

5. Панова Ж Предисловие / Ж Панова // Жак-Далькроз Э Ритм / Эмиль Жак-Далькроз М Издательский дом «Классика-XXI», 2008 С. 3 - 19
6. Светлов В Я Современный балет / Валернан Яковлевич Светлов – СПб «Лань», «Платета музыки», 2009 – 288 с. – (Мир культуры, истории и философии)
7. Соллогуб Ф Дрессированный пляс / Федор Соллогуб // Театр и искусство 1912 - № 48 С. 947

Святлик Юлия Владимировна,
(Украина)

РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ДВИЖЕНИЯ В ТЕОРИИ Э. ЖАК-ДАЛЬКРОЗА И ТВОРЧЕСТВЕ А. ДУНКАН

Аннотация В статье поднята проблема взаимодействия теории ритмического воспитания Э. Жак-Далькроза и ритмопластичного танца А. Дункан. Выявлены общие и отличительные черты деятельности Далькроза и Дункан. Указано, что систему ритмического воспитания Далькроза нельзя рассматривать как хореографическую, хотя по многим параметрам она была близка полиритмическим и полифоническим тенденциям в развитии современных направлений хореографического искусства, в частности, ритмопластики Дункан.

Ключевые слова: Эмиль Жак-Далькроз, Айседора Дункан, танец, ритм, ритмопластика

Вапанова Yulia Vladymyrovna,
(Ukraine)

RHYTHMIC ORGANIZATION OF MOVEMENT IN IN THEORY E. JACQUES-DALCROZE AND CREATIVITY A. DUNCAN

Annotation. The article raised the problem of interaction between the theory of rhythmic upbringing E. Jacques-Dalcroze and ritmoplastichnogo dance A. Duncan. The general and the distinctive features of the activities of Dalcroze and Duncan. It is indicated that rhythmic Dalcroze education system can not be considered as a choreography, though in many ways it was close polyrhythmic and polyphonic trends in the development of modern trends of choreographic art, in particular, ritmoplastiki Duncan.

Keywords Émile Jaques-Dalcroze, Isadora Duncan, dance, rhythm, ritmoplastika

УДК 792.7:793.32](476)

Карчевская Наталья Владимировна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хореографии
Белорусского государственного
университета культуры и искусств
(Минск, Беларусь)

ОСОБЕННОСТИ ПЛАСТИКО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ МЮЗИКЛОВ В БЕЛАРУСИ

Аннотация Анализируются особенности пластико-хореографического решения мюзиклов в сценической практике Беларуси. Отмечается равноправие хореографии среди других компонентов синтетической структуры мюзикла - музыки и драмы. Приводится краткая ретроспектива развития мюзикла. Раскрываются причины популярности мюзикла в условиях постмодернизма. Дается краткий анализ пластико-хореографического решения белорусских мюзиклов, поставленных в последние годы.

Ключевые слова мюзикл, пластико-хореографическое решения художественный синтез, постмодернизм, балетмейстер, танцор

Имманентной сущностью современной культуры является художественный синтез, обеспечивающий высокую актуальность произведений искусства. Именно синтетические, полисинтетические художественные произведения наиболее полно и объективно передают сложнейшую современную художественную картину мира. К такому типу произведений относится мюзикл, завоевывающий все большее признание в Беларуси.

Стабильным принципом, отражающим специфику мюзикла, является показ действия сквозь призму одновременно развлекательного и бытового. Несмотря на то, что в основе действия мюзикла лежит пьеса, тем не менее, он обладает и целым рядом черт эстрадности: отличается зрелищностью, синтетичностью, импровизационным характером игры, а самое главное – мюзикл характеризуется дискретной музыкально-драматической формой, иначе говоря – номерной структурой. И здесь, как отмечала Э. Кампус «хореография, пластика становятся важнейшим элементом в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением. Большинство музыкальных номеров, как правило, решается пластически. Характеры персонажей раскрываются как в пении, так и в танце» [2, С. 23]. Далее исследователь пишет о том, что если в опере и оперетте балетмейстер-хореограф выполняет более или менее важную, но все же второстепенную и эпизодическую роль, ограниченную рамками танцевальных эпизодов и хореографического антуража для певцов, то в практике постановки мюзиклов он часто становится вторым, а иногда и главным постановщиком. Приводятся примеры из творчества Дж. Роббинс, А. Де Милль и др. [там же]. Одними из самых впечатляющих компонентов лучших мировых мюзиклов являются оригинальное хореографическое решение и виртуозный пластический рисунок. Иначе говоря, в мюзикле драма, музыка и танец являются абсолютно равноправными, а хореография является активным компонентом сценического действия.

