

Научная статья

УДК 792.82.084.4:793.3

doi: 10.17223/22220836/59/12

## РАЗВИТИЕ НОВОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗНОСТИ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Арина Юрьевна Божко

*Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,  
ariadnabozhko@mail.ru*

**Аннотация:** Актуальность исследования обусловлена необходимостью обращения к современным реалиям балетного искусства, требующим включения спортивных элементов в постановки и не нарушающих специфику жанра. В статье представлена историческая перспектива развития системы образности в сценическом искусстве балета с включением спортивных элементов. Выявляются характеристики концепции театрализованного шоу с элементами спорта, как спектакля-многоголосья различных жанров, которые соединяются в единую композиционную структуру, часто не имеющую литературной и классической ценности. В исследовании показано, как в случае театрализованного представления с элементами спорта команда постановщиков продумывает в первую очередь не столько драматургию, сколько важнейшую последовательность и постепенное усиление тематических конфликтов, создаваемых с помощью спортивной исполнительской экспрессии, жанровых конфликтов, где выход на яркую кульминацию и торжество всех используемых в представлении жанров является важнейшей перспективой и результатом.

**Ключевые слова:** театр, балет, система образности, сценические искусства, спортивная хореография

**Для цитирования:** Божко А.Ю. Развитие новой системы образности в сценическом искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 135–147. doi: 10.17223/22220836/59/12

Original article

## DEVELOPMENT OF A NEW SYSTEM OF IMAGERY IN THE PERFORMING ARTS

Arina Yu. Bozhko

*Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russian Federation  
ariadnabozhko@mail.ru*

**Abstract.** The relevance of the study is due to the need to address the modern realities of ballet art, requiring the inclusion of sports elements in productions and not violating the genre specifics. The article presents a historical perspective on the development of a imagery system in the ballet performing arts with the sports elements inclusion. The characteristics of the concept of a theatrical show with sports elements are revealed, as a polyphonic performance of various genres, which are combined into a single compositional structure, often without literary and classical value. The study is presenting the way of a theatrical performance with elements of sports, the director's team firstly thinking not as much as all the dramaturgy about. But the most important sequence and gradual strengthening of thematic conflicts created with any help of sports performance expression, genre conflicts, where reaching a bright culmination and triumph of all the genres used in this performance is the most important prospect and result.

**Keywords:** theater, ballet, system of imagery, performing arts, sports choreography

**For citation:** Bozhko, A.Yu. (2025) Development of a new system of imagery in the performing arts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 135–147. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/12

Если в театральной драме главным средством выражения является речь, а остальное ей сопутствует, дополняет, то в балете единственным выражением содержания являются движение, мимика, а «речью» служит сам танец – пластические сверхвозможности человеческого тела со всем богатством выразительных средств. «В балете всё не как у нас; всё совсем иное: иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движения, всё, всё иное» [1].

В спортивных видах, которые используются как основные, в зрелищных сюжетных шоу – фигурном катании и художественной гимнастике, по сути, та же самая образная и техническая природа. Это означает, что режиссёры, продумывая и создавая композиционный строй своих замыслов и будущих постановок, учитывают в полной мере включённость всевозможных профессиональных спортивных компетенций исполнителей в самом сложном их проявлении. Таким же образом поступает балетмейстер, который задумывает и ставит свои балеты под конкретных исполнителей, которые не только владеют мастерством, но имеют делать виртуозные трюки и являются новаторами в своём искусстве, осваивают новые движенческие возможности.

В балетное искусство не сразу пришли настоящие законы театра, где образное наполнение требовало дополнения и усиления хореографической школы законами драматического театра. Система К.С. Станиславского медленно, но настойчиво развивалась внутри балетного театра, благодаря режиссёрам-практикам с 30-х гг. XX в. «Нашим хореографам на первых порах недоставало режиссёрских знаний, необходимых для создания новых спектаклей с чёткой драматургией, не хватало умения работать с артистами над ролью... В то время было необходимо вывести классический балет из тупика, помочь ему подняться на новый уровень» [2].

