

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 792.8

КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХАРАКТЕРНОГО
ТАНЦА КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ
РУССКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫЛопухов-младший Ф. В.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб., 2-4, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье рассмотрены вопросы места и роли классического наследия в современном воспитании будущих специалистов в области хореографии. На примере двух классических балетных произведений, разных по объему, стилю и жанру, дается представление о важности характерного наследия в системе хореографического обучения и необходимости его всестороннего изучения. Особое внимание обращено на обсуждение основных задач, стоящих перед балетмейстером в процессе постановки, и способов их реализации, основанных на глубоком изучении литературного и музыкального материалов планируемой постановки. На конкретных примерах показаны и проанализированы тонкости работы с хореографическим материалом выдающихся балетмейстеров прошлого.

Ключевые слова: классическое наследие, характерное наследие, «Баядерка», индусский танец, «Венгерская рапсодия», работа балетмейстера.

CLASSICAL HERITAGE OF CHARACTER DANCE AS AN INALIENABLE
ELEMENT OF RUSSIAN CHOREOGRAPHIC CULTURELopukhov Jr. F.V.¹

¹ Saint Petersburg State Institute of Culture, 2, Dvortsovaya nab. (embankment), Saint Petersburg, 191186, Russian Federation/

The questions of classical heritage place and role in the contemporary education of future specialists in choreography are discussed in this article. Based on two classical ballet performances, different in size, stile and genre, there is given a conception of character heritage importance in the choreographic education and necessity for its comprehensive study. Special atten-

tion is paid to the discussion of choreographer main problems during staging, ways for their realization, based on deep analysis of literature and musical materials for planning production. Based upon concrete examples there are shown and analyzed the subtleties of working with choreographic heritage of prominent distant choreographers.

Keywords: classical heritage, character heritage, “La Bayadere”, Hindu dance, “Hungarian rhapsody”, choreographer work.

Что представляет собой классическое наследие характерного танца? Для правильного понимания этого определения нужно ответить на два ключевых вопроса: что такое классическое наследие и чем оно отличается от наследия характерного?

Чтобы не впасть в двусмысленность, необходимо разъяснить понятие «классический», «классика» в искусстве в целом и в хореографическом искусстве в частности. Слово «классика» в науке и искусстве трактуется как «образцово-показательное», т. е. признанное всеми как эталон. И в данной статье словосочетание «классическое наследие» будет трактоваться именно как классическое в вышеотмеченном смысле. «Классика» же, «классический танец», употребляется здесь в чисто балетном, узкоспециализированном смысле, как высшая форма хореографического искусства.

Образцы классического наследия в хореографии — это балетные спектакли или их отдельные фрагменты и мизансцены, имеющие длительную сценическую жизнь, и признанные всеми «золотым фондом», т. е. шедеврами.

Такое понимание хореографического наследия распространяется как на композиции классического танца, так и танца характерного, включающие в себя шедевры русского и зарубежного балета.

Вопросы взаимоотношений основных выразительных средств балета — классического и характерного танца — впервые и очень скрупулезно были разобраны крупнейшим теоретиком хореографии XX века Федором Васильевичем Лопуховым в его книге «Пути балетмейстера», где он уделил этому вопросу целую главу под названием «Война мягкого и жесткого плие» [1].

Прежде всего, следует отметить сходство русской классики и характерного танца по школе, чтобы понять, что они выросли из одного корня. Характерный танец, в отличие от классического, скорее всего, не сможет дать представления о «нереальном» мире, мире снов и грез,

что в специальной балетной терминологии принято называть словом «наплывы». Но при этом он также прекрасно может выражать чувства, эмоции, а иногда и мысли людей, как классический, только, если можно так сказать, «с другой стороны».

