» идея -> произведение;

в) произведение —> идея —» тема —> новое произведение.

Идея у каждого художника сугубо индивидуальна. Она зависит от его внутреннего психологического склада ума, воспитания, убеждений, образования, мышления и других качеств, базирующихся **на трех сигнальных системах.**

Тема, сюжет всегда строятся и развиваются автором по логическому пути **закона драматургии.**

ЗАПОМНИМ. *ОБЩИЙ ЗАКОН ТЕАТРАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ" - каждое сценическое произведение живет по своим индивидуальным законам, но в основе своей базируется на едином законе драматургии развития сценического действия, имеющего всегда пять разделов: экспозицию, завязку, развитие, кульминацию, развязку* (Эсхил, Софокл, Еврипид).

Экспозиция - это вводная часть художественного произведения, в которой изображаются события, начинающие сюжет, повествование, дана расстановка сил и взаимоотношений персонажей.

В экспозиции выражена исходная мысль.

Встречаются произведения, в которых не соблюдается точная последовательность событий. Произведение может начаться с кульминации, с развязки или с другого раздела драматургии. Поэтому и экспозиция может менять свое место:

а) прямая экспозиция - это показ действующих лиц, расстановка сил до завязки или во время завязки;

б) затянутая экспозиция - это знакомство с героями после завязки.

Завязка - начало конфликта между противоборствующими силами или в психологической борьбе с самим собой. Толчок к борьбе. Начальный момент фабульного развертывания сюжета в произведении, начало конфликта. Завязка может совпадать с экспозицией, с конфликтом.

Развитие - это те ступени, по которым идет с нарастанием конфликт, борьба; это ключевые, поворотные моменты, перипетии, путь через борьбу - к цели."

Развитие может происходить постепенно, плавно, ступенчато, скачкообразно или взрывчато, резко, круто.

Кульминация - это наивысшая точка, наивысшее напряжение в борьбе враждующих сил. Момент наибольшего психологического противостояния в развитии событий.

Развязка - это конец, завершение борьбы, ее финал, исход, заключительная сцена. Произведение, если того требует сюжет, фабула, может начаться с развязки, может кончиться на кульминации и т.д. Главное, чтобы была соблюдена логика развития сюжета.

КЛАССИЧЕСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК

Множество известных классических произведений строилось по принципу классического треугольника, где присутствовали традиционные схемы-персонажи: злодей, жертва, спаситель.

Драматургия балета - это жизнь в сценическом действии, ибо на бумаге нет и не может быть драматургии танцевального текста. А драматург балета - это, в первую очередь, психолог, воздействующий живыми картинами на живую душу зрителя, на его мышление, на его третью сигнальную систему, т.е. на **воображение.**

ЗАПОМНИМ. *"КЛЮЧ" к драматургии хореографии - в психологизме "обработки людей людьми " (по закону сцены)* (К. Маркс).

Если бы можно было иметь написанную на бумаге балетную драматургию, а не представленную в танце, то должен был бы быть и **читатель** этих **балетных пьес.** Но таковых не было, нет и не будет. Только при сценическом воплощении идея в балете получает законченную форму.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Нужно ли одаренному балетмейстеру **знать законы,** природу драматургии, если он и без этих знаний сочиняет хорошие танцы?
2. Чем отличается **хореодраматург** от драматурга **театра драмы?**
3. Что мешает опытному работнику **самодеятельного** хореографического коллектива стать **профессионалом?**
4. **Можно ли менять экспозицию,** завязку, развитие, кульминацию, развязку местами? **Что** и как от этого **меняется** в драматургии?

5. Может ли меняться "расстановка сил" в классическом треугольнике по ходу развития спектакля?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Выпишите, выучите и продумайте законы, приведеннные в этом разделе.
2. Зная **"основной закон драматургии",** примените его для разбора одного из классических балетов.
3. Попробуйте изменить в драматургии балетов "Легенда о любви", "Раймонда", "Ромео и Джульетта", "Корсар" **"расстановку сил"** и драматургии их **"классических треугольников"** и проанализируйте **изменения** в фабулах в связи с этими переменами.

§2. ИДЕЯ. ЗАМЫСЕЛ. ТЕМА. СЮЖЕТ

Тематический материал

Идея.
Замысел,
Тема.
Сюжет.

Сеять разумное, доброе, вечное....

Н. Некрасов

ИДЕЯ

Идею спектакля, пьесы, сценария принято называть **"сверхзадачей произведения"** (по К.С. Станиславскому)^;

Идея в балетном спектакле отражает закономерность исторического периода, идеологию эпохи.

Идея сама влияет на социальную жизнь через художественные образы. Но, в свою очередь, идея претерпевает изменения в связи с духовным ростом социума.

Через образы, через сценические обстоятельства, через борьбу противоположных сил за идеалы человечества драматург воздействует идеей на зрительскую аудитории.

Сценическое действие должно уложиться по времени в 2-3 часа. Драматург балета хорошо знает, что ощущение времени у театрального зрителя иное, чем в обыденной жизни: в один час сценического времени могут уложиться события и различных эпох, и различных стран и даже космические события.

Идея драматурга всегда подчинена закону драматургии и его пяти разделам (экспозиции, завязке, развитию, кульминации и развязке). Она пронизывает все сочинение, все его компоненты, как внешние, так и внутренние (психологические).

В классовом обществе борьба идей как- в зеркале, отражает борьбу интересов этого общества.

ЗАМЫСЕЛ

Замысел драматурга связан с его мировоззрением. Выбор темы или сюжета - это только намерения, план, задумка, идея, желание выразить **свое отношение, свои взгляды** на жизненные проблемы.

Замысел, его воплощение связаны с **"подтекстом произведения",** с идеями, которые являются проводниками, путеводителями **"сквозного действия"** в фабуле.

Воплощенный замысел отличается от первоначального, т.к. в процессе творческой работы претерпевает множество изменений;

Замысел - это лишь представление о будущем спектакле, это **прообраз произведения.** С замысла начинается творческий процесс.

Толчком к замыслу могут послужить различные факторы: идеи, эмоциональные стрессы, впечатления от ярких событий, встречи и прочие импульсы, поразившие воображение (третью сигнальную систему).

Замысел может возникнуть спонтанно, подсознательно, подспудно, но он всегда детище культуры, мировоззрения автора. Это открытие самого себя: некая установка свыше! С замысла начинаются **"творческие муки",** поиск **образности идеи.**

ТЕМА

ЗАПОМНИМ. *Актуально не то, что современно по теме, по сюжету, а то, что несет в себе актуальные идеи, идеи сегодняшнего дня.*

Выбор темы зависит от мировоззрения, отношения автора к социальным явлениям, от интеллекта, профессионализма, образа мышления, гражданственности, нравственно-эстетических позиций, философско-правовых взглядов, идейно-политических позиций.

Тематика и идейная платформа драматурга-хореографа должны находиться в единстве, составлять идейно-тематическую основу и драматургии, и спектакля.

СЮЖЕТ

ЗАПОМНИМ. *СЮЖЕТ в балете, в танце рождается из самого действия, из взаимоотношений героев, из танцевального текста, а не из иллюстративного отанцовывания литературного содержания сочинения.*

Сюжет балетного спектакля - это его содержание, т.е. совокупность событий, которые помогают раскрыться характерам действующих лиц.

Сюжет раскрывается через конфликтные ситуации, перипетии, связанные в единую образно-художественную систему-цепочку, выстроенную хореографом по законам логики.

Важно знать, что каждый автор-балетмейстер, работая над темой, уже известной, развивает сюжет по-своему, своими средствами, **своими приемами, своим художественным видением,** т.к. проводит через данный сюжет **свои идеи, свой замысел, свое отношение** к событиям и героям.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Может ли исторический сюжет, легенда, миф, сказка и т.п. **идейно** отвечать **требованиям сегодняшнего дня?**
2. Какие идеи могут, на ваш взгляд, волновать зрителя **сегодня?**
3. Каким образом выбор **темы** влияет на раскрытие **идеи?**
4. Может ли **хореодраматург изменить сюжет** в **известном произведении?**
5. Каким образом изменится **сюжет,** если хореограф изменит **соотношение сил** в классическом **треугольнике?**
6. Изменится ли **сюжет,** если балетмейстер **поменяет местами некоторые танцы** или изменит внутреннюю структуру того или иного танца?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗДАНИЯ

1. Изложите **идеи** известных классических балетов, которые не устарели и в наше время.
2. Найдите **темы, сюжеты** к **"вечным" идеям:** "борьба за власть", "коррупция", "месть", "борьба за свободу", "только любовь имеет смысл в жизни".
3. Приведите примеры и опишите **приемы,** которые развивают сюжетную линию **подтекста - сверхзадачу.**

§3. ЛИБРЕТТО. ТЕКСТ. СЦЕНАРИЙ. ПАРТИТУРА. ДЕЙСТВИЕ. ЗАПИСЬ ТЕКСТА. ЭКСПЛИКАЦИЯ

Тематический материал

Либретто.
Текст.
Сценарий.
Партитура
Действие.
Запись текста.
Экспликация.

Нет мук сильнее муки слова.
Н. Надсон

ЛИБРЕТТО

Либретто - это краткое содержание сценического произведения, своеобразный "путеводитель". Оно ориентирует и настраивает зрителя на восприятие зрелища.

Либретто не может претендовать на самостоятельную литературную значимость.

Обычно автор спектакля, балетмейстер сам пишет краткое содержание своего сочинения.

В либретто может входить план действий или перечень сцен, указываются действующие лица, некоторые комментарии и т.п., т.е. необходимая сопутствующая информация.

ТЕКСТ

Текст (от лат. lex1ит - ткань, соединение, связь слов) - подлинные слова автора, его произведение в **рукописи** или в **печатном издании.**

"Текст хореографический", "текст балетного спектакля в **"изданном виде"** можно только **увидеть в театре.**

"Текст балета-пьесы", который автор пишет на бумаге, не похож ни на какие **произведения искусства и литературы.** Этот[1] текст пишется для "личного пользования" в качестве **памятки.** Такой текст не может иметь посторонних читателей, т.к. изобилует множеством знаков-символов, условных обозначений, комментариев, пометок, понятных только самому автору.

Текст будущего балета, в отличие от сценариев, пьес, либретто, других сценических жанров, включает в себя множество компонентов, частей, деталей и структур, связанных воедино, как драгоценный сплав из различных металлов.

Хореографический текст включает в себя: танцы, танцевальные сцены, танцевальную лексику, пластику, пантомиму, жесты, позы; композиции; режиссуру; стиль; оформление; освещение; музыку и ритмическую основу; исполнителей-танцоров, имеющих школу классического танца.

Все "живые" и "неживые" образные структуры задействованы хореодраматургом в тексте балета как единый организм, связанный идеей, **"сквозным действием", "подтекстом".**

Текст будущего балета, записанный на бумагу, может прочесть, расшифровать и воплотить только сам хореодраматург.

Можно было бы привести бесчисленное множество примеров, когда со сменой исполнительского состава порой меняется и стиль, и характер, и **"подтекст"** действия, а с уменьшением количества кордебалета изменяется эмоциональное восприятие, качество сочинения, т.е. **изменяется авторский текст.**

ЗАПОМНИМ. *ТЕКСТ БАЛЕТА - это зримый спектакль со всеми его компонентами и нюансами. Текст балета имеет свойство меняться в зависимости от качественных и количественных изменений в сценических структурах.*

СЦЕНАРИЙ

При переработке в сценарии литературного произведения происходит сложный **процесс перевода** одного **жанра** искусства в другой, одного художественного произведения в другое, **оригинала** - в **новое самостоятельное сочинение.** В этом процессе, естественно, происходит **изменение художественной формы** не только по объему, структуре, но и **по идейному содержанию,** по композиции, по образному строю, по составу действующих лиц и изменению характеров героев.

Новое произведение обретает свою жизнь, **свою самостоятельность.** При разработке основных сюжетных этапов развития балета постановочная группа (балетмейстер-режиссер, композитор, художник) учитывают **три основных фактора:**

а) идейно-социальную направленность задуманного балета;

б) специфику музыкального оформления;

в) особенности избранного жанра, стиля, сценографии.

Драматург-балетмейстер, изучив материалы к будущему спектаклю, приступает к работе над авторским текстом.

Балетмейстерский текст напоминает архитектурный проект будущего сложного сооружения с рисунками, схемами, чертежами, с подробными описаниями всех частей, связей, конструкций, деталей, технологии, "строительного материала", новшеств в принципе монтажа и т.п.

Сценарий балета балетмейстеры, авторы постановок, называют по-разному: "постановочный план", "композиционный план", "композиционный текст", "хореографический текст", "режиссерский сценарий", "балетмейстерский сценарий", "композиционный сценарий", "режиссерский план", "режиссерская пьеса", "партитура" и др.

В авторский сценарий включены все возможные компоненты сочинения: описание сюжетной линии произведения; язык, стиль, жанр, которые будут основой произведения; определяется длительность, метраж, темп, ритм каждой сцены, каждого куска; определяются задачи и сверхзадачи героев, всех действующих лиц и мизансцен; ищется и находится **"ключ"** к решению всего спектакля, т.е. **принцип проведения идеи** через образно-смысловые решения, через отбор ярких, выразительных средств и приемов. В сценарии заложены психологические элементы воздействия на зрителей: мировоззрение, социальная позиция, философские взгляды, мировоззренческие отношения к теме, к образам, к жизни; отражены эпоха, быт, место действия, стиль автора, манера мышления и передачи энергетики через композиции, режиссуру; в авторском тексте описаны приемы, нюансы, технические особенности, новшества, изобретения; распределены краски, акценты (внешние и внутренние); рассчитаны и разведены танцевальные рисунки, пластика не только исполнителей, но и действенных танцев; выверена психология воздействия на зрителей.

Автор будущего балета пишет для себя подробную "памятку", "план действия", "руководство к действию", "схему", зашифрованную в знаках, рисунках, схемах и т.п.

В сценарии описывается и форма выражения танцевальных действий: соло, дуэт, трио..., массовые сцены и т.д.

Иными словами, создается новое произведение и пишется "полифоническая пьеса" - **партитура** к сложному режиссерскому видению **своего** спектакля.

В новом произведении могут появиться новые образы или исчезнуть прежние, может поменяться идейно-социальная направленность, могут смениться место, время, эпоха, страна, могут поменяться сюжетные коллизии.

Автор сценической версии известного произведения - это автор нового произведения, рожденного художественной фантазией, исходя из требований эстетики, философии современной жизни.

ПАРТИТУРА

Драматургия хореографии рождается из режиссуры, а **режиссура** рождается из **драматургии.** Оба понятия в хореографии практически неотделимы друг от друга. Ведь движение, поза, ракурс, па, рожденные автором, - это результат мысли и **сама мысль!** Разъединить их в контексте сочинения невозможно.

ЗАПОМНИМ. *ПАРТИТУРА хореографического сочинения – это ХОРЕОПЬСА, построенная на психологическом отношении автора к современной жизни с комментариями документального характера, рассчитанная на "оживление" текста самим автором в сценическом ее воплощении и показе зрителям.*

Мы знаем, что хореография – это наука. Значит, и **драматургия хореографии**, строящаяся на **языке** хореографии, – это наука. А каждая наука опирается на **свои законы**.

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН ДРАМАТУРГИИ ХОРЕОГРАФИИ": В искусстве балета, в отличие от других сценических искусств, драматургия – это единый сплав хореографического текста и режиссуры: с изменением хореографического текста меняется и режиссура, с изменением режиссуры меняется хореографический текст, а в целом, с изменением текста и режиссуры меняется и драматургия (И. Есаулов).*

ДЕЙСТВИЕ

Мысль, облеченная в пластическую форму, в танцевальную форму, - это действие.

ЗАПОМНИМ. *ДЕЙСТВИЕ - это состояние героев ши группы персонажей, выраженное их поведением и поступками. Действие в балете неразрывно связано с драматургией, режиссурой, хореографией.*

Действие может выражаться не только внешним поведением, перемещением, движением и т.п. Действие может быть **психологического,** внутреннего характера ("ожидание", "затаенность", "скованность", "созерцание", "готовность к прыжку", а не сам прыжок, и т.п.).

ЗАПИСЬ ТЕКСТА

После "вживания" в материал темы драматург приступает к сочинению текста будущего спектакля, к сочинению хореографии и к записи.

Кроме внешнего, видимого, "открытого" текста, балетмейстер планирует передачу **подтекста,** второго плана, т.е. **идей,** мыслей и чувств. Достигается это **приемами мышления,** которые воздействуют на зрителя ассоциативно, понятийно, **образно.**

Комментарии к сочиненному танцевальному тексту обычно пишутся **глаголами** и отвечают на вопросы: **что делает?** что **происходит? как делается? как происходит?**

Все события, действия зрители видят **в настоящем времени.** События же, которые **происходили** или **будут** происходить, **переводятся** с помощью **приемов режиссуры,** с помощью сценических приемов в **"настоящее время"** - это **"сны", "грезы", "мечты",** "воспоминания", **"видимые мысли", "мысли вслух"** и т.п.

Единой схемы-записи, **фиксации** танцевального текста и режиссерских нюансов история балета **не выработала,** хотя поиски и усилия многих поколений балетмейстеров были направлены в это русло.

Каждый автор ищет и находит наиболее удобную для него форму записи своих сочинений.

Обычно в **партитуру** записи включаются следующие **разделы:**

- номер сцены, куска, отрывка,*
- количество тактов и их порядковые номера;
- название сцены, куска, отрывка;
- кадрик-рисунок с графическим изображением направления движения действующих лиц или кордебалета;
- "текст" героини с зарисовкой поз, положений, характерных для нее;
- "текст" героя с зарисовкой поз, положений, характерных для него;
- "текст" вторых героев;

• "текст" кордебалета и их графическое расположение;

• отдельно авторские примечания, комментарии, указания к данной сцене, куску, отрывку.

Количество разделов меняется в зависимости от количества лиц, действующих одновременно на сцене (уменьшается или увеличивается).

В раздел "комментарии" вносятся пояснения относительно костюмов, грима, актерской игры, поз, пластики, психологического состояния, света, музыкального сопровождения и т.п.

ЭКСПЛИКАЦИЯ

Закончив работу над драматургией и запись в хореографической партитуре, балетмейстер собирает постановочную группу (дирижера, художника, репетиторов, заведующих поделочных цехов) и коллектив артистов балета для чтения **экспликации** будущего балета.

ЗАПОМНИМ. *ЭКСПЛИКАЦИЯ - это объяснение, разъяснение, толкование общего содержания будущего спектакля и его ключевых моментов.*

В **экспликацию** входит **ряд положений,** о которых должны знать все члены коллектива театра, задействованные в постановке нового балета:

• название нового балета;

• автор музыки, композитор;

• художник-постановщик;

• дирижер;

• действующие лица и исполнители;

• краткое содержание (либретто);

• основная идея, сверхзадача, ключевые сцены;

• демонстрация эскизов декорации, оформления, костюмов;

• демонстрация фрагментов музыки из нового балета;

• рассказ балетмейстера-постановщика о решении **"ключевых сцен",** об эффектах и "сюрпризах", о новшествах.

ЗАПОМНИМ. *Лучшая ШКОЛА для хореодраматурга - это инсценирование (перевод в зримые хореографические образы) литературных произведений классиков (повестей, рассказов, романов, новелл и др.).*

Инсценирование произведений литературы развивает **драматургический дар.**

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. **Можно ли** в программке к балету **не писать либретто?**
2. Чем **сценарий** отличается от **хореопартитуры?**
3. **Изменится ли сюжет, драматургия** балета (постановки), если хореограф в некоторых танцах **поменяет музыку?**
4. **Изменится ли хореодраматургия,** если балетмейстер полностью **сменит музыкальное оформление** (композитора)?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Напишите **либретто** по небольшому **литературному** произведению любого классика мировой литературы.
2. Напишите **сценарий** по вашему **либретто.**
3. Разработайте "сквозное действие", "линию поведения" главных **действующих** лиц по вашему **сценарию.**
4. Определите **роль кордебалета** в вашем сценарии будущего балета.

§4. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕХНОЛОГИИ СОЧИНЕНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С ДРАМАТУРГИЕЙ ХОРЕОГРАФИИ

Тематический материал

Чем балетный театр воздействует на зрителя?
Какие вопросы ставит пьеса?
Что создает "атмосферу" спектакля?
Что такое "действенный танец"?
Роль кордебалета в хореографическом произведении.
Режиссер-балетмейстер.

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.
А.С. Пушкин

ЧЕМ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР ВОЗДЕЙСТВУЕТ НА ЗРИТЕЛЯ?

1. Прежде всего эмоциональное воздействие на зрителя производят **действия, явления, события** сиюминутного характера - происходящие **на глазах.**

2. События, зрелища **вовлекают, увлекают, заинтересовывают,** заставляют **сопереживать,** т.е. включают **эмоциональную** сферу зрителя.

3. Балетный спектакль отвлекает от бытовых жизненных проблем, снимает тяготы с души **красотой, жизненной энергией, оптимизмом,** т.е. производит **энергетическую разрядку.**

4. Энергия красоты, оптимизма через **ассоциации** меняет настроение, ход мыслей и внутренний настрой третьей сигнальной системы, получившей **заряд жизненной энергии,** что, естественно, сказывается на общем состоянии здоровья и его улучшении.

КАКИЕ ВОПРОСЫ СТАВИТ ПЬЕСА?

Хореопьеса ставит и отвечает на вопросы: что показывать? о чем рассказывать? для чего показывать? для кого показывать?

На какие вопросы отвечает хореодраматург? Драматург-хореограф отвечает в своем сочинении на **вопросы:** Как идея живет сегодня? Кто сегодня является носителем прогрессивных идей? Где возникают противоречия? Когда возникают конфликты? Каким образом разрешаются острые социальные противоречия?

ЧТО СОЗДАЕТ "АТМОСФЕРУ" СПЕКТАКЛЯ?

"Атмосфера" спектакля складывается из многих слагаемых **компонентов:** из сопровождающей музыки, света, цветовой гаммы, оформления сцены, стиля костюмов, лексики танцев, мышления хореографа, мастерства исполнителей, красоты и др.

ЧТО ТАКОЕ "ДЕЙСТВЕННЫЙ ТАНЕЦ"?

"Действенный танец" - это танец, который развивает действие, сюжет, драматургию внутри себя **своим языком,** своей образностью, а **не иллюстрирует сюжет,** не отанцовывает его, не пересказывает то, что написано в либретто.

Примерами действенных танцев могут служить: адажио с четырьмя кавалерами Авроры (из балета "Спящая красавица"), ночное свидание Ромео и Джульетты (из балета "Ромео и Джульетта"), сцена отказа от своей красоты Мехмене Бану (из балета "Легенда о любви"), танец Тао-Хоа с чашей, в которой находится яд, перед Капитаном, которому эта чаша предназначена (из балета "Красный мак"), танец со змеей Баядерки (из балета "Баядерка") и др.

Как правило, иллюстративные танцы, в отличие от действенных танцев,- это вставные номера, вставные танцевальные сцены, которые безболезненно, **без ущерба** для всей драматургии можно сократить, **убрать, поменять местами** или внутри них изменить язык, композицию.

Изменения, вносимые в "действенный танец", **нарушают драматургию** как самого танца, так и всего спектакля в целом.

РОЛЬ КОРДЕБАЛЕТА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Кордебалет в балетных спектаклях - это своеобразный хор, который исполняет различные функции и задачи в зависимости от замысла драматурга-балетмейстера: он может создавать **фон** для героев; может подчеркивать, отражать **состояние** действующих образов; может **контрастировать** с действиями на сцене; может **сочувствовать, сопереживать, протестовать** и т.д., и т.п. **Кордебалет** - это **"действующее лицо",** это **образ,** характер, через который и посредством которого автор передает свое **отношение** к действиям, к событиям, к героям.

Кордебалет - это **мысли автора,** переданные через среду, в которой решается судьба героев.

Кордебалет - это **образная категория** в арсенале хореодраматургических приемов. Это дух идей, это темперамент, ритм, **психология среды.** Это **атмосфера** со своим живым пластическим языком, выражающая чувство той или иной сцены.

Кордебалет - это атмосфера действия спектакля в целом. Путем расстановки, композиционных построений кордебалета происходит оформление сцены, режиссура, драматургия.

Кордебалет аккумулирует "социальные жесты", позы, положения, движения, такие жесты, которые характеризуют эпоху, время, среду, стиль, т.е. узнаваемость, точный "адрес".

Кордебалет используется в качестве **"приема перемещения во времени и в пространстве":** то это зима, которая, трансформируясь на глазах у зрителя, превращается в лето, в весну или в осень; то это будущее, в которое попадают герои (по стилю), то это прошлое, в которое входят действующие лица; то это рай, звездное небо, то вдруг ад с его ужасами, то это бушующее море, которое схлынув, превращается в цветущую рощу и т.д., и т.п.

Кордебалет, по воле драматурга-балетмейстера, может мгновенно **"переводить"** пьесу из одного **жанра** в другой, из одного **стиля** в другой, из одной **атмосферы** - в другую.

При помощи кордебалета автор может показывать как внешние физические явления, так и **внутренние** психологические состояния.

Качество, профессионализм кордебалета - это лицо театра!

РЕЖИССЕР-БАЛЕТМЕЙСТЕР

Мудрость режиссера-балетмейстера не в знании вообще, а в знании **что делать прежде,** а **что после того,** т.е. в **логике психологической,** которая держит зрителя в напряжении.

Режиссер-балетмейстер знает о персонажах все, т.к. он их "породил".

Можно много читать, видеть, воображать, но чтобы **сделать нечто новое,** необходимо уметь, а **умение** дается только **изучением техники.**

Техника режиссера-балетмейстера - в "способах обработки материала": в приемах, приспособлениях, навыках, нюансах, открытиях, собственных технологиях, в приемах "очуждения", "остранения", т.е. в собственной системе.

Мудрость автора заключается и в том, что он должен **знать:**

Копировать классиков или других мастеров, **переиначивать** или **заимствовать** их хореографические творения - значит самому **терять свое лицо,** свое **"Я"** и **устаревать** в момент такого "творчества". У классиков надо **учиться, а не заимствовать** у них, не **"приобщаться к ним",** обворовывая не только наследие, но и себя.

Хореодраматург должен помнить, что:

• в драматургии балета, как в аптеке: результат зависит от дозировок элементов, компонентов;

• **драматургия** - это цепная реакция действий и противодействий;

• **текст** - это информация;

• **диалог** (дуэт) - это обмен информацией;

• **ракурс** - это позиция, в которой идет информация и в то же время сама информация;

• важно не само действие, не сама информация, а **качество:** тембр, интонация, нюансировка, т.е. психологизм, духовность;

• **образ** (героев, сцен, кордебалета и др.) - это **неизбежность присущих черт;**

• **запрограммировать творчество** даже путем компьютеризации, кодирования **невозможно.**

Искусство хореодраматурга - это **скрытый, тайный процесс,** который не поддается аналитическому развитию на его составляющие ингредиенты.

Научить творить, создавать новое, сочинять **невозможно,** ибо само **творчество - духовно,** а **дух Человека** - это **тайна.**

Научить нельзя, но научиться можно!

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какова **идея** классических балетов "Лебединое озеро", "Жизель", "Спящая красавица", "Дон Кихот"?
2. Как лучше назвать **рабочую пьесу** хореодраматурга: хореопьеса, хореодраматургия, хореоэкспликация, хореопартитура, хореосценарий, хореопроект, хореосценография, хореокомпозиция и т.п.?
3. Нужна ли экспликация?
4. **Как** из литературного произведения сделать **пьесу для балета?**
5. Что такое "сверхзадача", "сквозное действие"?
6. Что такое "образ героя", "образ танца", "образ сцены", "образ спектакля"? В чем отличие этих образов?
7. Что такое "ключ к спектаклю", "зерно спектакля", "зерно сцены"?
8. Что такое "текст" и "подтекст" действенного танца?
9. Что такое "социальные жесты", их задача, как их отбирают?
10. Что **общего** и в чем **отличие** законов театральной драматургии и "драматургии хореографии"?
11. Что такое театр? Без чего **театр балета** не может **существовать?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Объясните поэтические строки А.С. Пушкина, приведенные в эпиграфе к данной теме: "Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман".
2. Определите "сверхзадачу" и "сквозное действие" балета "Легенда о любви" (в любой редакции).
3. Определите **роль кордебалета** в классических балетах "Лебединое озеро", "Жизель", "Дон Кихот", "Баядерка".
4. С точки зрения **законов** определите, **в чем просчеты** знаменитого балета Р.В. Захарова "Бахчисарайский фонтан".
5. Приведите примеры активного **включения в работу** "третьей сигнальной системы" в период сочинения хореопьесы.

V ГЛАВА

ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ РЕЖИССУРЫ БАЛЕТА

ПЛАН

§ 1. О режиссуре.
§2. Хореорежиссура - специфика балета.
§3. "Ключ" к сочинению произведений хореографии.
§4. О рисунках в хореопартитуре.
§5. "Неживые" и "живые" образные структуры.
§6. Некоторые приемы развития танца.
§7. Некоторые приемы развития движений.
§8. Связующие движения.
§9. Роль музыки в хореодраматургии.
§10. Метод в хореодраматургии.
§11.Жанр в хореодраматургии.
§12. Форма и содержание в хореодраматургии.
§13. Стиль в хореодраматургии.
§14. Образ в хореодраматургии.
§15. Танцевальный текст и язык.
§ 16. Сценография.
§17. Монтаж.

§1. О РЕЖИССУРЕ

Тематический материал

О "законе искусств".
О либретто.
О сценарии.
О "законах хореодраматургии".
О "драмбалете".
О хореорежиссуре.

О знал бы я. что так бывает,
Когда пускался на дебют.
Что строчки с кровью-убивают.
Нахлынут горлом и убьют!

Б. Пастернак

Тему режиссуры следует начать с напоминания общего **"закона искусств",** который читается так: "Каждое искусство имеет свой знаковый язык, свою систему и ее законы, непереводимые адекватно (или механически) на другие знаковые языки и системы".

До сих пор бытует мнение, что либретто, сценарий балета - это основные виды литературы, особое искусство, имеющее право на самостоятельность как вид.

Если принимать это положение на веру, то при этом необходимо знать, что литература опирается на определенную знаковую систему - язык, который имеет свои законы. И это бесспорно, т.к. каждый язык - это наука.

Высшая степень науки - это искусство.

Значит, по мысли современных теоретиков балета, сценарий балета - это искусство. Но в таком случае такая позиция идет в

разрез с общим законом искусств, где ясно говорится, что "одна знаковая система непереводима в другую знаковую систему адекватно (или механически)". То есть литературный текст - либретто или сценарий - не может быть переведен никаким образом в хореографический текст равно как и в музыкальный текст (и наоборот), т.к. **у них у всех разные знаковые системы.**

Приведем для доказательства мысль балетмейстеров-практиков из вступительной статьи П.А. Гусева к книге Ю. Слонимского "Драматургия балетного театра XIX в.": "В связи с этим более чем странно заявление Касаткиной и Василёва в печати, что вся беда новых спектаклей происходит по вине сценаристов. От техде надо отказаться и поручить их дело балетмейстерам. Точнее - надо вообще отказаться от сценария, он - лишнее звено.

Как все просто! Века история балета, лучшие его достижения утверждают противоположное. Самая лучшая балетмейстерская экспозиция не заменяет сценария - это два драматургических проекта в разных сферах балета. Чтобы сочинить сценарий, нужен человек одаренный и умелый именно в этом деле. Способности такого рода проявляет далеко не всякий балетмейстер"(Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX в. М: Иск-во, 1977, стр. 19).

Из этой цитаты можно вывести все основные **противоречия XX века** между теоретиками и практиками: теоретики отделили либретто, сценарий и драматургию от хореографии, создали для себя особую **"доморощенную литературу",** провозгласили ее первоосновой, хотят даже воспитать литераторов именно этого **жанра.** Продолжают считать, что беды балета именно в отсутствии такого рода литературы.

Позиция же практиков однозначна: надо отказаться вообще от сценария.

Далее П.А. Гусев говорит: "Будущих балетмейстеров успешно учат музыкальной драматургии - они профессионально ориентируются в ней. Но как учить **"сценарной драматургии"** - никто не знает". То есть сам зашел в тупик!

Мы знаем, что у музыки, у музыкальной драматургии есть твердая основа - музыка, музыкальное теоретическое обоснование.

Наука-балет, наука-хореодраматургия, наука о танце, наука "эстетика балета", наука об искусстве танца только обрели свои законы, свое право на самостоятельность, и не только практическую, но и теоретическую. Этого ни П.А. Гусев, ни Ю. Слонимский еще не могли знать. Не могли они знать, что без науки, без законов балет уже жить и развиваться не сможет.

Известно, что истина находится посередине. Теоретики XX века дошли, наконец, до утверждения, что драматургия заключается в союзе сценария, музыки и хореографии. Что синтез этих трех искусств образует драматургию балета. Это открытие было уже большим шагом на пути к науке о балете. Но дальше этого теория не прошла. Затормозилось и практическое развитие хореографии как современного искусства. Мастера-теоретики писали о балетмейстерах, что они в процессе создания балетов трижды вмешивались в различные сферы: по-своему меняли либретто и сценарий; изменяли композиционный план, построение музыкальной структуры при общении с композитором или в работе над оркестровой партитурой балета с дирижером; по-своему выстраивали драматургию хореографии и идейно-образную направленность будущего спектакля. Иными словами, балетмейстеры были хозяевами балетов, хозяевами драматургии. Но этого никто не хотел замечать. А в афишах упорно печаталось, что автором балета является композитор. Пословица гласит: "Факт - вещь упрямая". "Каждый человек может заблуждаться, но упорствовать в заблуждении может только глупец" (Цицерон).

Балетоведам XX века удобно было подняться над фактами и не замечать их.

Что стоило спросить любого балетмейстера, от самого высокого ранга до начинающего, как он работает над своим сочинением? Стоит взглянуть на мемуары Чайковского, Глазунова, Асафьева, Петипа, Фокина, Голейзовского, Захарова, Лавровского, Якобсона, Григоровича и других и сразу заметишь, что при работе над балетным произведением (старым или новым) всегда приходилось **"ломать"** музыкальную сценарную драматургию, чтобы выстроить **свою концепцию балета.**

Но, увы, приучили нас "безумству храбрых петь песню". Пели, пели и поем, слава Богу, уже нестройными голосами, ибо век "бе-

зумных храбрецов-теоретиков", взявшихся учить всех и вся, закончился. Пора уже не безумствовать, а думать и отвечать за свои слова перед народом, искусством балета!

Теоретики утверждали, что **сценарий** и хореографическая **экспозиция - это два драматургических проекта в разных сферах балета** (П. Гусев).

Вот где корень зла, вот в чем "водораздел" между мистической драматургией и композитором балета - балетмейстером! Даже у строительных объектов, у строящихся зданий может быть только один проект и одна его сфера, если этот проект берется за основу.

Вспомним еще раз о **законе драматургии хореографии:** "В искусстве балета, в отличие от других сценических искусств, драматургия - это единый сплав хореографического текста и режиссуры: с изменением хореографического текста меняется и режиссура, с изменением режиссуры меняется хореографический текст, а в целом, с изменением текста и режиссуры, меняется и драматургия".

Ошибка теоретиков балета всех времен и народов состояла в том, что они пытались искусство хореографии **"разъять"** на составные части, **"отрывали"** хореографию от режиссуры.

Разъять хореографию на элементы можно только в области науки ее языка, в школьном разделе, т.е. при начальном изучении синтаксиса, технологии исполнения (на отдельные па, положения, ракурсы, связующие элементы, координацию, апломб и др.). Разъять же хореографию в искусстве танца, в искусстве балета невозможно, так как психологический процесс сочинения, творчества анализу не поддается, ибо он духовен и душевен. Поэтому все попытки "великих" **теоретиков движения тела,** биомехаников (Далькроз, Дельсарт, Волконский, Блазис, Станиславский, Дункан **А.** и др.) "упрятать" **выразительный жест,** идущий от души, от чувств в какую-либо **"систему",** терпели крах!

Вряд ли кто решится разъединить такие **понятия,** участвующие в каждом творческом акте, как: талант, мышление, чувства, энергетика. **А** ведь это элементы режиссуры, хореографии, драматургии, сценария,хореопартитуры.

Попробуйте своими словами пересказать стихи какого-нибудь поэта-классика (т.е. перевести один вид искусства - поэзию в другой

вид искусства - прозу). Это будет выглядеть чудовищно. Тот, кто будет вас слушать, во-первых, ничего не поймет, а, во-вторых, у него пропадет всякое желание читать стихи этого поэта. Почему? Потому что из текста ушел **Дух,** т.е. **сама поэзия, ее красота, ее музыка.**

Точно так же невозможно пересказать действие, а вернее, воздействие балета на чувства зрителей, т.к. слушатель не воспримет поэзию балета, его "музыку для глаз и чувств". Музыку, которая **"вливается"** через созерцание, через глаза.

Таким образом, музыку мы воспринимаем **через слух** и оцениваем ее мелодическую поэзию. Балет мы воспринимаем **через зрение** и оцениваем зримую поэзию мысли, заключенную в пластике движения.

Однако существует множество музыкальных сочинений, в которых есть в наличии и партитура, и оркестровое звучание, и композиционное построение, т.е. все есть, кроме **мелодизма.** Таковых сочинений много и в балетных спектаклях, где **много действий,** картин, движений, событий, но **нет танцев, нет поэзии** и **красоты.** Встречаются балеты, в которых есть и действие, и танцы, и драматургия, и образы - все есть, а балета как **искусства нет.**

Как это может быть, спросите вы, чтобы все было, а балета - не было?

Ответ мы найдем в нашем историческом прошлом, в эпохе **"драмбалета".**

О ДРАМБАЛЕТЕ

В хореографическом жанре **"драмбалет"** режиссура и хореография сосуществуют, сотрудничают (порой успешно), но не сливаются, ибо танец в балетах этого жанра является **"вставным элементом",** а не **драматургической основой.**

ЗАПОМНИМ. *В сочинениях жанра "ДРАМБАЛЕТ" хореорежиссуры, как правило, нет.*

В балетах этого направления **режиссура** - из другого сценического искусства: из мира **драматического театра,** из театра оперетты, из оперного театра, из мира кино и др.

ЗАПОМНИМ. *ХОРЕОРЕЖИССУРА ~ это особый вид творческой деятельности, присущий только балетмейстерам - режиссерам. Это особый дар художественного мышления хореографическими образами, композициями, танцевальной структурой, ассоциациями, монтажом, понятиями.*

Хореодраматургом надо родиться, так же, как художником, поэтом, композитором. Это особый дар!

Как и в других сферах деятельности, в хореографии много **ремесленников,** хорошо владеющих профессиональными приемами. Ведь многие люди умеют сочинять стихи, но поэтами могут не быть.

Сегодня, зная законы сценического искусства, зная законы балетного искусства, мы можем разобраться в тех вопросах, над которыми бились наши дорогие учителя, но так и не смогли найти ответа. И это нисколько не умаляет их великих заслуг в борьбе за классическое искусство балета.

В драмбалетах порой все было выстроено строго, логично, зрелищно, эффектно, но... не **"по законам драматургии классического балета".**

"В свое время Н. Волков сочинил замечательный сценарий балета "Бахчисарайский фонтан" - на мой взгляд просто классический" (П. Гусев).

Так думали все и думают многие сейчас. Р.В. Захаров поставил выдающийся балет, который до сих пор живет на балетных сценах мира, радуя своей образностью, красочностью.

В афишах, в балетных справочниках написано: "Бахчисарайский фонтан", хореографическая поэма в 4-х действиях с прологом и эпилогом по А. Пушкину, композитор Б. Асафьев, сценарист Н. Волков, 28.9.1934 г., Гос. театр оперы и балета

им. С.М. Кирова, балетмейстер Р. Захаров, дирижер Е. Мравинский. художник В. Ходасевич, режиссер и консультант С. Радлов, ассистент режиссера И. Ковтунов".

Как видно из выписки, новым явлением в сочинении балетных спектаклей явилось привлечение **режиссеров драматических театров** (Волков, Радлов, Ковтунов).

Услугами режиссеров, обладающих **другими свойствами мышления,** другой спецификой **образного видения, чувства пластики,** пользовались многие балетмейстеры того периода. Это, безусловно, вносило некоторую "свежую струю" в развитие мышления самих хореографов, но **уводило** классический балет от магистрального пути.

Режиссура балета обрела "железную логику", свежесть композиций, равновесие в построении и монтаже сцен, кусков действия, яркость и броскость мизансцен, эффектную подачу массовых действ, расширился диапазон приемов и решений как в целом, так и в отдельных частях спектаклей, т.е. были обретены новые качества.

Но главной **утратой была потеря действенных танцев,** образно-поэтических танцевальных сцен, танцев, **развивающих сюжет,** ведущих "сквозную мелодическую картину для глаз".

Само привлечение режиссеров со стороны говорит о непонимании основной роли в балете хореорежиссуры, которая была в искусстве балетмейстера с первых дней зарождения балетов. И это увлечение, естественно, негативно отразилось на развитии классического балета в целом.

Танец стал "вставным элементом" в общей драматургии балетного спектакля. Придумывались сотни **оправдательных мотивов для танцевания:** бал, помолвка, свадьба, встречи, тризна, победа и т.п. Или, чаще всего, **сюжет отанцовывался,** действие отанцовывалось, т.е. обыденные, обиходные действия, которые мог бы произвести любой артист драматического театра, строились на танцевальных движениях и позах. К примеру, для того чтобы напиться воды из стакана, артист танцевальной походкой двигался бы к столу, подойдя, делал пиру эт, брал стакан с водой и натурально выпивал воду, и, поставив стакан на стол, выполнял два воздушных поворота.

Приведем отрывок из либретто первого действия балета "Бахчисарайский фонтан", из которого очень хорошо видно, как режиссируются сцены и какую роль играют танцы.

"Старый парк польского замка Потоцких. Празднуется день рождения юной Марии. Из замка доносятся звуки музыки. Появляются Мария и Вацлав. Танцевальная сцена. Влюбленные юноша и девушка скрываются в аллеях парка.

В темноте крадется лазутчик из войска крымского хана Гирея.

Из замка торжественным полонезом выходят гости во главе с Марией и ее отцом.

Полонез сменяется лихим краковяком. Веселье охватывает молодежь и стариков. Седоусые паны и стройные юноши наперебой ухаживают за паненками.

Мужской танец - соперничество возрастов в любви.

Женский танец приветлив и грациозен.

Вацлав играет на арфе. Под его аккомпанемент Мария танцует нежную вариацию.

Вацлав отвечает ей танцем, полным порыва и огня. Это объяснение в любви.

Затихший бал снова вспыхивает в мазурке. Доносится топот коней татарской орды.

Начинается яростный бой. Все разрушено. Вацлав и закутанная в шарф Мария пытаются спастись бегством. Путь им преграждает грозная фигура Гирея, окруженного телохранителями. Гирей идет навстречу юной паре. Вацлав бросается на хана, но падает, пронзенный его клинком. Гирей срывает шарф с Марии... и застывает, пораженный ее красотой".

Из либретто первого акта (как примера) видно, что танцы в этом балете играют **второстепенную,** служебную роль вставных номеров, идущих по поводу бала, праздника. Само же **действие,** конфликтные ситуации **решаются пантомимно:** "ползет лазутчик", "бой", "убийство Вацлава", "пленение Марии".

Так же решаются и другие акты: иллюстративно, пантомимно, с отанцовыванием действий сюжета, с вставными танцами.

Многие балеты талантливых балетмейстеров быстро и навсегда сошли со сцены. А те, что еще остались кое-где в репертуаре театров, последуют за своими собратьями, т.к. **законы неумолимы.**

Настоящий балет пересказать словами невозможно ни в каком либретто. Можно лишь сказать в двух-трех словах о сути балета или перечислить ключевые фабульные сдвиги для ориентировки зрителей.

"Действенный танец", образный танец всегда были и будут примером развития балета, его науки. Вспомним ярчайшие сцены из балетов выдающегося балетмейстера наших дней Ю.Н. Григоровича: "Ярмарка" в балете "Каменный цветок"; "Объединение гладиаторов со Спартаком" в балете "Спартак"; "Шествие-погоня" в балете "Легенда о любви". Эти сцены стали **классикой,** на них учится молодежь.

Сегодня становятся уже привычными **новые понятия: "хореодраматургия", "хореомузыка", "хореорежиссура", "хореонаука",** ее законы, по которым живет и развивается искусство балета.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Нужно ли **либретто** к современным балетам? Если да, то в какой форме?
2. Что нужно писать в программках для ориентации зрителя в просматриваемых хореографических произведениях?
3. Будет ли развиваться **"драмбалет"** как жанр?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Проанализируйте содержание любых 2-3-х балетов и определите их жанровую преемственность от "драмбалета".
2. Переведите один из **"драмбалетов"** в **жанр симфонического** развития действия. Опишите **прием перевода** из одного жанра в другой.

§2. ХОРЕОРЕЖИССУРА - СПЕЦИФИКА БАЛЕТА

Тематический материал

О хореорежиссуре.
"Закон единства формы и содержания".
Работа над образностью балета.
Ключевые вопросы "что?" и "как?".
"Анкета" будущего персонажа, героя спектакля.

Не продается вдохновенье,
но можно рукопись продать.
А.С. Пушкин

Цель автора достигается тогда, когда в спектакле растворились сценарий, режиссура, музыка, хореография, оформление, исполнители, а зритель воспринимает только мысль, чувства, эмоции, красоту.

Работая над текстом спектакля, хореодраматург все время думает о **подтексте** (о втором плане). Поэтому для него важен не только вопрос, **что** делают герои, но и **как** они себя при этом ведут. Автор должен **"заразить"** зрителей идеей, танцами, красотой. Спектакль должен запомниться зрителям надолго, как **праздник для души.**

ЗАПОМНИМ. *'ЗАКОН ЕДИНСТВА ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ": в балете содержание и есть форма, а форма является носителем содержания (И. Есаулов).*

Работая над образностью будующего балета, автор выписывает в рабочую тетрадь десятки, сотни сравнений, метафор, которые могли бы соответствовать предполагаемому образу, его поведению, темпераменту, внешнему облику.

В процессе работы все время задается вопрос **"как"** (?). Сюда могут входить различные качества: рост, объем, цвет волос, манера держаться, двигаться, одеваться, общаться. Сюда могут входить характерные черты поведения: резкость, плавность, певучесть голоса, грубость, дерзость, заносчивость, взбалмошность, непредсказуемость и т.д., и т.п.

При этом автор параллельно задает вопрос **"что"** делает (?). Что делает действующее лицо в каждую секунду, в каждый момент сценического пребывания в поле зрения публики? Не просто, скажем, сидит, а что-то этим положением "делает", т.е. несет какую-то **смысловую нагрузку.**

То же самое происходит в работе над **массовыми сценами,** ибо массовые сцены в балете должны быть **образными,** т.е. нести определенную мысль, задачу, сверхзадачу.

В решении массовых сцен автор также применяет прием двух ключевых вопросов: "что" делается (?) и "как" делается (?). К примеру, ищется образ массовой сцены, и балетмейстер выписывает сравнения, которые помогли бы в решении задач: как "снежный обвал"; как "ураган"; как "ярмарка"; как "молитва"; как "массовый плач"; как "пожар"; как "удары набегающих волн" и т.п.

Сценография тоже имеет свой художественный **образ. И** к предполагаемому оформлению сцены так же, как к живым структурам, применяются **два ключевых вопроса: "что"** окружает героев? и **"как"** воздействует на них обстановка?

Среда, быт, окружение, атмосфера помогают, раскрыть разные стороны жизни героев, выявить их характеры и восприятию зрителей.

Рисунки танцев тоже проходят через прием "двух ключевых вопросов": **"что"** выражается данным рисунком и "как" он способствует выявлению характеров героев, сцен, танцев? **В** образном танце или танцевально-действенной сцене **рисунок** подчеркивает драматургию действия, обрамляет героев, ведет их по своей канве, или герои сами рисуют ходы, выявляя свой характер.

