**РАБОТА НАД БАЛЕТНЫМ СПЕКТАКЛЕМ**

***БАЛЕТМЕЙСТЕР***

«Балетмейстер — по-русски значит: мастер танца. Существуют два вида балетмейстеров — балетмейстер-сочинитель и балетмейстер-постановщик. Это разные профессии, хотя они часто совмещаются в одном лице. /.../

Балетмейстер-сочинитель создает танцевально-пантомимную партитуру всего балета, а балетмейстер-постановщик передает ее исполнителям и разучивает с ними так же, как, например, дирижер разучивает с оркестром произведение, полученное им от композитора. Если балетмейстера-сочинителя можно сравнить с композитором, то балетмейстера-постановщика — с дирижером» [стр.119-120].

«Помощником балетмейстера-сочинителя и постановщика во все время работы по созданию нового балета должен быть его ассистент — балетмейстер-репетитор. По мере того как балетмейстер заканчивает постановку очередного номера, он передает его репетитору, который занимается отделкой танца. Ему же поручается спектакль после премьеры. Репетитор повторяет с артистами наиболее ответственные места перед каждым представлением, вводит в случае надобности новых исполнителей на сольные номера и „запасных“ в массу. Присутствуя на каждом спектакле, он наблюдает за точным его исполнением как артистами балета, так и работниками постановочной части. От балетмейстера-репетитора во многом зависит сохранение качества спектакля в продолжение всей его сценической жизни» [стр.124].

"Главной задачей при сочинении балета является создание драматургии в музыке и хореографии. Кроме композитора и балетмейстера, этого никто сделать не может. /.../

Балетмейстер и режиссер — это разные профессии. Режиссер драмы или оперы, ставя спектакль, имеет дело с готовым текстом, балетмейстер же сам сочиняет «текст» балета, а затем уже его ставит. Правильнее было бы сказать: балетмейстер — это сочинитель балета, мыслящий хореографическими образами. Балетный театр — это театр музыкальный, и, разумеется, балетмейстер мыслит образами музыкально-хореографическими. Кроме того, поскольку необходимыми составными частями балетного спектакля, кроме танца и музыки, являются пантомима, декорации, костюмы, свет и т.п., — все это в сумме и составляет предмет образного мышления балетмейстера, задумывающего новый балетный спектакль [с.137].

***ПРОГРАММА***

«Как рождается балетный спектакль?

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

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

Драматургия, заложенная в такой программе, определит в дальнейшем драматургию музыкальную и хореографическую. Поэтому все достоинства, так же как и недостатки программы могут перейти в музыку и хореографию балетного спектакля» [с.147].

Существует разница между программой, композиционным планом (сценарием) и либретто. "Программой мы называем содержание, сюжет будущего балета, изложенный в литературной форме. Программа принадлежит драматургу./.../

Также нельзя путать понятие «программа» с понятием «сценарий», или «композиционный план». Если в программе, как я уже говорил, мы имеем дело с литературным описанием сюжета будущего балета, то сценарий есть подробная, специальная разработка этого сюжета, разбивка его на отдельные будущие музыкально-танцевальные номера и небольшие эпизоды. Поэтому если программа может быть написана любым драматургом, сценарий обязательно требует работы специалиста-хореографа. Такой сценарий в балете называется композиционным планом. Композиционный план пишется для композитора, который будет сочинять музыку будущего балета, и понятно, что и он еще не заключает в себе хореографии. Только получив от композитора музыку, балетмейстер начинает сочинять хореографию спектакля и создает его хореографический текст [с.148-149].

«Либретто балета — это краткое описание содержания уже готового спектакля.

Поэтому программа, первоначально предложенная драматургом для сочинения балета, и либретто, написанное после того, как балет уже поставлен на сцене, часто не совпадают в своем тексте. Либретто может быть написано любым литературным работником, а не обязательно самим драматургом» [с.150].

«Автор программы должен стараться построить драматургию балетного спектакля с таким расчетом, чтобы его действие проистекало в настоящем времени, так как балет не пользуется словами, которыми можно рассказать о том, что уже произошло или что должно произойти» [с.150].