Специалисты, которые занялись этим вопросом, прежде всего старались «бороться» с «отвлечённым классическим танцем», обогащали его пантомимой, помогающей изложить сюжет. По сути, сегодняшние создатели театрально-спортивных шоу занимаются тем же самым, опираясь на опыт предыдущих поколений, которые совершили поистине переворот в хореографии (середина XX в.) и развили до небывалых высот жанр драмбалета – они выводят спортивные компетенции из чистых, отвлечённых элементов в образно-смысловые композиции, применимые к сюжету. Идеальным научным пособием для всех поколений хореографов является творчество Р.В. Захарова – его балеты, его учебные монографии и многочисленные мемуары. Также очень интересны, хоть и спорны, статьи и рецензии И.И. Соллертинского, который всячески анализировал творческий процесс преобразований в балетном театре. Учёный настаивал на том, что классический танец – это не безличный, не бесстильный и не вневременной математический язык, а абсолютно социологический художественный жанр, созданный на стыке придворного и буржуазного театра. Этот исторически верный факт обуславливает временную и эпохальную образную задачу хореографии в целом. Впрочем, И.И. Соллертинский спорил с ролью хореографического театра, как

с крупным культурным явлением, которое влияет на развитие театрального искусства в целом.

«Феодално-придворная концепция театра (балетного. – *Примеч. авт.*) как эффектного, красочного зрелища, лишённого какой бы то ни было серьёзной идейной нагрузки и предназначенного лишь увеселять знать и демонстрировать пышность и величие режима (в чём заключалась его классовая функция), была дана в балете совершенно неприкрыто. Высшее и последнее выражение она нашла в творчестве М. Петипа» [3].

С утверждением некоего «рудимента» в истории русского культуры и искусства, с вредоносным развенчанием образной сути классического танца «боролись» современники И.И. Соллертинского.

Балет, как и спорт, не может и не должен абстрагироваться от главного и насущного – высочайшей степени виртуозности в движенческой пластике, но сегодня эти культуры в полной мере владеют осмысленным натурализмом, который соединён в действенном сцендвижении на уровне школы. «Танец должен превратиться в танцевальную драму, а танцовщик – в хореографического актёра» [2].

Внедрение в хореографическую систему основ К.С. Станиславского становится главной задачей Р.В. Захарова, которую он решал с помощью драматических режиссёров и педагогов актёрских школ: А.Д. Попова, Н.М. Горчакова, М.О. Кнебель, С.Э. Радлова, В.С. Соловьёва, П.А. Маркова и других специалистов. Под влиянием системного подхода великого реформатора и систематизатора законов театра К.С. Станиславского у Р.В. Захарова родились и вошли в историю мирового искусства такие драмбалеты, как «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Тарас Бульба», «Барышня-крестьянка», «Медный всадник». Позже у В. Вайнонена рождается и входит в историю «Пламя Парижа» и бессмертный красочно-игровой «Щелкунчик», М.Л. Лавровский создаёт эталонный драмбалет «Ромео и Джульетта». И в каждом новом произведении заметна полная сосредоточенность к каждой детали композиционного строя, помимо самого классического танца. В этой эпохе в балетном театре всё жило и дышало по Станиславскому. Главное – концептуальное и композиционное построение форм спектакля также полностью перестраивалось под новые законы.

«Станиславский учил нас правде – правде понимания авторского замысла, художественного образа спектакля, правде актёрского мастерства, органического сочетания всех компонентов спектакля, в том числе его декоративно-костюмного оформления. Учил умению искать эту правду, и не только искать, но и осуществлять в своих работах. Его метод помогает проникнуть в глубины жизни, где физическое и психологическое в человеке неотделимо. Артисту приходится нередко перевоплощаться в образ, совершенно противоположный его собственному характеру, находить для этого образа черты, не свойственные его индивидуальности. И здесь ему на помощь приходит система» [2].

Система К.С. Станиславского давно и прочно вошла во все актёрские школы, включая хореографическую. Воспитание универсального актёра – веяние сегодняшнего дня – сильнее и серьёзнее нуждается в системе Мастера. Современные артисты любого звена и любой направленности, вырабатывая профессиональный исполнительский автоматизм и скорейшее вживание в

любой образ, не имеют права игнорировать законы К.С. Станиславского, которые вводят их в секреты мастерства лучше и быстрее всего. Реалистические спектакли, отражающие современную правду, различные социальные и политические явления в обществе получались красноречиво правдивыми в плане образности во многом благодаря системе Станиславского, а также дополнительных систем и теорий других талантливых режиссёров-практиков драматического театра. Система создания современных концепций и композиционных решений спектаклей и представлений также видоизменялась во времени под воздействием театральных законов драмы.