Характерный танец кажется грубее классического по пластике за счет отсутствия полной выворотности, но его «грубость» в определенный момент может превратиться в необыкновенную нежность, на что классический танец может быть и не способен. Что же касается классической техники, в первую очередь, пальцев-пуантов, то наличие пальцевой техники, конечно, органично присуще классике, но это не означает, что пуанты не могут использоваться в танцах характерных. Все дело в том, где и как их применять. Например, в балете «Горянка» у О. М. Виноградова был превосходный танец трех юных джигитов, неожиданно оказавшихся девушками. Там они танцевали свою лезгинку, выполненную средствами народно-характерного танца на пуантах, что было абсолютно органично. Это подчеркивает общность основы и классики, и характерных танцев, построенных на тех же позициях рук и ног, но с большим добавлением деми-позиций, что снова заставляет обратиться к главе «Война мягкого и жесткого плие» из книги Ф. В. Лопхова.

Суть-основа характерного танца заключается уже в его названии — «характерный». Следовательно, здесь, больше чем в классике, будет играть роль характер, внутренний эмоциональный посыл, нерв. Такой внутренний посыл и нерв в характерном танце неотделим от исторического стиля народа, области, или страны, их культуры, их особенных черт. Без такого исторического стиля характер танца будет неопределим, танец станет «бесхарактерным» и оттого не приблизится и к классике.

Народно-характерный танец способен давать большую вариативность, так как исторические стили в их особых чертах можно сочетать в допустимых пропорциях, не искажая историю и культуру того или иного народа, чьи танцы берутся для постановки. Так поступали выдающиеся балетмейстеры далекого и близкого прошлого, ковавшие славу «классике» народно-характерного танца. И в этом ключе, конечно, должны работать и хореографы будущего, в первую очередь? выпускники главных творческих ВУЗов страны.

На сегодняшний день наследие характерного танца включает фрагменты балетов второй половины XIX века – первой половины XX века, четко выстроенные по законам хореографической, музыкальной и сценарной драматургии, и по праву признанные шедеврами. И

практически во всех балетах того периода всегда присутствовали дивертисменты — т. е. чередование отдельных номеров, среди которых заметное место занимали салонно-характерные танцы.

Салонные танцы составляют очень важную часть характерного наследия. Они отличаются от историко-бытовых танцев своей близостью к классике, но при этом обычно бывают решены по тем же законам, что и танцы народно-характерные. А поскольку в наших лучших балетах «золотого фонда» много сцен происходит на балу, салонные танцы здесь представлены в полной мере. Примерами таких спектаклей могут послужить выдающиеся балеты: «Раймонда» А. К. Глазунова, «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Любой салонный танец из каждого упомянутого балета может быть взят для изучения по нашей теме. Существуют, однако, балеты, менее известные и менее удачные, большинство из которых по разным причинам уже сошло со сцены. В этих балетах, тем не менее, есть удачные, и даже сверхудачные фрагменты, пройти мимо которых в изучении просто нельзя. Одним из таких примеров можно назвать прекрасно созданную Н. А. Анисимовой «сцену курдов», включающую вариацию Айши и танец курдов из второго акта балета А. И. Хачатуряна «Гаянэ». Она считается одним из шедевров советского балетного наследия и пережила сам балет.

Отдельно следует упомянуть о прекрасных характерных танцах, созданных для оперных спектаклей «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Князь Игорь» А. Бородина.

Самыми старыми из дошедших до наших дней балетных спектаклей являются балеты Мариуса Петипа. Один из таких балетов («Баядерка» на музыку Людвиг Минкуса) до сих пор пользуется любовью современного зрителя¹.

В «Баядерке» — типичном сюжетном балете XIX века, выстроенном в классическом стиле, есть несколько интересных и во многом необычных танцев, решенных языком пластики характерного танца. В этой связи стоит рассмотреть индусский танец, являющийся «промежуточной кульминацией» дивертисмента третьей картины балета.

Действие балета «Баядерка» происходит в средневековой Индии. А танец, о котором идет речь, называется в программе «индусский». Почему именно индусский? Разве не весь балет, пусть и решенный средствами классического танца, должен быть «индусским» по определению? Ведь все

¹ См. об этом: [2].