Мюзикл, как это не парадоксально, соотносится с многими тенденциями, характерными для эпохи постмодернизма – так же, как постмодернизм стирает грани между массовым и элитарным, так и мюзикл предназначен одновременно и интеллектуальной (элита), и массовой аудитории, так же, как в постмодернистском искусстве велика степень интеграции различных искусств, так же это происходит и в мюзикле. «Феномен мюзикла не такой уже загадочный. Демократичный театр, успешно балансирующий на грани популярной музыкальной классики и эстрады, использующий современную лексику и достижения родственных искусств и прежде всего – пластического. Театр развлечения, доведенный в лучших своих образцах до уровня искусства, одинаково приемлемый для интеллектуалов и дотупный для унитарной аудитории» [1, С.12].

Стремительный рост популярности мюзикла, с одной стороны, предсказуем, с другой – парадоксален. На фоне общей коммерциализации и «постмодернизации» многие виды искусства, в том числе кино, театр и даже живопись стремятся к большему натурализму, большей силе воздействия, достигаемой за счет размывания границ между искусством и жизнью. Мюзикл же дает пример нового (и довольно резкого) поворота к абстрактному искусству. «Как в жизни» здесь только сюжет, остальное диктует исключительно закон жанра – герои не говорят, а поют, танцуют и даже совершают акробатические трюки. Особенность отечественной судьбы мюзикла – в потрясающей способности славянско-

го менталитета ассимилировать практически все, попадающее в сферу его влияния. И потому сегодня мюзиклом именуется без преувеличения любой музыкальный проект, будь то простенький водевиль с незатейливыми куплетами, или преобладающая на подмостках большинства театров драма с музыкой, реже – грамотная музыкальная комедия, или бесконечные шоу с претензией на синтетичность с участием артистов классического балета, академического вокала и циркового искусства. Следует отметить, что попытки постановки мюзиклов предпринимались ещё в бывшем Советском Союзе. Этим занимались в основном театры оперетты и музыкальной комедии, однако этих попыток было немного и носили они характер эксперимента. Первым советским мюзиклом стал «Орфей и Эвридика» Александра Журбина в постановке Марка Розовского, впервые представленный еще в эпоху развитого социализма – в 1974 году. Спектакль имел необыкновенный успех и за 10 сезонов был сыгран около 2000 раз.

Также не стоит забывать музыкальные спектакли Марка Захарова. Самый яркий из них, безусловно, «Юнона и Авось», признанная сенсацией российского театра XX столетия. Другие мюзиклы Ленкома начала 1970-х годов – «Тиль Уленшпигель». «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» собирали залы, равные по количеству зрителей популярным тогда хоккейным матчам.

Предпринимались и попытки освоения оригинального зарубежного мюзикла. Показателен в этом смысле успех спектакля «Иисус Христос – суперзвезда» в Театре им. Моссовета. Но в целом мюзикл так и не стал равноправным ни в репертуаре Московского театра оперетты, где после успеха киноверсии «Моей прекрасной леди» с Татьяной Шмыгой, повторения подобной удачи не было, ни в Свердловском театре музыкальной комедии, который в 1970-80-е гг. был своеобразным бастионом этого жанра среди советских театров, ни в белорусском музыкальном театре.

У белорусской публики мюзикл всегда вызывал огромный интерес, но, как отмечает известный белорусский искусствовед, Н. Ювченко: «Произведения, которые могли бы называться в иных социокультурных условиях мюзиклами, в Беларуси, и не только в ней, зачастую носили более разнохарактерные наименования» [2, С. 172]. Действительно, те спектакли, которые сегодня идут в Государственном музыкальном театре, в антрепризах и драматических театрах и которые их создатели называют мюзиклами, зачастую, не совсем точно соотносятся с названием жанра. Первые подступы к освоению мюзикла сделаны, но, например, «Юнона и Авось» и «Орфей и Эвридика» в музыкальном театре тяготеют, скорее, к жанру рок-оперы, «Галактика любви» – к традиционному концертному обзору, состоящему из отдельных номеров, «Севастопольский вальс» – к жанру советской оперетты. Во всех них очевиден примат вокально-хоровых номеров, а пластические возможности труппы практически не используются. В то время как, и здесь мы полностью согласны с Н. Ювченко, – именно «большой динамизм, виртуозность хореографии» отличают мюзикл от классической оперетты [3, С. 169].