***ИЗУЧЕНИЕ МАТЕРИАЛОВ***

«Получив на руки программу, балетмейстер может приступить к созданию музыкально-хореографического плана для композитора. Но перед этим ему необходимо провести большую подготовительную работу по изучению материалов, относящихся к произведению, над которым ему предстоит работать. Он должен глубоко и подробно изучить эпоху, к которой относится действие балета, характер народа, о котором идет речь, его быт и обычаи. Он знакомится с литературными источниками, с иконографическими и другими материалами, что должно помочь ему яснее представить себе жизнь той эпохи, в которую происходит действие его балета» [с.153].

***РАБОТА С КОМПОЗИТОРОМ***

Создание нового хореографического произведения искусства, будь это балетный спектакль или отдельный танцевальный номер, непосредственно связано с содержательностью и образной выразительностью той музыки, на основе которой оно должно сочиняться. «...неверно полагать, что проблема рождения нового балета решается с появлением доброкачественной программы или либретто, как ее часто, но неправильно называют. Принято считать, что только программа содержит драматургию. Это совсем не так, поскольку в ней еще отсутствует главное существо произведения — музыка и хореография.

Авторами балетного произведения являются композитор, создающий музыкальную драматургию балета, и балетмейстер, создающий хороеграфическую драматургию — его сцены и танцы — на сюжет, предложенный драматургом». [стр.53]

"Музыка — это душа танца. Построение, характерность, темперамент танца заключены в ней и определяются ею. От того, насколько она образна, содержательна и выразительна, во многом зависит качество хореографии, так как все действие балета — его сцены и танцы сочиняются балетмейстером на музыку, которая вдохновляет его и подсказывает ему хореографические образы.

Сочиняя музыку к балету, композитор создает самостоятельное музыкальное произведение искусства; балетмейстер же, вдохновленный музыкой, создает на ее основе хореографическое произведение — самый балет. В единстве музыки и танца, в синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля.

Какими качествами должен обладать композитор, пишущий музыку для балета, и чего мы, балетмейстеры, от него ждем?

Не всякий композитор может написать балет. Композитор, берущийся за это, должен прежде всего обладать способностью создавать программную симфоническую музыку. Только в симфонически построенном музыкальном произведении может быть подлинная драматургия, которая всегда служит основой действенной хореографии. [с.165-166]

«Чем образнее оркестровая палитра музыки, тем ярче, вернее и убедительнее выявляют свое дарование балетмейстер и артисты, исполняющие балет. Приемы контрастов, смены музыкальных ритмов, темпов и настроений являются обязательными в каждом балете. Композиторы, пишущие музыку для балета, должны продолжать и развивать замечательные традиции русской классической балетной музыки.

Гений Чайковского совершил переворот в нашей хореографии. Появление „Лебединого озера“ — симфонического произведения, равного которому не знала история мировой балетной музыки, заставило и балетмейстера искать симфоническое решение действия балета, что и удалось Льву Иванову в сочиненных им лебединых танцах». [с.166]

«И композитор, и балетмейстер — каждый в своей области — должны быть драматургами. Если у композитора или хореографа этой способности не окажется, настоящего полноценного произведения не получится. В первом случае будет просто сборник отдельных музыкальных номеров, а во втором — танцевальных; то и другое не будет связано единой мыслью, свободно развивающейся в музыке, действии и танцах балета» [с.167].

«Композиционный план представляет собой драматургическую канву для будущего музыкального произведения. /.../

Композиционный план состоит из определенного количества номеров соответственно будущим музыкальным номерам. Каждый номер композиционного плана представляет собой:

1) точное указание времени и места действия данной сцены или танца; 2) описание декорации, в которой происходит действие; 3) подробное изложение всего происходящего на сцене в течение данного музыкального отрывка (по законам драматургии: экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация и развязка) с указанием действующих лиц; 4) желательный характер музыки, ее ритм и размер с нотным примером музыкального рисунка или же с указанием на известный пример из музыкальной литературы; и, наконец, 5) точный хронометраж, то есть продолжительность музыкального номера в минутах и секундах» [с.168].