ЗАПОМНИМ. *ДВА КЛЮЧЕВЫХ ВОПРОСА 'ЧТО'"? и "КАК'"? помогают хореодраматургу в поисках и нахождении образов всех компонентов будущего спектакля: героев, кордебалета, танцев и сценографии.*

Без **образности** нет **художественности.** Любое действие превращается в иллюстрацию: вместо образа-танца "Охота" - элементарная бытовая **имитация** преследования охотником зверя, т.е. беготня; вместо танца "Огня" - суета с факелами на сцене; вместо танца "Бой" - элементарный мордобой, **имитация драки** и т.п.

Чтобы, к примеру, показать в танце образ цветка, хореограф составляет **"анкету",** куда вписывает все предполагаемые **данные** об этом цветке:

1) название цветка;
2) форма (внешний вид);
3) цвет;
4) условия его среды обитания (лес, поле, горы, болото, песок...);
5) национальность, ареал распространения (страна, Запад, Восток, Север, Юг);
6) возраст (младенчество, юность, зрелость, старость);
7) время действия (утро, день, вечер, ночь);
8) место действия (горшок, теплица, букет...);
9) музыка (характер, пластичность, темпо-ритм, темперамент);
10) окружение (другие действующие лица);
11) противодействующие силы (ветер, жара, бурьян, снег...);
12) отношение автора (через отбор движений);
13) идея (сверхзадача);
14) языковые средства;
15) одежда (костюм), прическа, обувь;
16) стиль (через связующие па, режиссуру, монтаж, строение фраз, нюансы...).

Таким образом вырисовывается тот **типаж,** через который автор передает определенную мысль-идею.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Как вы думаете, нужна ли такая огромная предварительная работа по **анкетированию?**
2. Что дает **фиксация** анкетных данных на бумаге? Какова роль **рисунков** в хореографии?

3. Каково влияние **приема** двух вопросов **"что"?** и **"как"?** на авторское отношение к героям и произведению в целом?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Составьте **анкеты** (3-4) на любые **персонажи** из любимых вами сказок.
2. Составьте **анкеты** на образы **массовых сцен** в любом из виденных вами балетов.
3. Дайте письменное **толкование** "закона единства формы и содержания" и приведите убедительные примеры.

§3. "КЛЮЧ" К СОЧИНЕНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХОРЕОГРАФИИ

Тематический материал

"Ключ" к сочинению танцев.
Слова "как" и "что".
В поисках приемов решения хореографического текста.
"Текст" и "подтекст" сочинения.

А ларчик просто открывался.
И. Крылов

Чтобы произведение имело ясную, законченную форму, оно должно строиться по определенным правилам, которые легко и доходчиво воспринимались бы зрителем. Часто же зрители силятся разгадывать танцевальные ребусы.

ЗАПОМНИМ. *"КЛЮЧ" к сочинению танцев - это символическая, образная идея, позволяющая с наибольшей выразительностью и ясностью донести основную мысль до зрителя во всех структурных частях и в целом сочинении.*

"Ключ" к сочинению - это то "зерно", из которого вырастает все произведение.

"Ключ" к сочинению балета, танца, сцены - это **художественный** прием решения через символику условности, через некую **метафору,** через "ключевое слово" и т.п.

Удачно найденный "ключ" к сочинению позволяет открывать логические "творческие двери" сюжета, фабулы и идеи в целом замысле.

ЗАПОМНИМ. *"Ключ к произведению" - это закон данного произведения.*

"Ключ" к сценическому произведению - это те установленные **правила игры,** по которым живет и развивается действие на сцене и которые воспринимает зритель.

Приведем несколько примеров "ключевого решения" спектаклей. Хореодраматург (как мы уже знаем) всегда задает себе два **"ключевых вопроса":** что? и как? - и через них ищет приемы решения той или иной задачи.

1. Как решить вопрос с быстрым перемещением героев из одного времени в другое с быстрой сменой атмосферы, окружения, обстановки(декорации)?

"Ключ" в ответе: **через "часы",** которые можно переводить вперед, назад или остановить, т.е. герои благодаря такому **приему** могут совершать **путешествие во времени.**

2. Как еще можно перемещать события и героев?

Ответ: с помощью ключевого приема **"книги",** у которой страницы перелистываются, опережая события или возвращаясь в прошлое.

3. Что может быстро менять обстановку, события?

Ответ: **прием** ключевого решения - **"волна",** которая **"смывает"** либо нахлынувшие воспоминания, события, либо "нахлестывает" их в различном временном порядке.

4. **"Приемом-ключом"** к оживлению событий могут быть "ожившие гобелены", "фрески", "картины", "скульптуры".

5. "Приемом-ключом" к событиям, в которых люди не могут найти покоя, пристанища, приюта, может быть сравнение с **листьями на ветру,** которые разбросала непогода, осень, ветер и т.п.

6. Или, скажем, "ключевой прием" - сравнение с **птицей,** которую случайно и, может быть, ради забавы подстрелили, ранили на всю жизнь, и она, бедная, мучается, не может найти душевного покоя (спектакль "Чайка").

Таким образом, к каждому сочинению необходим свой "ключ".

Приведем ряд "приемов-ключей", которыми можно широко пользоваться при сочинении хореографических произведений, балетов:

- "театр в театре";
- "переодевание - неузнавание";
- "розыгрыш";
- "маски";
- "маскарад";
- "сказка наяву", "миф", "легенда";
- "ожившие воспоминания";
- "сон", "забвение", "мысли вслух";
- "раздвоение личности", "двойник";
- "остранение", "взгляд на события со стороны";
- "вхождение в некий образ", действие от лица воображаемого героя: Наполеона, Александра Македонского, Печорина;
- "режиссер-невидимка", т.е. действие как бы комментируется автором, которого действующие лица не замечают;
- "судьба-невидимка", т.е. Рок, Волшебник, Фея, Сказочник водят, руководят героями и событиями;
- "гадание", "предсказание", "заклинание", "ритуал";
- "испытание Судьбы", "испытание истины" (прием Мениппея);
- "самовнушение";
- "сквозь розовые очки";
- "рапид", т.е. в замедленном темпе, как в тумане;
- "дорога", "путь" (жизненный, путь);
- "срывание масок";
- "тюрьма";
- "коммунальная квартира";

- "зомби" ("автоматы", "куклы");
- "клонирование";
- "исповедь";
- "гипноз", "спиритический сеанс";
- "цирк", "ярмарка", "балаган", "скоморошество" и т.д.

Каждая новая тема, идея рождает свой "прием-ключ". Все зависит от мышления автора, ибо он мыслит хореографически. И соавторы по сочинению тоже мыслят хореографически (или не мыслят): есть "хореомузыка", "хореоязык", "хореооформление", "хореосюжет", "хореопьеса", "хореорежиссура".

Никто специально не ходит на симфонический концерт слушать "хореомузыку" к классическим балетам. Не ходят потому, что "хореомузыка" имеет свое направление мышления, **свою специфику.** И никто не может это оспорить, т.к. есть **специально написанная музыка и для других жанров:** для кино, для оперного театра, для телевидения, цирка, эстрады, музкомедии и т.д., и т.п.

Текст сочинения в хореографии раскрывается через внешний рисунок, через физические действия и отвечает на вопрос "что делается" (?).

Подтекст сочинения воспринимается через **"второй план",** т.е. через режиссуру: идею, сквозную линию, отношение автора к событиям и героям, показ явлений с нравственно-эстетических, морально-этических позиций.

Для **подтекста** все имеет значение: внешний вид исполнителей, одежда, манера поведения, отбор движений и средств, окружение, нравственность и красота. **Подтекст** отвечает на вопрос "как делается (?)".

Средства, их отбор, их качество - это и есть язык хореодраматурга, язык хореопьесы, язык балета.

Таким образом, "ключ" к сочинению помогает:

- раскрыть "подтекст", "идею", "сверхзадачу" замысла и провести "сквозным действием" основные мысли через все мизансцены по всему сочинению;
- найти **образы героев,** сцен, танцев;
- определить **жанр** сочинения;
- сформировать **стиль;**
- **отобрать выразительные средства;**
- выработать общую **эмоциональную энергетику;**
- выявить **социальную позицию автора.**

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какими **средствами** пользовались М.И. Петипа и П.И. Чайковский для раскрытия образов героев в балетах "Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик"?
2. Что изменилось в **средствах,** в **языке** хореографов за сто лет, т.е. за XX век?
3. Всегда ли нужен **"ключ"** к хореографическому сочинению?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Опишите, какими **средствами** и **приемами** выявляется **подтекст** в балетах "Жизель", "Лебединое озеро"? Какова смысловая нагрузка **подтекстов** этих балетов?
2. Напишите, какими "ключами- приемами" вы могли бы воспользоваться при решении постановок балетов "Гамлет", "Ромео и Джульетта", "Бахчисарайский фонтан", "Легенда о любви"?

§4. О РИСУНКАХ В ХОРЕОПАРТИТУРЕ

Тематический материал

Рисунки в хореопартитуре:

- **музыкальный;**
- **танцевально-пластический;**
- **планшетный;**
- **вертикальный;**
- **силуэтный;**
- **психологический;**
- **эмоциональный;**
- **цветовой;**
- **световой.**

Весомо, грубо, зримо....
В. Маяковский

Приступая к работе над **хореопартитурой,** автор должен подробно разработать **рисунки** всех компонентов будущего спектакля.

Каждый из рисунков несет свою смысловую нагрузку, отвечающую общей драматургии.

Графики рисунков вычерчиваются и продумываются сначала отдельно, а позднее вносятся по необходимости в текст хореопартитуры.

Какими же **рисунками-графиками** пользуется автор при сочинении хореографической партитуры будущего балета или отдельного концертного танцевального номера? Таких **рисунков-графиков,** помогающих автору представить общую картину сочинения, **девять.**

МУЗЫКАЛЬНЫЙ РИСУНОК

Музыкальный рисунок-график обычно основывается на нотном материале (клавир или партитура). Выверяются графически подъемы и спады в музыке (соответственно эмоциональные изменения), характер музыки, количество частей, музыкальных тем, их развитие и взаимоотношение, количество тактов в частях, размер, темп, ритм.

Затем автор, вычертив график, вносит свои комментарии в партитуру - хореотекст.

Каждый балетмейстер ищет самостоятельно форму графика, удобную для его работы.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ РИСУНОК

Танцевальный рисунок - это описание текста танца со всеми номерами, подробностями, комментариями. Он включает в себя сам текст-язык, стиль, национальную окраску, пластику, описание манеры, характера исполнения и прочие характеристики.

ПЛАНШЕТНЫЙ РИСУНОК

Планшетный рисунок, т.е. графический рисунок, несет информацию о направлении, перемещении артистов балета по сцене, их выходах и уходах.

Линия в композиции, в контексте воздействует на сферу интуиции зрителя. Линия - это след движения. Балетмейстер, выстраивая на пустой сцене, в пространстве свои композиции, рисунки, одухотворяет "пустоту, делает ее пластически образной". Через линии, через ритм рисунков и форм в пространстве автор передает мысли, чувства, идеи зрителю.

Пространственная композиция всегда "подвижна" в танце, изменчива и "образна".

При всей условности языка классического танца безусловными остаются эмоции, чувства и энергетика.

ВЕРТИКАЛЬНЫЙ РИСУНОК

Этот график-рисунок учитывает **изменяемость высоты** в танцевальном тексте при движении и перемещении. Учитывает исполнение движений на приседании, на прыжках, отклонения в стороны и другие нюансы, связанные с изменением в положениях тела.

СИЛУЭТНЫЙ РИСУНОК

Этот рисунок основан на **силуэтах костюмов,** на **абрисе фигуры** исполнителя, на образности воздействия. При этом должно учитываться сочетание с другими костюмами, с другими персонажами и оформлением сцены.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РИСУНОК

Психологический рисунок - это линия эмоционально-психологического развития образов героев, которая основывается на общеэмоциональной тенденции развития музыкальных образов. Но по замыслу автора-хореографа может контрастировать или видоизменять свою эмоциональную основу в зависимости от задумки всего балета и его сверхзадачи.

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ РИСУНОК

Автор сочинения рассчитывает "ключевые", ударные моменты, в которых будут использованы различные приемы, трюки, эффекты, броские детали, воздействующие на зрителя с заранее задуманным смыслом, с целью вызвать определенные чувства, эмоции, ассоциации. "Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство" (Томазо Сальвини).

ЦВЕТОВОЙ РИСУНОК

Цветовой рисунок - это гамма цветов, которая графически расписывается по всей хореопьесе. Ее задача эмоционально способствовать раскрытию общего замысла произведения.

СВЕТОВОЙ РИСУНОК

Как и цветовой график, световая гамма помогает режиссуре создать настроение той или иной сцены или общего замысла сочинения. Световой рисунок распределяется по всей партитуре с учетом изменения внутренних коллизий действия.

Таким образом, если проигнорировать любой из приведенных выше рисунков, то хореографическое произведение потеряет одну из существенных сторон сочинения, а качество его значительно снизится.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что потеряет хореографическое произведение, если не будет учитываться **эмоционально-психологическая** линия в процессе сочинения?
2. Что произойдет с произведением, если **усилить** (выделить) **один из рисунков** в хореопартитуре?
3. Что может повлиять на изменение рисунков **при передаче текста исполнителям,** при постановочной работе?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Приведите примеры из балетов классического наследия, где бы четко прослеживались все необходимые **рисунки** хореодраматургии.
2. Вспомните и приведите примеры из своей жизненной практики, когда в хореографическом произведении **отсутствовали** какие-либо рисунки.

§5. НЕЖИВЫЕ И ЖИВЫЕ ОБРАЗНЫЕ СТРУКТУРЫ

Тематический материал

"Строительный материал" хореографа.
"Неживые образные структуры".
"Живые образные структуры".
Искусство - есть наука.

Дело не в движениях и позах, а в характере, настроении, тембре, которыми они выражены.
К. Есаулова [4]

Предметы на сцене - образно-духовны, а не утилитарны. Предмет на сцене - это уже другой предмет, в отличие от бытового его назначения, это уже **символ данного предмет.**

В живую ткань хореопьесы автор вплетает многие элементы и компоненты, которые берет из жизни, из своего опыта и называет это "строительным материалом".

Хореокомпозитор обрабатывает "строительный материал" и создает из него сценические образы.

Из чего же состоит "строительный материал", т.е. те предметно-чувственные элементы, компоненты, кирпичики и камушки, краски и связующие их материалы, которыми мастер-хореограф рисует перед нами новые миры?

Такими предметно-чувственными компонентами являются: "неживые" и "живые образные структуры", которые питают ум, сердце, душу, фантазию и талант хореографа.

К **"неживым образным структурам"** можно отнести все, что существует независимо от человека и функционирует самостоятельно. Это "пространство", "время", "звук", "объем", "музыка", "ритм", "форма" и "содержание", "количество" и "качество", "цвет", "свет' и др.

К **"живым образным структурам"** относится все, что рождается **внутри человека,** что зависит от его психологического восприятия мира и явлений, что рождается самим человеком и что родилось в нем от природы. К таким явлениям относятся: "язык", "речь", "темперамент", "интеллект", "талант", "выразительность", "музыкальность", "координация", "реакция", "индивидуальность", "стиль", "эстетическое чувство", "мастерство", "воображение", "интуиция", "инстинкт", "предвосхищение" и др.

Бытовизм на сцене **убивает образность,** т.к. уходит обобщение, ассоциация, монтажность символических понятий и **довлеет натурализм.**

Дальнейшее развитие искусства хореографии будет идти по линии совершенствования **типа образного мышления,** его интеллектуального развития, **совершенствования способа** "обработки материала" и образно-художественного **видения мира.**

Многие ученые были близки к пониманию искусства как науки, но, увы, не приводили доказательств. Вот, к примеру, высказывания ученого нашего времени: "Но эти два вторичных принципа, **художественность** вещества и **ремесленность** искусства, тоже требуют для себя некоего единства, которое бы доказывало собою их **тождественную природу.** Это единство заключается еще в одном принципе, который можно сформулировать так: **искусство есть наука.** Научная природа искусства как раз и превращает художественное произведение в ту или иную **вещественную закономерность,** в художественную практику - обязательно в своего рода **ремесло",** Лосев **А.Ф.** (История античной эстетики, М.: Иск-во, 1974, стр. 30).

Эту истину подтверждает и другой знаменитый ученый **Ф.** Ницше: "... держась за путеводительную нить причинности, мышление в состоянии добраться до самых далёких глубин бытия, не только познавая, но даже исправляя его при этом. Такая возвышенная метафизическая химера придана науке в качестве инстинкта и ведет ее снова и снова к тем пределам, где **наука должна перейти в искусство,** что, в сущности, и является целью этого механизма" (Ницше **Ф.** Лук и лира С.-Петербург: Худож. литерал, 1993, стр. 199).

(Более подробное изложение "неживых" и "живых образных структур" вы найдете в книге И.Есаулова "Письма к Ж.Ж. Новерру".)

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Каким образом "неживые образные структуры" **вливаются** в живую ткань хореографического произведения?
2. Могут ли обладать **энергетикой** "неживые образные структуры"?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Расчлените и разберите какой-либо танец, танцевальную сцену из классического балета на "живые" и "неживые образные структуры".
2. Подумайте и приведите примеры, в которых главными действующими компонентами хореографического сочинения являлись бы: "пространство", "время", "цвет", "язык", "темперамент", "стиль".

§6. НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВ

Тематический материал

РАЗЛИЧНЫЕ ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТЕКСТА.

Правилу следуй упорно:
Чтобы словам было тесно.
Мыслям - просторно.
Н.А. Некрасов

Известно, что скука - враг искусства. Чтобы держать в напряжении зрительский эмоциональный тонус, режиссер-балетмейстер использует различные приемы, позволяющие разнообразить танцы, делать их интереснее, привлекательнее.

Назовем некоторые из множества приемов развития композиционно-режиссерского характера:

- смена музыкального и танцевального темпа;
- смена ритма танца или музыкальной темы;
- смена рисунков в танце;
- смена персонажей, действующих лиц;
- смена оркестрового звучания или инструментов;
- сопоставление контрастных частей танца;
- смена цветовой или световой гаммы;
- смена движений, их амплитуды;
- насыщение новыми деталями, нюансами, эффектами, трюками, национальным колоритом;
- повороты в сюжетном содержании, в фабуле, в коллизиях, в столкновениях образов, в драматургии, в режиссуре;
- включение в структуру танца "живых" и "неживых" образных компонентов и т.п.

Энергетика танцев должна проникать в душу зрителя, увлекать, завораживать, очаровывать, насыщать чувством оптимизма и красоты.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Можно ли **на одном рисунке** построить интересный, захватывающий танец?
2. Станет ли танец тем более интересным, чем большее **количество приемов** развития применить?
3. Что способствует **увеличению энергетики танца?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Приведите яркие примеры использования **приемов** развития танцев в известных классических балетах.
2. Расскажите, **где, когда, как** и **какими приемами** вы пользовались в вашей творческой практике.

§7. НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ ДВИЖЕНИЙ

Тематический материал

Движения - это сырье для обработки.
Пример обработки станкового па.
Приемы развития движений.

Плохо, когда недостает чувств и мыслей в движениях, но плохо и то, когда избыток чувств и мыслей не находит нужного зрительного эквивалента в движениях.

К. Голейзовский

Обычно "камнем преткновения" у начинающих балетмейстеров является неумение обращаться с материалом. Часто жалуются на то, что для сочинения танцев у них мало движений, мало материала.

Опытным балетмейстерам достаточно иметь в своем арсенале два-три ярких движения, чтобы сочинить развернутую и разнообразную в своем развитии танцевальную композицию.

Обратим внимание на движения, которые ежедневно проделываются в классе у станка, начиная с **плие** и кончая **большими батманами.**

Каждое из станковых па несет в себе неисчерпаемые возможности, если подходить к ним профессионально, со знанием своего ремесла.

Возьмем для примера движение **фондю.** Каким образом можно изменить, **разнообразить его:**

• изменим **темп,** и оно уже изменит характер;

• изменим **высоту** работающей ноги (25°, 45°, 90°, 120°, 160°);

• изменим амплитуду или **глубину приседания** опорной ноги (от глубокого приседания до выхода на высокие полупальцы);

• изменим **ритм** исполнения (от ровного до быстро меняющегося);

• попробуем исполнить движение с **прыжком;**

• исполним с **продвижением** (по принципу балёне);

• добавим **наклоны** или **перегибы** корпуса;

• применим **приемы** ронд, пассе, фуэте;

• сделаем движение с **полуповоротом** (на разных высотах);

• **разнообразим** движение эмоционально, вводя различные **положения рук, головы.**

Таким образом, если еще добавить **национальную** окраску связующих па, то можно на одном этом движении сочинить десятки танцевальных номеров.

Приведем некоторые вспомогательные **приемы развития** танцевальных движений, которые помогут в дальнейшем избавиться от страха перед отсутствием материала:

• исполнить движение узко или широко (в зависимости от характера);

• низко или высоко;

• на присядке или на прыжке;

• статично или динамично;

• на месте или с продвижением;

• без поворота или с вращением;

• с прямым корпусом или с наклонами;

• на шагах или на беге;

• плавно или ритмично;

• сдержанно или эмоционально;

• без рук или меняя позиции (по национальному колориту);

• без поворотов головы или поворачивая голову (украшая национальными нюансами) и т.д., и т.п.

Если умело использовать **приемы развития** танца и движений и вносить **национальную окраску** в общий колорит сочинения (орнамент, рисунки, нюансировку рук, ног, головы, плеч, глаз, пальцев...), то **страх** перед отсутствием материала будет навсегда **преодолен.**

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Можно ли **на одном движении** построить целый танец? **Как** нужно **искать образ** движения?
2. Связаны ли **внешние рисунки** движений с содержанием сочинения?

3. Можно ли **переносить** интересные движения из одного балета в другой балет, брать движения других балетмейстеров в свои сочинения?

4. Можете ли вы объяснить **суть** различных **понятий:** "сохранение традиций" и "развитие традиций"?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Опишите 2-3 движения с применением **приемов развития.**
2. Приведите примеры из станковых па, данных в развитии с применением **национальной окраски.**
3. Дополните приведенный **список приемов** развития движений своими или другими приемами.

§8. СВЯЗУЮЩИЕ ДВИЖЕНИЯ

Тематический материал

Связующие па - синтаксис хореографии.
Связующие движения выявляют подтекст.
Отбор связующих движений. Свойства связующих движений.
Перечень связующих движений.

Творец может дать своему творению только те свойства, которыми он сам обладает.

Д.И. Писарев

Связующими в практике хореодраматургии называются такие па, которые **соединяют главные,** основные, образные движения в одно целое.

Сочетание главных и связующих движений в единой смысловой структуре образует **синтаксис** хореографического текста.

От расстановки текста, т.е. от расположения главных движений, побочных и соединяющих связующих, зависит смысл каждой фразы.

Союз основных и побочных движений раскрывает через связующие движения не только внешний рисунок текста, но и задуманный автором **подтекст** (второй план), идею произведения.

Отбор главных, побочных и связующих движений определяет и архитектонику всего произведения в целом (общий план, форму, расстановку частей), и композиционный строй отдельных сцен, фраз и деталей внутри самих фраз.

От связующих движений зависит **контекст** произведения, **форма, стиль, интонационный строй, жанр** и другие неповторимые особенности.

Связующие движения несут в себе **символичность,** многозначность, **метафоричность, аллегоризм** за счет внутренних интонационных обобщений, иносказаний, сравнений, параллелей.

Синтаксическое построение фраз, внутренние их связи (консонансность или диссонансность) порождают **мелодический, ритмический** или смешанный **рисунок текста.** Происходит это за счет различных па, ритмических пауз, смены темпа внутри движений, нюансировок, тембровых окрасок поз, колористических украшений, национальных акцентов и т.п.

Отбор выразительных связующих движений дает возможность дополнительных смысловых, интонационных связей, суггестивных, воздействий, которые способны и внушать, и передавать, и вызывать порой подсознательные, неуловимые душевные состояния, которые трудно выразить словами, реалистическими, конкретными, бытовыми движениями или средствами.

Связующие движения содержат в себе неуловимые элементы **медитации,** обладающие свойствами очаровывать, завораживать, **пленять тайной неясностью, намеками.**

Для связующих движений характерны: нечеткие, мерцающие образы, косвенные намеки, зыбкие интонационно-тембровые конструкции, проникнутые темпом, ритмом музыки, ритмом самой хореофразы, образа и темпераментами автора и исполнителя.

Связующие движения импрессионистичны, символичны, аллегоричны и **воздействуют на подсознание зрителя.** Именно в тесной связи главных, побочных и их соединяющих па рожда-

ется **подтекст** произведения, его **идея, жанр, стиль, образность,** т.е. сам хореотекст хореопьесы.

Отбор связующих движений помогает обрести образность произведению, выявить характеры персонажей, их **индивидуальность**, оттенить и подчеркнуть главные движения действующих лиц, придать тексту **танцевальность** и, наконец, определить **стиль автора**, его неповторимую, индивидуальную манеру как хореодраматурга.

Связующих движений так много, что нет необходимости в их систематизации. Многообразие их связано с психологией индивидуумов, с их душевными качествами, с интонационно-тембровыми особенностями, с одаренностью, интеллектом, заданностью идеи, темой, сюжетом, жанром сочинения.

Приведем некоторые из **основных связующих движений**:

- сценический шаг;
- сценический бег;
- plié;
- relevé;
- rond;
- passé;
- fouetté;
- tour lent;
- balancé;
- chassé;
- pas couru;
- glissade;
- tombé;
- ballotté;
- pas de basque;
- failli;
- pas de bourrée;
- flic-flac;
- soutenu;
- pas sissonnes;
- ballonné;
- coupé;

- emboité;
- temps levé;
- temps lié;
- sauté;
- battements;
- piqué;
- различные растяжки;
- наклоны корпуса;
- перевороты рук;
- вальс;
- мазурка;
- полька;
- галоп;
- различные махи-подхваты рук и ног; и т.д., и т.п.

ЗАПОМНИТЕ. *ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ движений действительны для всех видов хореографических па.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Может ли **основное движение** из арсенала школы классического танца **стать связующим**?
2. Может ли **связующее движение** стать **основным**?
3. Как **связующие движения** помогают "читать" **подтекст** танца, балета?
4. По какому принципу происходит **отбор** связующих **па**?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Сочините небольшой этюд, вариацию, композицию, в которой **основные** программные школьные движения перешли бы в разряд **связующих**, а **связующие** па стали **основными**.
2. Сочините этюд из одних **связующих па**, где одни связующие движения станут **главными**, другие **побочными**, а третьи будут **связующими**.

§9. РОЛЬ МУЗЫКИ В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Тематический материал

Музыка в балете – искусство "прикладное".
О науке синестетике.
Приемы синестетики.
Синестетика в хореомузыке.
"Закон синестетики в хореомузыке".

Слово и действие становятся высоко значительными, когда музыка берет их на свои крылья.
А. Луначарский

Известно, что в искусстве каждая художественная система имеет свой знаковый язык, свои законы развития.

"Произведения художников танца тем отличаются от творений драматургов, что им свойственно одно лишь сценическое бытие, одна лишь преходящая действительность подмостков. Вне условий этого бытия балет лучшего мастера есть лишь тень тени. Ведь того, что образует его живую душу, нельзя ни прочитать в книге, ни перелистать в клавире. Писанное либретто его не более, как условная схема банального в своей обнаженности действия; музыка к нему, взятая отдельно, образует **лишь эмоциональный ритмический фон** для невоплощенных пластических и динамических образов (хотя она и способна уберечь при этом свою специфическую "внетеатральную" ценность. ценность неполную, ибо "танцевальная музыка" есть по самому типу своему искусство "прикладное"(Левинсон А. Старый и новый балет. Петроград: Свободное искусство, 1918, стр. 74).

Приведенные слова известного балетоведа начала XX века очень четко определяют отношение балета к музыке и музыки к искусству балета: **музыка в балете – это прикладное искусство**.

На один и тот же сюжет десятки композиторов напишут свою музыку. На одну и ту же музыку десятки балетмейстеров сочинят свои хореографические произведения. Из множества сочинений композиторов **на одну тему** балетмейстер **выберет то, что ближе ему по духу,** по эстетике, по идейному замыслу.

Ни один композитор не сочинил пока **хореографический текст.** Он лишь писал музыку к тому тексту, к той драматургии, которую ему предлагал балетмейстер. Композитор лишь эмоционально **одухотворял замысел,** драматургию, режиссуру, хореографию предложенного балетмейстером будущего произведения. Поэтому **автором балета является хореодраматург,** балетмейстер, а **не композитор,** как до сих пор принято писать на афишах, в клавирах и партитурах.

Балетмейстер, чувствуя **эмоционально-психологическое настроение сочинения,** сцены, образа, предлагает композитору выразить эти чувства в музыке. Он может компелятивно, монтажно "собрать" музыку из отдельных произведений одного композитора. Автор вправе составить эмоциональный строй спектакля из произведений различных композиторов и т. п. Балетмейстер - автор, т.е. хозяин своего сочинения. Главная его **цель - быть убедительным** в творчестве.

Если произведение убедительно, доходчиво и признано широкой зрительской аудиторией, то цель автора произведения достигнута (примером может служить балет "Шопениана" Михаила Фокина с компелятивной музыкой Ф. Шопена).

Немаловажную роль в хореографическом искусстве играет и **звуковое оформление,** звуковое сопровождение, которое подчеркивает эмоционально-психологическую линию сочинения, усиливает восприятие зрителя, его воображение. К таким приемам звукового оформления относятся: отдельные звуки, звуки тех или иных инструментов, ритмические удары, пение, звуки человеческого голоса, шумы, раскаты грома, крики птиц, выстрелы, свистки, вой ветра, удары гонга, бой часов и т.п. Все может помочь созданию хореографического произведения, если не нарушает законов танца, законов балета, законов эстетики, красоты.

В этом направлении необходимо развивать содружество науки хореографии с наукой **синестетикой,** которая изучает **пути слияния изображения и звука,** на основе чего **ассоциативно** рождаются новые **понятия, новые образы, новая форма творческого чувственного мышления.**

В балетном спектакле зримо-музыкальные образы диалектически и смыслово связаны причинно-следственными отношениями сюжета и выразительными средствами хореодраматургии: хореографическим текстом, сценографией, музыкой, темпо-ритмом, пространством, временем, цветовой гаммой, светом и т.д.

Режиссура хореографии, действуя по законам гармонии и контраста, устанавливает межчувственные и ассоциативные связи, используя поэтические **приемы синестетики: синекдоха** - применение части вместо целого, целого - вместо части, большого - вместо малого, единичного - вместо множественного, **метафора** - переносное значение признаков образа или явления; **сравнение; сопоставление; метонимия** - использование некоторых признаков вместо целого; **перенесение свойств** одного явления, образа на другие образы, предметы, события для контрастного сопоставления;и др.

Практически это может выражаться различными способами:

• действие сопровождается лейттемой;

• действие сопровождается частью лейттемы;

• действие сопровождается лишь отдельными звуками, тембровой окраской инструментов или одним из ведущих инструментов;

• звучащая мелодия, лейттема, но без действия главных героев на фоне сценографии;

• звучание части лейттемы на фоне кордебалета или части сценографии;

• отголоски, отдельные узнаваемые звуки лейттемы без оформления или на фоне светового оформления и т.д., и т.п.

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН СИНЕСТЕТИКИ В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ": целостный образ, рожденный в чувственном воображении зрителя от пространственно-временного слияния хореографии и музыкально-ритмического сопровождения, сохраняется или возникает ассециативно всякий раз при дифференцировано:/ демонстрации (показе) отдельных частей целого образа или переносе таковых на других исполнителей (И. Есаулов).*

(Более подробно о музыке в балете написано в "Письмах к Ж. Новерру" И. Есаулова.)

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Почему самую красивую музыку к балетам очень редко можно услышать на симфонических концертах?
2. Какие **позитивные** и **негативные** стороны балетов, поставленных на **симфоническую музыку,** не предназначенную *ДГЯ* этой цели, вы можете назвать?
3. Можно ли **танцевать** на "нетанцевальную" музыку?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Приведите примеры сочинений балетов с **одним сюжетом,** но на музыку **разных композиторов.**
2. Приведите примеры **синестетики** в классических балетах.
3. Приведите примеры танцев, исполняемых **без музыки.**

§10. МЕТОД В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Тематический материал

Метод - путь освоения темы.
Метод-система автора.
Новая тема - новый метод.
Наука хореометодология.

Безобразие наряжается в придуманные им модные уборы, от которых красота становится безобразною.

П. Буаст

Метод в хореодраматургии - это путь освоения темы, идеи, сюжета. Это путь преодоления "'сопротивления материала". Это **диалектический процесс** обработки жизненного опыта, знаний мышлением, интеллектом, талантом, то есть **метод** - это сплав **общего** и **индивидуального** в некоем целом **творческом единстве.**

Метод художника имеет в своей основе общеисторическое значение, т.к. базируется на преемственности и историческом классическом наследии хореографии.

Немаловажную роль в методе автора играют его **мировоззрение, талант,** чувственное художественное **мышление.**

Метод автора - это та **система,** тот опыт, тот инструментарий, которым он пользуется во время творческого процесса.

Каждая эпоха имеет свою ориентацию в искусстве, эстетике и свою мобильность, свою тенденцию, принципы, течения, направления, стили (классицизм, романтизм, реализм и т.д.).

У науки хореографии свой метод мышления, свои законы, своя эстетика.

Научная основа метода хореодраматургии опирается на **законы, историю, диалектику, традиции, школу** классического танца.

Метод в хореодраматургии - это тот способ достижения определенной цели, совокупность приемов, теоретических и практических навыков, основывающихся на принципах эстетики, красоты и

их законов, способствующих наиболее быстрому и ясному переходу **количественных** образных структур в **качественное** состояние нового произведения.

Каждый мастер-художник, обращаясь к новой теме, к новой идее, разрабатывает **свою гипотезу познания.**

ЗАПОМНИМ. *Универсального метода для всех и на все случаи творчества нет!*

ЗАПОМНИМ. *Каждая идея, каждая проблема, каждый, художественный предмет требуют собственного метода.*

Метод и **система** - основа любой творческой деятельности.

"Наука хореометодология", начинающая свой путь, ставит целью **изучение типов, методов, стилей** и **форм хореографического мышления** балетмейстеров-классиков различных эпох и стран. С развитием хореометодологии рамки общего хореографического воспитания, образования хореодраматургов, балетмейстеров, композиторов танцев значительно расширятся^ мышление обретет новое качество.

Единого метода в работе балетмейстера быть не может, т.к. само **творчество,** мышление человека всегда **психологично,** т.е. **сугубо индивидуально.**

Школа хореодраматургии в своей основе опирается на наиболее общие законы познания, законы логики, законы сцены, законы классического балета и т.д.

Но в **индивидуальном творчестве** всегда **индивидуальны и методы. У** каждого мастера **свои психологические законы, своя система, свое чувственное мышление,** т.к. он опирается на свою "третью сигнальную биоэнергетическую систему".

У каждого хореодраматурга **свой метод моделирования,** конструирования, монтажа, композиционного и режиссерского видения, психологического и эмоционального воздействия и т.д.

Методы, имеющие **общенаучный характер** (анализ, синтез, сравнение, обобщение, абстрагирование от частного к общему, индукция, дедукция и др.) так или иначе **преломляются в творческом мышлении** хореодраматурга.

ЗАПОМНИМ. *МЕТОД хореодраматурга состоит в тенденции постоянного развития своих ИНДИВИДУАЛЬНЫХ природных качеств, в выработке своей ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ, способствующей улучшению хореографического МЫШЛЕНИЯ.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Каково **содержание** и направление новой науки **хореометодологии?**
2. Почему не может быть **единого метода** в хореодраматургии?
3. Каковы **научные приемы методов** в мышлении балетмейстеров?
4. Чем отличается **метод** от **стиля?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Проанализируйте свой метод в творчестве и опишите.
2. Проанализируйте **творческий метод** одного из близких вам по духу хореографов.

§11. ЖАНР В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Тематический материал

Жанр как вид искусства.
"Закон жанров".

Сейте разумное, доброе, вечное.
Сейте[1]. Спасибо вам скажет сердечное
Русский народ...

Н. Некрасов

Жанр в общепринятом понимании - это **вид произведений, принадлежащих одному роду.**

Различают **три рода** сценических произведений искусства: **эпические, лирические, драматические.**

К **эпическим** сценическим жанрам относятся: эпопеи, былины, сказки, поэмы, легенды, мифы, новеллы и т.п.

К **лирическим** сценическим жанрам искусства относятся: элегии, оперы, балеты, оперетты, малые музыкальные формы и т.п.

К **драматическим** сценическим жанрам относятся: трагедии, комедии, драмы, мелодрамы и т.п.

Конечно, такое деление весьма условно и не может иметь четких границ.

Для XX века характерна тенденция к смешению сценических жанров, особенно в лирике, а также к развитию промежуточных, новых жанров.

Жанр определяется многими факторами: идеей, темой, сюжетом, мышлением автора, своеобразием материала, формой, отбором выразительных средств, отношением автора, стилистическими особенностями, традициями, приемами, законами того или иного сценического жанра.

ЗАПОМНИМ. *В пределах единого МЕТОДА может существовать множество жанров, т.е. видов и форм сценических искусств, опирающихся на апробированные временем традиции, приемы, стилистические особенности и законы. Жанр определяется своеобразием материала и стиля.*

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН ЖАНРОВ": чтобы перевести один сценический жанр искусства в другой жанр, необходимо перейти на другую знаковую символическую систему, соответствующую избранному жанру, т.к. по закону искусств - каждый вид искусства непереводим адекватно или механически в другой вид искусства (И.Г. Есаулов).*

Жанрами именуются не только целые произведения, но и отдельные их части, если они закончены по форме и обладают качествами того или иного жанра. Так, в балете отдельные танцы, сцены, вариации могут обладать своим стилем и быть исполнены в определенном жанре.

Каждый жанр как единое направление может подразделяться на разновидности этого вида. К примеру, **вальс** - это общее направление в искусстве, **направление жанра,** но он может быть бальным, эстрадным, симфоническим, концертным и т.д. Он может быть **по характеру** лирическим, драматическим, сентиментальным, грустным, веселым или бравурным. И все это приобретает оттенки **жанровости** в едином **жанровом направлении.**

ЗАПОМНИМ. *В понимание ЖАНРА включается понятие жанр как вид и жанр как раздельность, т.е. часть целого.*

Уникальная невербальная система школы классического танца способна **ассимилировать** и **преображать знаки** и **символику** различных невербальных систем, не изменяя, не искажая при этом своей сути, а развивая и расширяя диапазон своих технических, художественных возможностей, и обогащать сценическое танцевальное искусство новыми оригинальными жанрами.

(Более подробно с темой "Жанр в балете" можно ознакомиться в книге "Письма к Ж. Новерру." И. Есаулова.)

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. По каким **факторам** можно определить жанр?
2. Может ли **жанр** быть **отделен от стиля?** Каким образом можно **один и тот же жанр** решать в **разных стилях?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Придумайте **три этюда в одном жанре,** но в трех различ-. ных **стилях.**
2. Придумайте и сочините в **трех различных жанрах** этюды, композиции, сцены, танцы, но **в одном стиле.**

§12. ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Тематический материал

"Закон единства формы и содержания в балете".
Фабула.
Драмбалет.
Хореобалет.
Форма. Содержание. Оформление.

Балет - это поэзия, которую воспринимают чувственным взором.

М. Цветаева

Форма - это видимость внутренней сущности явления.

ЗАПОМНИМ. *"ЗАКОН ЕДИНСТВА ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ": в балете содержание и есть форма, а форма является носителем содержания (И. Есаулов).*

Фабула в хореодраматургии рождается из танцевальной хореорежиссуры, включающей в себя идею, танцевальный текст, подтекст, живые и неживые образные структуры, энергетику творчества, отношение автора к сочинению и героям и т.д.

Фабула в жанре "драмбалета" рождается из составления отдельных эпизодов, сцен, танцев, режиссерских мизансцен и коллизий, связанных логическим смыслом.

Два сценических жанра - "драмбалет" и "хореобалет" - имеют равные права на жизнь в искусстве.

Суть различий этих двух направлений в том, что в "хореобалете", основанном на хореодраматургии, **фабула** рождается **из самого танцевального текста. А** в жанре "драмбалета", основанном на режиссуре драматического театра, **фабула** сочинения **отанцовывается,** т.е. в качестве выразительных элементов, имеющих равное значение, выступает сценография, музыка, танец, трюк, бутафория и т.д. Но **главенствует** над всем **режиссура** (не хореография). Любой из этих элементов является составной частью, которую можно заменить, убрать, сократить, ослабить или усилить и т.п., отчего содержание не изменится, фабула останется той же или изменится без ущерба для произведения в целом.

В "хореобалете", основывающемся на "законе драматургии хореографии", **с изменением хореографического текста меняется** и **режиссура,** с изменением режиссуры меняется хореографический текст, а, в целом, с изменением текста и режиссуры **меняется и драматургия (т.е. фабула).**

Приведем для примера некоторые эпизоды из замечательного классического драмбалета "Бахчисарайский фонтан" выдающегося балетмейстера Р.В. Захарова.

Если мысленно убрать (или сократить) из первого акта любую вариацию солистов, главных действующих лиц, убрать или добавить массовые польские танцы на празднике, то содержание, фабула не претерпят изменений, не пострадают в своей основе.

То же самое и в двух других актах.

Но если убрать чистые режиссерские, **фабульные стыки:** "появление татарского лазутчика" (проползание без танца), "бой татар и поляков" (без танца), "убийство Вацлава Гиреем" (без танца, на пантомиме), "встречу Гирея с Марией" (без танца, на пантомиме), то **фабула разрушится.**

Суть развития искусства балета не в споре о том, что лучше: хореобалет или драмбалет, т.к. оба жанра имеют право на свою жизнь. Суть в том, чтобы каждый жанр жил и развивался **по своим законам,** т.к. каждый художник волен выбирать себе тот жанр, который считает наиболее близким своему духу, своему творчеству. И может случиться так, что один и тот же автор овладеет законами обоих жанров.

Белинский В.Г. в свое время писал: "Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от

содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму".

Жизненный материал, т.е. **избирательно-выразительные средства,** идейно-эстетическое осмысление материала - **это и есть содержание произведения.**

Поиски взаимного соответствия формы и содержания достигаются степенью одаренности, мировоззрения, образованности и страстности натуры автора в достижении цели.

Проникнуться идеей, темой, полюбить ее, освоить внутренне - это еще не значит освоить художнически и воплотить сценически (т.е. внешне).

В этой связи надо предостеречь авторов от часто смешиваемых понятий: "форма", "оформление" и "содержание".

ЗАПОМНИМ. *В художественном творчестве, в искусстве, в отличие от общеупотребительных, понятия "форма", "содержание ", "оформление " имеют свою логику и законы сцены, искусств, эстетики.*

Вот несколько примеров для логического осмысления этих трех понятий с творческой точки зрения.

Понятие **"шампанское".** Требуется определить **форму** и **содержание.**

Чаще всего дается неправильный ответ: **форма** - это **бутылка, содержание - напиток.**

Но суть в том, что шампанское бывает разного производства, разной крепости, качества, но не перестает быть шампанским в любой посуде, в любой емкости. Иными словами, в ответе нарушен **"закон единства формы и содержания".** Мысль ушла в понятие **"оформление"** вместо формы.

Правильный ответ: содержание - это **алкоголь,** т.е. (градусы, несущие степень опьянения; **форма - вид алкоголя,** т.е. в какой форме напитка он подается: водка, пиво, вино, коньяк и др.; **оформление -** это **сосуд, бутылка, фужер, рюмка,** т.е. упаковка для содержимого.

Понятие «Деньги».	**Обычный ответ:**
	Форма- бумажные или железные деньги;
	Содержание - количество денег.
Правильный ответ:	**Содержание - стоимость, труд;**
	Форма - плата за труд в виде денег, товара, услуг;
	Оформление - монеты, ценная бумага, чеки, акции и т.п.
Понятие «Очки».	**Обычный ответ:**
	Форма - внешний вид, оправа;
	Содержание - количество диоптрий.
Правильный ответ:	**Содержание - улучшение зрения;**
	Форма - качество, нужное количество диоптрий;
	Оформление - стекла, линзы, оправа.
Понятие «Лекарство»	**Дадим сразу правильный ответ:**
	Содержание - здоровье;
	Форма - сила действия, время действия;
	Оформление - капли, таблетки, мази, т.е. внешний, вид, удобство употребления.

Выстраивая будущий спектакль, хореодраматург сталкивается с множеством различных **понятий,** суть которых, их **содержание, форму** и **оформление** он должен ясно для себя определить, чтобы через них раскрыть зрителю художественную, чувственную **идею замысла.**

ЗАПОМНИМ. *СОДЕРЖАНИЕ - это суть, идея, смысл чего-либо.*
ФОРМА - это сила, надежность, скорость.
ОФОРМЛЕНИЕ - это удобства, красота, дизайн.

Освоив эти три единства искусства в различных понятиях, явлениях, названиях, предметах, хореодраматургу легче будет искать "ключ" к сочинению, образу, характеру, к языку, танцевальному тексту.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Как вы понимаете **"закон единства формы и содержания"** в балете?

§12. ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Тематический материал

"Закон единства формы и содержания в балете".
Фабула.
Драмбалет.
Хореобалет.
Форма. Содержание. Оформление.

Балет - это поэзия, которую воспринимают чувственным взором.

М. **Цветаева**

Форма - это видимость внутренней сущности явления.

ЗАПОМНИМ. *ЗАКОН ЕДИНСТВА ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ": в балете содержание и есть форма, а форма является носителем содержания (И. Есаулов).*

Фабула в хореодраматургии рождается из танцевальной хореорежиссуры, включающей в себя идею, танцевальный текст, подтекст, живые и неживые образные структуры, энергетику творчества, отношение автора к сочинению и героям и т.д.

Фабула в жанре "драмбалета" рождается из составления отдельных эпизодов, сцен, танцев, режиссерских мизансцен и коллизий, связанных логическим смыслом.

Два сценических жанра - "драмбалет" и "хореобалет" - имеют равные права на жизнь в искусстве.

Суть различий этих двух направлений в том, что в "хореобалете", основанном на хореодраматургии, **фабула** рождается **из самого танцевального текста. А** в жанре "драмбалета", основанном на режиссуре драматического театра, **фабула** сочинения **отанцовывается,** т.е. в качестве выразительных элементов, имеющих равное значение, выступает сценография, музыка, танец, трюк, бутафория и т.д. Но **главенствует** над всем **режиссура** (не хореография). Любой из этих элементов является составной частью, которую можно заменить, убрать, сократить, ослабить или усилить и т.п., отчего содержание не изменится, фабула останется той же или изменится без ущерба для произведения в целом.

В "хореобалете", основывающемся на "законе драматургии хореографии", **с изменением хореографического текста меняется** и **режиссура,** с изменением режиссуры меняется хореографический текст, а, в целом, с изменением текста и режиссуры **меняется и драматургия (т.е. фабула).**

Приведем для примера некоторые эпизоды из замечательного классического драмбалета "Бахчисарайский фонтан" выдающегося балетмейстера Р.В. Захарова.

Если мысленно убрать (или сократить) из первого акта любую вариацию солистов, главных действующих лиц, убрать или добавить массовые польские танцы на празднике, то содержание, фабула не претерпят изменений, не пострадают в своей основе.

То же самое и в двух других актах.

Но если убрать чистые режиссерские, **фабульные стыки:** "появление татарского лазутчика" (проползание без танца), "бой татар и поляков" (без танца), "убийство Вацлава Гиреем" (без танца, на пантомиме), "встречу Гирея с Марией" (без танца, на пантомиме), то **фабула разрушится.**

Суть развития искусства балета не в споре о том, что лучше: хореобалет или драмбалет, т.к. оба жанра имеют право на свою жизнь. Суть в том, чтобы каждый жанр жил и развивался **по своим законам,** т.к. каждый художник волен выбирать себе тот жанр, который считает наиболее близким своему духу, своему творчеству. И может случиться так, что один и тот же автор овладеет законами обоих жанров.

Белинский В.Г. в свое время писал: "Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от

2. Как и чем отличается **фабула** в **"драмбалете"** от **"хореобалета"?**

3. В чем отличие понятий "содержание балета" и "содержимое балета" с точки зрения хореографии?

4. В чем отличие и в чем сходство понятий "форма спектакля" и "оформление спектакля"?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Разберите с точки зрения искусства хореографии понятия: "кордебалет", "образ", "время", "пространство", "музыка", "язык", "талант".