Ещё во времена Р.В. Захарова остро встал вопрос – отражает ли современный балет жизнь, как отражает ее драматический театр? Ответ был очевидным: балет – это фантазия, это искусство о красоте, которую танцовщики воплощают искусственно, через пластику тела, поскольку двигаются так, как по природе не положено. Со временем, когда драмбалет набрал свои обороты и успешно развился до эпохи «театра Григоровича», это мнение изменилось до неузнаваемости. Уже никому в голову не приходило «обвинить» балет в искусственности, причём это касалось и авторской концепции балетмейстера, и пронзительно честных сценографических решений С.Б. Вирсаладзе. В этом «театре» зрители искренне плачут и смеются от правды эмоционального накала образов героев, несмотря на средства, которыми балеты Ю.Н. Григоровича решены – чистый классический танец на фоне концептуально-чистой, неперегруженной деталями сценографии.

Сегодня спектакли любого образца, включая новые грандиозные формы театрально-спортивных шоу и праздников, строятся по законам драматургии. Отрыв от теории драматического искусства разрушает замысел и превращает представление из театрального в концертное, что, впрочем, тоже имеет место быть в ряду жанров искусства, упрощая замысел до технической комбинации номеров и фрагментов. В этом случае концепция замысла становится проще.

История развития театральных концепций, как и любая историческая прямая в театральном механизме, не раз «меняла» направленность и стилевые особенности. К примеру, истинный восторг царил в театральной сценографии, когда над спектаклями трудились настоящие гении своего дела – мастера живописи: А.Я. Головин, К.А. Коровин, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, Н.К. Рерих, Ф.Ф. Федоровский, В.М. Ходасевич, П.В. Вильямс, В.Ф. Рындин, Е.Г. Чемодуров, А.Д. Арефьев, С.Б. Вирсаладзе и В.Я. Левенталь. Успех этих спектаклей был колоссальным. Затем, ближе к концу XX в., тенденция оформления спектаклей, как и хореография, приняла странные формы. На сценах стали появляться кубы, пандусы, нелепые лестницы, странные задники и кулисы с условными изображениями и даже просто голые кулисы. Художники превратились в конструкторов, а танцовщики стали всё чаще разделяться на «классиков» и «современников». История крайне циклична, как можно заметить, абсолютно во всём. Р.В. Захаров писал в середине XX в.: «Это какое-то чудовищное заблуждение, причём повторяющее то, что мы пробовали в 20-х годах и давно отбросили как ненужный хлам. Ныне же оно преподносится как „новаторство“. Нельзя забывать, что, в отличие от эстрадной программы, спектакль, будь то драма, опера или балет, – искусство синтетическое и никогда не получится спектакля высокохудожественного, если в

нём будет отсутствовать или представлен в искажённом виде один из его обязательных компонентов» [2].

Далее Р.В. Захаров представляет свою концепцию обязательных компонентов, из которых состоит композиционное построение любого театрального (театрализованного) спектакля. В неё входят: драматургия (сюжет, сценарий, либретто), музыка и текст (комбинации движений, позы и положения, жестикуляция, мимика), рисунок (все перемещения в пространстве сцены, включая сольные и массовые пересечения и связующие моменты), а также всевозможные ракурсы живых участников относительно предметов, декораций и световых решений. Гармоническое соотношение спектаклю придаёт совокупность его частей. Их условно пять:

1. Экспозиция – введение в действие.

2. Завязка – действия артистов в поступательно-нарастающем характере разных рисунков и всё более усложняющемся действии.

3. Развитие действия, которое определено замыслом и драматургией спектакля. Развитие может идти в любом направлении: вверх с накалом, умышленно вниз, с целью накопления средств для последующего «взлёта» вверх. Эту часть можно сравнить с кардиограммой, где темп, ритм, динамика интонации зависят друг от друга и от музыкальной основы.

4. Кульминация как вершина эмоционального действия, которая изначально подготовлена экспозицией, завязкой и развитием действия. Если всё логически построено и отработано в единстве, то кульминацию можно считать удачной и яркой.

5. Развязка, которая подготовлена предыдущими четырьмя частями. Развязка завершает и венчает мысль, мораль и ставит логическую точку в замысле. «Иногда внезапную остановку, обрыв... называют развязкой. Это неверно. Если развязка не подготовлена всем логическим развитием произведения от экспозиции до кульминации, то... сочинение невозможно считать завершённым» [2].

Все без исключения современные шоу продуманы, систематизированы и созданы по законам композиционного построения спектакля и позиционируются создателями, как спектакли. Сегодня в перечисленных постановках задействовано огромное количество инновационных технологий – цифровых, световых, разного рода спецэффекты. Всё это «работает» строго на пять частей концепции, усиливая, укрупняя и выделяя каждую из частей, но точно соотносясь с порядком их следования.