без исключения персонажи «Баядерки», действующие на сцене, являются индусами, а в хореографическое решение балета включены элементы, подобия индийской пластики, по крайней мере, как это виделось европейцам того времени. Танцы придворных танцовщиц «Джампэ», танцы баядерок — жриц разных индийских культов, прекрасный танец-миниатюра «Ману», включают в себя элементы индийской (правда, скорее, псевдоиндийской) пластики. Но «индусским» в балете назван только один танец! Думается, дело здесь в желании хореографа показать группу людей другой касты, другого социального положения, через пластику противопоставляя их «благородным» танцам придворного свадебного торжества. На празднике внезапно появляются персонажи, одетые в костюмы, напоминающие скорее буффонов, или традиционных шутов при европейских дворах. Мариус Петипа, конечно, имел представление, что Индия — многонациональная страна, и в ней есть разные, порой непохожие друг на друга народности. Вот он и попытался всеми имеющимися у него выразительными средствами показать такую «далекую» от общества основных персонажей спектакля касту. В этом танце, хоть и названном «индусским», по сути, ничего индийского, нет. Но вот парадокс: у зрителей не возникает никакого чувства неприятия этого танца, именно как «индусского». В чем тут дело? Ценность танца в главной, сформулированной выше сути народно-сценических, характерных танцев. В индусском танце необыкновенно силен и внутренний и внешний эмоциональный посыл, нерв. В этом танце эмоции действительно должны «бить через край»! Только в этом случае, правильно выполняя пластику танца, можно добиться желаемого впечатления.

Музыка индусского танца довольно проста: ведущим инструментом является барабан. Он задает ритм, очень быстрый, даже можно сказать «бешеный». В таком ритме танцуется весь номер, прерываемый только хореографической и музыкальной паузами. Танец построен на основном движении, напоминающем стремительный бег; сопровождается выбросами ног вперед и движениями рук, напоминающими игру на маленьких воображаемых барабанчиках. Хотя в индусском танце есть и реальный танцовщик-барабанщик, с бутафорским барабаном, заводящий основную группу кордебалета. Он задает движения, которые, уже без барабанов, видоизменяют и развивают остальные танцовщики. Солист-барабанщик держит свой инструмент левой рукой под мышкой, и, исполняя основной ход-бег, правой рукой ударяет в него в движении «через раз», а восьмерка кордебалета имитирует в своем ходе-беге этот барабанный бой, сбрасывая руки поочередно и справа, и слева. В какой-то момент, и

достаточно неожиданно, артисты кордебалета падают и замирают, а на сцену, тем же основным движением пластического бега, но теперь исполняемого подряд с каждой ноги, как вихрь, врывается сольная пара. У зрителей создается впечатление, будто эта сольная пара бежала таким движением очень и очень долго, пока не появилась на сцене. Это удивительный танцевальный момент, не имеющий аналогов в других характерных танцах нашего репертуара. Конечно, есть несколько похожие выходы солистов в других танцах, но по эмоционально-захватывающему накалу выход солистов в индусском танце уникален.

В дальнейшем все исполнители взаимодействуют друг с другом. Одну комбинацию они делают в унисон: все вместе исполняют классическое *ballone* (но с акцентом от себя) своеобразными, очень энергичными движениями рук. В этих движениях, бесспорно, есть некая дикость, но она не агрессивного толка, а скорее экстатичного, когда человек источает из себя избыток энергии, давая посыл в зрительный зал. При этом нужно отметить, что исполняется эта комбинация в разных ракурсах: солисты движутся по направлению в левый нижний угол, а кордебалет — в левый верхний. Это придает многообразие и объемность не только танцевальному рисунку, но и всей комбинации. Нужно заметить также, что описанная комбинация, почти точно, лишь с небольшими изменениями в акцентах кистей рук, присутствует в другой постановке Мариуса Петипа — сарацинском танце из «Раймонды», где также воспринимается зрителем как органично отвечающая сути данного танца. Значит, эмоциональная насыщенность, посыл, нерв такого движения, настолько удачно найдены хореографом, что позволяют использовать их в танцах разных народных групп без восприятия как чужеродных.