2. Сочините **два** этюда **на одну тему:** один - в жанре "драмбалета", другой - в жанре "хореобалета".

§13. СТИЛЬ В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Тематический материал

Стиль.
Стиль в искусстве хореографии.
Виды стилей.
Стиль автора.
Стиль различных эпох.
Стиль балетного спектакля.

И блеск, и шум, и мишура подмостков
нас привлекают неспроста:
Нам жизнь духа возвышают и чувств,
И мыслей красота.

И. Есаулов

Стиль - это система бытия какого-либо объекта или субъекта с неповторимыми индивидуальными качествами.

В искусстве режиссера, драматурга **стиль** - это **система отбора** и **расстановки художественных средств** и **приемов.**

Стиль зависит от многих качеств автора: темперамента, воспитания, культуры, образования, таланта, вкуса, психологии, мировоззрения, воли, образа мышления, духовной направленности, наконец, от природной структуры "третьей сигнальной системы".

Стиль обусловлен определенной исторической эпохой, временем, которые формируют направления, школы, выражая определенные тенденции в развитии социума.

Стиль - это не только принадлежность и отражение духовной, эстетической сути какого-либо времени, класса, группы; стиль проявляется в совокупности идейно-художественных особенностей, отличительных черт в творчестве художников, ораторов, писателей, композиторов, архитекторов, балетмейстеров и т.д.

В широком понимании слова, стиль - это **течение** в эстетике искусств, **идеология, нравственность общества,** его **ментальность.**

Если же говорить о более узком, специфическом значении понятия, применительно к искусству хореографии, то **стиль** - это **язык, приемы, способы, методы** работы хореодраматурга. Стиль в искусстве балетмейстера - это тот "строительный материал" и способ его организации, через который реализуются идеи.

По внешним признакам, по форме стиль может быть **линейным, живописным, конструктивным, декоративным, орнаментальным.**

Стиль зависит от **школы,** т.е. от общего **направления, течения, метода,** сложившегося в ту или иную эпоху.

В рамках единой школы могут быть различные индивидуальные стили, т.к. стиль зависит от **манеры, привычек** и **психологии** индивидуума.

Стиль произведения **зависит** от множества компонентов и их свойств: от выбора **жанра, идеи, музыки, образов, оформления, исполнителей, выразительных средств, языка, режиссуры** и т.д., и т.п.

Стиль автора - это манеры, привычки, образ жизни и работы, мировоззрение, выучка, методика и т.д.

В искусстве различают множество **стилей различных эпох:** египетский, греческий, римский, романский, готический, возрож-

дение, классицизм, барокко, рококо, ампир, модерн, реализм, импрессионизм, сюрреализм, авангардизм и др.

Стиль балетного спектакля определяют **такие качества:** образность, социальная значимость, мотивированность идеи, новизна, единство формы и содержания, индивидуальность языка **И** мышления автора, энергия красоты и оптимизма.

ЗАПОМНИМ. *СТИЛЬ - это единство в многообразии. СТИЛЬ создают не отдельные личности, а эпоха: время выдвигает своих избранников, классиков эпохи.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Может ли сочинение, танец, балет **не иметь своего стиля?**
2. Какие вы можете назвать **приемы переводов** хореотекста из одного **стиля** в другой?
3. По каким **признакам** определяется **стиль** балетмейстера, стиль эпохи, стиль балета?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Сочините композицию на одну тему и **переведите ее в стиль "классицизма", "импрессионизма", "авангардизма".**
2. Продумайте и **перечислите качества** и черты **современного стиля,** т.е. стиля конца XX и начала XXI века.
3. Попробуйте спрогнозировать **стиль** хореографии первой половины XXI века.

§14. ОБРАЗ В ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Тематический материал

Ю. Слонимский об образности в балете.
Внешняя сторона в хореодраматургии.
Влияние системы Станиславского на балет.
Средства обработки жизненного материла.
Сценический образ.
Образ спектакля.
"Закон общения".
Формулировка "образ".
"Закон художественного образа".
Синтез различных стилей в одном спектакле.
"Закон сценических искусств".
"Закон контраста".
"Закон взаимодействия образов".
"Закон взаимодействия переживаний".
"Закон художественного образа".
"Закон многообразия в единстве".

Искусство есть мышление в образах.
В. Белинский

Сценический, хореографический образ - это синтез многочисленных внешних и внутренних душевных движений и их психологических нюансов, тембровых окрасок. Вот что писал об этом Ю. Слонимский в книге "В честь танца" (М.: Иск-во, 1968, стр. 210): "Бравурность быстрых темпов и затаенность медленных; легато и стаккато движений, то "открытых", то "засурдиненных"; звонкость виртуозно-гимнастических па и тишина едва уловимой пластической игры частей тела, замедления и ускорения, усиления и ослабления телодвижений, высота прыжка и скорость вращения, сила и слабость взлета; сопоставление и противопоставление ритмов, метров, темпов; динамические волны, то затухающие, то вздымающиеся - таковы факторы балетного образа, таков источник выразительности балетного актера".

Внешняя сторона хореодраматургии (видимая) - это язык, оформление, музыка, яркость образов, техническое исполнительство, костюмы, танцы, динамика действия, фабула, красота, увлекательность и т.п.

Внутренняя сторона хореодраматургии (скрытая) - это идея, подтекст, сквозное действие, отношение автора к произведению, к образам, эстетика, мировоззрение, художественное мышление, стиль, интеллект, талант, духовность, чувство красоты, энергетика и др.

Немалый вред сочинению балетов нанесли любители литературы, приверженцы драматического театра, его режиссуры, теоретики, поклонники "'системы Станиславского". Литература помогала балету (считали "теоретики") понять, как воссоздавать "жизнь человеческого духа", учила его **реализму** художественного образа. Драматический театр напомнил балету о таких важных понятиях, как "зерно роли", "подтекст", сквозное "хочу" и т.п.

Отсюда был сделан заманчивый вывод: учение Станиславского составляет **универсальную систему** актерского искусства не только в драме, но в опере и балете, и остается лишь буквально приложить ее к повседневной практике танцоров (стр. 176)... Далее, в книге "В честь танца" Ю. Слонимский продолжает мысль о пагубности "драмбалета" и применении "системы Станиславского" к искусству хореографии: "Существует демаркационная линия, переступив которую искусство теряет свою природу и не приобретает чужой. Опера, превращенная в "омузыкаленную драму", кинофильм, копирующий драматический спектакль, в сущности говоря, не нужны ни любителям кино, ни любителям оперы или драмы. Так и балет. Превращенный в немую пьесу, разыгранную мимикой и жестами, он тоже никому не нужен. Как сказал В. Голубов, "зритель все равно предпочтет азбуке глухонемых звучащий алфавит драмы" (Слонимский Ю. В честь танца. М.: Иск-во, 1968, стр. 181).

Этих споров и доказательств на протяжении многих десятилетий не было бы, если бы в то время был открыт и известен **закон искусств:** "каждое искусство имеет свой знаковый язык, свою систему и ее законы, непереводимые адекватно или механически на другие знаковые языки и системы".

Любая избранная балетмейстером тема требует сценического воплощения в **образах.**

Образы, созданные воображением хореодраматурга и записанные в хореопартитуре, в дальнейшем переводятся автором на исполнителей в системе школы языка классического танца.

Известно, что художественный образ человека, явления природы, вещей, танцев - это созданные мастером-художником характеры, типы, в которых, как в **частном и единичном,** выражено **общее, типичное.**

Художественные типы, характеры создаются по законам абстракции, конкретизации, обобщения (вспомним анкетирование в поисках образности), по законам сцены, то есть выделяются характерные черты, особенности, качества из множеств проявлений, а затем эти черты конкретизируются - обобщаются в одном лице. Таким методом создается сценический тип, характер, образ (Фауст, Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Жизель, Мария, Лебедь, Зарема, Гирей, Спартак ...). В жизни таких людей не было. Были и есть люди с отдельными чертами, присущими названным образам. Но мастера литературы, сцены, балета сумели сконцентрировать множество типичных черт в одном отдельном человеке, в одном сценическом образе (Молчалин - подхалим; Хлестаков - хвастун; Отелло - ревнивец; Тартюф - лицемер; Гамлет - правдоискатель и т.д.).

Средствами обработки жизненного материала являются поэтические, литературные приемы: метафора, сравнение, эпитет, метонимия, литота, синекдоха, гипербола, параллелизм, уподобление и др.

Сценический образ, образ спектакля в целом строится на идейно-художественной целостности и взаимосвязи всех частей и компонентов (языка, музыки, актерской игры, оформления, драматургии, образа мышления, психологии воздействия и т.д., и т.п.).

Образ спектакля - это синтез творческих усилий всех участников постановки. Энергетика творческих сил, сливаясь в едином произведении, затем влияет на зрительскую аудиторию при взаимном общении, т.е. демонстрации спектакля.

ЗАКОН *"ОБЩЕНИЯ" гласит: ОБЩЕНИЕ - это обработка людей людьми (К. Маркс).*

"Образ в театральном искусстве - это не только человек. Образ - это дом, в котором живет человек, пейзаж, его окружающий, воздух, атмосфера, время, эпоха - все в театре должно быть выражено образно. Все в театре может быть **одухотворено" (Н.** Охлопков).

ЗАПОМНИМ. *ОБРАЗ - это совокупность "неизбежных" черт кого-либо или чего-либо (даже если эти черты единичны в своем проявлении).*

ЗАКОН *"ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ": неизбежность индивидуальных черт делает образ типичным (И. Есаулов).*

Вспомним известные типичные литературные и сценические образы: Плюшкин, Обломов, Санчо Панса, Кармен, Карабосс, Квазимидо, Тибальд, Китри и др.

Свой стиль, свой образ, свое лицо имеет каждое сценическое хореографическое произведение, сочетая в себе энергетику различных творческих стилей, приведенных хореодраматургом к единому "знаменателю":

- стиль эпохи (времени);
- стиль идеи, темы;
- стиль языка, знаковой системы;
- стиль оформления (сценография);
- стиль образов;
- стиль исполнителей;
- стиль чувствительного мышления автора;
- стиль музыкального оформления;
- стиль эстетики произведения в целом;
- стиль зрительного восприятия (культура восприятия).

ЗАПОМНИМ. *ОБРАЗ - это символ!*

Символ чего-либо в произведении обретает свое лицо: символ добра, зла, любви, ревности, зависти, коварства, рыцарства, патриотизма, жадности, обжорства, свободы и т.д.

ЗАКОН *"СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ": вне символов - нет искусства (И. Есаулов).*

Сам язык классического танца знаково-символичен, т.к. **невербален,** т.е. воздействует на мышление не речью, а **понятиями, ощущениями, эмоциями, ассоциациями, энергетикой.**

Запомним несколько **законов,** относящихся к образности.

ЗАКОН *"КОНТРАСТА " (противоположности): Контраст объектов, по любым их свойствам, всегда, так или иначе, влияет на их восприятие и оценку.*

Примеры: Дон Кихот и Санчо Панса; Мария и Зарема; Жизель и Батильда; Мехмене и Ширин; Квазимодо и Клод Фроло; Фея Сирени и Фея Карабосс и т.д.

ЗАКОН *"ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОБРАЗОВ": Психические свойства личности в ее поведении, в действиях и поступках, которые она совершает, одновременно и проявляются, и формируются. Личность, проявляясь в деятельности, является ее причиной, но формируясь в деятельности, - она ее следствие; деятельность как проявление личности - ее следствие, а как фактор ее формирования - причина (С. Рубинштейн).*

ЗАКОН *"ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПЕРЕЖИВАНИЙ": переживание, получившее образ, стало познанием. Знание человеком своего переживания - стало его отношением (К. Платонов).*

ЗАКОН *"ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ": образ в замысле автора, режиссерский образ, образ актерский, образ зрительного восприятия - неадекватные образы и глубоко субъективны (И. Есаулов).*

ЗАКОН *"МНОГООБРАЗИЯ В ЕДИНСТВЕ": образы в художественном творчестве рисуются воображением индивидуума независимо от источника: у множества художников источник воображения может быть один; и наоборот, автор рисует собирательный образ от многих источников (И. Есаулов).*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Как согласуются понятия "зерно роли", "подтекст", "сквозное действие", взятые из системы Станиславского, с балетом, если сама его, система **противоречит законам балета?**
2. Как "уживаются" различные **стили** всех участников спектакля в одном произведении?
3. Объясните, **через какие качества проявляется отношение** автора к **теме, идее, героям?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Выучите все **законы,** данные в этом параграфе.
2. **Составьте образ-портрет** одного из преподавателей, не называя ни имени, ни фамилии, так, чтобы при чтении все узнали **кто это.**

§15. ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ЯЗЫК

Тематический материал

Требования эстетики сегодняшнего дня.
Язык и его социальная функция.
Мышление-"вторая сигнальная система".
Оберегать свою индивидуальность.
Три единства балетного театра.
Текст хореографии.
Хореопьеса и ее выразительные средства.

Не умирает тот. кто живет в своих произведениях.
К. Бови

У каждой эпохи свой танцевальный язык, основанный на эстетике времени.

Старые балеты с их условными жестами, пантомимой, символикой, насыщенностью декорациями, бутафорией, бытовыми деталями, восхищавшие публику, сегодня, с изменением эстетики, культуры в целом, и скучны, и наивны, и во многом непонятны.

Эстетика сегодняшнего дня, впитав в себя все лучшее от классического наследия, переосмыслив технику танцевального языка, создает новые произведения, созвучные с требованиями сегодняшнего зрителя. Язык балета, танца, хореографии обладает внутренними законами своего развития, особыми в каждом виде своего проявления, в каждом жанре, в каждом направлении: в классическом балете, в свободной пластике, в эстрадных танцах, в фольклорных, народно-сценических, бальных, историко-бытовых, танцах модерн и т.д.

Язык классического балетного театра - это многоструктурный синтез приемов и выразительных средств, так как это:

• общественно-историческое явление, служащее средством выражения и общения людей;

• специфическая форма мышления;

• совокупность материальных и духовных ценностей;

• жизнь сценическая по законам хореографической науки;

• средство выявления сущностей явлений, их свойств и отношений посредством ассоциаций;

• форма передачи традиций, опыта, духа эпохи, истории;

• опосредованный (невербальный) заменитель звукового выражения;

• орудие и средство идентификации эмоций, чувств и т.д.

Всем этим огромным языковым богатством должен овладеть хореодраматург, автор, сочинитель, композитор балетов, имеющий свое чувственное мышление.

Мышление (по И.П. Павлову) - это "функция второй сигнальной системы, опосредованная, понятийная форма психического отражения".

Учитывая возможности ассоциативного (по сходству, смежности, контрасту) мышления зрения, балетмейстер может прогнозировать, программировать воздействие на эмоции зрителя, предвосхищать ход его мыслей, их реакции на зримые образные действия.

Балетмейстеру, имеющему свое видение, свое чувственное мышление, свою логику, свою эстетику, трудно осваивать другие формы мышления, перестраиваться, изменяться, т.к. искусственное, насильственное изменение своей природы, стиля, образа мышления может привести к ломке собственной личности, к деградации, к нивелированию индивидуальности в себе.

ЗАПОМНИМ. *Учась, нельзя себя ломать, надо развивать свою природу, т.е., оставаясь самим собой, изучать стили, приемы, формы мышления и брать это все себе "на вооружение", ассимилируя, преломляя опыт других через призму своего творческого мышления.*

ЗАПОМНИМ. *Балетный спектакль жив творчеством трех единств: балетмейстера, исполнителей, зрителей.*

ЧТО СОСТАВЛЯЕТ ТЕКСТ ХОРЕОПЬЕСЫ?

ЗАПОМНИМ. *ХОРЕОПЬЕСА ИЛИ СПЕКТАКЛЬ - это сочинение, воплощенное на сцене хореодраматургом на основе профессионального мышления художественными образами, языком танца, хореорежиссурой.*

Хореографический текст включает в себя определенный "строительный материал", т.е. выразительные средства:

• главные танцевальные движения;

• связующие специфические движения;

• выразительные позы;

• выразительные жесты;

• национальные особенности, "изюминки";

• пантомимные приемы, жесты;

• образные связки и переходы;

• манера двигаться, перемещаться, походка;

• стиль, манера поведения;

• нюансы, оттенки, тембровая окраска, колорит;

• внешний вид исполнителей;

• костюм, его абрис, цвет, стиль;

• психология поведения;

• темперамент;

• сценография, атмосфера, обстановка;

• антураж, окружение

• темпо-ритм в частях и частностях;

• общий темпо-ритм спектакля;

• отношение исполнителей к образу, к герою;

• отношение автора к своему сочинению, к образам, к героям;

• подтекст сочинения;

• технические возможности исполнителей (и постановщиков) и их одаренность;

• музыкальное сопровождение, его качество.

ЗАПОМНИМ. *ХОРЕОПЬЕСА - это сценическое произведение, живущее по законам танца в определенном времени (музыкальном) и пространстве (сцене).*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Каковы **требования эстетики** классического танца сегодня?
2. Какова **социальная функция** языка классического танца?
3. К какой **системе мышления** нужно отнести язык классического танца?
4. Что такое **хореопьеса?** Можно ли ее "читать"?
5. В чем **ценность** танцевального текста?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Проанализируйте собственные **приемы** сочинения, свой **стиль,** свои выразительные излюбленные **средства** в творческой работе и выпишите их, составив некую систему-схему.
2. Прочитайте в библиотеках литературу о художниках балетного театра (Головин, Добужинский, Вирсаладзе и др.). Опишите их **творческие стили.**

§16. СЦЕНОГРАФИЯ

Тематический материал

У каждого искусства свои законы.

Сценография - искусство со своей символикой, системой, законами.
Балет-живые чувства во всех компонентах.
Задача сценографии.
"Закон хореосценографии".

Искусству угрожали два чудовища:
художник, который не является мастером,
и мастер, который не является художником.
А. Франс

"Балет - прекрасное искусство, но... не для нас, драматических артистов... Все совсем иное: иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движения. Все, все иное!" (Станиславский К.С., собр. соч. в 8 томах; М.: Иск-во, 1954; т.1 с.90).

Да, в балете все не так, как в других искусствах. Но правда жизни, которую отражают различные искусства своими средствами, одна. Каждое искусство идет к **правде жизни своим путем.**

Разные искусства могут идти параллельно, расходясь, сближаясь или объединяясь в отдельных компонентах (темп, ритм, время, пространство...), но каждое из искусств живет, действует и развивается по своим законам.

В этой связи надо сказать, что привлечение в 30-50 годы XX столетия в балетный театр режиссеров драматического театра (С. Радлов, В. Соловьев, Н. Петров, Э. Каплан, Д. Дикий, П. - Марков, И. Туманов и мн. др.), использование приемов, техники, трюков, эффектов драматического искусства было **иллюзорным подъемом балетного театра.** Мираж **эйфории открытия новых путей** в искусстве балета завел в тупик драмбалетного лабиринта. История это доказала: почти все созданное в этот период на сценах балетного театра утратило свою хореографическую ценность.

Однако уроки истории многому учат, дают возможность не повторять прошлых ошибок.

Обратимся еще раз к великому Станиславскому и его мыслям о декорационном обустройстве сцены. "Хорошая условность должна быть красивой. Но красиво не то, что по-театральному ослепляет и дурманит зрителя. Красиво то, что возвышает жизнь человеческого духа на сцене и со сцены, т.е. чувства и мысли артистов и зрителей.

Пусть постановка режиссера и игра артистов будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична - не все ли равно, лишь бы только она была убедительна, т.е. правдива или правдоподобна, красива, т.е. художественна, возвышенна, и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которой нет искусства.

Условность, не отвечающая этим требованиям, должна быть признана дурной условностью.

Кулисы, пристановки, театральный пол, картон, клеевые краски, сценические планы - в большинстве случаев способствуют созданию дурной, неубедительной, лживой, некрасивой театральной условности, мешающей творчеству актера, превращающей театр с большой буквы в театр с маленькой буквы... в театре с большой буквы дурным театральным условностям надо однажды и навсегда вынести беспощадный приговор" (Станиславский К.С., собр. соч. в 8 томах; М: Иск-во, 1954, т.1, с.316).

Сценография - это искусство, а, значит, имеет свою символику, свою систему, свои законы. Вне символов искусства нет.

Различные виды театрально-сценического искусства различаются по своей символике, своим законам: в драматическом театре свои законы, в оперном театре - другие, в музыкальном и театре оперетты - третьи, в эстрадном театре - четвертые, а в балетном театре - законы, отличные от всех других.

Художникам, балетмейстерам, сценографам надо изучать специфику оформления балетного спектакля.

Сценография спектакля должна быть выстроена в единой символике с хореографией и решена в едином ключе хореодраматургии.

ЗАПОМНИМ. *В балетном театре все виды искусств должны быть подчинены законам данного театра, работать на него и способствовать его жизнедеятельности; это "хореодраматургия", "хореорежиссура", "хореомузыка", "хореосценография".*

Все, что не способствует развитию танцевальных образов в фабуле, в хореографическом тексте, все, что может быть безболезненно устранено, все, что может существовать отдельно от хореографии, т.е. вне танца, - все это из другого искусства, все это чужеродно.

Натуральные живописно-декорационные оформления, **музейно-этнографические костюмы,** бутафория и другие детали, как бы они ни были красивы, как бы ни были эффектны, - они из другого искусства, они **статичны** по своей природе. У этих искусств **своя символика, свои законы.**

Оформление сцены, цвет, свет, костюмы в балетном театре - все условно, все динамично, все образно, все символично - и все оживлено правдоподобием чувствований в предполагаемых обстоятельствах.

Условность в балете - это широкое общение того или иного понятия, это ассоциации, дающие простор мыслям, фантазии. Художник-балетмейстер **создает образ природы** (а не саму природу), чем становится выше самой природы. Дает возможность осознать ее, понять сущность ее (а не видимость). И в этом-то состоит глубокая верность природе. К примеру, свет на сцене - это не тот свет, который дает в обыденной жизни определенную яркость, освещенность. **Свет сценический** - это движение, ритм, колорит, настроение, атмосфера, психологическое состояние, переход одного настроения в другое.

Свет - это один из компонентов хореодраматургии.

Явления природы, предметы, движения души, мысли, чувства, понятия, социальные символы (Добро, Зло, Смерть, Ревность, Зависть, Свобода, Любовь и др.) - все в хореографии должно быть одушевлено, должно иметь действенные взаимоотношения, долж-

но быть хореографично, являть собой, с одной стороны, образ среды, в которой действуют герои, а с другой стороны, самостоятельный образ как действующего лица, со своим характером и отношением к главным действующим лицам. К примеру: вода - это сценический образ, а не бытовая вода, не изображение декоративных "волн" из легкой материи, по которым могут "плыть" натуральные предметы (лодки, бочки, плоты). Образ живой воды создает кордебалет, который имеет свое отношение к событиям, к героям, со своей образно-хореографической пластикой, со своими чувствами и мыслями, со своим характером. (О роли кордебалета в оформлении балетных спектаклей говорится выше в главе IV - "Какова роль кордебалета в балетах?")

С этой точки зрения в живом кордебалетном оформлении сцен таятся необозримые возможности и хореодраматургов, и исполнителей, и зрительского восприятия.

Задача сценографии - создать атмосферу, колорит, обстановку, которые способствовали бы наиболее полному раскрытию образов действующих лиц и образа спектакля в целом.

Закон *ХОРЕОСЦЕНОГРАФИИ": Структура оформления балетного спектакля является одновременно формой, оформлением и носителем содержания (драматургией), а сближение символики сценографии с хореографическим искусством способствует более доступному, более глубокому образному раскрытию идеи произведения в целом (И. Есаулов).*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Когда нужны "неживые", рисованные, конструктивные и прочие декорации в балетном театре?
2. Какова роль **сценографии** в балетном театре? Как вы понимаете **"закон хореосценографии"?**
3. Можно ли искусство **хореосценографии** использовать в других сценических жанрах и в какой мере?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Приведите примеры использования **кордебалета** в качестве живых **декораций.**
2. Прочитайте три статьи **"о монтаже"** С.М. Эйзенштейна (во II т. 6-томного издания на стр. 156, 269, 329).

§17. МОНТАЖ

Тематический материал

О формах мышления.
Ассоциативное мышление.
Монтажное мышление.
Ценность - в неповторимости.
Монтаж в балете.
Чувственное мышление.
Формы монтажного мышления.
Влияние искусства на человека.
"Третья сигнальная система".
"Закон хореодраматургии" (первый).
"Закон хореодраматургии" (второй).

Не станет никогда поэтом стихоплет.
Н. Буало

Хореодраматург - это не просто художник своего дела, это человек с особой формой мышления.

Мышление - это субъективный процесс познания и отражения сущностей мира индивидом.

Мышление (по И.П. Павлову) - "это функция второй сигнальной системы", опосредованная, понятийная форма психического отражения.

Наука о мышлении знает множество **форм** его проявления: понятие, суждение, умозаключение; творческое мышление, абстрагированное мышление, вероятностное, интуитивное, практическое, словесно-логическое, теоретическое, эмпирическое, реалистическое, ассоциативное, биоэнергетическое, концептуальное, телепатическое, дискурсивное, монтажно-художественное и многие другие.

Чем интеллектуальнее, одареннее личность, тем больше форм мышления включается в его практическую деятельность.

Рассмотрим, в качестве примера, одну из форм художественного мышления - *ассоциативную.*

В данной форме художник, **представляя что-то одно** (явление, предмет, деталь), **вызывает мысли о другом.** Мысли могут рождаться по **сходству** (явлений, предметов, деталей), по **смежности,** по **контрасту.**

Учитывая возможности ассоциативного мышления зрителей, балетмейстер **прогнозирует, программирует** возможность более глубокого воздействия на эмоции воспринимающих образы балета, **предвосхищает ход мыслей** публики, ее реакцию.

Мышление художника, каким бы передовым и ярким оно ни было, всегда связано со временем, в котором он живет, т.к. мышление впитывает и перерабатывает уже имеющуюся информацию. Но оно может выдавать мысли, идеи **опережающие свое время.**

Рассмотрим еще одну из форм художественного мышления, рожденную в недрах киноискусства, но проникшую во многие сценические искусства, - это **"монтаж".**

Монтаж - от фр. montage - сборка, составление целого из частей, конструирование, композиция.

Монтаж - такая форма художественного мышления, когда соединение различных **разнонаправленных частей,** эмоций, действий, идей в контексте **создает новое понятие, новую мысль,** изменяет **содержание.**

Монтаж - это способ построения пространственно-временной композиции, средство обобщенно-метафорического осмысления темы, идеи, образа, понятия.

Монтаж позволяет **целенаправленно, осознанно** планировать эмоционально-психологическое воздействие на зрителя путем вызывания ассоциативных видений, понятий у воспринимающих средствами антиципации, предвидения, прогнозирования, вчувствования.

Монтаж, в широком его понимании, - это мышление вероятностями, гипотетически, т.е. катализируя образные ассоциации.

Монтажное мышление как бы **приближает будущее,** притягивает зрителя или "забрасывает" его в будущее.

Монтаж - это взгляд с **непредсказуемой точки зрения,** неформальный метод освоения действительности.

Используя природные возможности индивидуального мышления, художник реализует свои потенциальные индивидуальные способности, раскрывается в своем творчестве.

Только неповторимостью художник ценен миру: один видит звуки в цвете; другой - слышит цвета в звуках; третий - запахи облекает в пластику; четвертый - чувства мыслит танцевальной формой и т.д. **Вот в этом и есть волшебство искусства!**

Монтаж подразумевает метафоричность мышления. Свойство монтажа состоит в том, "что два каких-либо куска, поставленных рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого составления как новое качество" (Эйзенштейн С. Собр., соч. в 6 том., т .П, стр.157).

Монтаж в балете - это образное соединение различных частей-компонентов, деталей на основе темпо-ритма, мелодического рисунка, логики выстраивания фибулы и "сверхзадачи" произведения.

Один и тот же материал, смонтированный на другую музыку или в другом порядке, рождает совсем другой эмоционально-образный, чувственно-ассоциативный ряд, мышление на основе "закона балетного театра". ("При перемене сценических слагаемых компонентов меняется сумма образных, смысловых и качественных восприятий.")

Монтаж - это **не механическое соединение** или сопоставление чего-либо, не сумма соединяющихся деталей и не их нагромождение. При сопоставлении соединяющихся (или противопоставляющихся) элементов рождается, как в химии, новый элемент, новое понятие, образ, символ, эмоция, чувство, смысл.

Монтаж рождает **"чувственное мышление",** т.к. строится на сплетении связей, взаимоотношений, чувств. Чувственное мышление передается через содержание, форму, структуру, составные части, элементы, т.е. через музыку, темпо-ритм, логику развития фабулы, идеи, через колорит, национальные особенности, стиль, характеры, нюансы.

Монтажное мышление - это стиль мышления автора: логика, вкус, интеллект, чувство красоты, эстетики, профессионализм, образованность, опыт, чувство синестетики, образное и ассоциативное видение мира. В этом проявляется отношение автора к материалу, который он берет в работу.

Логика соединений, монтажа различных элементов танцев, танцевальных фраз, целых кусков в единое произведение выявляет **"синтаксис языка"** того или иного хореодраматурга.

Монтаж - это сильнейшее **композиционное средство, прием "прогнозирования"** чувственного воплощения сюжета.

Монтажное мышление имеет **различные формы:**

- "Метрический монтаж" (длиннотный), т.е. расположение раздражителей через определенный интервал, время, отрезок музыки. Эти интервалы могут повторяться, удлиняться, сокращаться.
- "Медленный монтаж" - с длинными эпизодами, *быстрый монтаж* - с более короткими частыми сменами эпизодов.
- "Ритмический монтаж" - имеет отношение к мизансценам, внутри которых меняется ритм как своеобразный раздражитель;
- "Тональный монтаж" - по настроению, тону, эмоциональности, световому и цветовому воздействию;
- "Обертонный монтаж" - суммарное воздействие раздражителей, вызывающих душевные ощущения;
- "Интеллектуальный монтаж" - от явлений к сущности, от одной формы связи к другой, к ассоциативной, действующей на интеллект, мышление, разум.

Перечень форм монтажных мышлений можно продолжить, т.к. монтаж, как прием, зависит от многих факторов. Монтаж может быть весьма **многообразным:** информационным, психологическим, вероятностным, прогнозирующим, интонационным, тембровым, ассимиляционным, синестетическим и т.д.

Балет со своей **сигнификативной** (знаковой) системой так или иначе способен воздействовать **на подсознание** человека, вызывать и изменять понятия, физиологически и психологически действовать на изменение дыхания, давление крови, частоту пульса, изменение температуры тела и пр. Иными словами, балетное зрелище способно действовать как некая **рефлексотерапия своей энергетикой.**

Условно воздействие такой энергетикой мы называем **"третьей сигнальной системой".**

"Третья сигнальная система", как уже выше говорилось, это душевные эмоции, вызванные путем опосредованного (созерцание, чтение, прослушивание) воздействия информации на подсознательную психическую область духовно-творческой фантазии и мышления.

Образные картины, рожденные внутренним видением, могут воздействовать на человека как непосредственно в момент внешнего воздействия, так и спустя некоторое время, в период которого картины **"дозревали"** внутри.

Таким образом, накопленные эмоции, внутренние образные картины-фантазии могут рождать **сильнейшие эмоции,** которые, в свою очередь, вызывают **психические потрясения** самого организма (стрессы, инфаркты, психические отклонения и другие болезни). И чем чувствительнее натура, тем она больше подвержена воздействию **эмоций, идущих изнутри.**

"Третья сигнальная система" и ее функции зависят от нервного устройства, состояния организма.

Психологами научно доказано, что **зрительно-звуковые образы** (в отличие от словесных) **резко усиливают ассоциативное мышление человека.**

Ассоциации - это дорисовывание воображением недостающего в **целостный модуль-образ.** С этого **дорисовывания** начинается **творчество, рождается художник** в каждом человеке.

По одной детали воображение может дорисовать весь предмет. По части тела - всего человека. Творческий человек в **науке** по

одному ископаемому зубу животного может обрисовать весь его внешний вид, эпоху и среду обитания. Поэту достаточно увидеть лишь глаза, ножки женщины, чтобы суметь нарисовать ее портрет в стихах и т.п. Живой **пример ассоциативного мышления - анекдоты, остроты, стихи, изобретения, открытия.**

"... Хореографичность есть способ мыслить на специфически балетном языке и способ действовать в специфически балетных формах, а хореография - движение, организованное по определенным законам" (Гаевский В. М. Дивертисмент, М.: Иск-во, 1981, стр. 35).

Как видим, балетоведы к концу XX столетия все чаще и чаще стали **интуитивно** чувствовать, что **балет** - это **наука,** но доказать его **законы** еще не могли!

Теперь балет как **наука обрел и законы, и теорию.** Из сферы **"прикладного",** сопутствующего перешел на широкий путь самостоятельного искусства со своим "универсальным" языком.

С открытием **"закона о самостоятельности языка классического танца"** начинается новая **эра,** новый **этап истории искусства балета.**

Балет получил конкретный стимул, устойчивый характер, могучий рычаг развития **всех сфер хореографии: истории, языковедения, школы, драматургии, эстетики, критики.**

ЗАКОН I *"ХОРЕОДРАМАТУРГИИ": при перемене мест "слагаемых " сценических компонентов меняется "сумма" образных, смысловых и качественных восприятии (И. Г. Есаулов).*

ЗАКОН II *"ХОРЕОДРАМАТУРГИИ": в отличие от науки математики, в науке хореодраматургии от "сложения " творческих усилий авторов и участников спектакля получается не "сумма" (частей и частностей), а произведение (художественное) (И. Есаулов).*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Как вы понимаете **"чувственное мышление",** и как оно связано с третьей сигнальной системой?
2. Каким образом можно **развить** "ассоциативное мышление"?
3. Какая **связь** между "ассоциативным мышлением" и "монтажным мышлением"?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Выучите **законы** "хореодраматургии" наизусть и запишите.
2. На примере нескольких стихотворений поэтов-классиков покажите **приемы монтажа** и "ассоциативного" воздействия.

VI ГЛАВА

ВОПЛОЩЕНИЕ

Истинное сокровище для людей -умение трудиться.

Эзоп

ПЛАН

§ 1. Планирование.
§2. Этапы репетиционной работы.
§3. Дневник выпуска спектакля.

§1. ПЛАНИРОВАНИЕ

Тематический материал

Календарно-постановочный план выпуска спектакля.
План работы балетного цеха.
План каждодневной репетиционной работы постановщика-балетмейстера

Утраченную минуту не может вернуть даже сама вечность.

Ф. Шиллер

Передача **текста хореодраматургии** цеху балета производится по точно разработанному и установленному единому **постановочному плану выпуска спектакля,** согласно с работой всего коллектива театра в постановочно-репетиционный период.

Календарно-постановочный план включает в себя работу в балетных залах, на сцене, работу с оркестром, с декорациями, костюмами, бутафорией, "прогонные репетиции", "генеральные", "сдаточные". Все должно быть спланировано и согласовано с работой всех цехов, всего театрального коллектива, его повседневной работой и текущим репертуаром театра.

В плане работы балетного цеха намечается количество дней, необходимых и для **передачи текста** хореопьесы, и для работы с солистами, персонажами, с кордебалетом, с оркестром.

Чем лучше, тщательнее продуман план всей работы, тем спокойнее, без "срывов" и "авралов" будет идти работа над новым произведением.

В составлении **"плана выпуска спектакля"** принимают участие балетмейстер-постановщик, дирижер, художник-постановщик, заведующий постановочной частью, начальники цехов, машинист сцены, главный администратор, главный бухгалтер, главный экономист, директор театра.

После составления **генерального плана** каждый цех составляет свой **внутренний рабочий план.**

Балетмейстер, разрабатывая свой **рабочий план** для цеха балета, делит его на **три части:**

1) передача хореотекста;
2) репетиционный период;
3) работа на сцене.

Чем быстрее будет усвоен артистами танцевальный текст в первый этап работы, тем больше времени останется на отработку его и вживание в образы, на взаимоотношения с другими персонажами и кордебалетом.

ЗАПОМНИМ. *На репетиции балетмейстер обязан приходить с ГОТОВЫМ ТЕКСТОМ.*

В запасе у него должно быть несколько **"страховочных вариантов текста",** с тем чтобы не терять время, не обрекать артистов на бездействие, на простои, чтобы успевать укладываться в общий план работы.

Балетмейстер должен быть **хозяином репетиции, руководителем всего процесса подготовки спектакля.**

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что вы будете делать, если по независящим обстоятельствам **срывается** план работы балетного цеха?

2. **Что** вы будете делать, если артисты **"не берут"** текст, предложенный балетмейстером?

3. Что вы будете делать, если в "черновом просмотре" дирекции **не понравился результат** предварительного показа?

4. Как распределить **главные роли** между несколькими ведущими актерами, имеющими **равные права** и степень подготовки, чтобы никто не остался **обиженным?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Составьте подробный **план** выпуска спектакля (одноактного) за трехмесячный срок, учитывая текущий репертуар театра, репетиционную работу и выходные дни.

2. **Спланируйте работу** и выпуск нового спектакля (двухактного) в тот же **трехмесячный срок,** учитывая текущий репертуар театра, репетиционную работу и выходные дни.

3. Проанализируйте изменения в планах. Опишите все, **что пришлось изменить,** что отменить, чем поступиться.

§2. ЭТАПЫ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ

Тематический материал

Знакомство.
Общение.
Притирка.
Союз.
Жизнь.

Горячая кровь родит пылкие помыслы,
пылкие помыслы родят пылкие дела,
а пылкие дела-любовь.

В. Шекспир

Этапы выпуска спектакля происходят **по принципу соединения влюбленных** в единую семью: "знакомство", "общение", "притирка характеров", "союз" и "жизнь".

После того как составлен "план выпуска спектакля", постановочной группой проведена **экспликция** нового балета, т.е. прошел **первый этап работы** - "знакомство", цех балета приступает ко **второму этапу** - "общению".

"Общение" - это период передачи хореографического текста всей балетной труппе.

По плану назначаются очередные **постановочные** репетиции для солистов и кордебалета отдельно. Текст изучают все артисты балета; концертмейстеры запоминают музыкальные темпы, характер, особенности, нюансы; репетиторы запоминают все указания постановщика; ассистенты помогают репетиторам; инспектор балета учитывает все, что необходимо для проведения планомерной работы. Таким образом, у каждого по его должности есть свои задачи в технологии подготовки и выпуска балета.

В период "общения" идет процесс освоения структуры, техники, стиля, манеры, эпохи и т.п.

Третий этап в работе над спектаклем - **"притирка".**

В этот период происходит самая трудоемкая работа для репетиторов и исполнителей, так называемые **"муки творчества".**

По строго распланированному времени, в "черновых отработочных репетициях" осваивается техника и технология текста, приемы, трюковые движения, поддержки, происходит притирка партнеров, вживание в темпо-ритм, в музыкальную атмосферу, выявление "второго плана", "подтекста", "сверхзадачи" в общем **контексте.**

Именно в этих репетициях проявляется **репетиторский талант**педагогов-репетиторов.

Завершается этап "притирки" **сводными репетициями** в балетном зале, когда выясняются все отношения действующих лиц и исполнителей, солистов и кордебалета, когда практически заканчивается работа над текстом.

Четвертый этап условно называется - **союз.**

В этот период **сценических репетиций** начинает образовываться согласие, т.е. согласованные смысловые действия **всех персонажей.**

На сцене осваивается "пространство'', "предполагаемые" и предлагаемые обстоятельства, "обживаются" костюмы, декорации, бутафория, реквизит и т.п.

В этот период в общую работу **подключается оркестр** и начинаются оркестровые репетиции, в которых выявляются новые качества: звуковые, эмоциональные, тембровые, темпо-ритмические, инструментальные и другие, которые позволяют репетиторам, балетмейстерам, исполнителям вносить **новые краски,** нюансы в образно-смысловые взаимоотношения.

Вслед за оркестровыми репетициями следуют **"прогонные репетиции",** т.е. наблюдается непрерывный процесс действия и развития сюжета, фабулы. Постановщики следят за логикой развития балета в целом. Делаются последние существенные замечания по всему сочинению.

Далее следуют **"генеральные репетиции"** для различных составов исполнителей, затем - **"сдача спектакля"** руководству театра и, наконец, **"премьера",** т.е. показ спектакля **зрителю.**

Таким образом, в период **"союза"** происходит соединение всех творческих сил и энергий в одно целое, созданное творческим духом, единомыслием, любовью и талантом всего коллектива театра.

Для театра, для публики, для города этот день должен быть **праздником.**

Далее, как в хорошей любви, наступает **следующий этап - "жизнь". Жизнь спектакля** - это вхождение его в репертуар, в афишу театра, в жизнь зрителей, города, в историю. И жить балет будет до тех пор, **пока на него будет ходить зритель.**

А работа над спектаклем продолжается, т.к. необходимо следить за **качеством исполнения** во всех компонентах, за **вводами новых исполнителей.**

ЗАПОМНИМ. *Спектакль считается состоявшимся, если его ПРИНЯЛА ПУБЛИКА, если ЗРИТЕЛЬ стал посещать его постоянно.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1 Можно ли в театре поставить балетный спектакль **без предварительного планирования?**

2. Как создаются **внеплановые** спектакли?

3. Можно ли **поменять местами этапы** выпуска спектакля в планировании будущей постановки?

4. Знаете ли вы по жизненному опыту, когда **какой-либо из этапов** выпуска спектакля в работе над новой постановкой **выпадал,** выпускался, игнорировался, забывался и т.п.?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Опишите ваши действия на следующие ситуации при выпуске нового спектакля:

а) **музыка** исполнителями не **принимается,** трудно воспринимается, вызывает протест;

б) **текст** хореографии труден, не координируется, не запоминается, не **"входит в тело", вызывает недовольство;**

в) исполнителям главных партий кажется, что образы им не подходят, и ведущие **солисты отказываются работать** (других в театре нет);

г) постановка нового спектакля почти готова, **сроки выпуска** балета дирекция **перенесла на следующий сезон;**

д) завтра - премьера, а **часть костюмов** и декораций еще **не готова.**

§3. ДНЕВНИК ВЫПУСКА СПЕКТАКЛЯ

Тематический материал

Дневник - это документ.
Дневник - это календарный график.
Схема планирования.
"Анкетные данные" постановочной работы.

И я сжег все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал.
И. Тургенев

Дневник балетмейстера - это **документ** по репетиционной и организационной работе в период выпуска нового спектакля. В дневник вносятся все данные и все показатели о деятельности не только цеха балета, но и всего театра в целом.

Прежде всего **намечается день премьеры,** и от этого дня расписываются все дни календаря, **идя обратным путем,** т.е. отсчитываются дни назад, вплоть до начала, постановочных репетиций. Иными словами, составляется **"календарный график"** всей текущей работы.

В графике учитываются:

• количество воскресных, праздничных, выходных дней, отгулов, "больных дней" у женского состава балета;

• учитывается количество **балетных спектаклей** в постановочный период, занятость кордебалета в оперных спектаклях, выездные спектакли и др.;

• все нерабочие дни, т.е. дни, в которые не могут проходить полноценные репетиции с основной массой балета, **суммируются** и **вычитаются из общего количества календарных дней,** отведенных для выпуска нового спектакля.

Как правило, на такие дни приходится не менее одной трети всего постановочно-календарного времени.

Основные репетиции планируются в обратном порядке от дня премьеры:

6) сдача спектакля;
5) генеральные репетиции (3 - 4);
4) прогонные репетиции (5 - 6);
3) монтировочные репетиции с художником (4 - 5);
2) оркестровые репетиции (4 - 5);
1) сценические репетиции (8 - 10).

В дневник записываются все составы исполнителей всех действующих лиц и персонажей.

В дневнике расписываются все репетиционные **залы, сцена** и другие площадки и помещения, где могут проходить репетиции. В некоторые дни может идти **параллельная работа** в нескольких помещениях сразу.

Такой насыщенный график позволит балетмейстеру распределить время, отпущенное на,постановочную работу.

В процессе репетиционной работы в **"журнале-дневнике"** фиксируются следующие данные о деятельности всей постановочной группы:

• дата;
• место репетиций (залы, сцена, классы);
• фамилия ответственного репетитора;
• фамилия концертмейстера;
• часы работы (точное время);
• состав исполнителей;
• результаты работы (в конце дня);
• план работы на следующий день (репетиции, беседы, встречи, замечания и т.п.).

Схему графика каждый постановщик устанавливает, придумывает себе сам.

ЗАПОМНИМ. *Правильное планирование - залог успешной работы с коллективом.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что дает балетмейстеру как творческому человеку "дневниковая работа"?
2. Можно ли составление **графика** и "дневниковые" записи **переложить** на ответственность **инспектора** балета или на **ассистента-репетитора?**
3. Почему **"дневник выпуска спектакля"** - это **документ,** если он нигде и никем не подписывается и печатями не заверяется?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Выучите **схему** "ведения дневника".
2. Продумайте и предложите **свои варианты** ведения "дневника" или "графика".

VII ГЛАВА

О КРИТИКЕ

Способность еще не талант,
а талант еще не творчество.
И. Этвеш

ПЛАН

§1. О самокритике.
§2.0 профессиональной критике.
§3. О зрителе.

§1. О САМОКРИТИКЕ

Тематический материал

Критика - наука (законы).
Балетмейстер - сам себе критик.
Самокритика-самовоспитание.
Вкусовщина в критике -удел дилетантизма и самодеятельности.

В начале было слово...
Евангелие

"Критика - наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений.

Не говорю о беспристрастии - кто в критике руководствуется чем бы то ни было, кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими корыстными побуждениями.

Где нет любви к искусству, там нет и критики" (Сост. Кока Г. Пушкин об искусстве. М.: Акад. худож., 1962, стр. 140).

В этом высказывании Александра Сергеевича Пушкина заложена вся программа для критиков и искусствоведов, для тех, кто хочет посвятить себя служению духовной культуре человека.

Первым и самым жестким критиком является автор по отношению к самому себе.

Профессиональный балетмейстер - это и **есть профессиональный критик.**

Сочиняя новое произведение, хореодраматург постоянно и придирчиво подвергает критике, анализу свои мысли, задумки, наброски, отдельные сочиненные части танцев, сцен, композиций.

Такие сомнения и разборы помогают не только исправлять объективную, взыскательную, высокопрофессиональную личность с "холодным", "трезвым" взглядом "со стороны" на свое творчество. Профессиональный балетмейстер, критикуя себя, опирается, прежде всего, на знание **законов** своего ремесла, своего искусства: "законов красоты", "законов классического балета", "законов развития движений, танцев", "законов драматургии и хореодраматургии", "законов искусств", "законов психологического воздействия" на зрителей и т.д. В деятельности профессионального балетмейстера не должно иметь места **самолюбование, вкусовщина.**

Вкусовщина - это удел **самодеятельного, любительского** творчества, готового "подняться", любой ценой, любыми средствами во имя собственного **тщеславия.**

Оценки "нравится" - "не нравится" - это удел **дилетантов.** Такими критериями не может руководствоваться профессионал. Художественные достоинства балета, науки о балете зависят от глубоких знаний законов, на которые опирается эта наука. Законы эти необходимо не только знать и понимать, их необходимо настойчиво постигать и уметь ими пользоваться практически.

Балетмейстер, творящий **новое,** должен быть во много раз более **пристрастным,** более **придирчивым, без снисходительности к себе, более жестоким в самокритике,** чем любая критика со стороны. Именно это поможет впоследствии ему быть уверенным в конечном результате, именно это даст ему спокойствие, **стойкость в борьбе** с дилетантской или **субъективной критикой,** а порой и с критикой **"заказной".**

Победив себя, победишь и врагов! - (народная пословица).

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какие **приемы** вы можете использовать для успешной **самокритики?**
2. Что дает балетмейстеру **уверенность** в его **самокритике?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. **Публично** (при своих однокурсниках) постарайтесь "навести критику" на свое собственное сочинение Устраненным взором".
2. Попробуйте сделать **профессиональный разбор** одного из классических балетов наследия.
3. Дайте "положительный отзыв-рецензию" на один из современных балетов, который вам **совершенно не понравился.**

§2. О ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

Тематический материал

Критики прошлого времени о балете.
О воспитании профессиональных балетоведов.
Что есть критика?
Две формы критики.
О жанрах критической мысли.
Деятели искусства и культуры о критике.
Предназначение балетоведов-критиков.