***РАБОТА С КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ***

«Хорошая, образная музыка содержит в себе много подлинных чувств и оттенков человеческих переживаний. Она в состоянии передать тончайшие движения человеческого сердца в его лирических, героических, трагических, комических, возвышенных и низменных побуждениях. Слушая музыку, балетмейстер как бы идет за ней, а порой неудержимо несется или же медленно плывет; музыка то кружит его, то подкидывает вверх, то заставляет улыбаться, то гневно хмурить брови, то ласково любить, то ревновать и ненавидеть, восторгаться, презирать — словом, все чувства он находит в хорошей музыке.

Если музыка воздушна и грациозна, то и танец должен отвечать этим ее качествам. У нас, к сожалению, иногда бывает, что музыка изящна и легка, а танец по сравнению с ней груб и тяжел, или в музыке мы слышим горячее чувство любви, а на сцене в это время идет чередование холодных, ничего не выражающих движений и позировок, а то и цирковых трюков.

Балетмейстер-сочинитель непременно должен обладать способностью следить за развитием музыкальной мысли, правильно чувствовать и понимать музыкальную речь, то есть содержание музыки. Человек, лишенный этого качества, не может быть балетмейстером, так как художественная правда подлинного произведения хореографического искусства кроется в единстве слышимого и видимого образов.

Как в музыке только мелодия выражает замысел композитора, так и в танце обязательно должна быть мелодия. В музыке она слышима, а в танце должна быть видимой. Это — музыка для глаз. Мелодия и гармония, выражающие содержание, — обязательные свойства балета. Там, где их нет, остается только штукарство, внешне эффектные, но ничего не говорящие сердцу позы, вращения и трюковые прыжки» [с.202].

***СОЧИНЕНИЕ ТАНЦА***

«Обратимся теперь к технике сочинения танца. Первое необходимое условие сочинения, как всего балета в целом, так и любого отдельного номера, будь то пантомимная сцена, действенный или дивертисментный танец, сольный или массовый, — это соблюдение основного закона драматургии, то есть правильного соотношения экспозиции (введение в действие), завязки (начала действия), ряда ступеней перед кульминацией (развития действия), кульминации (вершины действия) и развязки (заключения).

Повторяю: драматургия обязательна для всех танцев, как сюжетных — действенных, так и таких, где нет сюжета, но есть тема, развивающая любое человеческое чувство: радость, гнев, любовь, печаль, восторг и т.п.

Драматургия танца выявляется через его композицию, которая включает: 1) рисунок — расположение и передвижение танцующих по площадке и 2) текст-орнамент, то есть те условные движения — „па“, жесты, позы и мимику, — посредством которых исполнители выражают переживания своих героев и ту мысль, которая заложена в данном танце» [с.203].

«...текстом в балетном спектакле или в отдельном танцевальном номере мы называем те движения, жесты и позы, из которых слагается само хореографическое произведение.

Подтекстом в балетном спектакле или каком-либо отдельном танце мы называем всю логику поведения артиста на сцене и те смысловые задачи, которые ставит перед исполнителем балетмейстер, требуя от него точных и конкретных действий, выражающих определенную и ясную мысль» [с.217].

***ДЕЙСТВЕННЫЙ ТАНЕЦ***

«Действенными в балетном спектакле называются те танцы, в которых раскрывается содержание балета и образы его героев» [с.210].

«Образ героини или героя балета со всеми особенностями его характера — будь то нежная девушка, превращенная в лебедя, или пламенная и чувственная Зарема, любовь которой сильнее смерти, — только тогда зазвучит убедительно, когда сочиненная балетмейстером партия будет выразительно и ярко исполнена. Поэтому балетмейстер не может доверять роль, требующую определенных актерских данных и сценического мастерства, исполнителю, обладающему пусть даже виртуозной техникой, но неспособному пользоваться ею для правдивого выражения мыслей и чувств составляющих сущность образа. Такой артист не сумеет донести содержание танца до зрителей.