После внезапной паузы, не превышающей длительности одного такта, следует продолжение, в котором солисты и кордебалет разрабатывают ранее заданные движенческие темы. Очень удачно найдена хореографом комбинация, в которой сольная пара и барабанщик, исполняя разные движения, с необыкновенной легкостью и быстротой меняются местами. В самом конце все вместе повторяют основное движение хода-бега солистов, но только в направлении вниз на зрителя, неожиданно обрываясь в финальную позу. А так как у восьмерки кордебалета эта финальная поза заключается в резком падении на руки на авансцене, подчеркивая трех персонажей в центре, это еще больше усиливает эффект.

Имея в своей основе простую трехчастную форму, индусский танец как нельзя лучше подходит для изучения

наследия характерного танца для студентов младших курсов творческих ВУЗов. Музыкальный материал его предельно прост для восприятия, а в исполнении могут быть допущены некоторые вольности. Через индусский танец в «Баядерке» можно получить ясное понятие о художественной ценности характерного танца. Это только одна сторона «хореографического многогранника» наследия народно-сценических танцев. Но на примере индусского танца можно и должно получить представление о том, что сложность хореографического мышления с вычурной фантазией не всегда является главной целью профессионального постановщика. Порой простота хореографического мышления, конечно, при наличии знаний, стиля и вкуса хореографа, может дать не меньший, если не больший, результат в постановке, ибо большинство шедевров рождались согласно древней поговорке «все гениальное – просто».

Ранее было сказано, что собственно характерные танцы делятся на народно-характерные и салонные, как на две важные категории, вышедшие одна из другой. Практически в каждом из балетов досоветского, а в некоторых и советского периода, мы найдем развернутые сцены балов при дворах знати. Этому есть довольно простое объяснение. Мы знаем, что балет как вид искусства вышел из узко-социального придворного действия, и прошел путь «из дворцов в массы», разлившись, в плане понимания и признания, как ручей в широкую полноводную реку. Придворные, салонные танцы, имея основу свою от народных плясов, посредством развития сценического характерного танца вернулись к своему первоисточнику уже на совершенно новом, профессионально отточенном уровне. И все же, салонные танцы при дворах правителей стран и областей, помимо национальных черт, пусть и несколько стертых сословными традициями, являются очень важными отображениями культуры, менталитета тех стран и народов, откуда эти танцы произошли. Некоторые из таких танцев утратили связь с той страной или народом, где появились и стали образным определением группы народов и областей. А некоторые, оставив за собой исторические названия, стали отображать культуру другого народа их перенявшего. Примером первых служит «лезгинка», чье название ныне подразумевает танец не конкретных «лезгинов», как самостоятельного народа, а пляску жителей Кавказа, обобщенно и условно. Примером второго типа служит танец «кадриль», в основе своей французский, но, по сути, уже давно переработанный в русской хореографической культуре на свой манер.

Какой же можно привести пример салонно-характерных танцев, вышедших из исторической народной основы, и ставший «классикой» народно-сценического наследия?

Есть целая хореографическая сюита, уникальная в своем роде, решенная только языком характерного танца, которую можно трактовать как салонный танец (сохранивший, при этом) народные черты в манере и позировках. Речь пойдет о «Венгерской рапсодии» Ференца Листа в постановке Льва Иванова. Это произведение стоит рассматривать как отдельный цельный законченный номер, и термин «сюита» (т. е. самостоятельная форма, состоящая из больших взаимосвязанных частей) к нему подходит как нельзя лучше.

«Венгерская рапсодия» — это развернутая бессюжетная хореографическая картина. Она состоит из нескольких «пластов» салонных венгерских танцев, исполняемых в разных музыкальных темпах большой группой танцовщиц и танцовщиков в парах, подразделяемых на солистов, корифеев и кордебалет. Термин «корифей» здесь употребляется только в значении, принятом в балетном мире, а не, скажем, в мире научном. Свое объяснение происхождения слова «корифей» дает Федор Васильевич Лопухов в книге «В глубь хореографии», и желающие могут ознакомиться с этим вопросом, чтобы избежать разночтений (см.: [3]).