Но как .же критика Хавроньей не назвать.
Который, что ни станет разбирать,
Имеет дар одно худое видеть.

И. Крылов

"Детский" период становления искусства хореографии закончен к концу XX столетия. Наука о балете вступает в "отроческий" период своего развития, период, когда законы начинают вступать в действие и обретают силу.

Место и роль искусства балета в системе других искусств определились.

Идеи, мысли, прогнозы критиков прошлых веков обрели свою материальную сущность: "Идеальный балет тот, в котором драматургия и танец получают равноценное выражение. Создатель балетов должен сочетать в себе дарование драматурга, балетного режиссера, и собственно балетмейстера - сочинителя танцев" (Ф. Кони, критик XIX века).

Или: "Танцевание, которое философы определяют наукою телодвижений, есть без прекословия одно наидревнейшее из преизящных художеств" (Я. Штеллин, критик, историк XVIII века).

Прав был великий критик В.Г. Белинский, когда говорил:"...пока не установилось еще искусство, критика не может быть готова" (Поли. собр. соч., М., 1955, т. 6, стр. 297).

Исходя из требований времени, самой науки о балете, методика воспитания критиков-хореографов должна быть пересмотрена с учетом новых достижений в искусстве хореографии. Помимо изучения общеобразовательных дисциплин и специальных гуманитарных предметов, будущие специалисты-критики, **балетоведы должны овладеть следующими знаниями:**

- технологией исполнительства (практически);
- методикой педагогики в хореографии;
- приемами хореорежиссуры и балетмейстерства (основами);
- основами хореодраматургии;
- знаниями эстетики классической хореографии;
- основами психологии, анатомии, биомеханики;
- знаниями истории балетного театра;
- знаниями классического балетного наследия.

Профессиональная критика - это залог успеха политики государства в области развития искусств и культуры.

ЗАПОМНИМ. *КРИТИКА - это великая направляющая, организующая, вдохновляющая сила!*

В балетоведческой практике известны две основные формы хореокритики:

1) **негативная** (разрушительная, беспощадная в своих отрицательных позициях);

2) **конструктивная** (созидательная, доброжелательная, направляющая).

Критика - искусство суждения, логического толкования явлений с точки зрения разбора противоречий, сильных и слабых сторон на основе глубоких профессиональных знаний и духовно-психологического подхода.

Конструктивная форма критики несовместима ни с практикой всеобщего восхищения, ни с позицией замалчивания недостатков, ни с очернительством соперников.

История знает немало примеров, когда **"захваливание"** губило талантливых балетмейстеров, **"хоронило заживо их индивидуальности"** в лабиринтах красивых, льстивых панегириков.

Искусству критики, как любому искусству, надо учиться всю творческую жизнь.

"Негативная форма" профессиональной критики пределов не имеет. Профессиональный критик-ремесленник тот, кто зарабатывает средства на жизнь своим искусством толковать явления так, как ему **выгодно** в данный момент и в данной ситуации. Одно и то же художественное произведение, спектакль он может либо "уронить", либо "возвысить", либо сделать "ординарным" - на то он и профессионал. Кто же может его осудить, если он **"имеет право"** на свое видение того или иного явления.

Ошибаться же может любой.

Такие "асы" говорят, что "право на ошибку" они заслужили, имея звания, регалии, положение, "кресло на Олимпе".

Непредсказуемость такой "критики" есть **отсутствие гражданственности, нравственности, морали, чести, совести, интеллигентности.** Утрата же ответственности за последствия таких действии есть не что иное, как **социально-духовное хамство.** Стоит ли "глотать" такую "критическую отраву", которая сродни продуктам "четвертой степени свежести", но в "блистательной дорогой упаковке".

Надо знать, что такого сорта критика всегда была, есть и будет, ибо психология человека сугубо индивидуальна, зависит от тысячи внешних и внутренних факторов.

Прислушаемся же к словам поэта всех времен и народов А.С. Пушкина и будем им следовать: "Хвалу и клевету приемли равнодушно и не оспоривай глупца".

"Критик умеет смотреть и видеть прекрасное, тогда как мелкий придира-критикан видит только плохое, а хорошее пропускает мимо глаз" (Станиславский К. Собр. соч. в 8 томах, т. II; стр. 192).

Однако **"травля критикой"** может быть не только внешней, но и внутри коллектива, где всегда бушуют страсти. По такому поводу хорошо сказал С.М. Эйзенштейн: "Только бездарный коллектив может существовать на подавлении одной творческой индивидуальности другой" (Собр. соч. в 6 том, т. II, стр. 130).

Современная критическая литература по балетоведению выработала и использует множество различных жанров. Это и "рецензия", и "библиография", и "проблемная статья", и "обзор", "эссе", "литературный портрет", "памфлет", "полемические зарисовки" и т.п.

Трудно себе представить музыковеда, музыкального критика, не имеющего базового музыкального образования (школы, училища, консерватории), который без знания **законов музыки,** гармонии, композиции разглагольствовал бы о "достоинствах" или "недостатках" того или иного музыкального произведения, о творчестве того или иного композитора, руководствуясь лишь своими ощущениями, умозрительными заключениями, личными вкусами. А вот в практике балетного театра такой "критики" бывает очень много, т.к. каждый любитель балета мнит себя "знатоком" и обязательно хочет "высказаться".

Критика должна быть **научной, философской,** с современными взглядами на концепцию мира и искусства. "Задачей **истинной критики** является отыскать в созданиях поэта **общее,** а не **частное; человеческое, не людское; вечное, а не временное; необходимое, не случайное** и определить, на основании общего, т.е. **идеи,** цену, достоинство, **место и важность поэта"** (В. Белинский).

Кроме "открытых", общеизвестных **форм** критики, есть и скрытые "формы" такой литературы - **"разгромно-рекламные":** "критика заказная", "дифирамбическая", "разгромная", "псевдосоциальная", "дискредитирующая", "рекламная" и т.п. В написаниях такого рода действительные и вымышленные факты и качества подбираются тщательно и подаются в интересах "заказчика". "Если критика есть суждение критикующего субъекта о критикующем объекте, то состав и содержание этого суждения определяются тем, что критикуется (объектом), кто критикует (субъектом), кому адресуется критика" (Ершов П.М. **"Искусство толкования",** часть II, М.: Феникс, 1997; стр. 6).

Часто критики ссылаются на "объективность" своих суждений. Они, якобы, "абстрагируются" от чувственного восприятия объекта, критикуют "отчужденно". Но на самом деле, игнорируя соб-

ственное чувство, ощущение, игнорируя чувства зрительского восприятия и эмоции аудитории, критики впадают в еще больший субъективизм. "Критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий" (Н.В. Гоголь).

Без пристального, постоянного внимания к искусству балета, к его проблемам нет и не может быть глубокого критического его понимания. В качестве критики - сущность самого субъекта (автора), ибо каждый исследует то, к чему "призывает" душа, интеллект, талант. А **талант критика** тоже дается от Бога! "Неумение найти и сказать **правду** - недостаток, которого никаким умением говорить **неправду** не покрыть" (Б. Пастернак).

Настоящая критика берет на себя функцию **просветительства,** направляющей и революционизирующей силы. "Многие искренно уверены, что понимание и оценка произведения искусства заключаются в том, чтобы уметь находить в нем недостатки.

На самом же деле несравнимо важнее и труднее видеть **прекрасное,** т.е. находить достоинства художественного произведения" (К.С. Станиславский).

Подумаем, на какой же **социальной высоте** должен находиться критик, если **его призвание - быть учителем** и **наставником поэтов, художников, творцов искусства!**

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какими **приемами** достигается "самокритика"?
2. Как **уберечь** себя от воздействия "заказной критики"?
3. Как предотвратить "критиканство" внутри коллектива?
4. Что вы предпримете, если **дирекция** "мешает" выпуску спектакля и нормальному планомерному ходу работы балетного цеха?
5. Как вы будете реагировать в случае положительных оценок во всех руководящих инстанциях и в прессе, но при "неприятии" нового балета **публикой?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Напишите три рецензии на одну и ту же работу своего сокурсника: "заказную", "дифирамбическую" и "объективную". Отметьте для себя, какую рецензию писать было труднее.
2. Найдите в газетах и журналах прошлых или наших дней критические заметки о балетных спектаклях, перепишите и прочитайте всем сокурсникам на очередном занятии. Проанализируйте характер и форму статьи, ее объективность.

§3. О ЗРИТЕЛЕ

Тематический материал

Шесть частей-компонентов структуры балетного спектакля.
Зритель - социальная среда.
Единая энергетика сцены и зрительного зала на спектакле.
Масса людей, толпа, зритель.

Добро по указу - не добро.
И. Тургенев

Искусство балетного театра отличается от всех других искусств тем, что в своей структуре состоит из **шести** компонентов-частей, объединенных в единый энергетический живой организм:

1) хореодраматургия (хореопьеса);
2) музыка (или музыкально-ритмическое сопровождение);
3) хореорежиссура (балетмейстерство);
4) танцоры-исполнители (артисты балета);
5) сцена (театральная площадка);
6) зритель.

Ни один из этих шести компонентов не может быть изъят без ущерба для жизнедеятельности балетного спектакля в целом.

Без наличия **зрителя** нельзя говорить о **состоявшейся премьере балета** или хореографического представления.

Зритель - это **социальная среда,** это наше время, это наша эпоха.

Зритель - это риелтер, **оценщик балета,** определитель "нужности" данного сочинения обществу.

Чтобы воспринимать определенное зрелище, определять его значимость, ценность, мало руководствоваться одними созерцательными чувствами, эмоциями.

Зритель в какой-то мере должен быть подготовлен к восприятию балетного искусства, должен быть осведомленным, образованным, обладать достаточной культурой и интеллектом, он должен любить искусство и уметь фантазировать.

Зритель - не пассивный созерцатель, а активный "соучастник" предлагаемого действия, "свидетель".

Но часто случается неприятие зрителем предлагаемого зрелища в силу различных обстоятельств. Одним из таких обстоятельств является разрыв между мышлением автора и зрителя. Возникшее неприятие, так называемый **"когнитивный диссонанс",** вовсе не означает, что произведение не имеет ценности, значимости, или новизны. Это, скорее всего, разрыв, "вилка отклонений" в культуре двух противоположных сторон.

Однако давящее мнение зрителя-обывателя, среди которых встречаются и критики-обыватели, торжество мнения человека-массы порой заглушает мнение профессионала-одиночки (автора нового произведения, балета). История знает немало фактов, когда произведения великих мастеров сцены (композиторов, актеров, драматургов, балетмейстеров) не были поначалу приняты публикой. "Анализ никак не может объяснить художественный талант и ему не дано раскрыть средства, которыми работает художник, художественную сторону" (З. Фрейд).

Ценность балетного спектакля - **в сиюминутности:** артист действует, танцует, а зритель **сопереживает,** т.е. **тоже действует.** Но вот занавес закрылся - **творчество зрителя прервалось.** Но в памяти надолго остаются **эмоции,** чувства, т.к. у человека существует **"эмоциональная память".**

Балет - это слияние творческих, эмоциональных и энергетических сил многих людей, создающих единый спектакль: энергий мыслей, красоты, тел исполнителей, энергии танцев, музыки, темпераментов и т.д. И все эти энергии, воздействуя на зрителя, вызывают ответные эмоции, ответную энергию: чувственную, биоэнергетическую, эмоциональную, умственную, физическую, словесную и др. "Во время представления какой-либо театральной пьесы чувствительность каждого зрителя подвергается со стороны этой пьесы воздействию, сила которого находится в прямой зависимости от способности данного зрителя испытывать волнение" (Ж.Ж. Новерр).

Сопереживание (эмпатия) зрителя с особой силой раскрывается во время представления того или иного балета. Чувства зрителя устремляются навстречу тем событиям, которые он видит на сцене, и начинают жить той жизнью, которую рисует сцена, автор, актеры, а вместе с чувствами начинает жить и творить душа, воображение. В этот момент и происходит **чудо единения** зрителя с театром, с **фантастической жизнью.** Живые энергетические силы объединяются, сливаются, приобщаются, сообщаются.

Зрительская аудитория, в отличие **от толпы** (т.е. от неорганизованной массы людей), связана общностью эмоционально-зрительского состояния, общим объектом внимания, единством **эстетически направленных интересов,** целей, единством **энергозаряженности.**

У театрального зрителя отсутствует элемент **случайности.** Это дает возможность хореодраматургу **прогнозировать,** планировать и выстраивать эмоционально-психологическую линию воздействия на зрительскую аудиторию.

ЗАПОМНИМ. *Балетный спектакль живет до тех пор, пока на него ходит зритель.*

Балетный спектакль живет в сердцах, душах зрителей, ибо нет искусства для себя, а есть искусство для людей.

Балет - это явление социальное, временное. Он рождается в определенную эпоху, живет в ней, а когда приходит пора, умирает, т.е. сходит со сцены.

Известно, **что** человек, включенный, в толпу, в массу людей, приобретает **Некоторые** свойства этой "психологической массы". "Масса" же имеет способность **решающе влиять** на душевную жизнь отдельного человека. "В психологической массе самое странное следующее: какого бы рода ни были составляющие ее индивиды, какими схожими или несхожими ни были бы их образ жизни, занятие, их характер и степень своего превращения в **массу,** они приобретают **коллективную душу,** в силу которой они совсем иначе чувствуют, думают и поступают, чем каждый из них в отдельности чувствовал, думал и поступал бы" (Ле Бон).

Попадая в неорганизованную массу, в поле ее энергетического воздействия, индивид впадает в некое гипнотическое состояние, под влиянием которого теряет контроль над своей волей, идет на поводу у всех, обретает чувство мощи, вседозволенности, уверенности в себе, но теряет собственное "Я", становится в некотором роде "безвольным автоматом".

Но надо заметить, что уличная **толпа,** случайная масса **от зрителя театрального** отличается своими **психологическими внутренними качествами,** т.к. "театральный зритель" - это "организованная", "сознательная", "целеустремленная" и "относительно" "воспитанная" часть населения.

Толпа же - это масса "стихийного", "случайного", "незаинтересованного характера".

Зритель любит балет за энергию **красоты, радости, оптимизма,** жизненной силы. Он любит балет за возможность **сопереживать, творить душой.**

Балет жив зрителем, и это нельзя забывать.

Балет - это "живой организм" театра: он "рождается", "мужает", "совершенствуется", "растет", "зреет", "увядает", "старится", "отмирает" - в зависимости от восприятия и посещения **зрителя.**

Молодость балетной **науки** будет набирать силу с развитием и совершенствованием **форм** образно-художественного **мышления** авторов, **исполнителей и зрителей.**

ЗАПОМНИМ. *Зрителя надо растить и воспитывать НА ВЫСОКИХ образах балетного искусства, чтобы он был не гостем в театре, а постоянным соавтором в едином театральном секстете.*

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Какие **формы** приобщения зрителя к балетному искусству вы можете предложить?
2. Чем отличается **зритель кинотеатра** от **зрителя балетного** театра?
3. Есть ли разница в просмотре **фильма-балета** и **балета в театре** с одним и тем же названием?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Найдите в газетах, журналах статьи-отзывы **зрителей** на балетные спектакли и проанализируйте их.
2. Попробуйте описать свои **ощущения,** эмоции как простого зрителя от просмотра любого **современного балета.**

VIII ГЛАВА

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

Все - в человеке, все для человека.
М. Горький

ПЛАН

§1. Экология культуры.
§2. Законы.
§3. Либретто.
§4. Заключительный: мысли, пожелания, советы, афоризмы.

§1. ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Тематический материал

Тематический материал.
Экология.
Культура.
Экология культуры.
Единая система природа - человек - космос.
Два плана экологии: внешний и внутренний.
Духовность и нравственность-основа экологии культуры.

Люди, будьте бдительны!
Ю. Фучик

Прежде чем ввести новое понятие "экология культуры", объединяющее в себе два уже известных всем ("экология" и "культура"), уясним еще раз, что они собой представляют, что они в себе несут.

Экология (от греческого слова óikos - жилище, место пребывания, дом, родина; logos - понятие, учение) - наука, изучающая взаимоотношения человека и организмов друг с другом и со средой их обитания.

В ходе эволюции любой вид организмов приспосабливается к условиям своего бытия. Человек же, включенный органически в окружающую среду как разумное существо, не только приспосабливается к окружающей среде, но и воздействует на нее, изменяя, приспосабливая ее, а, стало быть, несет моральную ответственность перед всеми живыми существами и природой.

Взаимоотношения людей как мыслящих организмов в сообществах, их отношение к природе, духовные связи и социальные переплетения земных цивилизаций на почве культуры - все это возлагает моральную ответственность на человека перед социумом и природой как единой космической системой - ноосферой, включающей в себя биосферу Земли (по учению академика В.И. Вернадского).

Культура (от латинского слова cultura - возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание) - это способ организации и развития жизнедеятельности человека и сообществ; продукты материального и духовного труда; отношение людей к природе, между собой и к самим себе, все, что связано с человеком, носит отпечаток его культуры.

Культура - это способ общения и форма его выражения. Вне человека нет культуры.

Выделение экологии окружающей среды в самостоятельную отдельную науку, обособление ее от духовности, от нравственной сферы человека, от его культуры как среды общения на сегодняшнем уровне развития цивилизации уже неправомочно и некорректно.

Экология культуры - это прежде всего высоконравственные отношения человека ко всем сферам его жизнедеятельности: к экономике, политике, морали, этике, эстетике, свободе совести.

Экология культуры - это лишь одно из множеств направлений экологии, которые включают в себя экологию окружающей среды, экологию воздушного пространства,.экологию почв и земли, экологию городов, экологию религий, экологию нравственности, экологию морали, права и т.д.

Экологический уровень чистоты культуры социума так или иначе отражается на психическом здоровье человека, на его генофонде, популяции в целом.

Экологию культуры следует рассматривать как сложную, дифференцированную систему, различные направления которой находятся в динамическом равновесии.

Экология культуры - это биоэнергетическое звено, связывающее окружающую среду и деятельность человека в единую систему: природа - человек - космос, где воздействие человека на равновесие экосистем делает его творцом взаимоотношений природы и человека.

Человек ищет и находит тысячи способов культуры общения с природой и самим человеком. Он приспосабливает все, что можно превратить в красивую, удобную форму выражения общения: культуру быта, культуру медицинского обслуживания, культуру возделывания почвы, духовную культуру, театрально-сценическую культуру и т.д.

Экология культуры включает в себя чистоту человеческих отношений, духовную высоту чувств, мыслей, высокие моральные качества, свободу совести, нравственность, преемственность духовной культуры наций, интеллигентность, возможность развития творческого потенциала каждого индивидуума и т.д.

Человек и среда его обитания должны быть чисты внешне - на физическом плане и внутренне - на духовном плане.

Об экологии окружающей среды говорится и пишется много. Различные организации, объединения, структуры и общества уже начали работу по очищению "внешнего обиталища" Человека. Но не менее, если не более, важна гигиена, очищение духовной, внутренней, интеллектуальной экологии культуры не только отдельных индивидумов, но и общества в целом.

Носителями духовной культуры, как известно, являются в первую очередь средства массовой информации: телевидение, радио, кино, театр, пресса и т.п.; дошкольные учреждения, спортивные общества, военные структуры; двор, улица, семья; фабрики, заводы, стройки и т.д.

Не может быть экологически чистого продукта в загрязненной среде!

Социальное оскудение, духовное отравление, нравственное обнищание, извращения морали, падение духовной культуры не могут в будущем дать здоровое общество, экологически чистый социум!

То, что видит и впитывает каждый день подрастающее поколение (грабежи, убийства, насилия, секс-культуру, экономическую и политическую разруху, присвоение государственной собственности частными лицами в виде приватизации, бесконечные шоу в жизни и с экранов телевидения, празднества и разгул бизнеса на фоне всеобщего обнищания масс, этот пир во время чумы), не может не сказаться на ближайшем будущем самого государства.

Коррупция, анархия, беспредел, самодеятельность, резкое разделение общества на власть имущих и на рабсилу - вот результат социально-политического кризиса во всех сферах экологии культуры.

Дух нации превращается в "душок" в руках несостоятельного высокого руководства и министерства культуры, уронивших культуру до уровня **самодеятельности, эрзац-культуры,** на которые, как ни парадоксально, средства находятся.

Сотни талантливых специалистов, выученных на народные средства, покидают родную среду обитания, уезжают за пределы Родины с целью сохранения своей внутренней экологии культуры в более "чистой среде".

Но никто не несет ответственности за безответственность в экологии культуры.

Экология культуры включает в себя и сохранение исторических памятников, и передачу традиций, духовных ценностей следующему поколению. Для этого нужен **закон** об "экологии культуры", в котором бы четко говорилось об **ответственности** (материальной и моральной, а может быть, и уголовной) за "разрушение", "порчу", "загрязнение" и "халатность" в окружающей среде.

Менталитет нации, народа, государства, страны, города-только в высокой, духовной, нравственной "экологии культуры".

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Правомочно ли введение нового понятия "экология культуры" или его нужно заменить другим понятием, названием?

2. "Экология культуры" - это наука или направление, отрасль, сфера деятельности в культуре вообще?

3. Кто должен нести **ответственность** за "экологию культуры"?

4. Как вы думаете, может ли быть введено понятие "экология театральной культуры"?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Найдите в последних газетах или журналах статьи, касающиеся, на ваш взгляд, "экологии театральной культуры".

2. Составьте примерный устав "экологии культуры балетного театра", используя **законы** театра, сцены, драматургии.

§2. ЗАКОНЫ

Тематический материал

"Законы красоты".
"Законы искусств".
"Закон школы классического танца".
"Законы балетного театра".
"Законы психологии в искусстве".
"Законы хореодраматургии".

Природа таит в себе вечные законы, которые время от времени открываются Человеку.

И. Есаулов

Без законов нет науки.

Системы меняются, законы - вечны.

Где нет законов, царят анархия, хаос, **самодеятельность** или **шарлатанство,** т.е. "искусство - для искусства", "искусство, замкнутое на себе".

ЗАКОНЫ КРАСОТЫ

Красота – это субъективная оценка меры совершенства. Каждая эпоха, каждая цивилизация стремится к совершенству на основе вырабатываемых этических, эстетических и социальных норм времени. Закон гласит: "предела совершенству нет" (И. Есаулов).

"Закон *золотого сечения*": "Геометрическое, математическое соотношение пропорций, при котором целое так относится к своей большей части, как большая – к меньшей".

(Если обозначить целое как С, большую часть – А, меньшую – В, то закон *золотого сечения* выразится формулой: $^{C}/_{A} = {}^{A}/_{B}$.)

ЗАКОНЫ ИСКУССТВ

Закон *"искусств"*: "Каждое искусство имеет свой знаковый язык, свою систему и ее законы, непереводимые адекватно или механически на другие знаковые языки и системы" (И. Есаулов).

Закон *сценических искусств*: "Вне символов – нет искусства". (И. Есаулов).

ЗАКОН ШКОЛЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Закон *"школы классического танца"*: "Жизнеспособность и развитие системы языковой структуры классического танца базируется на принципах выворотности ног; гибкости и подвижности костно-мышечного аппарата как самодвижущейся системы; на пропорциональности телосложения; на пуантовой технике; технике вращений; технике прыжков; на устойчивости и координации; на эмоционально-чувственной выразительности в рамках музыкально-ритмической основы; на позициях рук и ног; на арсенале исторически узаконенных в государственных программах движений, положений, поз, связующих па и поддержек в танце.

Отступление, утрата, разрушение принципов школы классического танца ведет к разрушению сущности языковой структуры, к разрушению самого искусства классического танца" (И. Есаулов).

ЗАКОНЫ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

Закон ***"балетного театра":*** "Идея, пластический текст, композиция, стиль, мышление автора, музыка, оформление, цвет, свет, пространство, время, актеры - все это части, компоненты, элементы формы единого содержания" (И. Есаулов).

Закон ***"классического балета":*** "Структура языка классического танца является в классическом балете одновременно и формой, и носителем содержания; разрушая форму, классический балет утрачивает свою сущность, отступает от принципов и законов" (И. Есаулов).

Закон ***"красоты классического балета":*** "Красота классического балета заключается в единстве цели и средств, формы и содержания: отделить одно от другого, значит, уничтожить общую структуру, лишить нечто целое его сути" (И. Есаулов).

Закон ***"единства формы и содержания":*** "В балете содержание и есть форма, а форма является носителем содержания" (И. Есаулов).

Закон ***"хореосценографии":*** "Структура оформления балетного спектакля является одновременно и формой и носителем содержания, сближение символики сценографии с хореографическим искусством (с исполнителями, режиссурой, композициями, танцами) способствует более глубокому, образному раскрытию идеи произведения в целом" (И. Есаулов).

ЗАКОНЫ ПСИХОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ

Закон ***"общения":*** "Общение - это обработка людей людьми" (К. Маркс).

Закон ***"силы воздействия на чувства":*** "Условный рефлекс (эмоций, чувств) находится в прямой зависимости от условного раздражителя (зрелища), влияющего не столько физической силой, сколько индивидуальной значимостью стимула (раздражителя); иногда приводящей даже к травме психической" (К. Платонов).

Закон ***"контраста"*** (противоположности): "Контраст объектов, по любым их свойствам, всегда так или иначе влияет на их восприятия и оценки" (К. Платонов).

Закон ***"эффекта навыков":*** "Для развития навыков необходимо знать результат каждого повторения и иметь желание при следующем повторении его улучшить" (Э. Торндайк).

Закон ***"изменения скорости развития навыков":*** "Быстрое, при первых повторениях, улучшение продуктивности навыков вскоре все более замедляется (кривая навыков имеет форму логарифмической кривой)" (К. Платонов).

Закон ***"угасания навыков":*** "При отсутствии повторений навык претерпевает обратное развитие и прежде всего деавтоматизируется, но возобнавление повторений восстанавливает навык многим скорее, чем первоначальное его развитие" (К. Платонов).

Закон ***"развития коллектива":*** "Наличие целей совместной деятельности, подчиненных целям общества, не только превращает группу людей в коллектив, но и определяет превращение группы в корпорацию" (К. Платонов).

Закон ***"ощущений":*** "Если сила раздражений увеличивается в геометрической прогрессии, то интенсивность ощущений растет в арифметической прогрессии" (Вебер - Фехнер).

Закон ***"взаимосвязи личности и ее деятельности":*** "Психические свойства личности в ее поведении, в действиях и поступках, которые она совершает, одновременно и проявляются, и формируются. Личность, проявляясь в деятельности, является ее причиною, но, формируясь в деятельности, она - ее следствие; деятельность как проявление личности - ее следствие, а как фактор ее формирования - причина" (С. Рубинштейн).

Закон ***"взаимодействия переживаний, познаний и отношений":*** "Переживание, получившее образ, стало познанием; знание человеком своего переживания стало его отношением" (К.Платонов).

Закон ***"индивидуальности":*** "Третья сигнальная система" (творческая) сугубо индивидуальна в силу душевности и духовности природных качеств человека" (И. Есаулов).

Закон ***"взаимодействия энергий":*** "Интенсивность мышления повышает энергетику третьей сигнальной системы, что, в свою очередь, усиливает энергию мышления" (И. Есаулов).

Закон ***"непредсказуемости творчества":*** "Реакция третьей сигнальной системы на раздражители непредсказуема, ибо зависит не только от внутренних духовных энергетических качеств, но и от связи с энергетикой космоса (движением Земли, Солнца, Луны, планет, звезд, смены времен года, климатических, природных явлений и т.п.), т.к. система **человек** - явление космическое" (И. Есаулов).

Закон ***"самоуправления":*** "Влияние энергетики мышления на энергетику третьей сигнальной системы позволяет произвольно (сознательно) управлять ею, используя различные приемы: самовнушение, аутотренинг, самогипноз, самонастройка, антиципация, программирование, кодирование и т.п." (И. Есаулов).

ЗАКОНЫ ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Закон ***"единства формы и содержания":*** "Содержание и форма неотделимы как в творческом процессе, так и в завершенном произведении". ("Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот, отделить содержание от формы, значит уничтожить форму".) (В. Белинский).

Закон ***"художественного образа":*** "Образ в замысле автора, режиссерский образ, образ актерский, образ зрительского восприятия - неадекватные образы и глубоко субъективны" (И. Есаулов).

Закон ***"соподчиненности":*** "В подлинном произведении искусства все части и частности соподчинены и согласованы в единстве замысла и целостного разрешения" (С. Эйзенштейн).

Закон ***"многообразия в единстве":*** "Образы в художественном творчестве рисуются воображением индивидуума независимо от источника: у множества художников источник воображения может быть один; и наоборот, автор рисует собирательный образ от многих источников" (И. Есаулов).

Закон ***"художественного произведения":*** "Каждое художественное произведение живет по только ему присущим законам и правилам, устанавливаемым автором и логикой произведения" (И. Есаулов).

Закон ***"хореодраматургии":*** "При перемене мест слагаемых сценических компонентов меняется сумма образных, смысловых и качественных восприятий" (И. Есаулов).

Закон ***"драматургии":*** "Каждое сценическое произведение живет по своим индивидуальным законам, но в основе своей базируется на едином законе драматургии развития сценического действия, имеющего 5 разделов: экспозицию, завязку, развитие,

кульминацию, развязку. Порядок частей в произведении зависит от логики построения драматургии" (Б. Брехт).

Закон ***"драматургии хореографического произведения":*** "В искусстве танца, балета, в отличие от других сценических искусств, драматургия - это единый сплав хореографии и режиссуры: с изменением хореографического текста меняется и режиссура, с изменением режиссуры меняется хореографический текст, а в целом с изменением текста и режиссуры меняется и драматургия" (И. Есаулов).

Закон ***"синестетики в хореодраматургии":*** "Целостный образ, рожденный в чувственном воображении зрителя от пространственно-временного слияния хореографии и музыкального (ритмического) сопровождения, сохраняется или возникает ассоциативно всякий раз при дифференцированной демонстрации (показе) отдельных частей целого образа или переносе таковых на других исполнителей (персонажей)" (И. Есаулов).

Закон ***"сценических жанров":*** "Чтобы перевести один сценический жанр искусства в другой, необходимо перейти на другую знаковую символическую систему, соответствующую избранному жанру, т.к. по закону искусств каждый вид искусства непереводим адекватно или механически на другой вид искусства" (И. Есаулов).

Закон ***"художественного образа":*** "Неизбежность индивидуальных черт делает образ типичным" (И. Есаулов).

Закон ***"хореодраматургии":*** "В отличие от науки математики, в науке хореодраматургии от сложения творческих усилий авторов и участников спектакля получается не сумма (частей и частностей), а произведение художественное" (И. Есаулов).

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что бы вы могли прибавить к закону *"школы классического танца"?*
2. Что отличает **режиссуру балетного театра** от режиссуры других видов сценических искусств?
3. В чем **отличие** и в чем **сходство** "хореодраматургии" и "драматургии" других сценических искусств?
4. Какова роль **психологии** в сценических искусствах?
5. Каковы были основные **ошибки** балетмейстеров-классиков из-за незнания **законов искусств?**
6. Какие **ошибки** допускают современные балетмейстеры из-за незнания **законов красоты?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Отметьте **ошибки** в сценическом оформлении 2-3 современных балетов из-за незнания ***закона хореосценографии.***
2. Напишите небольшой **реферат** на тему понятий: "пантомима", "выразительный жест", "социальный жест", "символический жест", "ассоциативный жест", "образный жест". Опишите, в чем сходство и в чем разница этих понятий? Подумайте над **внешним** изменением жестов в зависимости от употребления различных понятий.

Закон ***"ощущений":*** "Если сила раздражений увеличивается в геометрической прогрессии, то интенсивность ощущений растет в арифметической прогрессии" (Вебер - Фехнер).

Закон ***"взаимосвязи личности и ее деятельности":*** "Психические свойства личности в ее поведении, в действиях и поступках, которые она совершает, одновременно и проявляются, и формируются. Личность, проявляясь в деятельности, является ее причиною, но, формируясь в деятельности, она - ее следствие; деятельность как проявление личности - ее следствие, а как фактор ее формирования - причина" (С. Рубинштейн).

Закон ***"взаимодействия переживаний, познаний и отношений":*** "Переживание, получившее образ, стало познанием; знание человеком своего переживания стало его отношением" (К.Платонов).

Закон ***"индивидуальности":*** "Третья сигнальная система" (творческая) сугубо индивидуальна в силу душевности и духовности природных качеств человека" (И. Есаулов).

Закон ***"взаимодействия энергий":*** "Интенсивность мышления повышает энергетику третьей сигнальной системы, что, в свою очередь, усиливает энергию мышления" (И. Есаулов).

Закон ***"непредсказуемости творчества":*** "Реакция третьей сигнальной системы на раздражители непредсказуема, ибо зависит не только от внутренних духовных энергетических качеств, но и от связи с энергетикой космоса (движением Земли, Солнца, Луны, планет, звезд, смены времен года, климатических, природных явлений и т.п.), т.к. система **человек** - явление космическое" (И. Есаулов).

Закон ***"самоуправления":*** "Влияние энергетики мышления на энергетику третьей сигнальной системы позволяет произвольно (сознательно) управлять ею, используя различные приемы: самовнушение, аутотренинг, самогипноз, самонастройка, антиципация, программирование, кодирование и т.п." (И. Есаулов).

ЗАКОНЫ ХОРЕОДРАМАТУРГИИ

Закон ***"единства формы и содержания":*** "Содержание и форма неотделимы как в творческом процессе, так и в завершенном произведении". ("Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот, отделить содержание от формы, значит уничтожить форму".) (В. Белинский).

Закон ***"художественного образа":*** "Образ в замысле автора, режиссерский образ, образ актерский, образ зрительского восприятия - неадекватные образы и глубоко субъективны" (И. Есаулов).

Закон ***"соподчиненности":*** "В подлинном произведении искусства все части и частности соподчинены и согласованы в единстве замысла и целостного разрешения" (С. Эйзенштейн).

Закон ***"многообразия в единстве":*** "Образы в художественном творчестве рисуются воображением индивидуума независимо от источника: у множества художников источник воображения может быть один; и наоборот, автор рисует собирательный образ от многих источников" (И. Есаулов).

Закон ***"художественного произведения":*** "Каждое художественное произведение живет по только ему присущим законам и правилам, устанавливаемым автором и логикой произведения" (И. Есаулов).

Закон ***"хореодраматургии":*** "При перемене мест слагаемых сценических компонентов меняется сумма образных, смысловых и качественных восприятий" (И. Есаулов).

Закон ***"драматургии":*** "Каждое сценическое произведение живет по своим индивидуальным законам, но в основе своей базируется на едином законе драматургии развития сценического действия, имеющего 5 разделов: экспозицию, завязку, развитие,

кульминацию, развязку. Порядок частей в произведении зависит от логики построения драматургии" (Б. Брехт).

Закон ***"драматургии хореографического произведения":*** "В искусстве танца, балета, в отличие от других сценических искусств, драматургия - это единый сплав хореографии и режиссуры: с изменением хореографического текста меняется и режиссура, с изменением режиссуры меняется хореографический текст, а в целом с изменением текста и режиссуры меняется и драматургия" (И. Есаулов).

Закон ***"синестетики в хореодраматургии":*** "Целостный образ, рожденный в чувственном воображении зрителя от пространственно-временного слияния хореографии и музыкального (ритмического) сопровождения, сохраняется или возникает ассоциативно всякий раз при дифференцированной демонстрации (показе) отдельных частей целого образа или переносе таковых на других исполнителей (персонажей)" (И. Есаулов).

Закон ***"сценических жанров":*** "Чтобы перевести один сценический жанр искусства в другой, необходимо перейти на другую знаковую символическую систему, соответствующую избранному жанру, т.к. по закону искусств каждый вид искусства непереводим адекватно или механически на другой вид искусства" (И. Есаулов).

Закон ***"художественного образа":*** "Неизбежность индивидуальных черт делает образ типичным" (И. Есаулов).

Закон ***"хореодраматургии":*** "В отличие от науки математики, в науке хореодраматургии от сложения творческих усилий авторов и участников спектакля получается не сумма (частей и частностей), а произведение художественное" (И. Есаулов).

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что бы вы могли прибавить к закону *"школы классического танца "?*
2. Что отличает **режиссуру балетного театра** от режиссуры других видов сценических искусств?
3. В чем **отличие** и в чем **сходство** "хореодраматургии" и "драматургии" других сценических искусств?
4. Какова роль **психологии** в сценических искусствах?
5. Каковы были основные **ошибки** балетмейстеров-классиков из-за незнания **законов искусств?**
6. Какие **ошибки** допускают современные балетмейстеры из-за незнания **законов красоты?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Отметьте **ошибки** в сценическом оформлении 2-3 современных балетов из-за незнания ***закона хореосценографии.***
2. Напишите небольшой **реферат** на тему понятий: "пантомима", "выразительный жест", "социальный жест", "символический жест", "ассоциативный жест", "образный жест". Опишите, в чем сходство и в чем разница этих понятий? Подумайте над **внешним** изменением жестов в зависимости от употребления различных понятий.

§3. ЛИБРЕТТО

Жизнь коротка, искусство вечно.
Гиппократ

Художник - чувствилище своей страны, своего класса, ухо. око и сердце его; он - голос своей эпохи.
М. Горький

Признак настоящего искусства в том, что оно всегда современно, насущно-полезно.
Ф.М. Ростовский

Тематический материал

XVIII век

"Счастливое раскаяние" (И. Вальберх).
"Амур и Психея" (Ж.Ж. Новерр).
"Белтон и Элиза" (Ж.Ж. Новерр).

XIX век

"Сильфида" (А. Нурри).
"Жизель" (Т. Готье, Ж. Сен-Жорж, Ж. Коралли по легенде Г. Гейне).
"Коппелия" (А. Сен-Леон и Ш. Нюиттер).
"Щелкунчик" (М. Петипа).
"Хромой бес" ("Асмодей") (Ф. Коралли, Т. Готье, К. Жид).

XX век

"Коппелия" (версия) (В. Чичинадзе и А.С. Агамиров).
"Коппелия" (версия) (И.Г. Есаулов).
"Щелкунчик" (версия) (Ю.Н. Григорович).
"Щелкунчик" (версия) (И.Д. Вельский).
"Щелкунчик" (версия) (И.Г. Есаулов).
"Шурале" (версия) (Л.В. Якобсон и А. Файзи).
"Шурале" - "Сюимбике-птица Счастья" (версия) (И.Г. Есаулов)

XXI век

"Девушка и Смерть" (по А.М. Горькому) (И.Г. Есаулов).
"Зимняя ночь" (Б. Пастернак).
"Мой милый-, что тебе я сделала..." (М. Цветаева).
"Мы вращаем землю..." (Вл. Высоцкий).
"Порог" (И.С. Тургенев).

XVIII ВЕК

"СЧАСТЛИВОЕ РАСКАЯНИЕ"

(Либретто и постановка Ивана Вальберха)

Амур, пылая мщением к Дияне за презрение ею власти его, возжигает любовь в сердце Зирфеи, любимой ее нимфы, к Дафнису, молодому пастуху. Дафнис, пленясь также красотою нимфы сей, клялся ей перед жертвенником Амуровым быть вечно верным, прося при том бога сего, чтобы лишил его навек зрения, если он ей когда изменит. Но, быв уловлен лестью и приятством резвой Гиялы, другой Дияниной нимфы, нарушает клятвы свои и дарит ей полученный от Зирфеи залог любви. Амур за преступление клятв лишает его зрения. Нежная Зирфея молит Амура о прощении неверного своего любовника. Бог любви через оракул извещает ее, что для возвращения Дафнису зрения она должна его соединить с тою нимфою, которая учинила его клятвонарушителем. Зирфея, награждая Гиялу золотым луком за убиение ею лютого зверя, узнает в ней соперницу свою; предлагает ей исполнение Амуровой воли, на что сия с радостью соглашается. Но Дафнис, гнушаясь получить зрение через измену Зирфее, сим искренним раскаянием в преступлении своем укрощает гнев бога любви, который, возвратя ему зрение, соединяет с Зирфеею.

"АМУР И ПСИХЕЯ"

(Героико-пантомимный балет Ж.Ж. Новерра)

Действующие лица

Психея	Отряды Амуров и Зефиров
Венера	Евмениды
Амур	Парки
Адонис	Смехи и радости
Гименей	Отряды Демонов
Меркурий	Жрецы и жрицы
Грации	Гименея
Нимфы, игры	Небожители

Предисловие

Сюжет этого балета настолько известен, что я счел себя свободным от обязанности излагать его. Все знают, что Психея была прекрасна; что Венера, позавидовав ей, употребила все свои чары, дабы погубить ее; что Амур, пораженный красотою Психеи, воспылал к ней самой страстной любовью и решил сделать своей супругой; что любопытство юной девы, захотевшей узнать, кто такой ее победитель, являющийся к ней лишь под покровом ночи, разгневало юного бога и побудило на время покинуть ее. Всем известно, что Венера воспользовалась этим мгновением, чтобы осуществить свою месть, и предала несчастную Психею ярости всех адских сил; что в этой обители скорби ее не только подвергли ужасным пыткам фурии, но что она потеряла там также свою красоту и прелесть; что Амур, нежный и влюбленный по-прежнему, силой проложил себе дорогу в ад, похитил умиравшую Психею и перенес ее во дворец Венеры, что, наконец, он помирил богиню с Психеей, которая вновь обрела свою прелесть и свежесть, после чего Амур сочетался с ней браком.

Я заранее отвожу справедливую и просвещенную критику артистов, предуведомляя их, что отказался от крыльев, коими поэты и живописцы всегда одаряют Амура, а иногда и Психею. Скажу, что всякому искусству свойственны собственные чары и свои условности: будь у Психеи крылья, они помешали бы выразительности различных задуманных мною групп; та же причина побудила меня отказаться и от обычных атрибутов Амура. К тому же в данных обстоятельствах он уже перестал быть ребенком и желает скрыть от Психеи все то, что позволило бы ей догадаться о его божественном происхождении, он желает пленить ее сердце как простой смертный. Добавлю к тому, что бог этот намерен сочетаться с Психеей узами брака и сохранять ей верность, потому с его стороны весьма благоразумно избавиться от своих крыльев, столь явного символа его легкомыслия, непостоянства и неверности.

Не стану пытаться описывать посредством фраз все то и дело меняющиеся картины, ситуации и группы ночной сцены первого акта: нужно очень много слов, чтобы выразить чувство и мысль, и достаточно одного жеста, чтобы нарисовать их; пантомима язык, понятный всем, он, так сказать, излагает все события с молниеносной быстротой.

Замечу лишь, что все в этой сцене расположено с полным соблюдением приличий, что, преступив едва заметную черту, легко было бы оскорбить благопристойность и возмутить стыдливость представительниц того пола, щадить который предписывает нам уважение и порядочность. Впрочем, эту сцену, являющуюся для жанра героической пантомимы совершенно новой, можно рассматривать (если мне все же удалось достичь успеха) как некий предел, до которого может быть доведено искусство жеста и на котором оно должно остановиться, чтобы дать правильное представление о том, какие трудности пришлось преодолеть.

Часть первая

Декорация изображает бесплодную пустыню. В глубине видна высокая крутая скала.

Сцена I

Психея прикована цепями к вершине крутой скалы. Одежды ее разорваны. Она содрогается при виде зияющей под ней глубокой

пропасти. В отчаянии она простирает руки к небу, моля его о помощи, и, не в силах более сопротивляться, страшным образам, рисуемым ее воображением, падает почти замертво в позе, наиболее подходящей, чтобы выразить бесконечную ее скорбь и отчаяние.

Сцена 2

Амур, плененный прелестями Психеи, не может оставаться равнодушным к ее страданиям. Он хочет спасти ее от грозящих ей опасностей и от мести Венеры. Амур входит в сопровождении Зефира, он велит ему перенести Психею в свой дворец. Вскоре Зефир оказывается на вершине скалы. Мановением руки Амур превращает скалу в сверкающую колесницу; поддерживаемая облаками, она поднимается и уносится ввысь. Бог Цитеры довольный тем, что спас Психею от мучений, уготованных ей неумолимой завистью его матери, Венеры, покидает сцену, выражая свою безмерную радость.

Часть вторая

Декорация изображает покои во дворце Амура, украшенного всем, что только вкус, богатство и изящество могут создать самого роскошного и благородного.

В глубине покоя - ложе под балдахином, с полуопущенными занавесами, подхваченными алмазными кистями; драгоценные каменья, золото и прекраснейшие цветы украшают эту волшебную залу.

Сцена 1

Психея спит на роскошных подушках, окруженная Грациями, Нимфами, Играми, Смехами и Утехами. Их движения, действия и легкие танцы навевают ей сладостные сновидения - картины радости и наслаждения. Соблазнительные образы проносятся в ее воображении. Сердце ее раскрыто для нежности, во сне она выражает сладостные впечатления, которые нарисовало перед нею это веселое войско. (Музыка в этой сцене должна быть нежной и мелодичной, служа пояснением действию и рисуя его картины и ситуации: сурдины, пиццикато, флейты и гобои могут быть применены поочередно.)

Сцена 2

Быстрая и блестящая музыка возвещает появление Амура. Психея пробуждается, и в то же мгновение справа от нее возникает легкое облачко, на котором восседают Амуры и Зефиры. Две Нимфы подходят к Психее, держат руками зеркало, поддерживаемое Зефирами; эта группа в виде пирамиды составляется мгновенно. Психея с изумлением взирает на окружающие ее восхитительные предметы. Грации опоясывают ее алмазным поясом, надевают ей на голову сверкающий венец из драгоценных камней и украшают ее одежду гирляндами роз. Амур, спрятавшись позади Нимф, наслаждается видом изумления, красоты и очарования той, которою он так пленен. Но каково удивление Психеи, когда она бросает взгляд в зеркало, первое, без сомнения, увиденное ею в жизни; она рассматривает себя то отодвигаясь, то приближаясь, лицо и все ее движения отражаются в его стекле, но она все никак не может понять, в чем причина этого волшебства.

Психея то задумывается, то вновь возвращается к зеркалу. Она принимает различные прелестные позы - и зеркало отражает их, оно выражает и те чувства, кои внушены ей тайной властью Амура.

Появляется бог любви и становится за ее спиной, прелестные его черты отражаются в зеркале. Психея еще никогда не видела ничего столь прекрасного. Она вздрагивает от восхищения, оборачивается, но Амур исчез; она видит одних только Нимф - победителя ее нет среди них. Раздосадованная Психея садится и погружается в размышления.

Вновь и вновь восхитительный образ Амура влечет ее к зеркалу, однако по-прежнему она видит в нем только себя самое и Граций. Но ведь Грации - это не Амур! Психея опечалена: сын Цитеры является ей во сне, потом она увидела его в зеркале, потом он исчез, но продолжает жить в ее сердце! Амур растроган, он при-

ближается, лицо его вновь отражается в зеркале, и Психея вновь счастлива. Но Амур снова исчезает.

Наступает вечер, и бог велит блестящей свите Психеи удалиться.

Психея ощупью бродит во мраке, она ищет своего возлюбленного, она хочет найти выход из этих темных покоев. Вскоре она наталкивается на Амура, но едва касается его, как он тотчас же ускользает, стремясь еще больше усилить ее тревогу и нетерпение, потом вновь возвращается к ней, с каждым разом все более нежным и более настойчивым. Но напрасно понуждает его Психея открыться ей - он неизменно отказывает, желая остаться неузнанным.

В конце этой ночной сцены, все положения которой и вытекающие отсюда картины невозможно описать, Амура внезапно начиняет клонить ко сну: без сомнения, Морфей, по наущению Венеры, щедро просыпал дурманный мак на глаза Купидона, который тщетно силится стряхнуть дремоту, мешающую его сладостной возможности видеть ту, которую он любит. Упав на ложе, находящееся в глубине покоев, Амур засыпает.

Психея выражает удивление и досаду. Снедаемая любопытством, она тихонько удаляется и тут же возвращается со светильником в руке. Трепеща, приближается к Амуру и восхищенно созерцает чарующие его черты. Но искра от светильника падает ему на бедро и обжигает его; Амур пробуждается, в гневе он вскакивает и убегает прочь. Напрасно, догнав его, она падает к его ногам и молит о прощении - он неумолим. К тому же он знает, что любопытство Психеи подвергает ее возможной мести Венеры, чья власть в этот миг сильнее его собственной. Поэтому он убегает от той, которую обожает, выражая одновременно своим бегством и гнев, и нежную заботу о ней.