Все позы и движения классического танца — арабеск, аттитюд, тур, жете, шене, падебурре и др., исполненные формально, или, как иногда говорят, в чистой (голой) классической форме, являются лишь упражнениями — „экзерсисом“. Такой „экзерсис“ до сих пор встречается иногда в наших балетных спектаклях, не давая пищи ни уму, ни сердцу. Эти приставленные одно к другому упражнения, не одухотворенные мыслью и чувством, предстают перед нами как „танцы“, в которых нет ни души, ни характерности.

Они безжизненны, и если порой и ошеломляют зрителя техникой или даже ласкают взор красивой линией поз танцовщицы, то все же не в состоянии впечатлять, то есть, обращаясь к глазам, говорить уму и сердцу. Они могут продемонстрировать технологические возможности школы классического танца или природные данные артистов: большой шаг, высокий прыжок, гибкость корпуса, вращение — то есть технические средства. Но ведь техника — не самоцель, а средство воплощения образа, и потому пользоваться ею нужно ради содержания, а не ради нее самой. Если балетмейстер принимает природные данные артиста не как средство для создания произведения искусства, а как само искусство, он совершает большую ошибку. Делая упор на технологию искусства, он наносит ущерб его содержательности. Как композиторы-формалисты занимаются механическим звукосложением, так и формалисты-хореографы составляют танец как набор эффектных движений, не объединенных единой мыслью.

Еще в начале своей балетмейстерской деятельности, в 1934 году, приступая к постановке „Бахчисарайского фонтана“, я поставил своей задачей сочинять танцы не как самоцель, а как средство выражения мыслей и чувств, заложенных в произведении, вести борьбу за идейный, содержательный балетный спектакль. Для этого и артист балета должен быть не просто танцовщиком, владеющим виртуозной техникой, а именно артистом, способным выражать искусством танца мысли и чувства, глубоко волнующие человека.

Эти убеждения легли в основу всего моего творчества. Приступая впоследствии к каждой новой работе, я стремился, как умел, придерживаться этих принципов, отвечающих лучшим традициям русского балета» [с.210-212].

«Техника классического танца не может быть самоцелью, а лишь средством для создания высокохудожественных образов» [стр. 102].

"Если танцовщица не освоит всех трудностей своей вариации, она будет связана и как бы закрепощена технической стороной танца, ей будет уже не до образа. Все ее внимание будет сосредоточено не на выражении мыслей и чувств, заложенных в танце, а на преодолении его технических трудностей.

Настоящий большой артист, владеющий искусством выразительного танца и впечатляющий им зрителя, всегда в совершенстве владеет техникой, которая не связывает и не закрепощает его, а, наоборот, служит средством для выражения содержания образа.

Вариация Альберта (второй акт балета «Жизель») в исполнении К.Сергеева звучит, как отчаянный крик души, выражает безутешное горе. Чем достигает артист такого впечатления? Тем, что он, безукоризненно владея техникой классического танца, каждым своим движением и позой выражает душевное состояние героя.

Разучивая танец, исполнитель начинает свою работу с освоения его технической стороны, стремясь к безукоризненно точному выполнению всех деталей. Но в то же время каждый настоящий артист сразу пробует все движения выполнять в характере своей партии.

В каждом танце мы отличаем движения главные и проходящие, связывающие главные движения между собой. Если в вариации Альберта, о которой шла речь, большие кабриоли вперед по диагонали есть движения главные, то предшествующий кабриолю глиссад и затем маленькие жете служат как бы подготовкой к тем большим кабриолям, на которых как можно выше и смелее должен взлететь танцовщик, выражая душевное состояние своего героя.

У плохо обученных артистов трудно бывает отличить главные движения от связующих, так они «нажимают» на последние, делая их иногда сильнее, чем главные. Тогда у нас принято говорить, что в танце видны «швы» и «белые нитки» [стр. 58-60].