В «Венгерской рапсодии» таких корифеев четыре пары при двух парах солистов и восьми парах кордебалета. Все они одеты в очень красивые, но специфические одежды, напоминающие зипуны или полушубки с очень длинными рукавами, скающимися от локтей до колен. Такие костюмы определяют очень важные характерные для всех венгерских танцев движения рук. Эти движения, выполняемые на протяжении всей рапсодии, напоминают очерчивание в воздухе цифры восемь, и так и называемые у балетных артистов «восьмерками». Такие восьмерки руками делаются не только в «Венгерской рапсодии» и других венгерских танцах, но также и в мазурках, чья пластика близка к венгерской танцевальной пластике. Кроме рукавов, специфика костюма «Венгерской рапсодии» касается и обуви (женской и мужской). Сапоги, вернее, сапожки в рапсодии значительно легче и аккуратнее обуви чардашей или мазурок. С них окончательно ушли шпоры; каблук стал несколько меньше, а сама обувь в голенище плотно облегает ногу, не только у женщин, но и у мужчин. Такая обувь выглядит «классичнее», дает больше положений вытянутых ног, как в колоне, так и в подъеме. А распространенное в венгерских характерных танцах движение «ключ»

— т. е. щелканье пятками (пришпоривания лошади) — в «Венгерской рапсодии» делается с окончанием на высокие полупальцы. Тем не менее, основные позы и движения венгерских танцев в рапсодии сохранены, являются основными, и развиваются и варьируются хореографически согласно четкому структурному плану постановщика.

Балетмейстер Лев Иванов слыл мастером постановки венгерских танцев. Его авторству принадлежат венгерские танцы в «Лебедином озере» и «Раймонде». Но «Венгерская рапсодия» в характерных постановках Иванова стоит на первом месте, и во всем его творчестве уступает, разве что знаменитым «лебединым» актам. Но в «Лебедином озере» Лев Иванов активно сотрудничал с Мариусом Петипа, который, как известно, был главным руководителем постановки балета. «Венгерскую рапсодию» Иванов ставил сам, лично, что еще раз подтверждает его высокий балетмейстерский талант.

Начинается «Венгерская рапсодия» выходом восьми пар кордебалета по диагонали на музыку вступления. С началом музыкальной темы в медленном темпе *andante mosso* танцовщики шествуют на рампу основным характерным для венгерского танца помпезным движением — медленным через *developpe* выниманием ноги на 90° на третьем шаге с последующим повторением. Этот первый ход в точности используется Ивановым и в «Раймонде». Но в «Венгерской рапсодии» при втором повторе комбинации, он включает в него хореографический канон: когда первая группа танцующих переходит к следующей комбинации (*balance* с отходом назад), вторая завершает изначальный ход-шествие, выходя в первую линию. Это сразу создает ощущение многокрасочности. Затем обе группы задают еще несколько хореографических тем, которые будут изменяться на протяжении всего номера.

Стоит отметить разработку первого хода, выполняемого несколько иначе и в других ракурсах у разных партнеров и партнерш, что также создает множественность и объемность. Перестроение в рисунке во время этой разработки первого хода осуществляется по квадратам, и артисты занимают собой все пространство сцены. Следом появляется четверка корифеев и движения усложняются: в первоначальное вынимание ноги добавляется «прыжок-голубец», характерный для большинства венгерских танцев и технически сложный (но здесь исполняемый слитно с движением *developpe*). Вообще, «Венгерская рапсодия» — это прекрасная разработка движений венгерских танцев в классическом балете, насыщенная виртуозностями большими, чем во многих других салонно-характерных танцах.

В следующем хореографическом отрезке во время музыкального *ritenuto* появляются две пары солистов и с первых движений начинают разрабатывать темы, заданные парами кордебалета и корифеев. Они почти в точности исполняют предыдущую комбинацию — прыжок-голубец с выниманием ноги вперед, — однако их отличие заключается в темпе. Вся комбинация исполняется вдвое медленнее, что выполнить намного сложнее, ибо во время голубца-кабриоля нужно зависнуть в воздухе с последующим синхронным выходом в позу. В этом случае движение становится «крупнее» по восприятию и утрачивает некоторый проходящий характер, как у кордебалета в предыдущей музыкальной фразе.