Сцена 3

Психея устремляется вслед своему возлюбленному, но внезапно перед ней вырастает Тизифона. Эта фурия с кинжалом в руке преследует свою новую жертву, угрожая ей пытками. Вслед за ней являются Мегера и Алектон в сопровождении двух Демонов; увидев Психею, они выражают дикую радость и яростно набрасываются на нее: пока она была во дворце Амура они не властны были похитить ее, теперь они схватывают ее, дабы ввергнуть в обитель мертвых. Похитители и Психея образуют группу, выражая самые противоположные чувства.

Часть третья

Декорация изображает адскую пещеру; в глубине виден Флегетон. Огненная гора возвышается на берегу этой реки, извергая пламя. Лишь живописец в состоянии изобразить весь ужас этих мест.

Сцена 1

Психея стремительно бежит, спасаясь от ярости гонящихся за нею чудовищ, но они вскоре настигают ее и предают разным пыткам: ее привязывают к скале, и жестокие Евминиды, вооруженные плетьми и змеями, приказывают ей перетащить эту скалу на середину сцены. Изнемогая, несчастная Психея пытается исполнить их приказание, но падает полумертвая, без сил, на эту скалу. Адские твари торжествуют, они снимают с Психеи оковы, желая продлить ее мучения и отдалить ее гибель.

Придя в себя, Психея тщетно пытается спастись из этих страшных мест. Колени ее дрожат и подгибаются, она падает наземь, тщетно зовет она Амура, потом, видя, что Демоны и Евмениды недвижно лежат на скалах, решает, что они заснули, и пытается взобраться на вершину скалы, нависшую над рекой, тогда исчадья Ада, дрожа от ярости, срываются с утесов, преследуют свою добычу и вновь завладевают ею: теперь она вновь во власти Тизифоны.

Сцена 2

Амур внял слезам и жалобам Психеи, сдался на нее мольбы. При виде опасности, угрожающей жизни его возлюбленной, он по-

велевает Тизифоне вернуть ему ту, которая столь мила его сердцу. Но фурия не желает подчиниться воле божества. Амур угрожает ей, но, не страшась его гнева, она кидает Психею в реку, сама бросается вслед за своей жертвой, а за нею следуют и две ее суровые подруги. Амур в отчаянии клянется Стиксом, что во что бы то ни стало восторжествует над Адом и спасет Психею от угрожающей ей гибели. Он исчезает.

Сцена 3

Разверзается земля, из нее вырываются языки пламени, из расселин появляется отряд Демонов. Они зажигают свои факелы от огней, вздымающихся из-под земли. Евмениды, держа в руках концы цепей, в кои закована несчастная Психея, вытаскивают ее из пропасти. Психею преследуют Парки, но прежде чем отнять у нее жизнь, фурии доставляют себе жестокую радость, подвергая ее страшным пыткам. Эта сцена ужасов состоит из ряда картин, одна страшнее другой.

Психея недвижно распростерта на земле и ждет своей гибели. Уже Атропос готова перерезать нить жизни, которую подает ей Лахазис, но тут появляется Амур. Ад содрогается: Геракл на время дал Амуру свои силы, и тот вступает с Адом в сражение; он повергает ниц Евменид, заковывает в цепи Парок и отнимает у них оружие. Поверженный и побежденный отряд исчадий Ада служит как бы подножием Амуру: он восходит вверх по их телам и господствует над всей этой устрашающей группой.

Психея открывает глаза, видит своего возлюбленного и простирает к нему руки. Он бросается к ней и ведет Психею с собой. Внезапно скала превращается в сверкающую колесницу. Тщетно пытаются Демоны удержать эту колесницу Купидона: сноп огня, вырвавшийся из факела Амура, отгоняет их. Со всех сторон разверзаются пропасти, которые поглощают Евменид вместе с их свитой, а победитель Ада, Амур, улетает по воздуху, унося с собой свою добычу.

Часть четвертая

Декорация изображает дворец Венеры. В глубине - трон.

Сцена 1

Венера восседает на троне, у ног ее Адонис - страстно любимый любовник этой богини. Грации окружают ее и венчают короной. Амуры и Зефиры образуют разнообразные группы, а свита Венеры - Игры, Утехи и Нимфы составляют изящный двор богини.

Венера и Адонис, исполненные чувством радости и наслаждения, выражают их в беззаботных танцах.

Сцена 2

Появляются Амур и Психея. Неожиданное их появление прерывает игры. При виде Психеи Венера гневается - она не хочет простить Психее, что, будучи самой прекрасной из смертных, она красотой своей отвлекала от богини толпу обожателей и подчинила себе Амура. Амур просит Венеру смилостивиться. Психея униженно просит о пощаде, но Венера ничего не желает слушать; она гневно отталкивает Психею и отвергает все просьбы Амура. Тщетно Грации присоединяют свои мольбы, тщетно и Адонис падает к ногам Венеры, стремясь смягчить ее гнев: она неумолима.

Появляется бог Гименей, но это отнюдь не смягчает досады Венеры, напротив, она приходит в еще больший гнев; оскорбительным презрением отвечает она на почести, которые он ей расточает.

Тем временем прекрасная Психея, решившись на последнюю отчаянную попытку, обнимает ноги Венеры и униженно молит простить ей невольную ее вину, Венера в гневе отталкивает ее.

Амур глубоко оскорблен. Он поднимает Психею и, так сказать, вырывает ее из этого унизительного положения. В свою очередь он приходит в страшный гнев. Охваченный жаждой мести, он угрожает матери, отшвыривает свой колчан и стрелы, ломает лук и клянется опрокинуть ее алтарь и навсегда отречься от ее власти. Потом он убегает, уводя с собой Психею.

Встревоженная Венера останавливает его; она смягчается, дарует прощение Психее, целует ее, и Амур возвращает матери этот поцелуй, тем самым скрепляя мир между ними. Венера велит Амурам принести Психее свадебный наряд. Грации наперебой наряжают ее, силясь сделать ее еще прелестней, если только это возможно. Психея, вне себя от счастья, устремляется в объятия Венеры, чтобы выразить ей свою благодарность.

Ее ведут к алтарю. Амур зажигает свой светильник от светильника Гименея. Курится фимиам. Все радуются этому прекрасному мгновению.

Сцена 3

Молния рассекает тучу, слышится удар грома. Сверкающие облака, закрывавшие дворец Венеры, расходятся и на месте его виден Олимп: является Юпитер во всей боевой славе; он выражает желание не только присутствовать на бракосочетании бога, столь любезного его сердцу, но также даровать бессмертие той, которая сумела так пленить его.

Сцена 4

С Олимпа спускается Меркурий; он подносит Психее в дар от Юпитера венец бессмертия. Психея выражает свою благодарность.

Она преклоняет колена перед алтарем Гименея и клянется на нем вечно любить одного только Амура, а тот неосторожно тоже клянется ей в верности и подает ей руку.

Гименей венчает супругов и надевает на них цепи из цветов. Геба подносит им брачный кубок, Венера, Адонис, Гименей, Амур, Психея и весь двор Венеры предаются беззаботным и быстрым танцам - счастливому символу радости.

Празднество заканчивается общей группой, живописующей блаженство возлюбленных и радость его свидетелей.

"БЕЛТОН И ЭЛИЗА"

(Социально-экзотическая драма)

Действующие лица:

Элиза - индианка, любовница, а затем жена Белтона
Белтон - английский офицер
Зораим - брат Элизы
Зирка - отец Элизы
Фаме - мать Элизы
Амазилия - сестра Элизы
Дети - двое детей Элизы
Колонисты
Негры-рабы
Матросы
Английские офицеры
Купцы
Квакеры

Сцена 1

Небольшой порт на берегу моря. На сцене находятся несколько колонистов, квакеров и английских офицеров. Одни играют в карты, другие пьют и беседуют, в то время как большая толпа негров и негритянок работает в мастерских.

Сцена 2

Входит молодой английский офицер по имени Белтон. Он кажется встревоженным и озабоченным. Его сопровождает Элиза, молодая индианка редкой красоты. Ее нежность и заботливость по отношению к Белтону дают понять зрителю, что ее связывают с ним самые священные узы, однако принужденность, сквозящая во всем поведении молодого человека, ясно показывает, что он совершенно охладел к прежней своей привязанности. Стремясь удалить Элизу, он дает ей поручение и отсылает, расточая ей притворные знаки внимания.

Наступает час конца работы негров, они закрывают свои мастерские, обедают, затем исполняют различные национальные пляски и игры в сопровождении музыкальных инструментов, принятых в их краях.

Сцена 3

Дивертисмент этот прерывается громкими возгласами. Виден корабль, который вскоре пристает к берегу. С корабля сходят европейские купцы, прибывшие сюда для торговли с колонистами. На берегу их встречают местные жители, квакеры, англичане. Матросы начинают выгружать часть товаров и складывать тюки на берегу. Негры помогают им, выражая присущее им любопытство.

Белтон отводит одного из приезжих в сторону и дает ему понять, что намерен заключить с ним сделку, но требует, чтобы тот сохранил ее в тайне; они назначают друг другу свидание на заре следующего дня.

Колонисты, квакеры и офицеры приглашают европейских негоциантов в свои дома, негры уводят к себе матросов; все расходятся.

Сцена 4

Ночь начинает окутывать селение. В темноте виднеется фигура человека, идущего по берегу: то Зораим, красивый статный индеец, брат Элизы, любовницы Белтона. Зораим обходит сцену, разыскивая селение. Он уже совсем было собрался уйти в одну из кулис, когда сталкивается со своей сестрой, которая, вернувшись, ищет Белтона. Узнав брата, она хочет броситься в его объятия, но тот отстраняет ее, упрекая за то, что она оставили отца, мать и его самого ради соблазнителя чужестранца. Он приказывает ей немедленно покинуть Белтона и возвратиться домой.

Сцена 5

Молодая женщина пытается успокоить брата; она убегает и возвращается с двумя детьми, еще совсем малютками; она объясняет ему, что это и есть те узы, которые связывают ее с Белтоном, и умоляет Зораима повидаться с ним, уверяя, что Белтон достоин быть ему братом. Индеец растроган, он обнимает сестру, она уговаривает его войти в ее дом. Он соглашается, берет на руки малюток и следует за нею.

Сцена 6

Появляется Белтон, который направляется к себе домой. Он узнает издали брата своей любовницы, уносящего двух его детей, по направлению к хижине. Белтон рассержен, он не хочет встречаться с Зораимом. Подозвав к себе раба, он пишет записку, в которой сообщает Элизе, что не будет ночевать сегодня дома и назначает ей свидание на рассвете на берегу моря.

Раб уходит с запиской, Белтон удаляется.

Сцена 7

Начинает постепенно светать. Элиза приходит на свидание первой. Она видит приближающегося Белтона, который выглядит удрученным, встревоженная она бежит к нему навстречу. В ответ на расспросы любовницы Белтон прикидывается нежным, однако смущение сквозит во всех его поступках. Наконец, по горестному изумлению молодой женщины становится ясно, что он дает ей понять о необходимости расстаться.

Появляются трое европейских купцов, Белтон отводит их в сторону и предлагает купить его любовницу. Один из них приближается к Элизе, чтобы внимательнее рассмотреть ее; поговорив с ней, он узнает, какое чудовищное преступление собирается совершить английский офицер, и сообщает об этом своим товарищам, все в ужасе отшатываются.

Из слов купцов молодая женщина узнает о намерении коварного любозника. Она хочет поговорить с Белтоном, тот приходит в ярость и готов ударить ее.

Трое купцов некоторое время шепчутся между собой. Один из них достает кошелек с деньгами и отдает его Белтону; тот уходит. Молодая индианка хочет бежать, но падает без сознания на руки своих новых хозяев.

Сцена 8

Между тем наступает утро. Один за другим на берегу появляются колонисты, квакеры, офицеры, чтобы вести переговоры с приезжими купцами. Они изумлены представшим им зрелищем. Купцы рассказывают им, в чем дело, и объясняют, что заплатили за молодую женщину деньги для того, чтобы избавить ее от жестокости Белтона и возвратить колонии.

Приходит брат индианки; он уже знает обо всем; он хочет видеть Белтона, но тот скрылся, индеец выражает сильнейший гнев и стремительно убегает. Все расходятся, уводя с собой индианку.

Сцена 9

В глубине сцены появляется Белтон в сопровождении нескольких слуг, нагруженных тюками, и направляется к привязанной у берега шлюпке; с другой стороны выходит Зораим в сопровождении отряда дикарей. Он останавливает Белтона; дикари готовы броситься на него, но Зораим удерживает их; он упрекает Белтона за его коварство и предлагает сразиться с ним. Белтон соглашается. Индеец снимает с себя колчан и лук и вооружается щитом и палицей, такое же оружие он дает Белтону, тот отбрасывает свою шпагу. Несколько рабов Белтона убегают, чтобы поднять тревогу в селении.

Начинается горячий бой. Зораим повергнут наземь, дикари хотят прийти на помощь своему вождю, но наперерез им бросается толпа местных жителей и негров, прибежавших на место боя, они поднимают Зораима. Прибегает Элиза с разметавшимися волосами и бросается в объятия брата, который в отчаянии от того, что ему не удалось отомстить за нее. Колонисты и офицеры с отвращением отворачиваются от Белтона. Его охватывает раскаяние. Пробившись сквозь толпу, он падет к ногам любовницы, но та с презрением отталкивает его. Зораим увещевает сестру не поддаваться уговорам офицера.

Белтон с яростью бросает кошелек, содержащий цену его преступления, и вновь бросается к ногам Элизы; он протягивает ей и Зораиму свою шпагу, умоляя убить его. Однако они отталкивают его и остаются непреклонными. Тогда Белтон убегает и тут же возвращается, неся на руках своих двух малюток; он вновь падает на колени. Молодая женщина бросается к детям, которые словно молят о том, чтобы она простила их отца.

Сцена 10

В этот миг неожиданно появляются Зирка и Фаме, родители Элизы и Зораима, которые вместе со своей дочерью Амазалией последовали за сыном. Оказавшись свидетелями этой сцены, они выражают свое удивление и возмущение.

Элиза бросается в объятия своих родителей, но они отталкивают ее; она падает к их ногам, обливая их слезами раскаяния и дочерней любви.

Белтон, более пристыженный и удрученный, чем когда-либо, на коленях подползает к разгневанному отцу и умоляет о прощении или смерти, дети Элизы присоединяют свои молитвы и слезы к мольбам и слезам своей матери. Это умилительное зрелище и просьбы всех окружающих не могут не растрогать Зирку: он поднимает Белтона и прощает его; Элиза бросается в объятия отца и матери и вместе с Белтоном выражает им любовь, уважение и признательность. Не забыты и дети Элизы - Зирка берет их на руки, прижимает к груди и поднимает к небу.

Белтон расточает ласки своей новой сестре Амазилии: отныне он навеки соединен со своей дорогой Элизой. Радость и веселье царят сердцах и сверкают глазах.

Сцена 11

Все присутствующие колонисты, глубоко растроганные этой сценой, изъявляют желание завершить счастливый день благоде-

янием и дарują неграм свободу. Последние выстраиваются по одну сторону сцены, колонисты снимают с каждого из них маленькую цепочку, которую носят негры в знак своего рабства. Получив свободу, негры падают к ногам своих освободителей, те поднимают их и обнимают в знак всеобщего братства.

Этот маленький балет завершается танцами отдельных групп и общими танцами. Каждый из них отличается особым характером, резко контрастируя между собой.

Задача балетмейстера - уловить эти различия и передать их в постановке танцев, ибо англичане и англичанки танцуют не так, как негры и негритянки, а индейцы танцуют иначе, чем последние.

XIX ВЕК

"СИЛЬФИДА"

(Балет Тальони в 2-х действиях. Музыка Шнейцгоффера. Впервые поставлен в Королевском театре Академии музыки в Париже 12 марта 1832 года)

Действующие лица и исполнители:

Сильфида

Джемс Рюбен, крестьянин-шотландец

Анна Рюбен, его мать

Эффи, крестьянка

Гюрн, крестьянин-шотландец

Старая Мадж, ведьма

Сильфиды

Ведьма

Сильфиды, шотландские крестьяне, старики, ведьмы

Действие происходит в Шотландии.

АКТ ПЕРВЫЙ

Перед зрителем часть фермы в Шотландии. В глубине сцены дверь, направо от которой высоко над полом расположено окно. Там же, несколько поодаль, большой камин. Лестница слева от двери ведет в покои хозяев. Светает.

Сцена 1

Джемс и Гюрн спят; один - в большом кресле, другой - на вязанках соломы; первый - на авансцене, второй - в глубине сцены. В момент поднятия занавеса Сильфида стоит на коленях у ног Джемса; она не наглядится на него и счастлива быть вблизи любимого. Потом она начиняет порхать вокруг Джемса и своими голубыми крылышками освежать воздух, которым он дышит.

Но сон Джемса беспокоен; временами кажется, что он следит за Сильфидой и вторит ее движениям. Она же, влекомая силой чувств, от которых тщетно хочет избавиться, приближается к нему и целует в лоб. Джемс пробуждается и устремляется вслед за Сильфидой, которая скрывается в камине. Юноша встревожен этим таинственным существом, не единожды чаровавшим его сон, и силится убедить себя, что это лишь видение. Но чувства не обманывают Джемса - он был разбужен поцелуем Сильфиды, пылающим на его челе.

Рассеять сомнение Джемса может Гюрн, возможно, он видел Сильфиду. Джемс будит Грюна, однако тот на все вопросы отвечает, что во сне видел только милую, горячо любимую им Эффи. Но герой Эффи - Джемс. Воспоминания о девушке успокаивают растревоженное воображение Джемса. Во имя любви к Эффи он должен забыть фантастическое существо, смущающее его покой, ведь близится час помолвки, и все предвещает счастливое будущее.

Сцена 2

Под руку с матерью Джемса, Анной, входит Эффи. Гюрн устремляется к ней, робко кланяется; и осмеливается подарить ей перья убитой им цапли - пусть она украсит ими свою соломенную шляпу. Эффи благодарит его милой улыбкой и подходит к погруженному в раздумье Джемсу, который не заметил ее появления.

- О чем вы думаете, Джемс?

И, как бы возвращаясь в мир земной, тот отвечает:

- Я думаю... я думаю о вас, моя дорогая кузина.

- Вы меня обманываете.

- Нет, уверяю тебя, нет.

- Вы грустны, а ведь сегодня день нашей помолвки.

- Оᵀя счастлив, моя Эффи, тем, что люблю тебя и хочу любить вечно.

- Слава Богу!

Она подает ему руку для поцелуя. Грюн подходит к девушке, чтобы также поцеловать ей руку, но она прячет руку, а Джемс спешит стать' между Эффи и Грюном: в его позе - насмешка, кажущаяся угроза.

Смущенный и пристыженный Гюрн отходит, скрывая навернувшиеся слезы, которые он не в силах сдержать. Горе его усиливается, когда он видит, что Анна соединяет руки любящих. Они становятся перед ней на колени, она благословляет их.

Сцена 3

Появляются подруги Эффи. Они приносят подарки. Это и плед, и венок, и фата, и букет цветов, и многое другое. Девушки поздравляют своих молодых друзей и подтрунивают над Гюрном, который, однако, надеется, что они замолвят за него словечко перед Эффи, - он не теряет надежды стать ее женихом. А она примеряет подарки, любуется собой, смеется.

Джемс тем временем, против воли своей, оказывается у камина - перед глазами его непрестанно возникает образ, лишивший его покоя. Сильфида, где она? Отрешенный взор юноши ищет, куда

она скрылась, но вдруг видит нечто отвратительное. Это ведьма Мадж, вошедшая вслед за девушками и доселе таившаяся возле камина.

- Что ты тут делаешь?

- Хочу переждать у вас грозу, которой боюсь.

-Убирайся отсюда, исчадье преисподней, вон! И не являй нам лица несчастья! Твой приход несет горе! Вон отсюда, вон! Девушки заступаются за старуху: ведь она вещунья и гадалка, предсказывающая время свадеб.

- Твоя свадьба близка, - говорит она одной, - а твоя - твоя никогда! А ты, - обращается она к третьей, - ты ребенок, подожди еще.

Четвертая, выслушав от гадалки нечто по секрету, отходит от нее, покраснев. Лукавые глаза Эффи спрашивают у Мадж, будет ли она счастлива в замужестве.

- Да,- отвечает старуха.

- Любит ли меня мой жених так же, как я его?

Колдунья разглядывает руку Джемса: "Нет!"

Джемс раздосадован, умоляет девушку не верить словам старухи. Гюрн протягивает ей свою руку.

- О, этот, милочка, любит тебя по-настоящему, и, быть может, скоро ты пожалеешь, что отвергла его.

Разгневанный Джемс выталкивает Мадж за дверь, а Гюрн в последний раз пытается помешать помолвке: "Мадж ведь сказала вам, что я должен быть женихом!"

Девушки смеются над этими словами, а Эффи старается успокоить Джемса уверениями, что предсказание колдуньи - злая ложь.

Анна напоминает племяннице, что надо приготовиться к помолвке. Вместе с подругами они поднимаются по лестнице. Джемс устремляется следом, но девушки останавливают его, а Эффи посылает ему воздушный поцелуй.

Сцена 4

Оставшись один, Джемс размышляет о счастье быть помолвленным с Эффи, но постепенно воспоминания о Сильфиде зав-

ладевают им. Кто она? Кто это обворожительное существо, которое всякую ночь вторгается в мой сон и чарует меня? Это мой добрый ангел или фея, хранящая мою судьбу. Однако хватит думать об этом!

Внезапно, как бы порывом ветра, окно растворяется. Джемс оборачивается и видит застывшую в углу окна Сильфиду. Она, поникшая и грустная, прячет в ладонях лицо. Джемс приглашает ее войти, и она соскальзывает вниз.

- Отчего ты грустна? - спрашивает юноша.

Она безмолвно отвечает ему взглядом, полным нежности.

- Доверь мне свою печаль, - настаивает он.

- Разве ты не догадываешься? Ты готовишься к помолвке с Эффи.

- Но почему это тебя беспокоит?

- Увы, тебе не дано понять моей любви.

- Неужели ты любишь меня? Или просто смеешься над моей доверчивостью?

- Милый, с того дня, что я увидела тебя, моя судьба связана с тобой, я всегда подле тебя, зримая или нет. Этот очаг - мой приют. Днем я провожаю тебя в леса и горы, ночью стерегу дом от злых духов и храню сон твой, склонясь к изголовью. Ты видишь сны любви - они навеяны мной.

Джемс внемлет ей с волненьем. Сердце его тронуто любовью Сильфиды, а она - она ждет ответа.

- Долг запрещает мне любить тебя. Я поклялся Эффи и обязан быть верным ей.

Сильфида в отчаянии - ей остается смерть; она покидает Джемса, и он никогда больше! ее не увидит. В смятении он призывает ее, напрасно стараясь скрыть непонятную тревогу. Несмотря на любовь к Эффи, образ Сильфиды повсюду с ним, и он не в силах изгнать его из сердца. Сильфида вновь обретает воздушность - она порхает вокруг Джемса, трепеща голубыми крылышками.

Джемс в растерянности, и Сильфида, чувствуя состояние юноши, старается увлечь его за собой.

- Чего ты хочешь?

- Идем, идем со мной.

- Покинуть Эффи? Нет, лучше смерть. Уходи! Ты - ты только пустая тень, пытающаяся обмануть мои чувства.

С этими словами он вырывается из объятий Сильфиды и с негодованием отталкивает ее. Она закутывается в плед, забытый Эффи. Обернувшись. Джемс находит подле ног своих Сильфиду, напоминающую ему суженную Эффи. Юноша в смятении. Он поднимает Сильфиду и, нежно обнимая, целует ее.

Сцена 5

Недавно вошедший Гюрн видит все. Он крадется по лестнице, чтобы привести Эффи и разоблачить Джемса. В этот момент, когда Джемс целует Сильфиду, появляются Гюрн и Эффи с подругами. Гюрн делает знак девушкам, но Джемс, обернувшийся на шум, успевает спрятать Сильфиду в кресле, укрыв ее пледом. Гюрн видит это, вместе с Эффи он подходит к креслу. Джемс старается отвлечь Эффи; с тревогой она смотрит на юношу, а он, застыв, смущенно отводит глаза.

Гюрн и Эффи сдергивают плед - Сильфида исчезла. Девушки смеются над Гюрном, Эффи рассержена.

- Ты выдумал это, чтобы вызвать мою ревность и недоверие к бедному Джемсу!

Сцена 6

Все жители деревни пришли справить помолвку Джемса и Эффи. Старики усаживаются за стол и осушают не один кувшин пива. Юноши и девушки начинают танцы. Дивертисмент.

Джемс озабочен, и, кажется, глаза его все время ищут Сильфиду. Он столь рассеян, что даже забывает пригласить на танец Эффи, и она сама делает это.

Временами между танцующими мелькает Сильфида, но доступна она лишь взору Джемса.

Нарушая контрданс, он устремляется к ней, но всякий раз попытки коснуться ее безуспешны - она ускользает. Поведение юноши озадачивает окружающих: "Наверное, любовь к кузине смутила его покой. Нужно поскорее сыграть свадьбу, а то он совсем спятит". Танец окончен.

Начинаются приготовления к помолвке: подруги украшают Эффи венком и букетом, Анна подает ей кольцо. Все радостно приветствуют девушку. И только Джемс не обращает на нее внимания; ему грустно и одиноко среди общего веселья. Он снимает с пальца кольцо, которым должен будет обменяться с кузиной.

Поворачиваясь к ней, он словно спрашивает Эффи: отчего ему не весело, отчего он не счастлив, хотя соединяет свою судьбу с той, которую давно любит?

Выпорхнувшая из камина Сильфида вырывает кольцо у Джемса. Сильфида в неистовом отчаянии, и Джемс старается ее успокоить, но усилия его тщетны: она умрет, если он покинет ее. Джемс лишается рассудка при мысли, что может потерять Сильфиду. Она же, воспользовавшись этим, увлекает его за собой. Оба исчезают за толпой, окружившей Эффи.

Эффи прощается с подружками. Зовут жениха - он не откликается. Где Джемс? Его ищут, но безуспешно. Все изумлены. И только Гюрн видел его бегущим с женщиной в сторону гор. Весть эта причиняет страдания Эффи, она разгневана, все возмущены. Гюрн, торжествуя, напоминает Эффи о пророчестве Мадж, говорит о своей любви. Девушка безмолвствует, подруги поддерживают Гюрна.

Отчаяние овладело Эффи, и ни слова утешения подруг, ни ласки Анны, ни склоненный у ног ее Гюрн - ничто не спасет ее от горя.

АКТ ВТОРОЙ

На сцене лес. Налево, среди скал, вход в пещеру, вверху вьется тропинка. Ночь. Густая пелена тумана скрывает ландшафт, видны только отдельные деревья; среди них немного сбоку, стоит высокий бук.

Сцена 1

Старая Мадж готовится к шабашу. Она очерчивает кругов центре которого на треножник ставит вверх дном огромный котел, и рядом размещает орудия своей колдовской кухни: мехи, горшок, шумовку, две сферы, человеческую голову и черепа животных, прозрачный сосуд, наполненный шевелящимися гадами, мешок с сухими травами и т.п. Потом ведьма три раза обходит котел, всякий раз ударяя по нему огромной суповой ложкой. Это - сигнал. Верхом на помеле из пещеры выскакивают двадцать ведьм, каждая держит фонарь; ведьм сопровождают звери - обезьяны, лесные коты, свиньи, совы, крокодилы и т.п.

По знаку Мадж зверье окружает котел, кружится и беснуется подле него, затем переворачивает котел и раздувает огонь. Тем временем ведьмы, сойдя с метел, отправляются за ядовитыми снадобьями, а возвратясь, кидают их в котел. Колдовское зелье начинает вариться. Ведьмы волокут жаб, гадюк, ящериц, филина, волчьи зубы, кошачьи уши, козлиные копыта, цикуту и бросают их в котел. Мадж наполняет его жидкостью. Из котла подымается пар. Обезьяны шумовкой снимают пену, звери еще более раздувают огонь; начинается колдовская пляска ведьм, но Мадж вскоре ее прерывает: варево готово. "За дело, за дело!" - восклицает она. Ведьмы на помелах окружают котел. В руках у них кубки. Зверье помещается неподалеку от котла, образуя как бы подставку, на которую Мадж кладет большую книгу черной магии. Она раскрывает ее, произносит заклинания, погружает в котел всевозможные предметы, которые становятся талисманами, и, достав, раздает их ведьмам. Себе же Мадж оставляет шарф и обматывает его вокруг тела. Потом снова перемешивает варево, из котла вырывается кровавое пламя. Большой ложкой Мадж разливает зелье по кубкам. Ведьмы с воплями, которым вторит зверье, чокаются и пьют. Кубки пустеют. Шабаш закончен. Снова - поганый пляс. Ведьмы верхом на помелах исчезают со сцены. Звери собирают орудия колдовства и один за другим скрываются в пещере. Туман начинает рассеиваться, и открывается вид на пейзаж, проступающий сквозь контуры деревьев.

Сцена 2

По уступу крутой и узкой тропинки, вьющейся по скалам, Сильфида ведет за руку Джемса. Каждый шаг вызывает его страх, тогда как ножки Сильфиды едва касаются земли, она скользит с одного уступа на другой.

- Куда мы идем?

- Сюда. Здесь мой дом. Здесь мое царство. Здесь я скрою тебя от всех, и ты забудешь земные дела.

Несмотря на любовь к Сильфиде, Джемс не может забыть покинутую Эффи. Сильфида развлекает Джемса танцами, чтобы изгнать из его памяти образ невесты. Но тщетно - Джемс все время видит плачущую Эффи.

Тогда Сильфида сзывает своих сестер, и из лесу, раздвигая ветви, сквозь заросли шиповника спешат юные Сильфиды с голубыми и розовыми крылышками. Джемс дивится чуду их появления. Танцы дев воздуха вскоре развеивают его грусть. Одни, обвязав деревья шарфами, раскачиваются на них, другие же, пригибая ветви, легко летают над землей. Джемс очарован этим зрелищем, и большая любовь к Сильфиде все больше разгорается в его душе. Он беспрестанно стремится обнять Сильфиду, но тщетно: та выскальзывает из его рук. Разбуженное желание юноши неистовствует. С тревогой и трепетом он ищет Сильфиду, а та скрывается среди подруг. Взор Джемса вопрошает - где она? Но Сильфиды безмолвно одна за другой скрываются в лесу.

Сцена 3

Джемс в отчаянии. Любовь Сильфиды - самообман, химера, а он в погоне за мнимым счастьем нарушил клятву верности и причинил страдания той, которая обещала сделать его счастливым.

Все кончено.

Сцена 4

Вышедшая из пещеры Мадж наблюдает за горестными метаниями Джемса. С ехидным лукавством вопрошает она юношу о причине его отчаяния.

- Я одинок. Всего себя я отдал существу, которое противится ласкам моим и не позволяет обнять себя. Она обманула меня своими обещаниями, увлекла за собой, но едва я протягиваю руки, чтобы прикоснуться к счастью, оно ускользает, вызывая в душе моей отчаяние и угрызение совести. Я думал, что она - ангел. Ее любовь сулила мне радости рая, но она - оборотень, терзающий мое сердце. И все же сейчас я люблю ее, как никогда, готов расстаться с жизнью за мгновенье быть рядом с ней.

- Я знаю ту, что мучает тебя. Ты любишь Сильфиду. Удержать ее трудно, но мой талисман поможет тебе.

- Дай мне его; все, чем я владею, будет твое!

- Эх, ты! Только утром ты отказ&тся поверить мне и незаслуженно вытолкал из своего дома.

- Забудь обиды. Я у ног твоих, внемли раскаяниям моим, верни мне жизнь, соедини меня с той, что для меня дороже жизни.

- Следовало бы наказать тебя, но я не злопамятна, добра и помогу тебе. Видишь этот шарф. Доверься его волшебной силе, и ты овладеешь счастьем. Если сможешь опоясать им Сильфиду, крылышки ее отпадут. Потеряв их, она лишится свободы и навсегда останется с тобой.

Джемс бросается колдунье в ноги. Его признательности нет предела. В упоении сотни раз целует он волшебный талисман, сулящий ему власть над Сильфидой. Расставаясь с юношей, Мадж вновь напоминает о чудодейственной силе шарфа. Джемс благодарит ее и провожает до входа в пещеру.

Сцена 5

Возвращаясь, Джемс видит в ветвях деревьев играющую с птичьим гнездом Сильфиду. Он размахивает шарфом, привлекая ее

внимание. Сильфида спускается с дерева и предлагает юноше гнездо в обмен на шарф.

- Нет, не хочу. Несчастные пичуги погибнут, если лишить их свободы. Верни малышей матери.

- Ты прав, - соглашается Сильфида, водворяет гнездо на дерево и пытается схватить шарф. Джемс не дает его, попрекает Сильфиду за то, что та всегда убегает от него и не дает заключить себя в объятия. Сильфида настаивает на своей просьбе и обещает, что не будет противиться его желаниям. Но Джемс делает вид, что отказывает ей. Сильфида подходит к нему за шарфом, а он так обвивает ее руки и ноги, что та не может высвободить их. Джемс освобождает ее лишь тогда, когда отпадают крылышки. В тот же миг Сильфида подносит руку к сердцу - словно смерть пронзила его. Джемс сжимает Сильфиду в объятиях, она отталкивает юношу, и он падает, распростершись у ее ног. Смертельная бледность покрывает лицо Сильфиды.

- Что же ты сделал?

- Я сделал это, чтобы приковать тебя к себе. Теперь ты моя, и мы навеки вместе.

- Ты заблуждаешься. Лишив меня свободы, ты лишил меня жизни.

- Этого не может быть!

- Ты видишь, как я бледна. Еще мгновение - и я навсегда лишусь твоей любви.

- О, горе мне!

- Не плачь, я так тебя любила, но я не могла быть твоей. Я была счастлива этой любовью, но сделать тебя счастливым не в моей власти. Прощай, я умираю. Возьми кольцо и торопись - ты еще можешь жениться на той, кого так любил до встречи со мной.

- Прощай, я умираю счастливой, в надежде, что ты будешь счастлив.

- Нет, лишившись тебя, я лишусь жизни!

Появляется Мадж. Она пришла насладиться отчаянием Джемса.

- Злодейка! Смотри, что ты натворила. Ты обманула меня. Можно ли так мстить за мой невинный поступок? Будь проклята небом так же, как мною!

Силы Сильфиды заметно тают. В эти последние мгновенья сестры окружают ее. В их объятиях последний вздох слетает с ее губ. Плачущий Джемс обнимает ее. Сильфиды покрывают ее лицо шарфом и взлетают, бережно унося ее с собой. Маленькие Сильфиды поддерживают умершую сестру, целуют ее ножки.

Ведьма смеется над горем Джемса. Она указывает ему на кузину. Уступив настойчивости Гюрна, Эффи дала согласие на брак с ним. Свадебный кортеж направляется к часовне, и оттуда доносится колокольный звон... Пролетают Сильфиды. Бросив последний взгляд на любимую, Джемс падает без чувств.

"ЖИЗЕЛЬ ИЛИ ВИЛЛИСЫ"

(Фантастический балет в двух действиях. Либретто Т. Готье, Ж. Сен-Жоржа, Ж. Коралли (по легенде Г. Гейне). Музыка Адольфа Адана. Постановка Ж. Коралли, Ж. Перро. Художник П. Сисери, костюмы П. Лормье)

Первое представление: Париж, театр Королевской Академии музыки (Гранд-Опера), 28 июня 1841 года.

Действующие лица:

Жизель, крестьянская девушка
Альберт, герцог Силезский, переодетый крестьянином
Берта, мать Жизели
Князь Курляндский
Батильда, дочь князя Курляндского, невеста Альберта
Ганс, лесничий (он же Илларион)
Вильфрид, оруженосец Альберта
Мирта, повелительница виллис
Зюльма и Монна, подруги Мирты
Свита
Охотники

Крестьяне и крестьянки

Виллисы (души девушек, умерших до свадьбы)

Предание, лежащее в основе балета "Жизель, или Виллисы "

В славянских странах живет предание о ночных плясуньях, носящих имя Вилы. Вилы - невесты, умершие накануне свадьбы; эти злополучные юные существа не могут успокоиться в могиле. В их угасших сердцах не заглохла любовь к танцу, которым они не успели насладиться в жизни. В полночь они встают из могил, собираются у дорог, и горе юноше, повстречавшемуся им: он должен с ними танцевать, пока не упадет замертво. В подвенечных нарядах, с венками на голове, с кольцами на руках, при свете луны, как Эльфы, танцуют Вилы; их лица, белее снега, все же блещут красотой, молодостью. Они смеются коварно и весело, маня соблазнительно; весь облик их полон столь сладких обещаний, что эти покойницы-вакхи неотразимы.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Сцена изображает одну из солнечных долин Германии. Вдали, по холмам - виноградники. Гористая дорога ведет в долину.

Сцена 1

На холмах Тюрингии идет сбор винограда. Светает. Крестьяне отправляются на виноградники.

Сцена 2

Входит Ганс (Илларион), огладывается, словно ищет кого-то. С любовью смотрит он в сторону хижины Жизели, потом гневно - на хижину Лойса. Там живет его соперник. Если бы можно было ему отомстить, вот было бы счастье.

Дверь хижины Лойса таинственно открывается. Ганс прячется, чтобы наблюдать. Что будет?

Сцена 3

Молодой герцог Альберт Силезский, скрывающийся в одежде крестьянина под именем Лойса, выходит из хижины в сопровождении оруженосца Вильфрида. Видно, что Вильфрид уговаривает герцога отказаться от его тайных планов, но тот противится. Он указывает на хижину Жизели; под этой соломенной кровлей живет та, которую он любит, которой принадлежит вся его нежность. Он приказывает Вильфриду оставить его одного. Вильфрид медлит, но повелительный жест герцога - и он, почтительно кланяясь, удаляется.

Ганс поражен, видя, что нарядный дворянин так почтителен перед простым крестьянином, его соперником. В голове Ганса зарождаются подозрения, которые он и постарается выяснить.

Сцена 4

Лойс (Альберт) подходит к хижине Жизели и тихонько стучит в дверь. Илларион (Ганс) все еще подсматривает. Жизель тотчас выходит и спешит обнять возлюбленного. Восторг, счастье обоих влюбленных. Жизель рассказывает Лойсу (Альберту) свой сон: ее мучила ревность к прекрасной даме, которую Лойс полюбил, которую предпочел ей. Смущенный Лойс (Альберт) успокаивает Жизель: только ее он любит, только ее будет любить вечно. "Если бы ты обманул меня, - говорит девушка, - я умерла бы, я чувствую". И она прикладывает руку к сердцу, словно говоря, что сердце ее часто болит. Лойс снова успокаивает ее горячими ласками.

Жизель срывает ромашки, гадает по ним о любви Лойса. Гадание счастливо, и она снова в объятиях любимого.

Ганс не выдерживает - подбегает к Жизели и упрекает ее за подобное поведение. Он был тут и все видел. "Какое мне дело, - весело отвечает Жизель, - я за себя не краснею: люблю его и буду любить вечно...". Она смеется Гансу в лицо и отворачивается от него. Лойс (Альберт) же отталкивает лесничего и угрожает ему, запрещая преследовать Жизель своей любовью. "Ну ладно, - говорит Ганс, - мы еще посмотрим, чья возьмет...".

Сцена 5

Девушки, направляясь на виноградники, зовут на работу Жизель. Совсем рассвело, пора идти. Но Жизель бредит лишь пляской, весельем и удерживает подруг. Больше всего на свете, после Лойса, она любит танцы. Жизель предлагает девушкам повеселиться, вместо того чтобы идти работать. Она начинает танцевать. Ее веселость, живость, увлекательный и ловкий танец, вперемежку с ласками Лойса, неотразимы. Вскоре девушки присоединяются к Жизели. Они побросали свои корзины, и танец их быстро переходит в безудержное шумное веселье. Берта, мать Жизели, выходит из хижины.

Сцена 6

- Ты что же, вечно будешь танцевать? - говорит она Жизели. Утром... Вечером... Это просто страсть какая-то... Вместо того чтобы работать, подумать о хозяйстве...

- Она так хорошо танцует, - говорит Лойс (Альберт).

- Это моя единственная радость, - отвечает Жизель, - а он, - добавляет она, указывая на Лойса, - мое единственное счастье.

- Вот! - говорит Берта. - *Я* уверена, что если бы эта сумасшедшая девочка умерла, она стала бы виллисой и продолжала бы танцевать даже после смерти как девушка, слишком любившая танец.

- Что вы хотите сказать? - восклицают в ужасе девушки и жмутся одна к другой.

Тогда под звуки мрачной музыки Берта начинает изображать появление покойниц, вставших из гроба и затеявших общую пляску. Ужас девушек достигает предела, одна Жизель смеется. Она весело говорит матери, что исправить ее невозможно, - живая или мертвая, она вечно будет танцевать.

- А ведь это тебе очень вредно, - говорит Берта. - Не только твое здоровье, может быть, и жизнь от этого зависит. Она очень слабенькая, - обращается Берта к Лойсу, - усталость, волнения ей очень вредны; доктор говорил, что они могут быть гибельны.

Лойс смущен словами Берты, но он успокаивает добрую мать. Жизель берет руку Лойса и прижимает к своему сердцу, словно говоря, что с ним никакие опасности ей не страшны.

Вдали трубит охотничий рог. Лойс обеспокоен этим и живо подает знак - пора уходить на виноградники. Он увлекает за собой девушек, в то время как Жизель по настоянию матери идет домой. Она посылает поцелуй Лойсу, который уходит вместе со всеми.

Сцена 7

Оставшись один, Ганс объясняет свои намерения. Во что бы то ни стало лесничий хочет разгадать тайну соперника, узнать, кто он... Убедившись, что его никто не видит, Ганс тайком прокрадывается в хижину Лойса. В этот момент звук рога приближается, и на холме появляются егери и загонщики.

Сцена 8

Вскоре верхом, в сопровождении многочисленной свиты дам, кавалеров и охотников, с соколами на левой руке, появляется и князь с дочерью Батильдой. Жаркий день утомил их, они ищут удобного места для отдыха. Егерь указывает князю на хижину Берты; он стучит в дверь, и на пороге появляется Жизель в сопровождении матери. Князь весело просит приюта; Берта предлагает войти в свою хижину, хотя она слишком убога для такого вельможи.

Тем временем Батильда подзывает Жизель; она рассматривает ее и находит очаровательной. Жизель всеми силами старается быть радушной хозяйкой; она предлагает Батильде сесть, предлагает ей молока и плодов; Батильда покорена ее миловидностью, снимает с шеи золотую цепь и подает ее девушке, совершенно сконфуженной, но гордящейся таким подарком.

Батильда расспрашивает Жизель о ее работе, развлечениях. О, Жизель счастлива! У нее ни горя, ни забот; утром работа, вечером танцы. "Да, - говорит Берта Батильде, - особенно танцы, она на них помешана".

Батильда улыбается и спрашивает Жизель, заговорило ли ее сердце, любит ли они кого-нибудь?

- О да, - восклицает девушка, указывая на хижину Лойса, - того, кто живет тут! Он мой возлюбленный, мой жених! Я умру, если он разлюбит!

Батильда живо заинтересована девушкой... их судьба одинакова- она тоже выходит замуж за молодого и прекрасного дворянина! Она обещает дать Жизели приданое: девушка ей все больше и больше нравится... Батильда хочет видеть жениха Жизели и идет к ней в хижину в сопровождении отца и Берты, Жизель бежит искать Лойса.

Князь дает знак своей свите и просит продолжать охоту; он устал и хочет немного отдохнуть. Когда он пожелает, чтобы все вернулись, то затрубит в рог.

Ганс появляется в дверях хижины Лойса, видит князя и слышит его приказания. Князь с дочерью уходят в хижину Берты.

Сцена 9

Пока Жизель смотрит на дорогу и ищет своего возлюбленного. Ганс выходит из хижины Лойса, держа в руках шпагу и рыцарский плащ; наконец он узнал, кто его соперник! Вельможа! Теперь-то он убедился - это переодетый соблазнитель! Ганс держит шпагу в руках и хочет разоблачить соперника в присутствии Жизели и всей деревни. Затем он прячет шпагу Лойса (Альберта) в кусты, ожидая прихода поселян на праздник.

Сцена 10

Вдали показывается Лойс. Осторожно озираясь, он удостоверяется, что охотники ушли. Жизель замечает его и бежит к нему. В эту минуту раздается веселая музыка.

Сцена 11

Начиняется шествие. Сбор винограда закончен. Медленно движется повозка, украшенная виноградной лозой и цветами. За ней - крестьяне и крестьянки всей долины; в их руках корзины, полные винограда. По старому обычаю торжественно несут верхом на бочонке маленького Вакха. Все окружают Жизель. Ее избирают царицей праздника и надевают венок из виноградных листьев и цветов. Лойс восхищён красотой девушки еще более, чем прежде. Безумное веселье вскоре овладевает всеми.

Праздник сбора винограда. Жизель увлекает Лойса в середину толпы и упоённо танцует с ним. Все кружатся в танце. В финале его Лойс целует Жизель. При виде этого поцелуя бешенство и ревность завистливого Ганса достигает предела. Лесничий бросается в центр круга и объявляет Жизели, что Лойс - обманщик, соблазнитель. Первый вельможа! Сначала испуганная, Жизель все же отвечает Гансу, что ему всё это приснилось, и он не знает, что говорит.

- Ах, приснилось - продолжает лесничий, - так смотрите сами!- и он показывает окружающим шпагу и плащ Лойса.

- Вот, что я нашёл в его хижине... Надеюсь, это убедительное доказательство.

Альберт в бешенстве бросается на Ганса, - тот прячется за крестьян. Внезапное известие страшным ударом сразило Жизель. Шатаясь от горя, готовая упасть, она прислоняется к дереву. Крестьяне замерли в изумлении. Лойс бежит к Жизели, думая, что еще сможет опровергнуть обвинение, и старается ее успокоить, заверяя в своей любви. Ее обманывают, утверждает он, для нее он всегда будет Лойсом, простым крестьянином, ее возлюбленным, ее женихом. Бедная девушка так рада поверить... Надежда возвращается в ее сердце; доверчивая и счастливая, она позволяет коварному Альберту обнять себя. Но тут Ганс вспоминает приказание князя, данное свите, вернуться по звуку рога. Он хватает висящий на дереве рог одного из приближенных князя и громко трубит. Услышав условный сигнал, сбегаются все охотники, а князь выходит из хижины Берты. Ганс

указывает им на Альберта, стоящего коленопреклоненным перед Жизелью. Свита, узнав молодого герцога, почтительно приветствует его. Видя это, Жизель уже не может сомневаться в истине и понимает, какое горе её настигло.

Сцена 12

Князь приближается к Альберту и, тотчас узнав его, спрашивает, что означает странное поведение и необычный наряд герцога.

Альберт встает с колен, поражённый и пристыженный внезапной встречей. Жизель все видела! У нее уже нет сомнений в предательстве любимого. Горю ее нет предела. Она делает над собой усилие и с ужасом отступает от Альберта. Потом, окончательно уничтоженная обрушившимся ударом, Жизель бежит к хижине и падает на руки матери, которая выходит из двери вместе с юной Батильдой.

Сцена 13

Батильда, тронутая и сочувствующая причине ее волнения, живо подходит к Жизели и спрашивает. Та вместо ответа указывает ей на Альберта, смущенного и убитого.

- Что я вижу? - говорит Батильда, - Герцог в подобном наряде! Это мой жених! - говорит она, указывая на свое обручальное кольцо. Альберт подходит к Батильде и тщетно пытается задержать роковое признание; но Жизель все слышала, все поняла. Невероятный ужас отражается на лице бедной девочки; в голове ее все мутится, ужасный и мрачный бред овладевает ею - обманута, погибла, обесчещена. Девушка теряет рассудок, из глаз ее текут слезы... Она смеется неестественным смехом. Потом берет руку Альберта, прикладывает к своему сердцу, но тут же в ужасе отталкивает ее. Схватив лежащую на земле шпагу Лойса, сначала машинально играет ею, потом хочет упасть на острый клинок, но мать вырывает оружие.