Предпринимаются попытки освоить этот жанр и Республиканским театром белорусской драматургии. Как положительный момент следует отметить то, что все они идут на белорусском языке. Но в детских спектаклях этого театра: «Папялушка, альбо Хрустальны туфлік», «Айбаліт, Бармалей пра жывёл и

Брадвей» не соблюден основной принцип мюзикла – равноправие трёх составляющих: музыки, драмы и танца. Причем хореографические номера в них вообще носят эпизодический, случайный характер, пластика никак не помогает довершению образов героев. Особо следует отметить недостаточно высокую хореографическую и вокальную подготовку артистов.

Ближе всего к жанру стоят работы «Буратино. Ву» Государственного музыкального театра, «Золушка» и «Мэри Поппинс» антрепризы под руководством А. Ранцанца. Однако ввиду ограниченности постановочных ресурсов, а в силу этого и малочисленности труппы, и скудости сценографической выразительности – эти спектакли также не могут быть названы мюзиклами. Тем не менее, начавший в России в конце 1990-х настоящий бум этого жанра, с некоторым опозданием, но дошёл и до Беларуси.

Все типологические признаки жанра прослеживались в мюзикле «Пророк» (музыка И. Олейникова, либретто Н. Дуксина, режиссер Я. Юзефович), премьера которого состоялась в Минске 30 августа 2007 г. Пластико-хореографическое решение «Пророка» гармонично соединяло в себе разностилевые номера: от тэп-данса, до contemporary. Успех мюзикла во многом объяснялся высоким профессиональным уровнем танцовщиков, участвовавших в проекте. К сожалению, по целому ряду причин, сценическая судьба этого мюзикла была недолгой.

25 марта 2008 года продюсерский центр «Спамаш» представил зрителям премьеру мюзикла «Байкер» по мотивам романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (музыка В. Кондрусевича, режиссер Г. Давыдько, хореограф Н. Тарашкевич). В отличие от мюзикла «Пророк», в котором хореография имела действительное значение и выступала, наряду с музыкой и драматическим искусством, как равноправный компонент действия, в «Байкере» танец выполнял некие вспомогательные функции. Хорео-пластические линии расслаивались на партии солистов и партии балетного ансамбля, причем и первые, и вторые были весьма схематичными, строились на многократных повторах довольно простых движений. И если относительно солистов невыразительность, схематичность пластико-хореографического решения их образов еще можно было оправдать недостаточным уровнем хореографической подготовки актеров, то явная скудость, а порой и полное отсутствие пластического мотива в партиях танцовщиков вызывала недоумение. По сути, высококлассные танцовщики, прошедшие кастинг на этот проект, выполняли в спектакле роль «движущейся декорации», лишь изредка пластически иллюстрируя и комментируя содержание отдельных номеров. Кроме того, хореография мюзикла в целом отличалась несколько устаревшей стилистикой – недостаточная плотность лексики, ритмическая монотонность хореографии и т.п. Тем не менее, опыт постановки мюзикла «Байкер», несмотря на его сценическую недолговечность (также как и «Пророк», мюзикл выдержал лишь несколько показов), представляется нам весьма ценным, поскольку впервые полномасштабный проект был осуществлен силами исключительно белорусских авторов, постановщиков и исполнителей.

Одной из наиболее удачных попыток в постановке мюзиклов, в том числе и точки зрения художественного уровня хореографии, можно назвать «Голу-

бую камю» (музыка К. Брейтбурга, либретто К. Кавалеряна, режиссура и хореография Н. Андросова), появившуюся на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра в 2011 году. Примечательно, что для хореографического воплощения замысла постановщиков использовалась не балетная группа театра, а исполнители, прошедшие специальный кастинг, причем предпочтение отдавалось тем из них, кто владеет техникой так называемых, стритовых (от англ. street – улица) направлений танца, занимающих значительное место на современной хореографической практике. Впоследствии это привело к появлению в театре двух балетных трупп – в одну из них входят танцовщики, имеющие классическое хореографическое образование (они исполняют балетные спектакли, входящие в репертуар театра), основу другой составляют танцовщики эстрадного направления (исполняют хореографические партии в мюзиклах и опереттах).