«Венгерская рапсодия» — это парный танец, и даже дуэтный, в своей основе. Но тут есть комбинации, когда пары соединяются друг с другом, образуя группы. При любых перестроениях (между партнерами в парах, между парами, между парами в группы и наоборот) движения не прерываются, а иногда усложняются. В парных характерных танцах польско-венгерского стиля большую роль играют совместные верчения, характерные «вертушки», исполняемые партнером и партнершей со сцепленными руками, или обнимающими друг друга. В «Венгерской рапсодии» таких видов вертушек несколько, и они сложны для исполнения. Чего стоит одна только вертушка у двух сольных пар, когда партнеры одновременно делают движения прыжка-кабриоля с последующим падением в *tombee*, при этом меняясь положениями пар, как бы обходя друг друга в хореографическом *dos-a-dos*! А характерное для многих европейских народов движение «веревочка», обычно исполняемое назад (т. е. когда каждое последующее закрывание ноги через *passé* в III или V позиции, ставит ее позади предыдущей) в «Венгерской рапсодии» разрабатывается в исполнении вперед. Это делают партнеры-мужчины в ходе на партнершу, выполняющую это же движение традиционно назад, что дает ощущение необычно быстрого передвижения. Есть еще ряд сложных дуэтных движений в венгерской характерной пластике, но они, если можно так выразиться, не «загромождают» действие, а разбавляются и перемеживаются относительно простыми и спокойными. Действие танца развивается за счет перестроений хореографического рисунка и ракурсов танцовщиков. В «Венгерской рапсодии» часто встречаются «вертушки», исполняемые партнерами, без привычной постановки ноги после скачка по IV позиции вперед на *croise*, а путем отведения ее назад, прижимания коленом к колену, как принято именно в народных венгерских плясах. При этом, типичное в венгерских танцах положение свободной руки у головы остается неизменным при гордой осанке, откидывании друг от

друга корпуса для динамики вращения. Это положение руки чуть выше затылка, словно поддерживая кончиками пальцев головной убор, мы увидим во всех салонных венгерских танцах. Но основа его, бесспорно, идет от народных чардашей, показывая ту степень удали и залихватства, которая в придворном этикете должна быть много более сдержанной.

Ближе к финалу привлекает внимание движение *fouette*, напоминающее классическое, но сделанное по-характерному — с препарасьон по IV позиции вперед на *croise*, партнером и партнершей одинаково и с добавлением венгерской пластики в корпусе и руках. В финальной части все участники рапсодии, выстроившись согласно рангу (солисты, корифеи и кордебалет), в унисон исполняют ряд сложных парных вращений и *dos-a-dos*, среди которых стоит отметить вращение партнерши с партнером левыми руками, как бы в зеркальном отражении. А непосредственно перед этим партнеры переносят партнерш в высокой поддержке — элементе, не встречающемся в салонно-характерных танцах того времени и вовсе.

Можно с уверенностью сказать, что в «Венгерской рапсодии» Льва Иванова нет слабых мест за счет правильно подобранных движений и позировок, в точности отвечающих как стилю музыки Ф. Листа, так и стилю пластики венгерских танцев. Там нет и не может быть случайных движений, не отвечающих венгерской танцевальной культуре, и идущих вразрез с мелодиями композитора. Структура постановки рапсодии продумана хореографом до мелочей. Она исключает возможность действия по принципу: «я так вижу, так хочу, и точка»!

Такое произведение, как «Венгерская рапсодия» Льва Иванова, помимо ознакомления с наследием, должно быть ярким примером для будущих балетмейстеров, как нужно подходить к постановкам характерных танцевальных картин любых национальных культур, и какими средствами хореографического выражения их решать.