Любовь к танцу возникает в сознании бедняжки, ей слышится напев танца, который она танцевала с Альбертом... Она начиняет

танцевать с жаром, со страстью. Но нежданное горе, жестокие потрясения исчерпали угасающие силы девушки... Жизнь покидает ее, мать склоняется над ней....

Последний вздох вырывается из уст Жизели... Она бросает печальный взгляд на потрясённого Альберта, и ее глаза закрываются навек!

Батильда, великодушная и добрая, заливается слезами. Позабыв обо всех, Альберт хочет оживить Жизель горячими ласками... Он кладет руку на сердце девушки и с ужасом чувствует, что сердце больше не бьется.

Он хватает шпагу и хочет поразить себя. Князь удерживает и обезоруживает Альберта. Берта поддерживает тело своей несчастной дочери. Альберта, обезумевшего от гора и любви, уводят.

Крестьяне, свита князя, охотники толпятся и довершают эту печальную картину.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Сцена изображает лес и берег озера. Среди сырости и прохлады растут камыши, осока, лесные цветы и водяные растения; кругом березы, осины и плакучие ивы, склонившие к земле бледную листву. Налево, под кипарисом, белый мраморный крест, на котором начертано имя Жизели. Могила тонет в густой траве и цветах. Голубой свет яркой луны освещает эту холодную и туманную картину.

Сцена 1

Несколько лесничих сходятся по глухим тропам. Они ищут удобное место, где бы подстеречь дичь, и направляются к берегу, когда прибегает Ганс.

Сцена 2

Ганс в ужасе. "Это проклятое место, - говорит он товарищам, - оно в круге танцев виллис". Ганс показывает им на могилу Жи-

зели... Жизели, которая вечно танцевала. Он называет ее имя, показывая на венок из виноградных листьев, который надели девушке во время праздника и который висит теперь на кресте. В эту минуту вдали бьет полночь - зловещий час, когда виллисы, согласно народным преданиям, собираются на свои ночные пляски.

Ганс и его товарищи с ужасом слушают бой часов; дрожа, озираются и ждут появления призраков.

- Бежим! - говорит Ганс, - виллисы беспощадны, они хватают путника и заставляют его танцевать, пока тот не умрет от усталости или не будет поглощен этим озером.

Звучит фантастическая музыка; лесничие бледнеют, шатаются и, охваченные паническим страхом, разбегаются во все стороны. Их преследуют появившиеся вдруг блуждающие огоньки.

Сцена 3

Камыш медленно раздвигается, и из влажных растений выпархивает легкая Мирта, царица виллис, - прозрачная тень.

С ее появлением повсюду разливается таинственный свет, который внезапно освещает лес, разгоняя ночные тени. Так бывает всегда, как только появляются виллисы. На белоснежных плечах Мирты дрожат два прозрачных крыла, которыми виллиса может укрыться, как газовым покрывалом.

Призрачное видение ни минуты не остается на месте, взлетая то на кусты, то на ветви ивы, порхая тут и там, пробегая и осматривая свое царство, которым каждую ночь завладевает вновь. Она купается в водах озера, потом висит на ветвях ивы и качается на них.

После па, исполненного Миртой, она срывает ветку розмарина и касается ею каждого цветка, куста, дерева.

Сцена 4

От прикосновения цветущего жезла виллисы все цветы, кусты, травы распускаются, и из них поочередно вылетают виллисы, окружающие Мирту, словно пчелы свою царицу.

Мирта простирает лазурные крылья над своими подданными и тем дает им сигнал к танцу. Несколько виллис поочередно исполняют танец перед своей повелительницей.

Сначала Монна, одалиска, танцует восточную пляску; за ней Зюльма, баядерка, исполняет медленный, индусский танец; потом две француженки танцуют менуэт; за ними вальсируют две немки... В финале танцуют все виллисы, девушки, умершие слишком рано, не успев утолить свою страсть к танцу. Они неистово предаются ей и в новом, столь грациозном своем облике.

Сцена 5

Яркий луч падает на могилу Жизели; растущие на ней цветы выпрямляют стебли и подымают головки, словно открывают путь белой тени, которую они стерегли.

Жизель появляется, укутанная в легкий саван. Она направляется к Мирте; та прикасается к ней веткой розмарина; саван падает. .. Жизель превращается в виллису. Появляются и растут ее крылья ... Ноги скользят по земле, она танцует, или, вернее, порхает по воздуху, как и ее сестры, вспоминая и с радостью повторяя танцы, которые исполняла прежде в первом акте, перед смертью.

Слышен какой-то шум. Все виллисы разбегаются и прячутся в камыши.

Сцена 6

Несколько молодых крестьян возвращаются с праздника в соседней деревушке. С ними старик. Они все весело проходят по сцене.

Уже почти все ушли, когда раздается странная музыка - музыка танца виллис, крестьян против воли охватывает непреодолимое желание потанцевать. Виллисы тотчас же окружают их и пленяют негой поз. Каждая из них желая удержать, очаровать, танцует свой национальный танец... Пленённые крестьяне уже поддаются очарованию, готовы танцевать до смерти, когда старик бросается по-

среди них и с ужасом предупреждает о грозящей опасности. Крестьяне разбегаются. Их преследуют виллисы, с озлоблением наблюдающие исчезновение своих жертв.

Сцена 7

Выходит Альберт в сопровождении Вильфрида, верного оруженосца. Герцог печален и бледен; одежда его в беспорядке; он почти потерял рассудок после смерти Жизели. Альберт медленно подходит к кресту, словно сосредоточивая ускользающие мысли. Вильфрид умоляет Альберта уйти, не останавливаться у роковой могилы, с которой связано столько горя... Альберт просит его удалиться. Вильфрид пробует спорить, но Альберт так твердо приказывает ему уйти, что оруженосцу остается лишь повиноваться. Он удаляется, но с твёрдым намерением снова попытаться увести своего господина из этих злосчастных мест.

Сцена 8

Оставшись один, Альберт предается отчаянию. Сердце его разрывается от гора; он заливается горькими слезами. Вдруг он бледнеет; внимание его привлечено представшим перед ним странным видением... Альберт поражён, узнав Жизель, которая смотрит на него с любовью.

Сцена 9

Охваченный безумием, в сильнейшей тревоге, он еще сомневается, не смея верить глазам. Перед ним не милая прежняя Жизель, но Жизель- виллиса, девушка в новом, страшном облике.

Жизель- виллиса стоит перед ним неподвижно и взглядом манит его...

Уверенный, что это лишь обман воображения, тихо, осторожно приближается к ней Альберт, словно ребенок, желающий поймать на цветке бабочку. Но едва он протягивает руку, Жизель отбегает

от него. Словно пугливая голубка, она улетает и, опустившись на землю, снова смотрит на Альберта взглядом, полным любви.

Эти переходы, или, вернее, эти перелеты повторяются несколько раз. Альберт в отчаянии; он тщетно пытается поймать виллису, которая порою проносится над ним, подобно легкому облачку.

Иногда она посылает ему ласковый привет, бросает ему цветок, сорванный с ветки, посылает поцелуй. Когда же он думает, что уже держит ее, - исчезает и тает, как туман.

Полный отчаяния, Альберт опускается на колени около креста и начинает молиться. Словно притягиваемая этим безмолвным горем, дышащим такой любовью к ней, виллиса летит к своему возлюбленному. Он коснулся ее; опьяненный любовью, счастливый, он готов ее обнять, но она ускользает и исчезает среди роз; в объятиях Альберта лишь могильный крест.

Крайнее отчаяние овладевает юношей, он поднимается и хочет уйти из этих грустных мест, но тут странное зрелище приковывает его взгляд. Будучи не в состоянии оторваться от него, Альберт вынужден быть свидетелем страшной сцены.

Сцена 10

Спрятавшись за плакучую иву, Альберт видит появление несчастного, преследуемого виллисами Ганса. Бледный, дрожащий, полумёртвый от страха, падает лесничий под деревом и молит обезумевших преследовательниц о пощаде. Но царица виллис, прикоснувшись к нему своим жезлом, принуждает его подняться и повторить танец, который начинает исполнять. Ганс под влиянием волшебных чар против своей воли танцует с прекрасной виллисой, пока та не передает его одной из своих подруг, которая передает его по очереди всем остальным. Едва несчастный думает, что мученье кончено и партнерша его устала, как ее тотчас сменяет, полная сил, другая, и ему приходится делать новые нечеловеческие усилия, чтобы танцевать в такт ускоряющейся музыки. Под конец он шатается и чувствует полное изнеможение от усталости и боли. Собрав последние силы, Ганс стремится вырваться и убежать; но

виллисы окружают его широким хороводом, который, затем постепенно суживается, и кружатся в быстром вальсе. Волшебная сила заставляет Ганса танцевать. И снова одна партнёрша сменяет другую.

Ноги несчастной жертвы, заключенной в эти тонкие, смертельные сети, начинают слабеть и подгибаются. Глаза Ганса закрываются, он ничего больше не видит, но продолжает бешено танцевать. Царица виллис хватает его и кружит в вальсе в последний раз; несчастный снова поочередно вальсирует со всеми и, дойдя до берега озера и думая, что протягивает руки новой партнерше, летит в бездну. Виллисы, предводительствуемые Миртой, начинают радостную вакханалию. Но тут одна из виллис обнаруживает Альберта и ведет его, ошеломленного виденным, в середину волшебного хоровода.

Сцена 11

При виде новой жертвы виллисы приходят в восторг; они уже заметались вокруг своей добычи, но в минуту, когда Мирта хочет коснуться Альберта волшебным жезлом, выбегает Жизель и удерживает руку царицы, поднятую над её возлюбленным.

Сцена 12

- Беги, - говорит Жизель тому, кого так любит, - беги или умрешь, умрешь, как Ганс, - добавляет она, указывая на озеро.

При мысли о предстоящей гибели Альберт застывает от ужаса. Воспользовавшись его нерешительностью, Жизель берет его за руку; движимые волшебной силой, они направляются к кресту, и виллиса указывает на священный символ, как на единственное спасение. Мирта и виллисы преследуют их, но Альберт под защитой Жизели достигает креста и хватается за него. В момент, когда Мирта хочет коснуться Альберта волшебным жезлом, ветка розмарина ломается в ее руке. В ужасе и она, и ее подруги замирают.

Озлобленные неудачей, виллисы кружатся вокруг Альберта, пытаясь на него напасть, но каждый раз их отбрасывает неведомая сила. Царица желает отомстить той, что похитила ее добычу. Она простирает руки над Жизелью. Крылья той раскрываются, и она начиняет грациозно и страстно танцевать. Стоя неподвижно, Альберт смотрит на нее, однако скоро прелесть и очарование танца виллисы невольно привлекают его, этого-то и хотела Мирта. Альберт покидает крест - спасение от смерти - и подходит к Жизели; та в ужасе останавливается и умоляет его вернуться, но царица касается ее рукой, и Жизель вынуждена продолжить свой завлекающий танец. Это повторяется несколько раз. Наконец, увлекаемый страстью, Альберт покидает крест и бросается к Жизели... Он хватает волшебную ветку розмарина и обрекает себя на смерть, чтобы соединиться с виллисой и никогда не покидать ее.

Словно крылья выросли и у Альберта; он скользит по земле, порхает вокруг виллисы, которая порой старается остановить его.

Однако вскоре новая сущность Жизели побеждает, и виллиса присоединяется к своему возлюбленному. Они начинают быстрый, воздушный танец; партнеры словно состязаются в легкости и ловкости; порой они останавливаются, обнимают друг друга, но фантастическая музыка придает им новые силы и новую страсть.

Виллисы присоединяются к их танцам и окружают их группами, источающими негу. Смертельная усталость начиняет овладевать Альбертом. Он еще борется, но силы постепенно покидают его. Жизель подходит к нему, ее глаза полны слез; однако по жесту царицы она снова вынуждена упорхнуть. Еще несколько мгновений - и Альберт погибнет от усталости и изнеможения... И вдруг начинает светать... Первые лучи солнца освещают серебристые воды озера. Исчезает ночь, и бурный, фантастический хоровод виллис стихает. Видя это, Жизель снова полна надежды на спасение Альберта.

Под ясными лучами солнца весь хоровод виллис словно тает, никнет; то та, то другая клонится у куста или цветка, из которого появилась вначале. Так с рассветом дня вянут ночные цветы.

Жизель, подобно своим сестрам, испытывает пагубное действие дня. Она тихонько склоняется на ослабевшие руки Альберта и, увлекаемая неотвратимым роком, приближается к своей могиле.

Альберт, поняв, что ждет Жизель, несет ее прочь от могилы. Он опускает ее на холмик, покрытый цветами. Альберт становится на колени и целует Жизель, словно желая отдать той душу и вернуть ее к жизни. Но Жизель указывает ему на сияющее уже ярко солнце, говоря тем, что надо покориться своей участи и расстаться навеки.

В это время в лесу раздаются громкие звуки рога. Альберт прислушивается к ним с опасением, а Жизель - с тихой радостью.

Сцена 13

Вбегает Вильфрид. Верный оруженосец ведет князя, Батильду и многочисленную свиту. Он привел их к Альберту в надежде, что им удастся увести герцога из этих грустных мест.

Увидя Альберта, все останавливаются. Тот бросается к своему оруженосцу и останавливает его. Но мгновения жизни виллисы истекают. Уже цветы и травы поднялись вокруг нее и почти закрыли ее легкими стебельками...

Альберт возвращается и стоит, пораженный удивлением и горем, - он видит, что Жизель все глубже и глубже медленно опускается в свою могилу. Жизель указывает Альберту на Батильду, склонившуюся на колени и с мольбой протягивающую к нему руки.

Жизель словно просит возлюбленного отдать его любовь и верность этой кроткой девушке... Вот ее последнее желание, ее просьба.

С последним печальным "прости" Жизель исчезает среди цветов и трав, которые окончательно ее скрывают.

Альберт сражен горем. Но приказание виллисы для него священно. Он срывает несколько цветков, только что скрывших Жизель, с любовью подносит их к губам, прижимает к сердцу и, слабея, падает на руки свиты, протягивая руку Батильде.

(Либретто печатается из книги Ю. Слонимского "Драматургия балетного театра XIX-го века".)

"КОППЕЛИЯ

(Балет в двух действиях и трех картинах. Либретто Ш. Нюиттера и А. Сен-Леона по мотивам сказки Э. Гофмана. Музыка Лео Делиба)

Действующие лица:

Сванильда
Франц
Коппелиус
Бургомистр
Сеньор
Нетхен
Крестьяне

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина 1

Площадь в маленьком городке на границе Галиции. Высокие деревянные дома с островерхими крышами, расписанные яркими красками. Некоторые из них украшены фресками; только один дом, с низкими зарешеченными окнами и крепко запертой дверью, резко отличается от всех. Это дом Коппелиуса.

В одном из домов, расположенном в глубине площади, приоткрывается окно и показывается девушка. Потом она спускается и, остановившись на пороге дома, оглядывает площадь: не следит ли кто-нибудь за ней. Она одна.

Сойдя с крыльца, Сванильда подходит к дому Коппелиуса и поднимает глаза к большому окну, за стеклами которого виднеется девушка, сидящая с книгой в руке: она неподвижна и кажется погруженной в чтение. Сванильда ее хорошо знает: это Коппелия, дочь старого Коппелиуса. Каждое утро Коппелию можно видеть на том же месте, в той же позе, потом она исчезает. Она никогда не выходит из этого таинственного дома. Ее никогда нигде не встречали.

Однако Коппелия кажется красивой, и не один юноша провел долгие часы под ее окном, моля о взгляде, об улыбке."

Многие пытались проникнуть в дом Коппелиуса. Но двери прочно закрыты и старый Коппелиус не принимает никого.

Любопытство Сванильды усилено еще и тем, что она подозревает Франца, своего жениха, в неравнодушии к красоте Коппелии. Может быть, он ее любит? Сванильда с неприязнью смотрит на соперницу, которая, как всегда, неподвижна и молчалива. Сванильда пытается привлечь к себе внимание Коппелии: ходит, бегает, танцует, смотрит на нее, но все напрасно. Коппелия недвижима, она все в той же позе, так же читает книгу, страницы которой даже не переворачивает.

Сванильда сердится. Она не может больше сдерживаться и готова постучаться в дверь дома, но останавливается, услышав шум. В одном из нижних окон появляется Коппелиус. Сванильда прячется. Одновременно она видит приближающегося к дому Франца и, затаившись, наблюдает за тем, что произойдет.

Франц, шедший к дому Сванильды, останавливается, задумавшись. Словно против воли, он подходит к дому Коппелиуса, бросает взгляд на окно - Коппелия на своем месте. Он кланяется ей. В этот момент Коппелия поворачивает голову, рука, державшая книгу, опускается, другой рукой девушка, вставшая с места, делает приветственный жест, отвечая Францу поклоном. Потом она резко садится. Все это происходит в одно мгновенье. Франц еле успел послать воздушный поцелуй, как опять раскрывается окно Коппелиуса, и он с усмешкой следит за поведением Франца.

Сванильда все видела. Каковы намерения Коппелиуса? Хочет ли он приблизить к себе Франца? Способствовать его неверности? Девушка сердится и на Коппелию, и на Франца. Но она сдерживается и делает вид, что ничего не заметила.

Сванильда бежит за бабочкой. Франц присоединяется к ней. Он ловит бабочку и победно прикалывает ее к своей одежде. Сванильда упрекает его: "Что сделало вам это бедное созданье?" Сванильда говорит ему, что ей все известно: он ее обманывает, любит не ее, а Коппелию, только что посылал той воздушный поцелуй.

Франц тщетно пытается защищаться, но Сванильда не хочет ничего слышать - она его больше не любит!

В это время площадь заполняет шумная толпа девушек, юношей, стариков. Бургомистр собрал всех, чтобы сообщить о том, что завтра будет большой праздник. Сеньор подарил городу колокол, будет очень весело, будут танцы, и день кончится развлечениями, в которых примут участие самые красивые девушки. Все окружают бургомистра, все пересказывают друг другу радостные новости.

Общее оживление нарушается шумом, доносящимся из дома Коппелиуса. Красные отсветы племени полыхают в окнах. Некоторые девушки отходят подальше от этого проклятого дом. Но ничего страшного не происходит: это звук молота, бьющего по наковальне, и отсветы огня в кузнечном горне. Коппелиус, старый сумасшедший, работает всегда. Над чем? Кто знает? Не все ли равно! Лучше подумать о предстоящих развлечениях.

Бургомистр подходит к Сванильде. Он говорит, что завтра сеньор собирается раздавать девушкам приданое и соединить несколько пар невест и женихов. Если она невеста Франца, то будет ли завтра в числе счастливы пар? О, еще не все готово для этого, и Сванильда, лукаво взглянув на Франца, говорит бургомистру, что хочет рассказать ему одну историю. Это история колоса, который раскрывает все секреты.

БАЛЛАДА О КОЛОСЕ

Сванильда берет из снопа колос. Она подносит его к уху и делает вид, что слушает. Потом предлагает послушать и Францу. Не говорит ли ему колос, что он не верен ей, что он не любит больше Сванильду, любит другую? Франц заявляет, что ничего не слышит. Просто он не хочет слышать! Сванильда повторяет опыт с одним из друзей Франца. Тот, улыбаясь, говорит, что действительно очень ясно слышит то, что рассказывает колосок! Франц отрицает это, но Сванильда ломая на его глазах соломинку, заявляет, что все между ними кончено! Огорченный, Франц уходит, а Сванильда

танцует с подружками. Присутствующие накрывают столы и пьют за здоровье сеньора и бургомистра.

ВАРИАЦИИ. ЧАРДАШ

Наступает ночь, постепенно толпа расходится. Расставаясь, договариваются встретиться завтра на празднике в честь колокола. Уходит и бургомистр.

В это время Коппелиус уходит из дома, запирая дверь на два оборота ключа. Но не успел он сделать несколько шагов, как его окружает шумная гурьба юношей; одни хотят увести его с собой, другие - заставить танцевать. С трудом освобождаясь, Коппелиус, ворча, уходит.

Сванильда возвращается, окруженная подругами. Вдруг они замечают, что на земле что-то блестит. Это - ключ, его потерял Коппелиус, отбиваясь от окружавших его юношей. Ключ от дома Коппелиуса! Коппелиус далеко. Девушки предлагают Сванильде воспользоваться его отсутствием и проникнуть в загадочный дом, куда никогда никто не входит, и о котором рассказывают столько интересных вещей. Сначала Сванильда колеблется, но у нее больше, чем у других, причин желать попасть в дом Коппелиуса. Она хотела познакомиться со своей соперницей - с той, которой Франц посылает воздушные поцелуи. Ей кажется, что в глубине деревьев показался Франц; наверно, он опять ищет встречи с Коппелией. Ревность уничтожает сомнения Сванильды. "Ну, что ж! Пойдём!" - говорит она девушкам. Одна из них вставляет ключ в скважину замка. Дверь открывается; на мгновение они заколебались, но любопытство берет верх, и девушки входят в дом Коппелиуса.

Не успели они исчезнуть в доме Коппелиуса, как перед ним возник Франц, несущий большую лестницу.

Сванильда его отвергла, и он хочет попытать счастья у Коппелии. Ответила же она ему на приветствие! Может быть, она только и мечтает покинуть дом, где старый ревнивец держит ее взаперти? Случай благоприятствует ему. Коппелиус далеко... Однако в тот момент, когда Франц прислоняет лестницу к балкону, появляется Коппелиус, он что-то ищет. Обнаружив пропажу ключа, Коппелиус вернулся, чтобы найти его. Подходя, он видит Франца, который уже поднялся на несколько ступенек лестницы; старик не может сдержать ярости. Франц, услышав его приближение, соскочил с лестницы и быстро скрылся.

Конец первого акта.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина 1

(Мастерская Коппелиуса)

Большая комната, заполненная разными инструментами. Стоят несколько кукол-автоматов, установленных на подставки. С одной стороны - старик с белой бородой, в персидском костюме, сидит за столом, листая книгу. У двери в угрожающей позе - кукла-негр. Маленький мавр, играющий на цимбалах, сидит в глубине на подушках. Справа - большой китаец сидит перед литаврами. Тут и там разбросаны книги, материи, оружие, незаконченные куклы-автоматы.

Ночь. Лампа, подвешенная на шнуре, бросает рассеянный, слабый свет на разбросанные вещи, заполняющие жилище старого ученого. Девушки, проникшие со Сванильдой к Коппелиусу, осторожно выходят из глубины комнаты. Мы видим, как осторожно они поднимаются по старой лестнице с резной балюстрадой. Девушки двигаются с опаской, оборачиваются, в страхе жмутся друг к другу. Постепенно любопытство делает их смелее. Они рассматривают фигуры, так напугавшие их.

Сванильда подходит к окну; большие занавеси задернуты и закрывают его. Она отдергивает их, и появляется Коппелия, сидящая на своем месте - на стуле, с книгою в руках. Сванильда хочет внести ясность. Она кланяется незнакомке, но та остается неподвижной. Сванильда заговаривает с ней - никакого ответа. Не заснула ли Коппелия? Но ее глаза широко открыты. Подруги окружа-

ют их, глядя на Коппелию, удивляются, подбадривают Сванильду. Сванильда подходит ближе, дотрагивается до руки девушки и отскакивает. Жива ли она? Он прикладывает руку к сердцу Коппелии. Оно не бьется. Девушки подходят ближе и убеждаются в истине. Эта очаровательная девушка - автомат, сделанный Коппелиусом. Они весело смеются над своим заблуждением. "А Франц? - думает Сванильда, - вот какова красавица, которой он посылал воздушные поцелуи!" Сванильда не боится больше соперницы, она хорошо отомщена! Какое удовольствие посмеяться над Францем, рассказав ему потом все! Девушки бегают по мастерской, их ничто больше не страшит! Но одна из них, пробегая мимо автомата с литаврами, случайно задевает какую-то пружину - автомат поднимает руки, поворачивает голову и начиняет играть какой-то смешной мотив! Сначала девушки смущаются, но затем успокаиваются и начинают танцевать. Осмелев, они ищут пружину у маленького мавра, находят ее, и автомат начинает играть на цимбалах, вторя своим серебристым звуком старинной мелодии литавр.

Неожиданно, будто выскочив из-под земли, влетает по лестнице разъяренный Коппелиус. Он задергивает занавески, скрывавшие Коппелию, останавливает движение автоматов. Затем начиняет гоняться за девушками, которые от него бегают, стараясь не попасться. Более ловкие, чем старик, они проскальзывают у него под руками и исчезают одна за другой, спасаясь по лестнице в глубине комнаты.

Сванильда с двумя подругами спряталась за занавеской, где сидит Коппелия. Подруги убегают последними. Сванильда остается.

Мы видим, как она выглядывает из своего убежища, но, заметив, что Коппелиус направляется к ней, плотно закрывает занавеску.

Сейчас он ее поймает! Однако, забившись в уголок, она остается незамеченной. Он осматривает Коппелию. Все цело! Коппелиус облегченно вздыхает. Но что это за шум? Окно в глубине комнаты осталось незапертым, видны последние ступеньки лестницы, потом появляется Франц. Он преуспел в своем намерении. Коппелиус не показывается, дает юноше войти. У него свои намерения.

Франц спрыгивает с окна, думает, что он один, и хочет направиться к Коппелии, но две еще крепкие руки хватают его и останавливают.

Испуганный Франц просит прощения, хочет убежать, но старик преграждает ему дорогу. "Зачем ты пришел? Почему так проникаешь в дом?" Франц сознается, что влюблен. "Хорошо, я не такой злой, как говорят, садись сюда и выпьем." Коппелиус приносит старую бутылку и два бокала. Он чокается с Францем, затем тихонько выливает содержимое своего бокала. Францу кажется, что у вина странный вкус, но он пьёт, и Коппелиус болтает с ним с наигранной живостью.

- Есть ли у тебя деньги?
- Нет у меня ничего нет...

ВАЛЬС АВТОМАТА

Вот в ней пробуждается любопытство, появляются всякого рода прихоти. Она замечет напиток, который опьянил Франца, хочет его выпить и подносит к губам. Коппелиус еле успевает выхватить бутылку у нее из рук. Она замечает на полу книгу и ногой переворачивает ее страницы, спрашивает Коппелиуса, что в ней написано? "Это секреты, в которые нельзя проникнуть", - говорит он и закрывает книгу. С любопытством она разглядывает автоматы... "Это я их сделал", - говорит Коппелиус. Она останавливается перед Францем: "А этот?" "Этот, как и другие", отвечает Коппелиус и старается отвлечь ее внимание.

Она видит шпагу и хватает ее. "Осторожно! Это не для молодой девушки!". Она пробует пальцем острие шпаги и развлекается тем, что прокалывает несколько раз маленького мавра.

Коппелиус весело смееется, но девушка подходит к Францу и делает вид, что хочет проколоть и его. Старик останавливает ее, тогда она поворачивается к Коппелиусу и преследует его. Наконец он ее обезоруживает. Не зная, как успокоить ее, он хочет вызвать

в ней кокетство, надевает на нее мантилью. Прикосновение к мантилье словно пробуждает в Сванильде целый мир новых мыслей: она танцует испанский танец.

МАНОЛА

Потом она находит шотландский шарф, накидывает на себя и танцует жигу.

ЖИГА

Коппелиус хочет ее схватить, но она ускользает от него. Она прыгает, бегает, хватает и бросает на пол все, что попадет под руки. Решительно, она слишком возбуждена. Что делать?

В это время приходит в себя Франц, он просыпается, трет рукой лоб, стараясь вспомнить, что с ним было. Коппелиусу удается схватить девушку. Он заставляет Сванильду подняться на свою подставку и скрывает ее за занавеской.

Вернувшись к Францу, он велит ему уйти туда, откуда пришел, и толкает его к окну. "Убирайся," - говорит он ему. - "Убирайся! Ты не годен больше ни на что!"

Потом он прислушивается. Не услышит ли он музыки, которая сопровождает обычно движения его автомата? Он подбегает к кукле Коппелии, и, пока смотрит на нее, повторяющую свои привычные движения с их примитивным автоматизмом, Сванильда незаметно убегает, запустив еще два автомата. Что такое? И эти двое тоже оживают сами?

Тут Коппелиус замечает в глубине комнаты Сванильду, исчезающую вместе с Францем. Он не знает, что и подумать, подозревает, что разыгран, и, чувствуя, что теряет разум, падает в изнеможении среди автоматов, которые продолжают двигаться, как бы издеваясь над своим хозяином.

Конец первой картины.

Картина 2

Лужайка, окруженная тенистыми деревьями перед замком сеньора. В глубине, на мачте, украшенной лентами и хоругвями, подвешен колокол - подарок сеньора. Перед колоколом - аллегорическая колесница, на которой сгруппировались актеры феерии. Воздвигнута эстрада для сеньора и гостей. Стража сдерживает толпу.

Священники благословили колокол. Они представляют сеньору пары, которые должны быть соединены в этот праздничный день. Пока первые две пары кланяются сеньору, Франц и Сванильда мирятся. Он уже не думает о загадочной девушке, которую видел в окне Коппелиуса. Он знает, игрушкой какого самообмана сделался. Сванильда прощает Франца и, дав ему руку, идет к сеньору.

В это время в толпе заметно движение. Несмотря на сдерживающую Коппелиуса стражу, он вырывается из толпы. Он пришел жаловаться и искать защиты: над ним посмеялись, в его жилище все переломали и перевернули. Шедевры, с таким трудом созданные, с таким трепетом сделанные, уничтожены, разрушены... Кто заплатит за все? Кто это исправит?

Сванильда, только что получившая приданое, под влиянием охватившего ее чувства предлагает полученные деньги Коппелиусу. Она не желает ему зла. Пусть он возьмет ее приданое и оставит в покое молодоженов, даст им наслаждаться счастьем.

Но сеньор останавливает Сванильду. Она может оставить приданое себе. Это он позаботится о Коппелиусе. Сеньор бросает Коппелиусу кошелек с деньгами и занимает свое место на эстраде.

Коппелиус удаляется, а сеньор дает знак начинать праздник.

ПРАЗДНИК КОЛОКОЛА

Звонарь первым начинает танец. Он приглашает к танцу "Утренние часы".

ВАЛЬС ЧАСОВ

"Утренние часы'[1] приходят, за ними появляется Аврора, окружённая маленькими полевыми цветами.

Колокол бьет - это час молитвы. Аврора исчезает, изгнанная дневным временем. Это пора работы: пряхи, жницы начинают свой труд.

Колокол бьет снова. Он возвещает свадьбу. Появляется Гименей, сопровождаемый маленьким Амуром.

Вдруг мрачные звуки оглашают воздух - это война, это раздор. Оружие поднято, отблески пожаров освещают потемневшее небо.

Но все успокаивается. Колокол, который, только что призывал к войне, славит возвращение мира. Распри окончены. С появлением "Вечерних'" и "Ночных часов" начинаются танцы, радость, веселье, игры.

Финальный дивертисмент.

"ЩЕЛКУНЧИК"

(Балет в двух действиях. Либретто М.И. Петипа по мотивам одноименной сказки Э.Т.А. Гофмана. Музыка П.И. Чайковского. Постановка балетмейстера Льва Иванова. Художники М. Бочаров, К. Иванов, И. Всеволожский)

Первое представление: Петербург, Мариинский театр, 6 декабря 1892 года.

Действующие лица:

Зильбергаус, отец Клары (Маши)
Его жена, мать Клары
Клара и Фриц, их дети
Дроссельмейер, крестный отец, кукольник
Бабушка

Дедушка
Няня
Щелкунчик-кукла
Щелкунчик-принц
Клара-принцесса
Куколка
Негр
Паяц
Король мышей
Мыши. Солдатики. Снежинки. Гости
Фея Драже и принц Коклюш. Разные сладости-танцы

СОДЕРЖАНИЕ

Небольшой немецкий городок. В доме Зильбергауса праздник. Множество гостей приглашено на елку. Роскошно убранная, она вызывает восторг детей Зильбергауса - Клары, Фрица и их маленьких гостей. Детвора резвится, любуясь полученными подарками.

Появляются гости. Часы бьют полночь. Но среди гостей не видно старика Дроссельмейера - крестного маленькой Клары. А, вот и он! Его появление вносит новое оживление. Старый чудак всегда придумает что-нибудь забавное. Вот и сегодня он преподносит детям четыре большие механические куклы в костюмах маркитанки, солдатика, Арлекина и Коломбины. Заведенные куклы танцуют.

Дети в восторге, но Зильбергаус, опасаясь, что замысловатые игрушки испортятся, приказывает унести их до поры до времени. Это вызывает огорчение Клары и Фрица.

Желая утешить детей, Дроссельмейер вынимает из чемодана новую смешную куклу - Щелкунчика. Она умеет раскалывать орехи. Старик показывает детям, как нужно приводить куклу в действие.

Озорной Фриц хватает Щелкунчика и вкладывает ему в рот самый большой орех. У Щелкунчика ломаются зубы. Фриц бросает игрушку. Но Клара поднимает с пола изуродованного Щелкун-

чика, повязывает ему голову платком и укладывает спать на кровать любимой куклы. Гости исполняют старинный танец.

Бал окончен. Все расходятся. Детям пора спать.

Маленькой Кларе не спится. Она встает с постели и подходит к Щелкунчику, оставшемуся в темном зале. Но что это?

Из щелей в полу появляется множество блестящих огоньков. Это глаза мышей. Как страшно! Их становится все больше и больше. Комната наполняется мышами. Клара бежит к Щелкунчику искать защиты.

Лучи луны заливают своим волшебным светом зал. Елка начинает расти и достигает исполинских размеров. Куклы и игрушки оживают, зайчики бьют тревогу. Часовой у будки салютует ружьем и стреляет, куколки бегают, в испуге ища защиты. Появляется отряд пряничных солдат. Мышиное войско наступает. Мыши одерживают победу и с торжеством пожирают трофеи - куски пряников.

Щелкунчик приказывает зайчикам снова бить тревогу. Крышки слетают с коробок, в которых лежат оловянные солдатики: здесь и гренадеры, и гусары, и артиллеристы с пушками.

Мышиный Царь приказывает войску возобновить нападение и, видя неудачу, вступает в единоборство с Щелкунчиком. Клара снимает с ноги туфельку и бросает в Мышиного царя. Щелкунчик тяжело ранит своего врага, который вместе с мышиным войском спасается бегством. И вдруг из урода Щелкунчик превращается в красивого юношу. Он становится на колени перед Кларой и предлагает ей следовать за ним. Они подходят к елке и скрываются в ее ветвях.

Зал превращается в зимний елочный лес. Все сильнее падает снег, поднимается метель. Ветер подгоняет танцующие снежинки. Образуется снежный сугроб из живых фигур искрящихся снежинок. Постепенно метель утихает, зимний ландшафт освещается лунным светом. ,

Конфитюренбург -дворец сластей. Фея Драже и принц Коклюш живут в сахарном дворце, украшенном дельфинами, из пастей которых бьют фонтаны смородинного сиропа, лимонада и других сладких напитков.

Появляются феи мелодий, цветов, картин, фруктов, кукол, феи ночи, феи плясунов и сновидений, феи конфет-карамелек; появляются Ячменный сахар, Шоколад, пирожные, мятные лепешки, драже, фисташки и бисквиты. Все склоняются перед феей Драже, а серебряные солдатики отдают ей честь.

Мажордом расставляет маленьких мавров и пажей, у которых голова из жемчужин, туловища из рубинов и изумрудов, а ноги из чистого золота. В руках они держат горящие факелы.

В лодке, в виде золоченой скорлупы, по реке медленно плывут Клара и Щелкунчик. Вот они вышли на берег. Серебряные солдатики отдают им честь, а маленькие мавры в костюмах из перышек колибри подхватывают Клару под руки и помогают ей войти во дворец.

От лучей палящего солнца дворец на розовой реке начинает постепенно таять и, наконец, исчезает. Фонтаны перестают бить. Фея Драже с принцем Коклюшем и принцессами, сестрами Щелкунчика, встречают прибывших; свита почтительно им кланяется, а мажордом приветствует Щелкунчика с благополучным возвращением.

Щелкунчик берет Клару за руку и говорит окружающим, что ей одной он обязан своим спасением.

Начинается праздник: танцуют Шоколад (испанский танец), Кофе (арабский танец), Чай (китайский танец), паяцы (танец буффов), леденцы (танец трубочки с кремом), Полишинель танцует с матушкой Жигонь.

В заключение появляется фея Драже со своей свитой и принцем Коклюшем и принимает участие в танцах. Клара и принц Щелкунчик сияют от радости.

Апофеоз балета изображает большой улей с летящими пчёлами, зорко охраняющими свое богатство.

ХРОМОЙ БЕС ("АСМОДЕЙ")

(Балет-водевиль, в 3-ех актах, по роману Лесажа (из испанской жизни), музыка Казимира Жида, балетмейстер Коралли, описание Теофиля Готье, либретто Эдмона Бюра де Гюржи и А. Нурри)

Первое представление состоялось 1.6.1836 г. в Королевской академии музыки и танца в Париже.

(Печатается по редакции Захарова Р.В. "Сочинение танца", Москва, "Искусство, 1983 г.)

СОДЕРЖАНИЕ

Занавес взвивается, и перед нами предстает зал оперного театра в Мадриде, убранный для бала. Лишь колонны, позолота, хрусталь, созвездие сверкающих люстр, пышность напоминают нам, что мы в Парижской опере.

Дон Клеофас Самбульо, студент университета в Алькала, пришёл на бал попытать счастья; а поскольку дон Клеофас- бравый молодец, галантный кавалер, веселый, остроумный собеседник да в добавок ещё и храбрец, каких мало, то счастье тут же улыбнулось ему.

Не прошло и четверти часа с тех пор, как он появился в зале, а он уже успел завязать настоящую интригу с кокетливейшим в мире Белым домино, поклясться прекрасной маске в любви и подкрепить свое признание виршами, которые он предусмотрительно переписал в нескольких экземплярах. Сердобольное Белое домино дает ему взамен кольцо - не какое-нибудь, настоящее золотое кольцо - и скрывается в толпе. Дон Клеофас готов броситься вслед за ним, но тут внимание его привлекает изящная Накидка. Упорхнувшее домино вмиг забыто: студент вновь объясняется в любви, достает из кармана новую записку и завладевает цветком, в котором Накидка не в силах ему отказать... Но сеньор дон Жиль, ужасный ревнивец, замечает эту уловку и с проклятиями спешит вырвать красавицу из рук Клеофаса. Какие пустяки! Ветреник тем временем успел заметить Розовое домино, которое, проплывая мимо, обожгло его взором своих сверкающих глаз. "Прелестное домино, я люблю тебя, я люблю только тебя!" - вновь произносит студент и подкрепляет свои слова третьим циркуляром. А так как перед доном Клеофасом не может устоять даже самая жестокосердая

красотка, розовое домино выслушивает его благосклонно и позволяет ему похитить у себя бант, который занимает свое место рядом с цветком и кольцом, увы! - уже почти забытым.

Однако дон Жиль отнюдь не потерял из виду своего соперника: он жаждет мести, но чрезмерная осторожность или чрезмерная трусость мешают ему пойти на прямое столкновение, поэтому он возбуждает ревность в капитане Белласпада, рыцаре дамы в розовом домино. Этот Белласпада, по правде говоря, просто фанфарон: он побаивается ссоры с Клеофасом и советует дону Жилю просто приказать лакеям избить его.

Так бы и случилось, но, к счастью, Белое домино, посвященное в заговор, предупреждает о нем студента, и тот переодевается в женский костюм, надеясь таким образом довести до конца свою тройную интригу.

Действительно, в новом наряде Клеофас становится неузнаваемым; более того, он держится столь грациозно и естественно, что дон Жиль и Белласпада, не сомневающиеся в том, что перед ними - дама, устремляются вслед за ним и наперебой приглашают его на ужин, а юному вертопраху кажется пикантным принять это приглашение. За десертом радушные хозяева, сгорая от желания узреть лицо красавицы, с которой они только что отужинали, просят Клеофаса снять маску... Вообразите их изумление и ярость, когда из-под маски показывается лукавая физиономия их соперника. Капитан требует у мистификатора удовлетворения за нанесенное оскорбление с тем большей решительностью, что видит его безоружным; но Клеофас, схватив шпагу дона Жиля, готов храбро отразить удары Белласпады. Однако капитан отделывается легким испугом, ибо на крик его достойного сообщника тотчас собирается толпа, появляются альгавасилы, и сбросившему свой наряд студенту удается ускользнуть из их рук только благодаря помощи Розового домино, накидки и в особенности Белого домино.

Декорация меняется. Мы в таинственной лачуге, где, судя по всему, готовятся самые разнообразные подозрительные зелья. Вам, несомненно, знакомы картины, на которых Рембрандт, Тенирс или Эжен Изабе, повинуясь капризу своей кисти, нагромождают в вос-

хитительном поэтическом беспорядке пузатые, как бегемот, колбы; перегонные аппараты с длинным, как слоновый хобот, отводом; стоящие на краю стола флаконы с узким горлышком, напоминающие задумчивых лебедей; трубки, свернувшиеся клубком, словно змеи; чучела крокодилов; старинные книги с медными застежками; желтоватые пергаментные свитки; черепа, скалящиеся в беззубой улыбке; карты, глобусы, телескопы, таблички с заклинаниями и каббалистическими знаками - весь этот пыльный, прогорклый, затхлый, зловонный, расползающийся мир черной магии и астрологии. Бледный луч луны освещает это подозрительное логово, оставляя серебряные блики на огромном брюхе стоящего в тени стеклянного флакона, похожего на один из трех сосудов, в которых в Испании охлаждают вино.

Убегая по крышам от своих преследователей, Клеофас заблудился; он проникает в эту лачугу, "как падает вино в бутылку", т.е. сверху. Лаборатория пуста... Поначалу студент слегка оглушен падением, но вскоре он приходит в себя и начиняет потихоньку разглядывать помещение.

Любому другому результаты осмотра вряд ли показались бы особенно обнадеживающими, но наш студент - вольнодумец, и его мало страшат тайны каббалы. Внезапно тишину нарушает слабый стон. Похоже, что жалоба доносится из огромного сосуда, стоящего на помосте в глубине лаборатории. Клеофас подходит к этому сосуду и ударом молотка разбивает его... Оттуда вырывается густой темный дым, а когда он рассеивается, на его месте оказывается уродливый карлик, хромой, кривоногий, с костылем в одной руке и серебряным колокольчиком в другой. Это Асмодей. Хромой бес, добрых два десятка лет проведший в этом сосуде по воле алхимика.

При виде нечистой силы дон Клеофас, несмотря на всю свою храбрость, отшатывается в изумлении и ужасе, переставая понимать происходит все это наяву, или он стал жертвой ужасного ночного кошмара. Но Асмодей спешит успокоить Клеофаса, называет его своим избавителем и обещает служить ему верой и правдой. Скептический идальго, дабы испытать сколь далеко простирается

эта бесовская сила, просит таинственного человечка показать ему трех прелестных незнакомок, встреченных на балу. Асмодей чертит костылем в воздухе каббалистические знаки - и в тот же миг стена раздвигается, и в образовавшемся проеме, залитом светом, Клеофас видит Белое домино, затем Накидку и наконец Розовое домино. Более того, по мгновению руки беса со всех трех дам спадают маски и домино, и студент видит их истинные лица и костюмы. Оказывается, что первая Дама - простая Манола (испанская гризетка), по имени Пакита, вторая - самая модная мадридская танцовщица Флоринда, третья - сеньора Доротея, богатая молодая вдовушка. Все три кажутся Клеофасу одинаково соблазнительными, "сердце его колеблется", и, прежде чем сделать выбор, он хотел бы рассмотреть их получше и познакомиться с ними покороче. "Хорошо, - говорит бес, - все они придут сюда посоветоваться с алхимиком. Нарядись в балахон проклятого колдуна и прими их вместо него".

Первой приходит Пакита. Девушке хочется узнать, искренне ли любит ее молодой человек, который ухаживал за нею на балу, поскольку она всего лишь гризетка и не знает грамоты, она просит мнимого волшебника прочесть ей его же собственную записку. Студент невольно краснеет при виде такого простодушия; такая победа не слишком лестна для его тщеславия; поэтому, чтобы поскорее отделаться от девушки, он говорит, что ее непостоянный поклонник уже изменил ей, и в доказательство своих слов возвращает ей кольцо, сделав вид, будто добыл его колдовским путем. Пакита понимает, что забыта, и в отчаянии удаляется; но в последний миг Асмодей, добрый бес, успевает шепнуть ей на ухо, чтобы она не отчаивалась, ибо у нее остается могущественный покровитель^ который о ней позаботится. Действительно, оставшись наедине с Клеофасом, благородный бес укоряет его за то, что он отверг чистую и бескорыстную любовь девушки, которая, по его мнению, достойнее многих знатных дам; но тщеславный студент не слушает справедливых упреков и радуется, когда их прерывает приход сеньоры Доротеи. Прелестная вдовушка является в сопровождении брата, капитана Белласпады, и другого нашего знакомо-

го, сеньора дона Жиля. Доротея жалуется на неясное томление и просит раскрыть ей, если возможно, его причину.

Погримасничав с ученым видом, Клеофас заявляет вдовушке, что единственное средство от ее болезни - замужество! Дон Жиль весьма одобряет такой рецепт, льстя себя надеждой извлечь из него выгоду, ибо он давно уже мечтает жениться на Доротее. Но студент, отведя ее в сторону, советует ей выйти замуж за того незнакомца, который похитил у нее бант на балу и который, добавляет он для вящего успеха, принадлежит к высшему обществу. Затем, поскольку вдовушка возражает, колеблется и не слишком доверяет нашему лжемагу, Клеофас побеждает ее нерешительность с помощью банта, похищенного накануне с ее груди. Доротея перестает сомневаться в правоте слов алхимика и дает волю своей радости. Дон Жиль, заблуждаясь по поводу ее причины, полагает, что настал подходящий момент для объяснения, и падает перед вдовушкой на колени, заклиная принять его как лекарство, то есть как мужа... Но трах! - бес, желая развлечься, смешивает карты - и в дверях появляется донья Флоринда! Танцовщица затевает ссору со своим старым чичисбеем, которого застает в вышеописанной двусмысленной позе. Доротея со своей стороны разыгрывает возмущение и в сопровождении капитана удаляется...

Клеофас, оставшись наедине с Флориндой, открывается ей и вновь принимается убеждать ее в своей любви; танцовщица не остается равнодушной - она слушает студента с явным удовольствием; но злополучный дон Жиль, который всегда все делает невпопад, вскоре нарушает их уединение. Флоринда, дабы скрыть смущение, делает вид, будто упала в обморок, а Клеофас, под тем предлогом, что надо дать ей нюхательную соль, посылает соперника то за одним, то за другим флаконом, просит принести то одно, то другое, а сам тем временем успевает обо всем договориться с танцовщицей. Наконец красавица открывает глаза, милостиво прощает дона Жиля и удаляется, опираясь на его руку и делая знаки студенту. Юный Самбульо наверху блаженства; он зовет Асмодея и горячо благодарит его за оказанные услуги.

"Однако, - замечает он, - чем все это закончится? Манола меня не волнует, но как мне соблазнить вдовушку и танцовщицу? Мне предстоит борьба с могущественными противниками, а я всего лишь бедный студент... Мне нужно золото, дворцы, богатства...". "Только и всего? - говорит бес. - Пожалуйста!" И ударом костыля превращает мрачную лабораторию алхимика в роскошный дворец...

Среди цератоний, олеандров, миртовых кустов, гранатовых и апельсиновых деревьев - всего самого прекрасного и душистого, чем богата испанская флора, - возвышается мавританский альказар с расположенными одна над другой террасами. Когда бес берется за архитектуру, он всегда хватает через край! Мраморные колонны, фарфоровые пластинки, позолоченное и расписное чугунное литье, двери из кедрового дерева, алебастровая чаша, стены, резные, как кружево или лопатка для рыбных блюд, - все явилось на свет, встало на свои места и сложилось в единое целое за несколько секунд!...

"Прекрасно, вот дворец и парк; но где же слуги?"- "Какие пустяки!" Тому, кто одним мановением палочки заставляет вырасти деревья и колонны, ничего не стоит нанять нескольких мошенников. Тотчас из всех углов сбегается толпа лакеев в ливреях с галунами и золотой тесьмой: дворецкий, управляющий, повар, поварята, экономы, пажи...