«Цель искусства танца — это воплощение человеческих мыслей и чувств. В этом его назначение. Поэтому наши хореографические училища, не уделяющие пока еще должного внимания обучению действенному танцу, допускают серьезную, подчас трудноисправимую ошибку» [стр.106].

«В совершенно необходимом разделе программы — „действенный танец“ — педагог должен формировать актерское мастерство будущего танцовщика и развивать его способность к созданию образа средствами танца» [стр 106].

«Нельзя обучать технологии танца, а затем отдельно раскрывать его внутреннее содержание на каком-то другом, параллельном предмете. Я глубоко убежден в том, что проблема актерского мастерства должна в основном решаться в пределах дисциплины „классический танец“ и вводиться постепенно, начиная с первых лет обучения. Раздел же „действенный танец“ и „танец в образе“ (внутри той же дисциплины) должен приходиться на вторую половину обучения, в которую завершается специальное профессиональное образование будущего артиста балета» [стр. 107].

***ДИВЕРТИСМЕНТНЫЙ ТАНЕЦ***

«Если через действенные танцы раскрывается содержание, сюжет балетного спектакля, то дивертисментные танцы характеризуют среду и место, где происходит действие. Танцы лебедей дают представление о том, где происходит действие балета „Лебединое озеро“ и где живет заколдованная девушка-лебедь.

В третьем акте того же балета мы видим дивертисмент, состоящий из неаполитанских, испанских, венгерских и польских танцев, которые характеризуют атмосферу бала в тот день, когда должна состояться помолвка Зигфрида с Одиллией.

В первом акте „Бахчисарайского фонтана“ Мария появляется как бы на фоне полонеза, краковяка и мазурки — танцев, характеризующих не только ее национальность, но и социальные черты окружающей ее среды» [с.218].

«В каждом балетном спектакле действенные и дивертисментные танцы обычно пропорционально распределены. Полное отсутствие дивертисментных танцев обеднило бы танцевальную часть спектакля и, наоборот, злоупотребление дивертисментными танцами пошло бы в ущерб содержательности балета» [с.220].

***ПАНТОМИМА***

«Пантомима, как я уже говорил, — это вид театрального искусства, где содержание передается средствами мимики, жеста, движения и позы...

Искусство пантомимы всегда требовало предельной выразительности тела, подвижного лица, четкого жеста и прежде всего, разумеется, талантливости в воплощении образа без помощи человеческой речи» [с.247].

***ЗАРОЖДЕНИЕ ОБРАЗА***

«Искусство перевоплощения — это не только работа над образом, когда артист все время думает о своей роли и уже живет в ее характере, и даже иногда в быту ест, пьет, ходит, смотрит, разговаривает, вздыхает — все в образе своего героя, — а прежде всего это способность, присущая по-настоящему талантливым людям, полностью переключать себя из одного состояния в противоположное» [с.276-277].

«Артист, неспособный к перевоплощению, никогда не будет разнообразным в своих партиях. Такой артист будет везде одинаков, вы его всюду немедленно узнаете, так как он всегда похож только на самого себя, со своим характером, привычками и манерами» [с.278].

«Эти примеры свидетельствуют о большой предварительной работе исполнителя над своей ролью. Сколько ему нужно перечитать книг, пересмотреть рисунков, гравюр и других материалов, чтобы найти правильную характеристику эпохи, а следовательно, и правдивое воплощение задуманного образа-роли. Ведь балетмейстер создает только хореографический текст, но отнюдь не качество его исполнения. Это является существом работы артиста. Ведь текст каждой драматической пьесы — это только слова, а глубина воплощения идеи драматического произведения зависит прежде всего от глубины раскрываемого исполнителем подтекста. То же самое относится к балету. Как бы толково, убедительно и четко ни поставил балетмейстер свои задачи, совершенство их воплощения в спектакле зависит только от актера. Поэтому балетный артист должен глубоко продумать, прочувствовать и выносить свой образ, прежде чем он будет показан зрителю. В работе с балетмейстером на постановочных репетициях и происходит это творческое становление роли» [с.278].