И тем печальнее было в наши дни, когда у молодых балетмейстеров нет никаких препятствий для ознакомления и изучения образцов хореографической мысли по всему миру, видеть постановку «Венгерской рапсодии», вернее, постановку на музыку «Венгерской рапсодии», показанную на спектакле «Творческой мастерской молодых балетмейстеров» на новой сцене Мариинского театра 13 апреля 2014 года. Постановщик сделал свой номер как бы «в пику» Льву Иванову, насытив его разными движениями, подсказанными собственной фантазией. Бесспорно, для хореографа фантазия — одно из основных качеств. Но

фантазия не может быть отделима от музыки, когда для постановки берется такое известное, а главное, ярко народно-национальное произведение. Да, «Венгерская рапсодия» вполне может быть решена и средствами только классического танца. Но такая классика должна быть подчинена национально-сценической венгерской пластике, как это сделал тот же Петипа в *Grand-pas* из последнего акта балета «Раймонда». Использование классического танца, его лексики, только ради показа сложности комбинаций, трюкачества, где пластика венгерского танца используется только эпизодически, а движения классического танца перемежевываются с движениями характерного без всякого хореографического оправдания (т.е. без четко выраженной структуры всего номера) недопустимо!

В данном конкретном случае «грех» юного балетмейстера все же нужно частично переложить на плечи его педагогов и репетиторов, не сумевших объяснить, за какие произведения можно браться для постановки на данном этапе обучения, а за какие не должно. Здесь, вероятно, сыграл свою роль ажиотаж показа на сцене Мариинского театра, где художественная коллегия при конкурсном отборе к показу на спектакль выполнила свои функции чрезвычайно мягко.

Современное наследие характерных танцев и их использование в новейшей хореографии стоит перед достаточно серьезной проблемой — угрозой тотального «оклассичивания», превращения в «полухарактерные» а иногда и совсем «бесхарактерные». Это печально видеть, ибо это значительно сужает возможности развития современной русской хореографии, упрощает и размывает ее культуру.

Отчего же это происходит? В первую очередь, возможно, оттого, что в последние десятилетия по объективным историческим причинам на нашу хореографию нахлынул широчайший поток хореографической мысли других стран и народов. Этот поток наша хореография просто не успевает «переварить». На это нужно время. Ринувшись изучать примеры хореографии других культур, в первую очередь Запада, мы стали меньше внимания уделять своей собственной. Многие наши лучшие балеты за эти десятилетия обветшали, не получая должного профессионального внимания. Но мы умудряемся это не замечать. Не лучшую роль здесь играет и коммерческая составляющая. Чтобы хореографическое наследие, то, что осталось нам от предыдущих эпох, могло иметь коммерческий успех в репертуаре, необходимо им заниматься очень скрупулезно и бережно, не распыляясь на все и сразу. Но иногда недопонимание сути характерных танцев происходит и из-за малой образованности, недостаточности кругозора педагогов, репетиторов, людей, которым по рангу

надлежит такими знаниями обладать. Прослеживается и нежелание вникать в детали, за «большим» видеть «малое». А ведь наша современная хореография сильна своим многообразием, подобно мозаике, составленной из маленьких разнородных фрагментов в большую понятную всем картину. Профессиональные хореографы, репетиторы, педагоги обязаны уметь видеть не только конечную картину, но и каждую частичку мозаики в отдельности. Только тогда можно говорить, в нашем случае — применительно к наследию, — о соответствии хореографического материала, показанного на сцене, задуманному хореографом и сохраненному и отточенному педагогом-репетитором в репетиционной работе. В этом скрыта большая сложность, но в этом и состоит задача, с решением которой всегда справлялась, и, надеюсь, будет справляться наша русская хореографическая мысль. А чтобы сохраненное нашими предками хореографическое наследие не исчезло совсем, а, наоборот, развивалось и совершенствовалось, должны непременно и всесторонне изучаться такие предметы как «Классическое наследие характерного танца».

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
2. Лопухов-младший Ф. В. Классическое наследие в подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. №6 (59). С. 157-196.
3. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. СПб.: Композитор, 2017. 204 с.

REFERENCES

1. Lopukhov F. V. Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 173 s.
2. Lopukhov-mladshij F. V. Klassicheskoe nasledie v podgotovke xoreografov i baletmejstеров-repetitorov // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. №6 (59). S. 157-196.
3. Lopukhov F. V. V glub` xoreografii. SPb.: Kompozitor, 2017. 204 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лопухов-младший Ф. В. — Fedor_Lp2@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lopukhov Jr. F. V. — Fedor_Lp2@mail.ru