Клеофас замечает бесу, что гонец с головой борзой показался бы несколько странным в Прадо и привлек бы внимание братства Святой Германдад. Бес смеется над собственной рассеянностью, делает знак, и у всех демонов - ибо вы догадываетесь, что все эти слуги могли представить лишь рекомендации, подписанные Сатаной, - отваливается у кого клюв, у кого пасть, у кого рыло, и все они приобретают человеческие лица, если не более благородные, то хотя бы более благообразные. Из-под земли вырастает накрытый стол, уставленный золотом, посудой, фруктами, винами и яствами, не ставшими менее вкусными от того, что были приготовлены в адской печи. Дон Клеофас, который уже ничему не удивляется, спокойно усаживается и принимается за еду. Во время трапезы полуобнаженные нимфы порхают вокруг него под чарующие звуки музыки. Приходится признать, что Асмодей знает свое дело.

Во втором акте нашему взору предстает танцкласс той же мадридской Оперы. Здесь идет урок танцев, весьма напоминающий истязания в подвале инквизиции: известно ведь, каким пыткам подвергаются юные сильфиды и будущие виллисы. Но вот неожиданное происшествие прерывает занятия: двое непосвященных, презрев запреты, пытаются любой ценой проникнуть в святилище. Нет нужды объяснять вам, о ком идет речь: вы без труда признали Клеофаса и его друга - Хромого беса. Незваных гостей, несмотря на их настойчивость, выпроваживают за дверь. Но кому под силу сладить с дьяволом? Закройте дверь у него под носом - и он пролезет в замочную скважину. Так и поступает Асмодей. В мгновение ока он принимает облик учителя танцев и занимает его место, да так ловко, что никто не успевает заметить подмены.

У этого славного малого свои причины для такого поступка: его подопечная Пакита вот-вот должна прийти с просьбой принять ее в кордебалет. Бедная девушка, полагая, что Клеофас принял ее за танцовщицу, надеется таким образом найти путь к его сердцу. Но это не устраивает Асмодея, ибо он знает, какие искушения и опасности подстерегают гризетку в мире балета. Он решил не допустить ее туда. Поэтому, когда Пакита появляется и, желая показать, что она умеет делать, исполняет несколько па деревенского танца, которому научилась в родном селении, мнимый балетмейстер, насмехаясь и ропща еще громче своих учениц, объявляет девушке, что ей не суждено научиться хорошо исполнять пируэты и жете батю. Простодушное дитя, видя крушение своих надежд, отчаивается до такой степени, что присутствующая при этой сцене Флоринда, не в силах удержаться от волнения, говорит ей несколько утешительных слов и обещает свою поддержку.

Но увы! - танцовщица вскоре забывает свое обещание. Вечером ей предстоит исполнить па-де-де в новом дивертисменте, и она считает своим долгом прежде показать его избранному кругу зрителей, дабы по их приему судить о возможной реакции публики. Однако Флоринда замечает, что выступление ее не производит должного впечатления, что вторая партия в дуэте более выигрышна и интереснее задумана, одним словом, что ею полностью пренебрегают. Она приходит в ярость и требует от балетмейстера изменений и купюр, на которые тот не соглашается, ведь балетмейстер-то не кто иной, как Асмодей. Флоринда грозит, что откажется танцевать. Атмосфера накаляется. Одни зрители становятся на сторону хореографа, другие, в том числе дон Жиль и Клеофас, которому все же удалось преодолеть запрет и проникнуть в зал, с горячностью отстаивают сторону танцовщицы. Неизвестно, до чего дошло бы дело, если бы колокольчик распорядителя не заглушил внезапно шум своим пронзительным звоном, успокоив общее возбуждение и заставив каждого занять свое место. Нужно ли объяснять, что было во время этой сцены с бедной Пакитой? Она подошла к Флоринде - Флоринда ее оттолкнула, потом к Клеофасу - Клеофас притворился, что не узнал ее. Только Асмодей, уходя, шепнул ей на ухо: "Терпение! Вы отомстите и ей, и ему!"

Для тех, кто никогда не бывал за кулисами театра и кто мечтает узнать, что происходит по ту сторону занавеса, следующая картина должна обладать особым очарованием.

Декорации изображают сцену Оперы перед началом спектакля. Распорядитель трижды ударяет в гонг. Оркестр играет увертюру, занавес в глубине сцены поднимается, и нашему взору предстаёт зал, залитый светом и полный публики. На сцену выбегает кордебалет и, повернувшись к зрителям спиной, исполняет дивертисмент; за ним следует па-де-де, на генеральной репетиции которого мы только что присутствовали. Флоринда не ошиблась, предчувствуя поражение: несмотря на все ее усилия, на ее отчаянные прыжки, никто ей не аплодирует; все кричат "браво" ее сопернице, - разумеется, речь идет о воображаемой публике, ибо партию Флоринды исполняет Фанни Эльслер, а разве может одно ее появление на сцене, одно ее малейшее движение не вызвать восторга? Дело в том, что Асмодей заколдовал зрителей, и заставляет их поступить так, как угодно ему.

Флоринда, видя, что борьба бесполезна, решает притвориться, что вывихнула ногу, растянула связку - все что угодно - и падает на руки статистов... Распорядитель приказывает опустить занавес, и балерину уносят в ее уборную. Туда уже успели проникнуть

Клеофас и его адский сообщник. Они спрятались на балконе, за портьерой, чтобы незаметно наблюдать за всем происходящим. Статисты приносят Флоринду и кладут ее на диван. Она зла на себя, на весь мир и просит оставить ее одну... Именно в этот момент Клеофас решает выйти из своего укрытия. Поначалу танцовщица несколько удивляется его внезапному появлению и делает вид, что сердится, но студент без труда добивается ее благосклонности. Он напоминает ей о бале, о встрече накануне у алхимика, и беседа принимает самый нежный оборот; как вдруг камеристка Флоринды докладывает о приходе балетмейстера. Клеофас едва успевает спрятаться за очень кстати подвернувшуюся ширму. Флоринда встречает назойливого хореографа резкими упреками, ибо именно его как постановщика па-де-де она считает главным виновником своего провала; но добрый малый так удручен, так рассыпается в извинениях, что танцовщица, не в силах сердиться на него, скрепляет примирение поцелуем. Эта милость, оказанная балетмейстеру, возбуждает ревность Клеофаса, и, выйдя из своего убежища, он прямо заявляет об этом Флоринде. "Как, вы ревнуете к поцелую вежливости!? Неужели вы не понимаете, что мне приходится угождать этому человеку!?*' Пока она пытается образумить студента, в дверь снова стучат. На этот раз является дон Жиль в сопровождении театрального врача. Тот для вида прописывает несколько рецептов и тотчас удаляется. Дон Жиль, полагая, что остался с Флориндой наедине, падает на колени и начинает объясняться в любви с таким пылом, что Клеофас, не выдержав, ударом кулака опрокидывает ширму и предстает перед глазами ошарашенного соперника. Если вы полагаете, что танцовщица смущена, то вы совершенно не знаете женщин! Они всегда найдут способ оправдаться, в особенности если неправы. Флоринда разыгрывает удивление, гнев и, несмотря на возражения студента, убеждает дона Жиля, что Клеофас - возлюбленный ее камеристки. Старый идальго зовет своих слуг, дабы они проучили наглеца по заслугам; но, к счастью, Хромой бес помогает Клеофасу ускользнуть, что тот и делает, несколько изменив, как вы догадываетесь, свое мнение о танцовщице.

Дабы окончательно раскрыть ему глаза на поведение Флоринды, Асмодей решает дать ему возможность в тот же вечер побывать у нее дома. Прелестная куртизанка пригласила на роскошный ужин своих поклонников, число которых оказывается весьма приличным (или, если угодно, весьма неприличным).

Под конец празднества гости просят Флоринду сплясать. Она выходит вперед в баскском национальном костюме из розового атласа, с черными кружевными волнами; расширяющаяся книзу юбка облегает бедра; осиная талия красиво изгибается, а на корсаже сверкает алмазная пряжка; гладкая, как мрамор, ножка просвечивает сквозь тонкую паутинку шелкового чулка, а крошечная ступня готова пуститься в пляс с первыми звуками музыки. Как она очаровательна со своим большим гребнем и розой в волосах, горящими очами и сияющей улыбкой! В розовых ее пальцах звенят кастаньеты. Вот она делает первый шаг - раздается звон кастаньет; звук этот - словно гроздья ритма. Как она гибка! Как стройна! Сколько огня! Сколько страсти, сколько пыла! Подняв трепетные руки и склонив полову, она прогибается назад так, что белые плечи ее почти касаются пола. Сколько очарования в этом движении! Кажется, будто в эту руку, почти касающуюся полосы рампы, она собирает все желания и весь энтузиазм зала!

Мы видели Роситу Диес, Лолу и лучших танцовщиц Мадрида, Севильи, Кадикса, Гренады; мы видели альбесинских цыганок; но ничто не может сравниться с этой качучей, в исполнении Фанни Эльслер!

Но отчего она вдруг остановилась? Откуда эта внезапная бледность? Что случилось? Пока она с таким пылом и самозабвением предавалась безумной пляске, Асмодей приподнял крышу и показал Клеофасу, что огорчения актрисы никогда не бывают долговечны. Студент, вне себя от ярости, бросил сверху к ногам Флоринды розу, которую она подарила ему на балу!

Третий акт переносит нас на один из мадридских перекрестков, к дому доньи Доротеи. Клеофас привел музыкантов под окно вдовушки, к которой отныне устремлены все его желания; звучит серенада, а мы уже говорили, размышляя о "Севильском цирюльни-

ке , что молодая испанка не может, слыша под своим балконом серенаду, не выглянуть из-за оконной решетки. Итак, вдовушка не заставляет себя долго ждать и жестами дает понять воздыхателю, что его ухаживания встречены благосклонно... Но тут является эта скотина дон Жиль, продолжающий погоню за двумя зайцами. "Ну и дела, - говорит он себе, - надо предупредить Белласпаду".

Вслед за ним является еще кто-то. А! Это горничная Флоринды - она вручает Клеофасу записку от своей хозяйки; Клеофас рвет ее, даже не пожелав прочесть, и отсылает смущенную служанку. Наконец музыкантам все-таки удается без помех окончить серенаду. Пока Клеофас расплачивается с артистами, честно заслужившими свою мзду, вновь появляется дон Жиль, на сей раз в сопровождении брата вдовушки. Последний, требует у Клеофаса объяснений. Клеофас начинает с того, что говорит, кем он является, вернее, кем он не является, ибо он выдает себя за знатного сеньора, хвалится своим богатством и в заключение заявляет капитану, что надеется на неслыханную честь стать его зятем. Белласпада не видит причин для того, чтобы перерезать ему глотку: напротив, подобные намерения кажутся ему как нельзя более похвальными, и, не обращая внимания на отчаянные знаки дона Жиля, он прощается с молодым человеком, пообещав тому замолвить за него словечко перед доньей Доротеей.

Хромой бес, видя восторг Клеофаса, пытается растолковать ему, что Белласпада и его сестрица польстились только на мнимое богатство и никогда бы не снизошли до него, если бы знали, что на самом деле у него ни гроша за душой. Но студент отказывается этому верить, и, не исходи эти речи из уст его благодетеля, он счел бы их за оскорбление.

Асмодей решает пустить в ход последнее средство и заставляет появиться Пакиту. Манола со слезами на глазах рассказывает свою горестную повесть, и страдания ее столь неподдельны и трогательны, что не могут оставить Клеофаса равнодушным. В сердце его начиняется борьба; и чистая любовь уже почти побеждает, как вдруг, к несчастью, приходит лакей и вручает студенту приглашение в гости к вдовушке. От радости Клеофас тотчас забывает о гризетке; он так горит желанием поскорее отправиться к донье Доротее, что отталкивает даже беса, который пытается его удержать; огорченный такой неблагодарностью, тот грозится бросить его на произвол судьбы.

Однако в тот миг, когда Клеофас собирается войти к вдовушке, он чувствует, как чья-то рука ложится на его руку и чей-то голос кричит ни языке балета: "Постойте, милый кабальеро, вы любите донью Доротею, и я тоже; потому соблаговолите скрестить со мною шпагу".

Речи эти принадлежат молодому офицеру. Клеофас имеет полное право не узнать его, но нас-то его усы не могут ввести в обман, ибо у нас хорошая память. Это донья Флоринда собственной персоной. Она действует так ловко, что у студента нет ни малейшей возможности уклониться от поединка. Дуэлянты скрещивают шпаги, и дело принимает столь серьезный поворот, что один из них неминуемо должен остаться на поле боя. Но Пакита, издали наблюдавшая за поединком, бросается между ними и вынуждает их отложить дуэль, к огромному огорчению Флоринды, которая уже не может помешать Клеофасу отправиться к сеньоре Доротее.

Оставшись вдвоем, танцовщица и манола рассказывают друг другу свои истории. Это естественно, ведь обе они женщины. Сплоченные жаждой мести, они забывают о своем соперничестве и заключают против вдовушки оборонительный и наступательный союз, а Асмодей обещает им покровительство.

Для начала бес помогает Паките под видом модистки и Флоринде в военной форме проникнуть в будуар сеньоры Доротеи, занятой своим туалетом. Кто из вас видел мадридских манол? Они лучше бордоских гризеток, лучше парижских модисток; они быстры, как змеи, грациозны, как птицы; шелково-атласный наряд, переливающийся на солнце, подчеркивает изящество их форм; личико у них не кокетливо-плутовское, как у пастушек Ватто, не слащаво-сентиментальное, как у пастушек Гесснера, но умное, страстное, задорное; манола вся- пыл, огонь, стремительный порыв, царство фантазии, блестящий каприз, полуденный луч, кото-

рый, играя, скользит среди лесных теней. И вот Пакита и Флоринда - в будуаре Доротеи. Юный офицер прячется за ширму, между тем как гризетка показывает вдовушке свои изделия. Доротея, прежде чем сделать выбор, хочет подумать; она просит юную продавщицу оставить свой товар и прийти за ним попозже.

Это нам очень на руку. Как только вдовушка и балерина остаются наедине, Флоринда бросается к ногам Доротеи и недолго думая признается ей в страстной любви.

- Как! Так лихо взяться за дело! Объясняться в любви даже не познакомившись поближе! Это уж слишком! - скажете вы.

Но не учите ученого - танцовщица по собственному опыту знает, как завоевывают сердце женщины; так что будьте спокойны. Впрочем, ей надо всего лишь скомпрометировать вдовушку, устроить небольшой скандал, и уж это-то Флоринде вполне удастся.

Бес попутал Клеофаса сунуть нос в дверь будуара как раз в тот миг, когда Доротея волей-неволей дарит поцелуй ангелочку в форме и позволяет ему взять на память ленту со своего корсажа. Судите сами, каково студенту это видеть! Однако он сдерживается и в поисках забвения садится за карточный стол. Но ему не везет: он проигрывает все деньги, полученные им от Асмодея, а беса рядом нет, и некому пополнить его кошелек.

Желание отыграться и, главное, самолюбие не дают Клеофасу прервать игру, и ему приходится играть в долг; к счастью, вскоре Доротея предлагает всем отправиться на открытие ярмарки. Гости соглашаются; студент хочет предложить руку хозяйке дома, чтоб объясниться с ней, но вдовушка, отгадав, вероятно, его намерения, поспешно опирается на руку дона Жиля, и все отправляются на ярмарку.

Декорация изображает, как гласит программка, берег Мансанареса; мы видим мост, должно быть, Толедский. Мы присутствуем на одном из тех испанских праздников, что устраиваются в честь какого-либо святого...

Сколько экспрессии! Сколько экзотики! Все здесь действительно испанское, и мы благодарим Опру за тщательное воспроизведение всех этих деталей.

Вот шарабаны, в которые впряжены клячи с еще не зажившими после недавнего боя быков шрамами; распряженные волы, стоящие рядом с повозками и взирающие своими круглыми глазами на всю эту новую для них суматоху; мулы в диковинной упряжи, с помпонами, бубенцами, плюмажами и побрякушками всех цветов; вот франты в сопровождении своих франтих в атласных туфельках; кормилицы в черных бархатных корсажах, отделанных золотой тесьмой, валенсийцы, смуглые, как арабы, в фустанеллах и пеньковых башмаках, разносящие напиток из земляного миндаля в маленьких пробковых бочонках; манолы с косами, уложенными корзиночкой, в сморщенных у локтя мантильях; мальчишки, подносящие огонь курильщикам; цыганки в бело-голубых платьях с пышными оборками, ведущие за руку голых и желтых, словно табачный лист, карапузов; погонщики в широкополых шляпах и кожаных камзолах, перетянутых широким поясом, похожие на рейтаров XVI века, снявших свои панцири, - перед нами живые пестрые струи испанской толпы, кишащая смесь блесток и лохмотьев.

Грохочет баскский барабан, лязгают кастаньеты, жужжит гитара, звенят стрекозы; время от времени эту неразбериху шумов покрывают возгласы: "Альза! Оля! Ау!" Тут танцуют сапатеадо, там манчегас; бискайцы пляшут зертзико, андалузцы - халео и болеро; каждая область хочет доказать, что ее танцы самые лучшие.

Ревность умеет разжечь искру, таящуюся под пеплом угасшей любви. Клеофас, видя, как Доротея проходит мимо под руку с доном Жилем, чувствует прилив страсти; он протискивается сквозь густую толпу и встает позади вдовушки.

Флоринда, по-прежнему в костюме офицера, тоже решает пройтись по празднику на лужайке. Она приходит вместе с Пакитой и держит в руках ленту, которую с напускной иронией показывает бедному Самбульо. Студент, будучи задет за живое, подходит к молодому офицеру и напоминает ему о назначенном свидании.

- У меня назначено более приятное свидание с этой юной особой; уж позвольте мне, прежде чем драться с вами на дуэли, насладиться плодами моего успеха.

Клеофас готов взорваться, но появляются танцоры и очень вовремя разнимают их.

Пакита, чтобы заставить всех забыть о поражении, которое она потерпела в танцклассе, с бесконечной грацией и очарованием исполняет народный танец. Все присутствующие рукоплещут ей, и сам дон Клеофас пришел бы в восхищение, не будь он до сих пор влюблен во вдовушку, на подарки и безделушки для которой он, к большому ее удовольствию, тратит свои последние дуро. Когда кошелек его становится пуст, а случается это очень скоро, он начинает покупать в долг, ибо торговцы не могут себе представить, чтобы у нарядно одетого сеньора не было ни одного мараведи, ни одного реала.

В глубине сцены проходят цыгане; среди них - Асмодей, сам выбравший себя их старейшиной. Он выступает вперед и предлагает присутствующим погадать. Его дьявольская сущность сильно облегчает ему овладение этой почтенной профессией; он превзошел всех в колдовстве, гадании на картах, некромантии, хиромантии, пиромантии и прочих "мантиях". Он предсказывает Паките долгожданное счастье, срывает усы с Флоринды и разоблачает Клеофаса, провозглашая его нищим ныне, и присно, и во веки веков.

Кредиторы издают горестные вопли, поставщики, отточив когти и раскрыв пасть, готовятся сожрать несчастного. Дон Клеофас рад бы броситься в Мансанарес, будь эта почтенная река пригодна для самоубийства, но неприятно топиться в луже, куда летом сливают помои. В довершение стыда Белласпада, видя, как с вороны постепенно срывают павлиньи перья, подхватывает сестру под руку и незаметно скрывается.

Флоринда же не сбежала и потихоньку передает полный золота кошелек Паките, ибо, растроганная чистой и простодушной любовью маленькой манолы, она отказывается от своего увлечения сеньором Клеофасом, бывшего не более чем капризом. Асмодей, видя, как благотворно повлиял на студента этот жестокий урок, возвращает ему свою дружбу и дает волшебный колокольчик, чтобы в случае нужды вызвать его.

Клеофас, как мы уже говорили, по натуре скептик, и, хотя нет причин сомневаться в добрых намерениях беса, он хочет немедля

испытать силу талисмана; студент звонит в колокольчик - и при первом звуке маленького серебряного язычка пропавший Асмодей вдруг вырастает из-под земли, хотя он был уже у антиподов, если не дальше.

Итак, Клеофас Самбульо может жить спокойно с красивой женой и бесом в услужении. Но не чересчур ли много для одного человека?

XX ВЕК

"КОППЕЛИЯ"
(Вариант)

(Музыка Л. Делиба. Либретто А.С. Агамирова и А.В. Чичинадзе. Балетмейстер А.В. Чичинадзе. Поставлен балет в музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко; 1975 г.)

Действующие лица:

Сванильда
Франц
Коппелиус, хозяин странствующего балагана
Коппелия-кукла
Лотар, австрийский офицер
Полицейские
Чардаш-Мазурка
Подруги Сванильды
Друзья Франца
Куклы Коппелиуса:
Итальянская танцовщица (кукла)
Паяц
Вальс кукол
Солисты Мазурки
Горожане

СОДЕРЖАНИЕ

Случилось так, что на площади раскинул свой помост всемирно известный шарлатан.
Гофман Э.Т. "Принцесса Брамбилла"

ПЕРВЫЙ АКТ

На площади маленького венгерского городка раскинулся странствующий балаган Коппелиуса.

На этой же площади встречаются Сванильда и Франц, молодые влюбленные друг в друга жители этого городка. Сванильда, увлекаемая подругами, убегает. Франц и его друзья, охваченные любопытством, подкрадываются к балагану, но неожиданное появление Коппелиуса приводит их в замешательство. Коппелиус останавливает смущенных юношей и демонстрирует им свою актрису - Коппелию.

Франц рассыпается в комплементах заезжей актрисе, не замечая подглядывающую Сванильду. Тщетно стараются друзья помирить Франца и Сванильду. Она - непреклонна. Франц ей неверен. Она видела все.

Заметив на площади Лотара, молодого офицера здешнего австрийского гарнизона, Сванильда, в отместку Францу, начинает кокетничать с ним. Окруженная подругами, Сванильда дарит Лотару цветок. Лотар восхищен. Но Сванильда перестаралась. Оскорбленный Франц уходит. Не ожидавшая этого Сванильда бросается искать обиженного Франца.

Лотар раздосадован.

На помосте вновь появляется Коппелиус. Завтра - первый спектакль. А пока, как анонс, он выводит свою первую актрису- Коппелию и танцует лихой "танец-приглашение". Горожане с любопытством разглядывают красотку в маске. Лотар в восторге! Красотка-актриса не может не заметить его, красавца, бравого австрийского офицера, ценителя прекрасного... Покровительственно похлопав по плечу Коппелиуса, Лотар дарит ему кошелек. Полицейские, всегда следующие за Лотаром, "вежливо" выпроваживают толпу. Площадь пустеет. Опускается ночь.

Перед балаганом появляется Коппелиус. Он довольно потирает руки. Никто не замечает, что Коппелия - кукла-автомат, а Франц и Лотар, оба попались на его приманку. Теперь он может "жонглировать" их судьбами и готовить веселый эффект...

Но что это? На площади, укрывшись плащами, с двух сторон крадутся к балагану две фигуры. Столкнувшись и оторопев от неожиданности, одна из фигур бежит. Вторая догоняет беглеца и срывает плащ. Перед изумленным Францем - разгневанный Лотар. Соперники! Лотар приказывает Францу молчать об этой встрече и уходит. Франц следует за ним. Оба забыли свои плащи, лежавшие на площади. Крадучись возвращается Франц. Осторожно оглядываясь, он направляется к балагану, но рука Коппелиуса останавливает его. Франц смущен. Понимая, что юноша шел к Коппелии, Коппелиус решает проучить его и приглашает Франца войти.

Возвратившийся Лотар видит, как Коппелиус вводит в балаган Франца. Лотар в бешенстве. Заметив плащ Франца, он поднимает его. Лотар охвачен жаждой мщения.

ВТОРОЙ АКТ

Сванильда тщетно ищет Франца. Появляется Лотар. Заметив Сванильду, Лотар подходит к ней и сообщает об "измене" Франца. Вот его плащ - это доказательство. Рассерженная Сванильда устремляется к балагану, ведя за собой Лотара. А в это время Франц и Коппелиус находились за кулисами балагана. Франц просит привести Коппелию. Коппелиус шутливо отказывает юноше, а сам предлагает ему бокал вина. Захмелевший Франц не заметил, как и откуда появилась Коппелия и четыре девушки в одинаковых масках. Вблизи Коппелия еще прекраснее, и Франц окончательно очарован ею. Коппелиус торжествует.

Внезапно вошедшие в балаган Сванильда и Лотар застают Франца стоящим на коленях у ног сидящей в кресле Коппелии... Сванильда закатывает Францу пощечину. Растерянный и пристыженный Франц убегает. Галантно поклонившись Сванильде и пригрозив Коппелиусу, Лотар уходит. Вдогонку за Лотаром бежит Коппелиус. Сванильда остается наедине с Коппелией, сидящей к ней спиной. Охваченная ревностью, Сванильда гневно обращается к "сопернице". Но та безмолвна и неподвижна. Заметив шпагу на одном из манекенов, Сванильда берет ее в руки и вызывает Коппелию на дуэль. Не получив ответа, разгневанная Сванильда хватает ее за руку. Та падает наземь. Испуганная Сванильда склоняется над лежащей "соперницей" и понимает, что это кукла. Ловко сделанная кукла-автомат. Радость девушки безгранична. Сванильда хохочет! "Какие же дураки мужчины!" Обнаружив и другие спрятанные куклы, она приводит их в движение. Вернувшийся Коппелиус застает Сванильду весело пляшущей среди механически движущихся автоматов. Поняв, что он разоблачен, Коппелиус бросается вслед за убегающей Сванильдой, но та, схватив шпагу, принимает угрожающую позу. Смелость и изящество Сванильды приводят Коппелиуса к мысли о хитрой подмене: Сванильда, одев маску и платье Коппелии, выступит завтра в ее роли. И это будет великолепным уроком для Лотара и Франца...

ТРЕТИЙ АКТ

На площади весело танцуют горожане, ожидая начало спектакля. Появляется и Лотар со своей свитой - двумя полицейскими.

Коппелиус открывает занавес. В плавном танце оживает скульптурный барельеф девушек в масках, замерев ших вокруг большого циферблата. Вот появляется и Коппелия. Танец Коппелии - для Лотара. На площади появляется Франц и его друзья. Коппелия кокетливо приглашает Лотара на танец. Коппелиус наблюдает за Францем. Коппелия убегает, Лотар остается окруженный девушками в масках. Горожане с любопытством следят за происходящим. Лотар устремляется к балагану, в которой скрылась Коппелия. Но ему преграждает путь насмешливо-шутовской танец Франца и его друзей. Лотар разгневан. Продолжая задуманный фарс, Коппелиус предлагает Лотару и Францу шпаги. Но полицейские хватают Франца. Лотар нетерпеливо требует открыть занавес балагана. В кресле сидит Коппелия. Взбежав на помост, Лотар лихо кладет шпагу к ногам Коппелии. Коппелиус поворачивает кресло. Лотар, Франц, полицейские и горожане остолбенели! В кресле сидит полураздетая кукла! Вбегает Сванильда в своем венгерском платье. Она бросает Лотару платье и маску Коппелии.

Все поняли - это была Сванильда! Это она и ее подруги обманули всех, высмеяли Лотара и Франца. Танец Сванильды - это ее торжество.

Коппелиус предлагает задыхающемуся от ярости Лотару куклу-Коппелию. Пусть он возьмет ее на память об этой веселой шутке. Под общий хохот убегает Лотар... Франц просит прощения у Сванильды. Он виноват. Но это было заблуждение... Любит он только ее и никогда более с ней не расстанется. Любовь торжествует.

Веселый танец-галоп заканчивает спектакль.

"КОППЕЛИЯ"

(Вариант)

(Композитор Л. Делиб, либретто И. Есаулова, балетмейстер-постановщик И. Есаулов, театр оперы и балета им. А.С. Пушкина г. Горький, 1975 г.)

Действующие лица:

Коппелиус, мастер кукол
Сванильда, юная хозяйка кабачка
Коппелия, кукла-автомат
Франц, юный офицер
Подруги Сванильды
Друзья Франца

Индийская кукла-автомат
Испанские куклы-автоматы
Мексиканские куклы-автоматы
Мазурка
Чардаш
Горожане

СОДЕРЖАНИЕ

АКТ 1

Небольшая площадь в провинциальном французском городке. В центре площади домик с балкончиком. Слева от зрителей изящный кабачок.

За столиком перед кабачком с кружкой пива сидит мастер-кукольник Коппелиус. Перед ним на столе старый поношенный цилиндр, около стола стоит трость-зонт. Старик в глубоком раздумье. Какие-то идеи приходят ему в голову, он фантазирует, создавая в своем воображении загадочные вещи. Движения его похожи на таинственный танец.

Из трактирчика выходит юная хозяйка Сванильда. Она подшучивает над старым мастером, подражая его странным движениям, надевает его цилиндр, берет трость-зонт. Коппелиус замечает насмешницу и, рассердившись, уходит к себе в дом. Сванильда тоже сердится, так как старик опять забыл расплатиться.

По площади маршем проходит группа гусар во главе с юным капитаном Францем. Устав в дороге, они решили передохнуть здесь, у кабачка, выпить по кружке пива. Появляются подруги Сванильды, угощают молодых людей пивом, завязывается знакомство.

Из кабачка выходит Сванильда. Ее появление привлекло внимание Франца. Он очарован красивой девушкой. Капитан дарит Сванильде шарф со своего рукава в знак верности. Сванильда счастлива. Рады новым знакомым и ее подруги. Весело молодежь танцует мазурку.

Вечереет. Все прощаются. Девушки идут провожать юношей. Прощаются Сванильда и Франц. Капитан остается на площади один.

Вдруг луч светит упал из окна дома в центре площади. Франц видит в окошке прелестную девушку. Она подает какие-то знаки ему и шлет воздушный поцелуй. Юноша решил проникнуть в дом незнакомки, но сталкивается в дверях с Коппелиусом. Старик теряет ключ от дома. Франц находит ключ и, влекомый таинственным чувством, скрывается за дверью.

Из кабачка выходит Сванильда. При свете звезд она предается мечтам и грезам. В руках у нее шарфик юного капитана. Случайно девушка видит в окошке дома Коппелиуса своего нового знакомого офицера с какой-то дамой. Сердце Сванильды занимается ревностью.

Возвращаются девушки и подруги Сванильды. Они видят, что Сванильда чем-то расстроена. Заметив Франца в окошке дома Коппелиуса с незнакомкой, девушки решают проучить обманщика. Вооружившись всем, что попало под руки, во главе со Сванильдой они проникают в дом странного старика.

АКТ 2

Крадучись входит в мастерскую Коппелиуса юный офицер. Он с интересом рассматривает странные вещи, размещенные повсюду. Заметив в большом кресле свою прелестную незнакомку, он пытается с ней заговорить, но ответа не получает. Приглядевшись, он понимает, что перед ним необыкновенная кукла, сделанная с большим мастерством. Франц находит секрет завода механизм, помещенного внутри куклы. Но едва юноша успел завести механизм, как услышал шум приближающихся шагов.

Вбегают рассерженные девушки и Сванильда. Они застали врасплох офицера с "незнакомкой" на руках. Франц сажает куклу в кресло и пытается защитить ее от развоевавшихся девушек. Но они набрасываются на него со своим "оружием". В схватке девушки задевают что-то. Это оказалась одна из механических кукол... Все застыли в изумлении и смотрят на ее танец, как зачарованные. В это

время Франц пытается объясниться со Сванильдой. Но ревность девушки достигла предела. Она возвращает капитану его шарф, давая понять тем самым, что их знакомство она разрывает. На шум в мастерскую вбегает хозяин. Кукольник гонит напрошенных гостей вон из своего дома. В общей суматохе Франц и Сванильда прячутся, не видя друг друга. Все стихло. Коппелиус уходит.

Сванильда тихонько выглядывает из своего укрытия, хочет выйти из чужого дома, но дверь закрыта. Страшно ночью в чужом доме, где кругом все таинственно и непонятно, девушке кажется, что на нее кто-то смотрит. И действительно, Сванильда видит ту "незнакомку", к которой приревновала Франца. Подойдя ближе, она поняла, что это кукла, а не живой человек. Это очень обрадовало девушку, так как ревность ее была напрасной. Сванильде нравится и платье, и чепчик куклы. Делать все равно нечего, она решает примерить этот наряд на себя.

Франц из своего укрытия следит за проделками Сванильды, но боится обнаружить себя, чтобы не испугать свою возлюбленную. Юноша любуется, глядя на Сванильду в красивом платье... Сванильда устала и засыпает около кресла, в котором сидит Коппелия-кукла. Ей снится, что ворвался злой Коппелиус, что против нее ополчились все его куклы и хотят ее убить... Франц видит, что Сванильда уснула на полу, хочет положить ее в кресло, но случайно задевает Коппелию и быстро прячется... Сванильда проснулась от шума и наблюдает за движениями куклы-автомата...

Рассветает. Звучат фанфары, гусары готовятся в путь. Сванильда в отчаянии, так как хотела бы помириться с Францем. И вдруг видит, что на звук фанфар из-за ширмы выбегает ее возлюбленный. Она бросается к нему, но у офицера есть своя гордость. Он делает вид, что обижен. Сванильда готова расплакаться... Франц снова дарит ей шарфик...

Идиллию влюбленных прерывает шум шагов хозяина. Франц уносит Коппелию-куклу за ширму, велит Сванильде занять место куклы в кресле и сам прячется за ширмой.... Входит хозяин, подозрительно осматривает комнату, подходит к ширме и видит, что за ней стала двигаться какая-то незнакомая ему кукла-автомат - "солдатик". Это Франц от растерянности начал изображать приемы фехтования. Коппелиус видит, что и кукла Коппелия двигается очень странно. Он останавливается, слушает механизм и слышит биение сердца, он падает в кресло... Коппелиусу кажется, что он сошел с ума...

Франц и Сванильда понимают, что их шутка зашла слишком далеко. На коленях она просят прощения у мастера Коппелиуса. Они восхищены его талантом, мастерством, его чудо-куклами. Эти замечательные творения должен увидеть весь город.

АКТ 3

Дом Коппелиуса преобразился в небольшой театрик. Горожане сходятся сюда, чтобы посмотреть на чудесные куклы-автоматы. Друзья Франца и подруги Сванильды приветствуют юных героев, которые открыли для всех талант замечательного мастера-кукольника. Выходит Коппелиус. Он просит внимания. Сейчас начнется представление необыкновенных кукол.

Танцует "индийская кукла", танцуют "испанские куклы", выносят "мексиканских кукол", и, наконец, танцует любимая кукла Коппелия в белом подвенечном платье с фатой... Коппелиус снимает фату с головы куклы и прикрепляет к волосам Сванильды... Эту идею приветствуют все. Франц и Сванильда исполняют свой торжественный танец...

Горожане благодарят Франца, Сванильду, Коппелиуса... Мастер дарит куклу-Коппелию жениху и невесте! Общий, радостный танец завершает это чудесное представление.

"ЩЕЛКУНЧИК"

(Вариант)

(Балет в двух действиях. Либретто М. Петипа в редакции Ю.Н. Григоровича по сказке Э.Т.А. Гофмана. Музыка П.И. Чайковского)

Действующие лица:

Маша
Щелкунчик-принц
Щелкунчик-кукла
Мастер кукол
Король мышей
Хозяйка дома
Хозяин дома
Брат Маши
Куклы:
Арлекин
Коломбина
Чертовка
Черт
Испанские
Индийские
Китайские
Русские
Пастушки

Вальс

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

В новогоднюю ночь в доме родителей Маши собираются гости. Среди них мастер кукол. Он приготовил детям чудесный сюрприз, но, пожалуй, лучший его подарок - забавный Щелкунчик, которого он захватил с собой.

Гости Маши - дети - с нетерпением ждут, когда им, наконец покажут елку и праздничные подарки.

Желанный миг наступает, перед всеми предстает нарядная елка. Неожиданно появляется в костюме волшебника мастер кукол. Он спешит удивить всех своим искусством: перед гостями танцуют заводные Арлекин и Коломбина, Черт и Чертовка.

Способность мастера оживлять игрушки приводит детей в восторг, но, как и все таинственное, невольно вызывает страх. Чтобы рассеять его, мастер снимает маску и дети узнают в нем своего доброго друга, всегда готового их позабавить! Маше хочется поиграть с чудесными куклами, но... их уже нет. В утешение мастер дарит Маше Щелкунчика. Нескладный, смешной человечек очень нравится девочке.

Брат Маши, шалун и озорник, нечаянно ломает игрушку. Мастер прогоняет мальчика, старается починить Щелкунчика, но это ему не удается. Маша утешает своего любимца, бережно укачивает его. Брат и его товарищи, надев маски мышей, поддразнивают огорченную девочку. Из соседней комнаты возвращаются взрослые. Перед тем, как разойтись по домам - еще один танец - церемонный "гроссфатер".

И гости уходят.

Ночь. В лунном свете комната, где стоит елка, кажется таинственной, полной волшебных тайн. Превозмогая страх, Маша пришла сюда проведать Щелкунчика. Она убаюкивает полюбившуюся куклу. И... в это время в комнате появляется мастер кукол. Это уже не просто добрый знакомый, это - чародей.

По мгновению его руки все вокруг преображается: стены комнаты раздвигаются, елка начинает расти... Вместе с ней растут и оживают игрушки. Оловянные солдатики под командой Щелкунчика начинают маршировать по комнате.

Мастер-волшебник исчезает. Вдруг случается неожиданное: из подполья появляются мыши, предводительствуемые Мышиным королем. Все куклы в ужасе и смятении. Только находчивость и храбрость Щелкунчика спасают всех: выстроив солдатиков, он смело ведет их на битву с мышиным войском. Однако силы нерав-

ны, перевес оказывается на стороне злых мышей. Многие солдатики повержены, остальные разбегаются. Щелкунчик остается один на один с Мышиным королем и его свитой. Кажется, ему не миновать гибели. К счастью, в это время мастер-чародей успевает протянуть Маше горящую свечу, девочка кидает ее в мышей и те в испуге бросаются врассыпную. Поле битвы пустеет. Лишь один Щелкунчик недвижно лежит на полу. Маша вместе с куклами спешит на помощь своему любимцу... И тут случается чудо... Нет больше смешного, забавного уродца: перед Машей - прекрасный юноша. Он идет навстречу своей спасительнице. Все куклы благодарят Машу за избавление Щелкунчика.

Исчезают стены комнаты. Маша с друзьями оказывается под куполом звездного неба, около сказочной елки... В волшебном хороводе кружатся легкие снежинки, Машу и Щелкунчика зовет и манит к себе мерцающая на верхушке елки звезда. Они садятся в волшебную ладью и устремляются к ней. Куклы сопровождают их.

Внезапно из подполья вновь появляются мыши и пускаются за ними в погоню...

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

Маша и Щелкунчик в волшебной ладье плывут по елочному царству.

С ними их друзья-куклы. Все ближе и ближе прекрасная звезда, вот они уже почти достигли вершины сказочной елки... Внезапно мыши настигают их. Щелкунчик снова принимает бой. Вскоре Мышиный король вынужден спасаться бегством, но Щелкунчик с саблей наголо преследует его. Маша и куклы с испугом наблюдают за поединком. Шелкунчик побеждает врага...

Все радостно празднуют победу. Куклы начинают танцевать. Оживают елка и сияющие свечи. Они, наконец, освобождены от злых мышей. Маша и Щелкунчик счастливы.

Но... все это- только сон. Прошла ночь, а с нею уходят и ночные грезы... Настает новый день. Маша сидит у себя дома около своей елки, на коленях - кукла-Щелкунчик...

"ЩЕЛКУНЧИК"

(Версия)

(Балет в двух актах, 8-ми картинах. Музыка П.И. Чайковского, либретто М.И. Петипа в редакции И.Д. Вельского, 6.11.1969 г. Малый оперный театре)

Действующие лица:

Г-н Штальбаум
Г-жа Штальбаум
Маша, их дочь
Принц Щелкунчик.
Г-н Дроссельмейер, крестный Маши
Подруги Маши
Король мышей
Мыши
Танцы оживших игрушек:
Испанский танец
Китайские зонтики
Тройки
Пастушок и барашки
Кукольный театр Дроссельмейера:
Принцесса Пирлипат
Принц Щелкунчик
Мышиный король
Гости, дети, снежинки, серебряный вальс

ПЕРВЫЙ АКТ

Г-н Дроссельмейер торопится на праздник.

Праздник в доме Штальбаумов.

Подарок г-на Дроссельмейера - кукольный театр. Куклы разыгрывают сказку о капризной принцессе и прекрасном принце, которого Король мышей превратил в уродливого Щелкунчика. Маша

жалеет куклу-Щелкунчика. Чудеса в ночной гостиной... Дроссельмейер командует мышами... Битва мышей и солдатиков...

Щелкунчик благодарит Машу за спасение и приглашает в свое кукольное королевство.... Снежинки провожают их в путь.

• *ВТОРОЙ АКТ*

Кукольное королевство под властью Дроссельмейера... Щелкунчик убивает Короля мышей и спасает Машу. Маша соглашается стать невестой Щелкунчика.

Чудо! Щелкунчик вновь становится прекрасным принцем... Ожившие игрушки благодарят Машу и принца за спасение...

Обручение...

Страшные воспоминания...

Сказочное счастье Маши и принца...

Сказка исчезает...

Маша, г-н Дроссельмейер и его племянник, очень похожий на сказочного принца.

"ЩЕЛКУНЧИК"

(Версия)

(Балет в двух актах, 7-ми картинах. Музыка П.И. Чайковского. Либретто И.Г. Есаулова по мотивам сказок Э.Т.А. Гофмана. Балетмейстер-постановщик И.Г. Есаулов. Балет поставлен в 1967 году в г. Улан-Удэ в театре оперы и балета силами хореографического училища)

Действующие лица:

Щелкунчик, маленький принц
Щелкунчик, юноша принц
Щелкунчик, кукла-игрушка
Маша, маленькая девочка
Маша, девочка-подросток

Маша, девушка
Дроссельмейер, мастер-кукольник, он же Король мышей
Мать Маши
Отец Маши
Кукла-фея, игрушка
Ганс, племянник Дроссельмейера
Мышонок, превращенный Король мышей
Бабушка Маши

В танцах 1-го акта заняты:
Гости-дети
Гости взрослые
Солдатики
Куклы
Белые мыши
Серые мыши
Снежинки, маленькие и большие

В танцах 11-го акта заняты:
Летучие мыши
Испанцы
Китайский танец
Восточный танец
Русский танец
Пастушки
Розовый вальс
Вальс-апофеоз

СОДЕРЖАНИЕ

Звучит музыка увертюры: по просцениуму сквозь ветер и снег, летящий хлопьями, идут горожане в гости на встречу Нового года...

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина 1

Маша помогает бабушке украшать елку.... Но что это за шум за дверями? Маша осторожно подходит ближе, открывает дверь - весело вбегает детвора и входят гости... Торжественно зажигают елку - и дети, и взрослые в восторге. Начинаются игры и танцы девочек и мальчиков.

В разгар веселья появляется таинственный незнакомец в маске крысы, его сопровождает свита в таких же костюмах. Они устанавливают ширму и прячут за ней ящики, которые принесли с собой.

Из-за ширмы неожиданно выходит добрый крестный Маши господин Дроссельмейер и его племянник Ганс. Они кланяются всем и просят внимания: сейчас будет показано маленькое кукольное представление... Разыгрывается спектакль, из которого ясно, что дружбу Принцессы и Принца хочет разрушить Король крыс, он хочет похитить Принцессу, но за нее вступается Принц. Однако злой Король крыс превращает Принца в куклу-Щелкунчика, который разгрызает орехи для Короля крыс. Принцесса снимает туфельку со своей ноги и, желая освободить Принца, швыряет ее в крысу, но это не помогает, тогда она хватает горящую свечу и идет смело на Короля крыс - Король крыс падает замертво. Принцесса поднимает Щелкунчика и предлагает ему руку дружбы. Щелкунчик становится перед ней на колено и целует ей руку... Представление закончено; незнакомец сдергивает театральную маску - и все узнают мастера кукол - Дроссельмейера. Мастер и его племянник, а также и другие артисты раскланиваются под общее радостное приветствие... Страх прошел. Ганс знакомится с Машей и дарит ей куклу-Щелкунчика, которая одета точь-в-точь, как и сам Ганс... Дети получают подарки и танцуют с ними.

Мальчиков заинтересовала кукла-Щелкунчик и, сговорившись, они нападают на Машу, выхватывают Щелкунчика и убегают. Маша обижена. Ее утешают девочки. Мальчики на лошадках пробегают мимо девочек с Щелкунчиком в руках. Эти шалости

прекращает Ганс: он ловко выхватывает куклу и возвращает ему Маше. Наступает общий мир... Взрослые тоже танцуют... Праздник заканчивается... Гости расходятся. Маша прощается с Гансом, который целует ей руку подчеркнуто вежливо, как это было в кукольной интермедии... Дроссельмейер надевает маску мыши и шутливо тоже хочет поцеловать руку Маше. Но она отдергивает руку, прижимает к себе Щелкунчика и отворачивается... Дроссельмейер, улыбаясь, уходит, помахав ей рукой. Елка гаснет...

Картина 2

Маша со свечой в руках прокрадывается в темную комнату, берет на руки Шелкунчика и садится в кресло... Засыпает... Комната наполняется фосфорическим блеском. Вдруг часы растворяются - из-за них выпрыгивает Король мышей, за ним, на каждый удар часов, 12 мышей...

Щелкунчик спрыгивает на пол, выхватывает шпагу и бросается в бой. Он прогоняет Короля крыс, который, кривляясь и угрожая, убегает.

Щелкунчик подходит к Маше, целует ей руку... Звучит прекрасная музыка (1-е адажио): елка начинает уменьшаться в размерах, и герои чувствуют, что изменяются, растут. Щелкунчик превращается в принца... Декорация меняется появляется сказочный замок... Принц дает клятву своей Принцессе - Маше быть верным и надежным ее рыцарем.

Картина 3

Старинный замок... На башне раздаются звук трубы, затем выстрел пушки - это сигнал о нападении войска Короля мышей... Кресло в одно мгновение превращается в лафет, на котором стоит пушка, в руках у Маши свеча превратилась в факел, Маша возвышается на лафете, освещая место битвы и помогает в бою Щелкунчику-Принцу... Бой идет с переменным успехом... Но в трудную минуту, когда мыши окружили Принца и вот-вот набросятся

на него, Маша бросается с горящим факелом на Короля мышей, поджигает его плащ... Король мышей в диком страхе, извиваясь в огне, убегает вместе со своей свитой... Пожар стих... Маша подбегает к лежащему Щелкунчику-Принцу, опускается на колени с тем, чтобы залечить его раны... Щелкунчик, возмужавший в бою, благодарит свою спасительницу (Н-ое одажио)...

Картина 4

Декорация меняется на зимний лес... Но что это? По сцене таинственно пробегают белые мыши в белых накидках. Они по приказу Короля крыс навевают пургу, созывают снежинок, чтобы заворожить счастливых друзей... Король крыс задумал закружить Машу и Щелкунчика и разлучить их... Пурга все сильнее и сильнее... Король крыс со свитой белых мышей воспользовался вьюгой, схватил Машу и унес в заснеженную даль на глазах у скованного пургой Щелкунчика...

Тщетно Принц пытается догнать похитителя... Он видит, как удаляются беглецы все дальше и дальше, но на пути у него сугробы снега и предательская вьюга... С разных сторон к полководцу, борющемуся со снежинками, сходятся воины-солдатики. Они дают клятву, что вместе с Принцем пойдут на поиски и освобождение его любимой подруги.

Свет гаснет. Лишь одинокий луч выхватывает из темноты кресло, в котором спит Маша с Щелкунчиком на руках... за окном идет снег...

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина 5

Король мышей прячет Машу в темном гроте, наполненном летучими мышами... Щелкунчик, с товарищами обнаружил грот и бросился в бой с тем, чтобы освободить Машу, вырвать ее из плена... Воины Щелкунчика теснят мышей, вот-вот близка победа,

но мыши, по приказу Короля крыс, уносят золоченую клетку, в которой заточена Маша, неведомо куда, пока продолжалась битва двух полководцев...