Нередко в канву драматургии вписан конфликт героев. Это необходимо показывать самыми эффектными средствами, включая неожиданные решения, граничащие на жанровых полюсах. «Конфликт – столкновение сторон, мнений, сил, беспорядок, некое разногласие. Конфликт в пьесе и в сценарии – главная сила, пружина, движущая развитие действия; основное средство развития характеров. В выборе конфликта, характере его разрешения и осмысления реализуется позиция, концепция драматурга, художественная идея пьесы или сценария. В пьесе конфликт всегда явно выражен, он очевиден. Конфликт же в театрализации обнаружить сложнее – он может быть выражен имплицитно. Однако его наличие в сценарии – неоспоримо».

К примеру, в «Лебедином озере» Е.В. Плющенко был сделан выбор главных героинь, конфликт которых отражался в динамической разности

прикладных культур: Одеттой была балерина на пуантах – трепетная, нежная и хрупкая, а Одиллией выступала стремительная фигуристка на коньках, выполняющая сложные трюки прыжков и вращений, указывающих на экспрессивность её натуры. Между ними становился Принц, которым выступал спортсмен-фигурист, не менее экспрессивный, нежели сама Одиллия и единственный по своей динамике способный противостоять и защитить Одетту-балерину от колдовской силы и вихревого, «спортивного» напора Чёрного лебедя.

Здесь необходимо отметить на ещё одну особенность композиционной драматургии, которая имеет место в современных спортивно-театрализованных шоу, где построение конфликта производится постановщиками на иных началах, нежели в одножанровом представлении. В многожанровом спектакле конфликт можно показать с помощью принципов масштабности, некоего утрирования, чтобы исчерпать возможности каждого из заявленных жанров. Здесь очень подходит и принцип контраста – резкого и ошеломляющего своим антагонизмом и порой некоторым примитивизмом в выборе образов. Но, как в приведённом выше примере «Лебединого озера» Е. Плющенко, зритель отвечает эмоционально на выбор постановщика, и это – самое главное для успеха шоу.

Такие произведения, как обозначенные в работе «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Щелкунчик» и ряд других, имеющих каноническую классическую основу (классическую – во временном, многократном и многожанровом использовании), – универсальны и рассчитаны на частое использование историческими реалиями, чего не скажешь об их новейших сценариях и либретто – они сиюминутные и нередко однодневные. Этот процесс является нормальным с точки зрения реалий дня сегодняшнего. Завтра будут новые социальные требования, иные общественные события, диктующие вкусы, и, безусловно, ещё более развитые инновационные технологии. Иными словами, формы концепций поменяются, а классическая основа останется прежней. В театральнo-спортивной сфере, в отличие от настоящего балетного театра, такое развитие нужно считать единственно правильным, так как спорт – это не совсем искусство. Эта сфера развивается по законам театра, что является самым ценным достижением в её развитии и совершенствовании.

Идеи и мысли постановочной команды – это не что иное здесь, как применение спортивных компетенций высшего образца, которые усиливают эффективность представления, привлекают зрительскую аудиторию просмотром невиданных трюков, что отвлекает порой от примитивности сюжетных перипетий. С этой точки зрения спортсмену-исполнителю достаточно привычно вложить свою экспрессию и динамику в качественное исполнение спортивных трюков, что нередко определяет характер художественной образности в контексте сюжета.

Музыкальная основа театрализованного представления и театрального спектакля, в частности балета, – это не одно и то же. Балетная музыкальная основа для обособленного спектакля имеет единую симфоническую основу, пронизывая движущую сюжетную суть мыслью, подстраиваясь под малейшие нюансы рисунков танцовщиков. В опере музыка «идёт» с исполнителем в ногу, красочно выделяя важнейшие вокальные усиления сюжета. В театрализованном шоу музыка имеет концертную функцию, которая

«подстраивается», а не главенствует, окрашивает, а не создаёт шедевр своей художественной сутью. В шоу музыка, безусловно, также «собирается» по законам драматургии, если мы имеем в виду сюжетный спектакль, но имеет вторичную функцию, усиливающую зрительский интерес.