Отметим, что растущая популярность мюзикла и опыт первых постановок на белорусской сцене, неуклонно актуализировали проблему подготовки синтетических артистов, и в частности танцовщиков, в совершенстве владеющих не только как можно большим количеством современных хореографических техник, но и исполнительскими навыками в других видах искусства (вокала, акробатики, декламации и т.д.). Смелый проект Белорусского государственного университета культуры и искусств по постановке полномасштабного мюзикла «Дубровский» (премьера 2 июня 2014 года на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра), показал, что эта проблема успешно решается. Над спектаклем работала та же постановочная группа, что и над «Голубой камеей» – композитор К. Брейтбург, автор либретто – К. Кавалерян, режиссер и хореограф – Н. Андросов. Для хореографии «Дубровского» характерны четкость, лапидарность пластического мотива, смелое сочетание разнотипных лексических элементов, умелое использование полифонических приемов построения пластико-хореографического текста. Отдельно следует отметить, что впервые на белорусской сцене хореография в мюзикле исполнялась не исключительно танцовщиками, а всеми участниками (пластически решены даже некоторые сцены у артистов находящегося на сцене оркестра). Среди участников мюзикла только 4 танцовщика, хореографические партии которых лишь несколько усложнены по сравнению с партиями артистов хора и певцов-солистов, по сути, танцовщики выполняют функцию танцевальных лидеров. Тем не менее, исполнение характеризуется слаженностью, в необходимых сценах – абсолютной синхронностью, широтой амплитуды движений, четкостью позировок, особой актерской экспрессией, энтузиазмом, свойственной молодежи. Таким образом, «Дубровский» по всем признакам соответствует жанру мюзикла, поскольку, как отмечает Н. Ювченко, для постановочной эстетики мюзикла характерно сочетание развитой музыкальной драматургии с не менее развитой пластической, а обязательным компонентом мюзикла является движущийся, танцующий хор (*разрядка И.К.*) [3, С. 168 – 169].

В заключение отметим, что удачный синтез в хорео-пластическом решении мюзиклов таких компонентов, как театральный и бытовой танец, жест и пантомима, позволяет достичь такого уровня художественного осмысления жизни, которое по своему значению сближается с музыкальным.

Литература:

1. *Езерская, Е.* Время мюзикла? [Моск. премьеры – «Дракула», «Нотр-Дам де Пари», «Губы»] / Е. Езерская // Муз жизнь. – 2002. – № 8. – С. 4 – 7.
2. *Кампус, Э.* О мюзикле / Э. Кампус – Л.: Музыка, 1983. – 128 с.
3. *Ювченко, Н. А.* Музыка в драматическом театре Беларуси : XX – начало XXI века / Н. А. Ювченко. – Минск : Бел. наука, 2007. – 270 с.

**Карчевська Наталія Володимирівна,
(Білорусія)**

ОСОБЛИВОСТІ ПЛАСТИКО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО РІШЕННЯ МЮЗИКЛІВ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ БІЛОРУСІ

Анотація: Аналізуються особливості пластико-хореографічного рішення мюзиклів в сценічній практиці Білорусії. Відзначається рівноправність хореографії серед інших компонентів синтетичної структури мюзиклу – музики і драми. Наводиться коротка ретроспектива розвитку мюзиклу. Розкриваються причини популярності мюзиклу в умовах постмодернізму. Дається короткий аналіз пластико-хореографічного рішення білоруських мюзиклів, поставлених в останні роки.

Ключові слова: мюзикл, пластико-хореографічне рішення, художній синтез, постмодернізм, балетмейстер, танцівник.

**Karchevskaya Natalya,
(Belarus)**

PECULIARITIES OF PLASTICO-CHOREOGRAPHIC SOLUTION OF MUSICALS IN BELARUS

Annotation: Peculiarities of the plastiko-choreographic solution of musicals in scenic practice of Belarus are analyzed. Equality of choreography among other components of synthetic structure of the musical - music and the drama is noted. The short retrospective of development of the musical is given. The reasons of popularity of the musical in the conditions of a postmodernism is revealed. The short analysis of the plastiko-choreographic solution of the Belarusian musicals put in recent years is given.

Keywords: Musical, plastiko-choreographic decision, art synthesis, postmodernism, ballet master, dancer.

УДК 793.31 (=161.3)

**Коновальчик Ирина Викторовна,
магістр искусствоведения,
старший преподаватель кафедры хореографии
Белорусского государственного
университета культуры и искусств
(Минск, Беларусь)**

ПРИЧИНЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖЕНСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В БЕЛОРУССКОМ НАРОДНО- СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Аннотация: Выявляются экзогенные и эндогенные факторы, влияющие на трансформацию женской хореографической лексики. На примере женского образа поднимаются проблемы развития белорусского народно-сценического танца. Приводятся примеры трансформации женской хореографической лексики в белорусском танце. Отмечается тенденция искажения фольклорных первоисточников. Обозначается угроза проблема потери национально-образности танца.

Ключевые слова: Народно-сценический танец, хореографическая лексика, женский образ, трансформация, хореография, балетмейстер, белорусский танец.