Картина 6

Большой шатер, в глубине которого стоит золотая клетка с Машей. Король мышей открывает клетку, выпускает Машу, предлагает ей заморские дорогие подарки, чтобы задобрить ее и завоевать расположение к себе: из Индии, Китая, России и других стран. Сам танцует перед ней, демонстрируя власть и силу. Но Маша неподкупна.

Тогда Король крыс решается пойти на хитрость: одурманить Машу запахами ядовитых ярких цветов, похожих на розы... Во время танца розовых цветов он сбрасывает свою крысиную личину и превращается в юношу, похожего на принца - Щелкунчика. Лишь повадки и манера его остаются крысиными.

Все затуманилось в Машиной голове, она танцует в хороводе цветов с Принцем... Во время вальса цветов мыши вводят Щелкунчика, как пленника и сажают в золотую клетку, охраняя его...

Король крыс доволен, он больше не боится Щелкунчика, он разрешает мышам-охранникам выпустить пленника, чтобы Маша могла видеть это слабое, поверженное и униженное существо... Король крыс торжествует, так как Маша уже склонилась почти на его сторону. Он высоко поднимает Машу, и та видит внизу, на коленях, с простертыми к ней руками второго Принца!!! А кто же тот, с кем она танцевала? Ведь Принцы похожи, как братья-близнецы! (Идет центральное Ш-тье *адажио)...:* Маша видит перед собой то одного Принца, то другого, то сразу двух... Кто из них настоящий принц??? Кому ее сердце отдаст предпочтение? Кого оно выберет - от этого зависит ее жизнь, ее любовь! За время этого трагического, рокового поединка истины и лжи, подлинного и поддельного, "мыши", таинственно и сурово, закутавшись в плащи, полукругом оцепляют место действия; вот-вот наступит развязка; мыши разводят Машу и Щелкунчика в разные стороны, а в центре

остается Король крыс в облике Принца, но с повадками и жестами крысы ему никак не расстаться. Чувствуя свою близкую победу, уверенный в себе. Король мышей обходит широким кругом своё владение. Маша сердцем почувствовала, что ее любовь притягивает к Принцу - Щелкунчику, она протягивает к нему руки, бежит к нему, а он бросается к ней в объятия, так они стоят в центре сцены... и ничто их уже не может разъединить... Король крыс в смятении, он приказывает мышам схватить настоящего Принца... Круг мышей сужается и, вдруг, сбросив свои маски и плащи, обнажив шпаги, воины-друзья Щелкунчика окружают Короля крыс - это была их маскировка!

Король крыс заметался, закружился, чары его иссякли, и он, под грохот литавр и разрушение коварного своего обиталища, превратился в маленького мышонка с короной на голове. Эта злобная мышь танцует свой последний крысиный танец, пытаясь пугать окружающих своими резкими бросками, но на нее направлено множество острых шпаг... Деваться мышонку некуда и он с разбегу юркнул в щель в полу (в суфлерскую будку)... По заднему плану видно, как проносят в клетке пойманных настоящих мышей... Цветы сбрасывают лепестки и превращаются в девушек-невест...

Сначала робко, ещё боясь возвращения Короля крыс, танцует Маша. Но страх проходит... Все торжествуют радость победы над мрачным, гнетущим злом... (апофеоз).

Картина 7

Гаснет свет. Из темноты высвечивается кресло, в котором сладко спит Маша. У ног Маши лежит кукла-Щелкунчик. Входят Дроссельмейер и Ганс, который одет точно так, как Принц-Щелкунчик. Дроссельмейер ласково будит Машу, Ганс поднимает куклу-Щелкунчика с пола и передаёт Маше... Маша с недоумением смотрит то на куклу, то на Ганса: спит она или проснулась, сон это или явь? Если она проснулась, то почему перед ней стоит Щелкунчик-Принц, живой и целует у нее руку???

"Ш УРАЛЕ

(Балет в 3-х действиях. Музыка Фарида Яруллина. Либретто А. Файзи и Л. Якобсона. Постановка Л. Якобсона в театре им. С М. Кирова в г. Ленинграде, 28 июня 1950 года)

Действующие лица:

Сюимбике, девушка, птица Счастья
Али-Батыр, охотник
Шурале, злой леший
Огненная ведьма
Шайтан
Главная сваха
Главный сват
Мать Батыра
Отец Батыра
Птицы-девушки
Свахи и сваты
Нечисть

СОДЕРЖАНИЕ

Охотник Али-Батыр, заблудившись в лесу, набрел на логово лешего Шурале. Он видит, как на поляну опускается стая птиц, сбрасывает с себя крылья и превращается в девушек. Во время игр коварный Шурале крадет крылья самой красивой из них - Сюимбике. Порезвившись, птицы улетают. В лесу осталась одна Сюимбике. Тщетно мечется она в поисках своих крыльев. Их нет.

Перед ней вырастает Шурале. Он протягивает к ней свои кривые лапы, старается схватить ее. Сюимбике зовет на помощь. Из чащи на зов девушки спешит Батыр. В жестокой схватке сходятся Шурале и Батыр. Перевес то на стороне одного, то - другого. И, наконец, побежденный Шурале уползает и скрывается в лесу.

Сюимбике благодарит своего избавителя и умоляет помочь ей найти ее крылья. Утомленная переживаниями страшного дня, она плача опускается на землю и засыпает. Подняв ее на руки, Батыр выносит Сюимбике из лесного царства. Шурале угрожающе глядит вслед Батыру, уносящему спящую девушку.

Батыр принес Сюимбике в дом своих родителей, здесь, окруженная заботой и лаской, она полюбила своего спасителя и согласилась стать его женой.

Назначен день свадьбы. Съезжаются гости. По народному обычаю невесту вносят в сад на ковре и прячут. Жених должен найти ее.

Отдав дань обычаям и играм, гости уходят из сада в дом и садятся за свадебные столы. Идет пир. Но Сюимбике грустит. Она любит и любима, но тоска по птицам-подругам, неутомимое желание взлететь в поднебесье не дают ей покоя.

Темнеет. Во дворе появляется Шурале. Черные воронята приносят ему крылья Сюимбике. Как бы невзначай он оставляет их на самом видном месте. И когда из дома выходит Сюимбике, она замечает крылья, надевает их и подымается ввысь. За ней взлетают черные воронята и заставляют лететь к Шурале.

Дети увидели, как поднялась Сюимбике и как окружили ее воронята. С криком прибегают они к Батыру. Он бросается в погоню.

Снова Сюимбике попадает в лесное логово Шурале. Злой владыка лесов насмехается над девушкой, грозит ей расправой, но обещает милость, если она покорится ему. В лес врывается отважный Батыр с факелом в руке. Он поджигает лес, вступает в единоборство с Шурале. Перевес на стороне лешего. Но, собрав последние силы, Батыр бросает Шурале в огонь, где тот погибает, а с ним гибнет и все его зловещее царство.

Вокруг бушует пламя. Батыру и Сюимбике грозит гибель. Он предлагает любимой девушке спастись и протягивает крылья. Лишь мгновение длится ее колебание. Бросив крылья в огонь, она остается с любимым, покоренная силой его чувства.

В деревне, куда Батыр привел спасенную им девушку, народ поздравляет их. В честь Сюимбике и Батыра устраивается праздник.

"СЮИМБИКЕ - ПТИЦА СЧАСТЬЯ" ("ШУРАЛЕ")

(Версия)

(Балет в 3-х действиях, 4-х картинах с прологом и эпилогом, по мотивам народных сказок и произведений Г. Тукая. Музыка Ф. Яруллина, либретто И. Есаулова, постановка И. Есаулова; Новосибирский гос. акад. театр оперы и балета, 1968 г.)

Действующие лица:

Сюимбике, птица-Счастья, без крыльев - просто девушка
Батыр, охотник
Шурале, лесной леший
Огненная ведьма
Болотная ведьма
Лесная ведьма
Водяная ведьма
Бесенок
Сваха
Сват
Сплетницы
Музыканты
Джигиты
Черти
Птички, подруги Сюимбике
Ручей, девушки-водяницы
Пень, ожившая нечисть
Силачи
Стрелки из луков
Борцы, Чудовища на длинных ногах
Огоньки, сестры Огненной ведьмы, живой пожар
Юные джигиты-мальчики
Гости на празднике обручения

СОДЕРЖАНИЕ

Пролог

Шумный веселый сабантуй. В играх и забавах меряются силой и ловкостью юноши. И только тяжелую колотушу пока не в силах поднять ни один силач. Терпит неудачу и молодой охотник Батыр.

Вдруг над праздничной толпой пролетает стая чудесных птиц - одна из них касается Батыра своими крыльями. Все видят в этом доброе предзнаменование: ведь это была Сюимбике - птица Счастья.

По преданию, тот, кого она коснется крыльями, обретает любовь на всю жизнь и небывалую силу.

Вбегает юноша... На руках у него девушка, растерзанная лесным чудовищем Шурале. А вот и он сам появляется в толпе в облике старика. Пугает народ, напоминает, что нет ему равных в силе: зашвыривает тяжелую колотушу в небо... Леший исчез, посеяв в толпе ужас и смятение... И вновь пролетает стая птиц - и словно зовет Батыра, указывает ему путь: туда, в темный лес, на поединок со зверем.... Об этом же просят его и люди, вручая ему топор. Батыр уходит на борьбу с Шурале.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина 1

Лес. Раннее утро. Сквозь чащу пробирается Батыр. Он ищет злодея Шурале.

На поляне в ручье купаются птицы. Они сбрасывают крылья и превращаются в девушек. Девушки затевают игру в жмурки. И когда Сюимбике завязывают глаза, Шурале пугает неожиданным своим появлением девушек. Те разбегаются... Ничего не подозревающая Сюимбике протягивает руки - и вдруг обнимает кого-то... Это вышел из кустов Батыр... Сняв повязку с глаз девушки, он останавливается пораженный ее красотой...

За знакомством и разговором девушка и юноша не заметили, как подкрался Шурале и украл крылья Сюимбике... Леший созывает всю лесную нечисть. Влюбленных разлучают. Батыра пытаются закружить в лесу черти, его стараются соблазнить ведьмы, его обманывает бесенок-Шурале, устраивает ему испытания одно хитрее другого. Он торжествует - он сильнее человека. И тогда Батыр решил перехитрить лешего: он предлагает Шурале расщепить пень лапами. Едва леший просунул лапу в щель, как юноша выбивает топор - Шурале попался в ловушку, как в капкан. Батыр поднимает Сюимбике на руки и убегает...

Картина 2

На опушке леса играют дети. Заметив Батыра с девушкой, они окружают их. Сюимбике, испугавшись, хотела взлететь - но крыльев нет, их похитил Шурале.

Люди ведут Батыра и девушку в деревню...

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина 3

Сюимбике одевают к свадьбе. Приходят гости с подарками. Приезжает жених - Батыр. По обычаю, его не пропускают без выкупа, а невесту прячут. Наконец начинается обряд обручения.

Стемнело. К дому подкрадывается Шурале. Он пугает подвыпивших гостей, и когда появляется Сюимбике, подбрасывает ей украденные крылья. Взволнованная девушка, увидев их, остановилась в замешательстве... Леший хватает ее и уносит... Батыр и друзья-джигиты бросаются в погоню.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина 4

Шурале приносит Сюимбике в свое логово. Чтобы успокоить ее, он демонстрирует свою необыкновенную силу, пытается показаться добрым и ласковым. Все тщетно. Сюимбике просит вернуть ей крылья, чтобы улететь...

Но чем вдруг встревожилась нечисть? К логову Шурале идет вооруженный народ!

Чтобы преградить людям дорогу, Огненная ведьма поджигает лес на пути людей. Но народ во главе с Батыром прорывается сквозь горящую завесу... Они настигают Шурале и, подняв лешего на рогатины, сбрасывают в огонь...

Батыр находит спрятанные крылья Сюимбике и отдает их своей любимой: ведь она рождена птицей, он не может привязать ее к себе даже большой любовью: Сюимбике принадлежит всем!

Апофеоз

Трудно расставаться... Но в чистом небе пролетают птицы-подруги и зовут ее за собой: здесь она уже помогла людям освободиться от Шурале, наделила Батыра чудесной силой любви. Ее ждут в других местах, и она спешит к людям... она летит к ним приносить Счастье... Батыр машет ей вслед рукой...

XXI ВЕК

ПРИМЕРНЫЕ ВАРИАНТЫ И ФОРМЫ ЛИБРЕТТО БУДУЩИХ БАЛЕТНЫХ СОЧИНЕНИЙ

"ДЕВУШКА И СМЕРТЬ"

(Балет - философская сказка в 2-х частях по мотивам одноименной сказки М. Горького. Музыка Г.Л. Жуковского. Либретто И.Г. Есаулова. Постановка И.Г. Есаулова. Новосибирск, гос. театр оперы и балета, 23 февраля 1973 года)

Действующие лица:

Девушка
Парень
Царь
Свита царя, побитые воины скоморошьего вида
Смерть, на земле - мужского рода, в аду - женского рода
Сатана, хозяин Ада
Тени-разлучницы
Цветы Света, сопровождают любящих
Цветы Мрака, сопровождают темные силы
Золотая молодежь, окружение Сатаны

СОДЕРЖАНИЕ

Текст сказки А.М. Горького дается с сокращениями и некоторыми перестановками в варианте, приближенном к сценическому решению.

Часть первая

По деревне ехал царь с войны,
Едет - черной злобой сердце точит.
Слышит - за кустами бузины
Девушка хохочет.
- Ты чего, - кричит он зло и грубо, -
Ты чего, девчонка, скалишь зубы?
Я - твой царь, я в горе и обиде,
Каково мне глупый смех твой видеть?
Кофточку оправя на груди,
Девушка ответила царю:
- Отойди, я с милым говорю!
Батюшка, ты лучше отойди.
Царь затрясся весь от дикой злости,
Приказал своей покорной свите:
- Нуте-ко, в тюрьму девчонку бросьте,
Или, лучше, сразу удавите!
Девушка стоит пред Смертью смело,
Грозного удара ожидая.
Смерть бормочет - жертву пожалела:
- Ишь ты, ведь какая молодая!
Что ты нагрубила там царю?
Я тебя за это уморю!
- Не сердись, ответила девица, -
За что на меня тебе сердиться?
Целовал меня впервые милый
За кустом зеленой бузины,
До царя ли мне в ту пору было?
Ну, а царь, на грех, бежит с войны.
Что ж?! От Смерти некуда деваться,
Видно, я умру, не долюбя
Смертушка! Душой прошу тебя:
Дай ты мне еще поцеловаться!
Странны были Смерти речи эти -

Смерть об этом никогда не просят!
Думает: "Чем буду жить на свете,
Если люди целоваться бросят?"
И, на вешнем солнце кости грея,
Смерть сказала, подманив змею:
- Ну, ступай, целуйся, да - скорее!
Ночь твоя, а на заре - убью!
Смерть всегда злым демонам покорна,
Но в тот день она была не в духе,
Ведь весной любви и жизни зерна
Набухают даже в ней, старухе.
Полюбить бы Сатану ей, что ли,
Подышать бы вволю адским зноем,
Зарыдать бы от любовной боли
Вместе с огнекудрым Сатаною.
Скучно век возиться с тухлым мясом,
Истреблять в нем разные болезни,
Скучно мерить время смертным часом -
Хочется пожить побесполезней.
Девушка свое:
- Обнимет милый -
Ни земли, ни неба больше нет.
И душа полна нездешней силой,
И горит в душе нездешний свет.
Нету больше страха пред судьбой,
И ни бога, ни людей не надо!
Как дитя - собою радость рада,
И любовь любуется собой!

ПЛАН ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ

1. Дуэт Девушки и Парня (в окружении Цветов Света).
2. Бегство Царя (с разбитой свитой).
3. Смех Девушки (игра Девушки с Царем и его свитой).
4. Появление Смерти (гнев Царя и его приказ убить Девушку).

5. Монолог Смерти (угрозы Смерти Девушке).

6. Шествие в Ад (Смерть в сопровождении Цветов Мрака идет в Ад).

7. Ад приветствует Смерть (преображение Смерти в обворожительную Диву, приветствие ее Золотой молодежью и Сатаной.).

8. Танец Сатаны (демонстрация силы, власти, могущества Золотого тельца-божка Ада).

9. Танец Смерти (танец бездушной плоти, нагнетающей на себя страсть и чувственность).

10. Танцы сатанинской свиты (радость беснующейся плоти, подвластной только силе, золоту, власти и чувственной эротике).

11. Второй танец Сатаны (разгул беспредела).

12. Танго Сатаны и Смерти (плотские утехи и забавы, не имеющие отношения к любви, терпят фиаско).

13. Ночь любви (Девушка и Парень среди Цветов Света наслаждаются любовью...).

Часть вторая

Смерть проснулась около полудня,
Смотрит - а девица не пришла!
Смерть бормочет сонно:
- Ишь ты, блудня!
Видно, ночь-то коротка была!
И, на солнце глядя, вдруг запела
Тихо и гнусаво, как умела:
- Беспощадною рукой
Люди ближнего убьют
И хоронят. И поют:
"Со святыми упокой!"
Не пойму я ничего!
Деспот бьет людей и гонит,
а издохнет - и его
С той же песенкой хоронят.
Честный помер или вор -

С одинаковой тоской
Распевает грустный хор:
"Со святыми упокой!"
Спела песню - начинает злиться,
Уж прошло гораздо больше суток,
А не возвращается девица.
Это плохо. Смерти - не до шуток.
Становясь все злее и жесточе,
Смерть обула лапти и онучи
И, едва дождавшись лунной ночи,
В путь идет, грозней осенней тучи.
Час прошла и видит: в перелеске,
Под росистой молодой орешней,
На траве атласной, в лунном блеске,
Девушка сидит богиней вешней.
- Виновата, не пришла я к сроку,
Думала - до Смерти недалеко.
Дай еще парнишку обниму:
Больно хорошо со мной ему!
Да и он - хорош! Ты погляди,
Вон какие он оставил знаки
На щеках моих и на груди,
Вишь цветут, как огненные маки!
Смерть молчит, а девушкины речи
Зависти огнем ей кости плавят,
В жар и холод властно ее мечут,
Что же сердце Смерти миру явит?
Смерть - не мать, но женщина и в ней -
Сердце тоже разума сильней;
В темном сердце Смерти есть ростки
Жалости и гнева, и тоски.
Тем, кого она полюбит крепче,
Кто ужален в душу злой тоскою,
Как она любовно ночью шепчет
О великой радости покоя!

Все пред неизбежной с нею встречей
Ощущают только страх нелепый -
Надоел ей ужас человечий,
Надоели похороны, склепы;
Занята неблагодарным делом
На земле и грязной, и недужной,
Делает она его умело -
Люди же считают Смерть ненужной.
Ну, конечно, ей обидно это,
Злит ее людское наше стадо.
И, озлясь, сживает Смерть со света
Иногда не тех, кого бы надо.
Смерть глядит, и тихо пламя гнева
Гаснет в ее черепе пустом.
Ты чего же это, словно Ева,
Спряталась от бога за кустом?
Я ведь честно времени служу.
Дела много, а уж я стара,
Каждою минутой дорожу,
Собирайся, девушка, пора!
Девушка свое:
- Обнимет милый -
Ни земли, ни неба больше нет,
И душа полна нездешней силой,
И горит в душе нездешний свет.
Смерть молчит задумчиво и строго,
Видит - не прервать ей этой песни!
Краше солнца - нету в мире бога,
Нет огня - огня любви чудесней!

ПЛАН ВТОРОГО ДЕЙСТВИЯ

1. Монолог Смерти (Смерть размышляет над суетностью людей: Человека-вора, владыки, дурака, хама, которых она уравняет в конце концов... Это ее диалог со Скелетом, ее игра с тем, что было Человеком).

2. Рассвет (утро после "Ночи любви". Девушка охраняет сон Парня, танцует с Цветами Света и травами, радуясь жизни и любви).

3. Гнев Смерти (Смерть сердится на Девушку, которая не явилась к ней... Она ищет ее...).

4. Танец Цветов Света (Цветы Света укрывают Девушку и Парня, они им сочувствуют, они радуются их любви).

5. Кадриль (танцуют Влюбленные пары среди Цветов Света. Они еще в преддверии любви, они едва-едва коснулись этого таинственного чувства).

6. Девушка и Смерть (Смерть находит Девушку и, демонстрируя свою силу и могущество, власть над людьми, гасит солнце, разлучает Влюбленные пары, напустив на них Теней-разлучниц).

7. Грустный вальс (танцуют недолюбившие, разлученные пары, ибо только помнившим любовь дано за нее бороться).

8. Реквием (Смерть, видя, что угроза разлуки не подействовала на Девушку, убивает все живое: цветы, травы, влюбленные пары - все полегло; Девушка и Парень среди мертвой природы - одни; только Плакальщицы бродят среди мертвых, как мировая скорбь...).

9. Девушка, Парень, Смерть (Девушка и Парень клянутся любить друг друга вечно или вместе умереть: их не разлучить Смерти! Тщетно Смерть пытается нарушить их клятву...).

10. Финал (своей силой любви Девушка и Парень оживляют природу, Цветы Света, травы, недолюбивших... Единство общей любви возрождает жизнь... Смерть потерялась, растворилась в людской массе, но она будет всегда рядом, будет выжидать, когда ослабнет огонь любви, чтобы разлучить, отделить любовь от нелюбви, истинное чувство от напускного, ибо жизнь только в любви!).

Загорается солнце под влиянием силы Человеческой любви!

ПРИМЕР ТЕМЫ
К ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМУ СОЧИНЕНИЮ

"ЗИМНЯЯ НОЧЬ"

(Борис Пастернак)

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетелись хлопья со двора
К оконной раме.
Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.
И падали два башмачка
Со стуком на пол,
И воск слезами с ночника
На платье капал.
И все терялось в снежной мгле
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздымал, как ангел, два крыла
Крестообразно.
Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

ПРИМЕР ТЕМЫ
К ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМУ СОЧИНЕНИЮ

"ВЧЕРА ЕЩЕ...."

(М. Цветаева)

Вчера еще в глаза глядел,
А нынче - все косится в сторону!
Вчера еще до птиц сидел, -
Все жаворонки нынче - вороны!
Я глупая, а ты умен,
Живой, а я остолбенелая.
О вопль женщин всех времен:
"Мой милый, что тебе я сделала?"
И слезы ей - вода и кровь,
Вода - в крови, в слезах умылася!
Не мать, а мачеха - Любовь:
Не ждите ни суда, ни милости.
Увозят милых корабли,
Уводит их дорога белая...
И стон стоит вдоль всей Земли:
"Мой милый, что тебе я сделала?!"
Вчера еще в ногах лежал!
Равнял с Китайскою державою!
Враз обе рученьки разжал -
Жизнь выпала копейкой ржавою!
Детоубийцей на суду
Стою - немилая, несмелая.
Я и в аду тебе скажу:
"Мой милый, что тебе сделала?"

Спрошу стул, спрошу кровать:
"За что, за что терплю и бедствую?"
"Отцеловал - колесовать:
Другую целовать,"- ответствуют.
Жить приучил в самом огне,
Сам бросил в степь заледенелую!
Вот что ты, милый, сделал мне.
Мой милый, что тебе я сделала?
Все ведаю - не прекословь.
Вновь зрячая - уж не любовница!
Где отступается Любовь,
Там подступает Смерть-садовница.
Самой - что дерево трясти! -
В срок яблоко спадает спелое... -
За все, за все меня прости,
Мой милый, что тебе я сделала!

ПРИМЕР ТЕМЫ
К ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМУ СОЧИНЕНИЮ

"МЫ ВРАЩАЕМ ЗЕМЛЮ"
(В. Высоцкий)

От границы мы Землю вертели назад
(было дело сначала).
Но обратно ее раскрутил наш комбат,
Оттолкнувшись ногой от Урала.
Наконец-то нам дали приказ наступать,
Отбирать наши пяди и крохи,
Но мы помним, как солнце отправилось вспять
И едва не зашло на востоке.
Мы не меряем Землю шагами,
Понапрасну цветы теребя,
Мы толкаем ее сапогами -
От себя! От себя.
И от ветра с востока пригнулись стога,
Жмется к скалам отара.
Ось земную мы сдвинули без рычага,
Изменив направленье удара.
Не пугайтесь, когда не на месте закат,
Судный день - это сказки для старших,
Просто Землю вращают, куда захотят,
Наши сменные роты на марше.
Мы ползем, бугорки обнимаем,
Кочки тискаем - зло, не любя,
И коленями Землю толкаем -
От себя! От себя.
Здесь никто б не нашел, даже если б хотел,
Руки к верху поднявших.
Всем живым ощутимая польза от тел:
Как прикрытье используем павших.
Этот глупый свинец всех ли сразу найдет,
Где настигнет - в упор или с тыла?
Кто-то там впереди повалился на дот, -
И Земля на мгновенье застыла.
Я ступни свои сзади оставил,
Мимоходом по мертвым скорбя,
Шар земной я вращаю локтями -
На себя! На себя!
Кто-то встал в полный рост и, отвесив поклон
Принял пулю на вздохе.
Но на запад, на запад ползет батальон,
Чтобы солнце взошло на востоке.
Животом по грязи... Дышим смрадом болот.
Но глаза закрываем на запах.
Нынче по небу солнце нормально идет,
Потому, что мы рвемся на Запад.
Руки, ноги на месте ли, нет ли -
Как на свадьбе, росу пригубя,

Землю тянем зубами за стебли -
На себя! На себя!

ПРИМЕР ТЕМЫ К ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМУ СОЧИНЕНИЮ

"ПОРОГ"

(Тургенев И.С. Из "Стихотворений в прозе")

Я вижу громадное здание. В передней стене узкая дверь раскрыта настежь; за дверью - угрюмая мгла. Перед высоким порогом стоит девушка... Русская девушка.

Морозом дышит та непроглядная мгла; и вместе с леденящей струей выносится из глубины здания медлительный, глухой голос.

- О ты, что желаешь переступить этот порог, знаешь ли ты, что тебя ожидает?
- Знаю, - отвечает девушка.
- Холод, голод, ненависть, насмешка, презрение, обида, тюрьма, болезнь и самая смерть?
- Знаю.
- Отчуждение полное, одиночество?
- Знаю. *Я* готова. Я перенесу все страдания, все удары.
- Не только от врагов - но и от родных, от друзей?
- Да... и от них.
- Хорошо. Ты готова на жертву?
- Да.
- На безымянную жертву? Ты погибнешь - и никто... никто не будет даже знать, чью память почтить.
- Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени.
- Готова ли ты на преступление?

Девушка потупила голову...

- И на преступление готова.

Голос не тотчас возобновил свои вопросы...

- Знаешь ли ты, - заговорил он наконец, - что ты можешь разувериться в том, чему веришь теперь, можешь понять, что обманулась и даром погубила свою молодую жизнь?
- Знаю и это. И все-таки я хочу войти.
- Войди!

Девушка перешагнула порог - и тяжелая завеса упала за нею.

- Дура! - проскрежетал кто-то сзади.
- *Святая!* - пронеслось откуда-то в ответ.

* * *

Опираясь на законы театра, сцены, балета, режиссуры, хореодраматургии можно сказать, что **вместо либретто в программках** к балетным зрелищам будут указаны следующие данные и **сведения:**

0 о хореодраматурге;
0 о композиторе;
0 о художнике;
0 о дирижере и других участниках создания произведения;
0 сведения о первоисточнике идеи, темы произведения;
0 план или программа последовательных действий, количество частей;
0 действующие лица и исполнители;
0 новое название произведения;
0 сведения о коллективе (исполнителях);
0 указываются солисты оркестра, директор, руководитель коллектива, спонсоры и т.д.

Как правило, темами, сюжетами являются опоэтизированные идеи:

◊ стихи;
◊ изречения;
◊ афоризмы;
◊ философские мысли;
◊ притчи;
◊ сказки;
◊ легенды;
◊ мифы и т.д., и т.п.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. **Для чего** балетмейстеру-постановщику нужно знать различные **версии** (варианты) различных либретто?
2. **Как перевести литературный жанр** - стихотворение (поэму, балладу, песню, элегию и др.) в **сценический жанр** - танцевальную миниатюру?
3. **Можно ли** балетмейстеру в своих сочинениях вообще обходиться **без либретто?**

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Сделайте **перевод** 3-4 стихотворений, по вашему выбору, в **жанр хореографической миниатюры.**
2. Напишите **свою версию либретто** любого балета: "Ромео и Джульетта", "Легенда о любви", "Раймонда", "Каменный цветок", "Петрушка", "Бахчисарайский фонтан".

§4. "ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ"

Тематический материал.

Мысли.
Пожелания.
Советы.
Афоризмы.

В краткости изречения - формула идеи.
И. Есаулов

• Хореодраматург в своей деятельности должен опираться сначала на законы, а потом на интуицию, талант и ремесло.

• Изучайте все, что касается науки балетного театра и смежных с ним наук.

• Помните, что правила без приемов, что стрельба холостыми патронами.

• Изучайте народный танец, фольклор при любой возможности.

• Психология - это основа основ общения с людьми.

• Балетмейстер - это не просто профессия, это форма мышления и способ бытия особо организованной материи.

• Человек - это самоорганизующийся **биоаппарат:** сам себя изучает, сам в себя вторгается, сам себя учит, исправляет, сам себе задает программы поведения, цели, воспитания, выносливости, жизни; а **мозг** человека - **это биокомпьютер.**

• Кто трудится - тот добивается большего, чем тот, кто может, но ленится.

• **Воля** - это власть над собой: **надо!** Утечка воли - в словах: "не получается".

• **Любить** - значит **терпеть** и **прощать.**

• Страх и неуверенность "вышибаются": упорной работой, системой занятий, юмором, волей, злостью, тщеславием, сменой деятельности, страстью.

• Хореодраматург подобен **магу,** чародею, творцу, ибо из **духа** (идеи) **творит материю** (реальные, видимые ценности) - **танцы.**

• **Театр** - это не только храм искусства, это **производство,** где все подчинено **плану, расписанию, режиму,** обязанностям, времени, собраниям, совещаниям, согласованной **работе всех отделов** и цехов, это люди требующие внимания, уважения и ответственности.

• Демократичность не исключает принципиальности и требовательности: **на работе не спорят, а работают.**

• **Лесть** в творчестве подобна ржавчине: медленно, но разъедает.

• **Вдохновение** - это **вдох,** навеянный чем-то **новым,** "новее" прежнего.

• "Знать", "понимать', "уметь", "мочь", "хотеть", "делать", "добиться" - это различные **образы действия** балетмейстера со своими сверхзадачами.

• У **здорового** балетмейстера - **здоровый коллектив.**

• Одного балетмейстера от другого отличают **мышление,** мастерство, оригинальность, изобретательность, **стиль.**

• Четкая, ясная, броская и краткая **экспозиция** - залог успеха сочинения в целом.

• В хореодраматургии **реакцию зрителя** на те или иные действия необходимо **прогнозировать.**

• "Скрывать" искусство - это "большое" искусство.

• Убеждать! Убеждать любыми средствами!

• Развлекать и увлекать **красотой!**

• Иносказания, аллегории, метафоры, сравнения, притчи, ассоциации - это "ключи" к образности.

• Умейте вовремя поставить "точку в сочинении", именно тогда, когда зритель все понял.

• **Четыре вечных волнующих темы:** секс, власть, религия, любовь.

• Помните, что о нас судят по четырем аспектам:

1. что делаем;
2. как выглядим;
3. что говорим;
4. как говорим.

• Ни к кому со злобой, ко всем с милосердием.

• Человек - сам себе **пашня** (поле деятельности): как и что возделает, таков будет **урожай.**

• **Зависть** - от невежества, от низкой культуры и отсутствия **талантаЛПодражание** в искусстве - самоуничтожение.

• Библия, Шекспир, Достоевский - вечные источники мудрости и вдохновения.

• **Жизнь** - в постоянном обновлении дел: нет дел - скука, а скука - уводит от дел.

• Новая идея - новая жизнь.

• **"Каждый сам совершает свое спасение" (Св. Павел).**

• **"Мирись с соперником твоим скорее" (Иисус Христос).**

• **Сила волка** - в стае. Сила стаи - в волчьих законах.

• **Власть** - это узурпированное "право" на насилие. Будьте осторожны с этим **орудием.**

• **"Во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними"** (Иисус Христос).

• **Уклоняйтесь от споров:** в споре мы насилуем соперника аргументами, он, будучи побежденным, этого не простит, т.к. **насилие унизительно,** оскорбительно, оно не прощается.

• **Критика опасна,** т.к. оскорбляет чувство достоинства человека, вызывает обиду, но сама остается безответственной, безнаказанной.

• **Публичная критика** - это как бы удар из-за угла.

• Сказано: **"Не судите, да не судимы будете"** (Библия).

• Как вы смотрите на вещи, так вещи смотрят на вас.

• **Враги творчества** - страх, высокая самокритичность (самоедство), лень, утрата чувства красоты, самомнение, зазнайство, невежество.

• Самая большая роскошь - роскошь общения с умным человеком.

• Твои богатства - талант, доброта, здоровье.

• Только умный человек может оказаться в глупом положении.

• Уступая, большего добьетесь.

• Сохраняйте дружеский тон.

• Стройте в разговоре фразы так, чтобы собеседник отвечал вам "да".

• Не сдавайтесь даже тогда, когда потерпели сто неудач: ваша вера вас спасет.

• **Культуру** можно купить, а образование обретается только самовоспитанием и интеллектом.

• Что такое "новое в балете"? "Новое - это когда нет ничего старого!" (Леонид Якобсон).

• **Современность в балете** - это:

а) новая форма мышления,

б) новые идеи,

в) взгляд на красоту, музыку,

г) правдоподобие чувствований, искренность,

д) знание законов хореодраматургии и хореорежиссуры,

е) монтаж энергетических средств воздействия.

• **Что тормозит развитие искусства балета:**

а) ложный "традиционализм",

б) мнимое "новаторство".

• **В чем ценность балетного спектакля:**

а) в хореодраматургии,

б) в языке, танцах, стиле; в музыке,

в) в "вечности" темы,

г) в красоте, выразительности, образности, в энергетике.

• **Сюжет танца,** балета выявляется через хореографический **текст,** а не через отанцовывание литературного материала.

• **Художественное творчество** - это один из видов человеческого **общения.**

• **Этапы рождения балетного спектакля:**

а) **идея** ищет **тему;**

б) **тема** ищет **жанр;**

в) **жанр** определяет **язык;**

г) **язык,** определяет **форму;**

д) **форма** определяет **стиль,** а все вместе образует **менталитет** драматургии балетного спектакля, его образ, его дух.

• **Необычным** спектакль делают **необычные приемы:** "особый ключ к спектаклю", "новая точки зрения", "угол зрения", "очуждение", "остранение", "взгляд изнутри", "взгляд с того света", "взгляд дилетанта" и т.д.

• **Личность** - это квинтэссенция социальных достоинств и недостатков. **Образ** - это характер с неизбежными чертами. **Образ** - это персонифицированная идея.

• **Идеи в театре** - это "препарированные" "социальные болезни", показываемые в "анатомо-психологическом", "образном" виде.

• **Метод** объединяет многих под одну "школу", а **стиль** разъединяет "школу" на индивидуальности.

• **Язык** хореодраматурга - **его стиль.**

• **"Действие"** и **"движение"** - понятия далеко неадекватные.

• **Учеба** - это постижение информации.

• **Информация** - это "капитал". Значит тот, кто учится, накапливает капитал.

• **Талант** - сам себе **система.**

• **На тысячу одаренных,** знающих, умеющих балетмейстеров приходится один Ж.Ж. Новерр, один М. Фокин, один К. Голейзовский, один Л. Якобсон, один И. Моисеев, один Ю. Григорьевич...

• **В движениях, позах нет новизны,** как нет новизны в природе: "старый батман" не лучше и не хуже "нового батмана".

• **Новизна** - в художественной обработке не движений, как таковых, а их **образности** в контексте.

• У каждой эпохи свой балетный театр.

• **Ремесленник** - это профессионал, не имеющий таланта образного мышления.

• **Хореодраматург** - это композитор балета!

• **Хореопартитура** - это особый вид фиксации задуманного будущего хореографического произведения для **личного** авторского пользования.

• **"Зерно спектакля"** - это квинтэссенция идеи.

• **Нет ни добра, ни зла** - все относительно: есть лишь наши **оценки явлений,** событий, людей.

• Лучший учитель - Опыт.

• В балете **содержание** и есть форма: если нет **красоты в форме,** то **мудростью содержания** зрителя не привлечь.

• **Тиран** - это человек, мстящий всем **за свои пороки.**

• **Победа** - это случайное совпадение благоприятных обстоятельств с односторонним исходом.

• **Борьба** - отчаянный вызов и Смерти, и Жизни.

• **Любовь** - это религия души, она вне морали: мораль изменчива, а Душа - вечна.

• **Открыватель** обладает "духовным ключом", а этот "ключ" украсть невозможно.

• **Тупой голове** порой нужен хороший "удар кулаком", чтобы в нее вошел необходимый "острый аргумент".

• **Призвание** - это то, что нас "призывает", влечет помимо нашей воли.

• **Радости нет в конце пути** - там есть лишь "облегчение" от бремени.

• **Богатство** и **бедность** - понятая не физические, не материальные, а **духовные.**

• **Равенства** не было, нет, не будет и не должно быть, ибо нельзя уравнивать свет и тьму: в силу законов природы каждый живет и развивается по-своему.

• **Надежда** - это слепой поводырь, который тащит за собой слепого.

• **Человека от зверя отличают:** юмор, смех, творческое и абстрактное мышление.

• **Репутацию** в бане не отмоешь.

• **Национализм** - гипертрофированный инстинкт гордыни.

• **Совесть** - заблуждение социальных устоев.

• **Равенство** - это прокрустово ложе: подумайте прежде, чем в него укладываться.

• **Общее мнение,** общие чувства, общие взгляды исходят от чудища с "общим лицом" вместо человеческого.

• **Правды нет** и быть не может, т.к. есть новости, факты. Но факт - это лишь малая часть правды: правды властелина и раба, победителя и побежденного, судьи и сужденного, насильника и жертвы, государства и гражданина и т.д. Подумайте, какое место вам избрать в правде жизни.

• **Учителя** - это те ступеньки, по которым идут вверх их ученики. А самые "старательные" тщательнее вытирают ноги об эти ступени, ведущие к вершинам.

• **Любой профессиональный** балетмейстер знает, **что** делать и **как** делать. Но что делать **раньше,** а что делать **затем** - это знают талантливые.

• **Самый лучший театр** тот, где вы имели успех.

• **Самый лучший отдых** - это любимая работа.

• В хореографии тело - это видимая оболочка мысли.

• **У каждого исследователя** есть свои последователи и свои преследователи: каждому - свое.

• **Исповедь без покаяния** - глас вопиющего в пустыне.

• **Есть красота истины** и есть **красота лжи** - их концы сходятся: добро вынуждено служить злу (для очищения зла).

• **Социализм** - это общество развитого надувательства (народ, поел.).

• **"Вправе ли ты иметь право, чтобы говорить о праве?" - говорил правовед.**

• **Свобода** - есть она или ее нет? Конечно есть: ты свободен делать то, что тебе прикажут! **Равенство?** Есть всеобщее: в рождении и смерти. **Братство?** Только в братских могилах. **Воля?** Да, ты волен думать о себе, что хочешь.

• **Не страшен царь** - страшны опричники.

• **В темноте и добро лютует** (народ, пог.).

• **Добрыми руками** зло творится (народ, поп).

• **Зло от зла** - половина зла; зло от добра - два зла (нар. пог.).

• **"Брат" и "брать"** - одного корня, (нар.пог.)

• **Обвинить** - значит опоить зельем.

• **Роза увяла,** когда ее спросили почему она не гвоздика! (вост. мудр.)

• **Экспериментатор** - тот, кто ищет; новатор - тот, кто, нашел.

• **Хамство** - это следствие многих пороков.

• **Никогда не уравнивай неравных** (Ф. Ницше).

• **Бездарность** для умножения самого себя ищет и окружает себя нулями (Ф. Ницше).

• **Все великое в культуре** было аполитично, более того, антиполитично (Ф. Ницше).

• **От яблони рождаются яблоки,** от цветка - цветок, а от серости - только серость.

• **Информация** - товар, который продается и покупается.

• **Наука** - это количество в познании; искусство - это качество познанного.

• **Балет** - это видимая энергия хореодраматургии.

• **Суеверие** - это недоказанная истина.

• **Искусство** - материализация духовности.

• **Талант** надо уравновешивать мужеством, волей, терпением, чтобы пробиваться сквозь глухую завесу равнодушия, отчужденности, бюрократизма, зависти и подлости. Без мужества, без силы воли, без упорства талант увянет, как вырванный из почвы цветок.

• **Настоящее искусство** - всегда тайна, загадка, откровение, а если этого нет, то нет и искусства.

• **Завершение** - это не окончание. **Смысл жизни** - в стремлении к совершенству. **Эмоции** - это индикаторы потребностей.

• **В хореодраматургии,** как в аптеке: результат зависит от дозировок элементов.

• **Дорога познания** - это дорога без конца.

• **Костюм в балете** - это продолжение тела исполнителя и адрес эпохи.

• **На сцене все условно,** кроме психологии чувств и живого артиста.

• **Путь к чувству** лежит через физические действия, через логику поведения (К. Станиславский).

• **Форма привлекает,** а содержание убеждает.

• **Бездарный друг** - это потенциальный враг.

• **Первооткрыватель** страдает и стареет не от радости и тяжести открытий, а от возвращения назад в царство **отставшей культуры и непонимания:** утомляют силы **постоянные возвращения назад** (Ф. Ницше).

• **Наука** - системное понимание мира через **законы.**

• **В балете** "безнравственность" унижает "достоинство" не только исполнителей, но и зрителей, т.к. противоречит **законам красоты.**

• **"Доброновое"** вызывает **гнев "добра старого":** поэтому добродетель всегда наказуема, (народ, погов.)

• **Человек умирает в делах,** а дела умирают в человеке.

• **Растущие силы творческого духа,** если им не дать выхода, **убивают человека** не только морально, психологически, но и физически. Это хорошо было известно правителям всех народов.

• **Смысл жизни: брать** - с любовью, **умножать** - с любовью, **отдавать** - с любовью.

• **Красота и мода** - два антипода.

• **Истинного художника** эшафот не страшит.

• **Критиковать** - кому ума недоставало; **ценить** и направлять - тут нужен Божий дар!

• **Призвание** - это тот добрый хищник, который питается покоем и благосостоянием хозяина!

• **Счастье** - это возможность реализовать свой духовно-творческий потенциал.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что такое афоризмы?
2. Кому и для чего нужны афоризмы?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Напишите несколько советов, пожеланий своим товарищам, выразив свои мысли в форме афоризмов.
2. Напишите несколько советов и пожеланий в форме афоризмов своим преподавателям.

ПАМЯТКА РУКОВОДИТЕЛЮ КУРСА

Планирование практических работ со студентами

В планировании практических работ со студентами мастер курса, рассчитанного на 5 лет обучения, должен учитывать степень профессиональной подготовленности всего курса и каждого студента в отдельности (т.е. базовое образование). Должен учитывать степень одаренности и индивидуальность каждого студента. Учитывать уровень интеллектуального воспитания, образованности, культуры и интеллигентности (т.е. подходить дифференцированно к каждому студенту).

В зависимости от вышеизложенного, преподаватель предлагает практические задания с той нагрузкой, которая соответствует уровню культуры студентов данного курса.

Практические задания, входящие в сам учебник и связанные с закреплением знаний по той или иной теме, выполняются отдельно, дополнительно, вне общего месячного или годового плана обучения.

Либретто, сценарии, практические рецензии, содержание режиссерских этюдов и другие практические работы записываются сту-

дентами аккуратно в тетрадь по практике так, чтобы преподаватель мог проверить записи и поставить оценку.

Рабочий план руководителем курса составляется поурочно, на месяц, на год и на 5 лет по 7 разделам:

1. искусство балетмейстера (хореодраматургия);
2. композиция танца;
3. режиссура и актерское мастерство;
4. народно-сценический танец;
5. исторический танец;
6. основы теории драматургии;
7. рецензирование (эстетика классической хореографии, балетоведение, история балетного театра, театроведение).

Рабочий план руководителя курса составляется и согласовывается с рабочими планами всех преподавателей специальных дисциплин.

ПЛАН ОЧЕРЕДНОГО ЗАНЯТИЯ

а) 40 минут - опрос и просмотр домашних задний;
б) 20 минут - чтение новой темы;
в) 20 минут - обсуждение новой темы, вопросы по теме;
г) 5 минут - практические задания на дом;
д) 5 минут - вопросы, информация, сообщения и др.

ПЛАН НА МЕСЯЦ

1. Искусство балетмейстера (одно задание в месяц).
2. Композиция танца (одно задание в неделю, т.е. 4 - в месяц).
3. Режиссура (одно задание в неделю, т.е. 4 - в месяц).
4. Народно-сценический танец (одно задание в месяц)
5. Исторический танец (одно задание в месяц).
6. Теория драматургии (одно задание в месяц).
7. Рецензирование (одно задание в месяц).

ПЛАН НА ГОД (на 10 месяцев).

1. Искусство балетмейстера (10 танцев, композиций).
2. Композиция танца (40 композиций, вариаций, танцев).
3. Режиссура (40 этюдов, мизансцен, сцен).
4. Народно-сценический танец (10 танцев на народ, материале).
5. Исторический танец (10 танцев, композиций).
6. Теория драматургии (10 либретто, набросков сценариев).
7. Рецензирование (10 рецензий, статей, докладов и др.).

ПЛАН НА 5 ЛЕТ

	1 Иск-во балетмейстера	2 Композиция танца	3 Режиссура	4 Народно-сценический танец	5 Исторический танец	6 Драматургия	7 Балетоведение
I	10*	40	40	10	10	10	10
II	10 и одноактный балет	40	40	10	10	10	10
III	10 и одноактный балет	—	—	10	—	10	10
IV	10 и многоактный балет	—	—	10	—	—	10
V	Дипломный спектакль	—	—	—	—	—	—

*** Цифры обозначают количество практических работ студентов.**

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 4
I Глава. Введение в учебный курс 6
§1. Творческая биография руководителя курса . . . 6
§2. Об этикете поведения студента 8
§3. О специальных дисциплинах 13
§4. О профессии "драматург балета" 18

II Глава. Введение в эстетику балетного театра . . . 25
§1. О красоте и ее законах 25
§2. О культуре 32
§3. Об искусстве 34
§4. О театре 41

III Глава. Введение в психологию творчества . . . 46
§1. О "третьей сигнальной системе" и ее законах . . 46
§2. Как смотреть живопись, скульптуру, архитектуру . . 56
§3. Как смотреть балетный спектакль 61

IV Глава. Введение в теорию литературы и драматургии . . 66
§1. Введение в теорию литературы и драматургии . . 66
§2. Идея. Замысел. Тема. Сюжет. 74
§3. Либретто. Текст. Сценарий. Партитура. Действие. Запись текста. Экспликация 78
§4. Некоторые вопросы, технологии сочинения, связанные с драматургией хореографии 86

V Глава. Введение в теорию режиссуры балета . . . 92
§1. О режиссуре 93
§2. Хореорежиссура – специфика балета 102
§3. "Ключ" к сочинению произведений хореографии . . 105
§4. О рисунках в хориоапартитуре 110
§5. "Неживые" и "живые" образные структуры . . . 114
§6. Некоторые приемы развития танцев 116
§7. Некоторые приемы развития движений 118
§8. Связующие движения 120
§9. Роль музыки в хореодраматургии 124
§10. Метод в хореодраматургии 128
§11. Жанр в хореодраматургии 131
§12. Форма и содержание в хореодраматургии . . . 134
§13. Стиль в хореодраматургии 138
§14. Образ в хореодраматургии 141
§15. Танцевальный текст и язык 147
§16. Сценография 151
§17. Монтаж 155

VI Глава. Воплощение 162
§1. Планирование 162
§2. Этапы репетиционной работы 164
§3. Дневник выпуска спектакля 168

VII Глава. О критике 171
§1. О самокритике 171
§2. О профессиональной критике 174
§3. О зритиле 179

VIII Глава. Перспективы развития балетного театра . . 184
§1. Экология культуры 184
§2. Законы 188
§3. Либретто 196
§4. Заключительный: мысли, пожелания, советы, афоризмы . 306
Памятка руководителю курса (планирование практических работ со студентами) 315