Языком образности в спектаклях со спортивными элементами является, как и в балете, движение (сцендвижение) – единственный действенный функционал исполнителя. Очень подробно объяснял язык сцендвижения в своих мемуарах Р.В. Захаров, приводя различные примеры из известных балетов и своих собственных произведений. Захаров объяснял, как строятся в балетах монологи, диалоги, общение кордебалетных групп, подробно анализировал жесты, мимику, принципы перестроений и рисунков, несущих «разговорный» смысл, становящийся предельно понятным зрителю. В шоу с применением спортивных элементов условные принципы хореографических жестов и положений «работают» недостаточно эффективно в чистом своём воплощении и требуют неременного усиления и выдвигения на первый план спортивных компетенций. Для спортсмена их «язык тела» – привычные компетенции, исполняемые всю жизнь на гимнастическом ковре или на льду. Именно за это их узнали и полюбили зрители. Эту основу невозможно исключить из театрализованного шоу, и именно на этом «языке» построена композиционная суть (речь) спектакля. «Язык – это средство речи, речь – это цель. Язык – это материал, речь, построенная с его помощью, – смысловая конструкция, в основе которой лежит действенная мысль. Как же можно, берясь за рассуждения о... языке, вовсе не касаться его речи и законов, на основе которых она образовывалась?» [2].

Анализируя нюансировки композиции спектакля любого образца, необходимо обосновывать и значение рисунков сцендвижения – перемещения исполнителей, групп исполнителей, взаимодействия их с бутафорией, оборудованием и декорациями. Воображение постановочной команды имеет огромные возможности в случае создания спектакля на льду большого стадиона, где задействовано масштабное количество участников. Р.В. Захаров оставил потомкам уникальные записи предполагаемой «геометрии» рисунков и перестроений, которые необходимо распланировать ещё до момента начала постановочной работы над спектаклем. Учитывая, что перспективные планы исследуемых шоу имеют первостепенную хореографическую основу, схемы Р.В. Захарова имеют огромную ценность для постановщиков сегодняшнего дня.

«Без геометрических фигур нет танца ни в народе, ни на сцене: круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – всё это мы используем в танцевальном рисунке» [2].

Также Захаров дал уникальные характеристики каждому направлению и рисунку сценической «геометрии»:

– Диагональ лучше всего направляет исполнителя в конечную цель, также диагональное движение имеет огромную движенческую динамичность и стремительность – воздушные трюки и полёты, бег на пуантах, лучший рисунок для вращения. Это всё зависит от замысла сюжета, от стиля и характера сцендвижения.

– Круговое движение – самый древний танцевальный рисунок. Нет ни одной национальной хореографической культуры, в которой не имел бы распространения в танце круга. Захаров писал: «Профессиональное искусство

танца... никогда без него не обходится: почти все вариации и коды включают в свою композицию круг» [2].

– Все прямые линии имеют бесчисленное количество движенческих нюансировок и правил, и каждый раз их включение обусловлено логикой последующего сцендвижения исполнителей, а также вытекает из предыдущего.

Любой рисунок может подчёркивать своей «геометрией» драматичность ситуации, переживания героев, их радость, их намерения. Это всё должно быть понятным зрителю, несмотря на количество разнообразия рисунков. Постановщики располагают знаниями и навыками усложнять рисунки по правилам дуэтов, трио, квартетов и, конечно, в массовых композициях.

«Зависит это от фантазии и избирательности балетмейстера (постановщика. – *Примеч. авт.*), основанной на содержании задуманного произведения. А фантазия балетмейстера (постановщика. – *Примеч. авт.*) реалистической школы базируется на богатстве музыкального и хореографического фольклора разных эпох и народов, их традиционных фигурах, орнаменте, узорах» [2].

Не менее важны для хорошей композиции знания правил использования ракурсов.

«В народных танцах, на спектаклях классического балета и на концертной эстраде мы часто видим, как танцующие то стремительно летят или плывут к нам лицом, то поворачиваются в профиль, и мы видим их сбоку, то вдруг становятся спиной. Ракурс – это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих)» [2].

От того, насколько постановщик умеет решать концепцию ракурсов, нередко зависит богатство (или скудость) исполнительского текста и содержательность целого номера в целом. Исполнители при этом должны понимать, что самостоятельное изменение постановочного ракурса влечёт не только искажение графики и текста номера, но и цельного смысла и логики всей театральной композиции. От исполнителей в принципе зависит глобальность воплощаемой концепции, и это – неоспоримый факт.

«Композиция сама по себе, пока она не воплощена артистами, мертва. Мысли, чувства, переживания человека, его действия и поступки, образ, характер оживают лишь в актёрском исполнении, чему всегда предшествует углублённая работа над внутренней формой, рождение которой также есть часть творческого процесса балетмейстера (режиссёра. – *Примеч. авт.*). Мышление хореографическими (художественными, театральными, спортивно-специфическими. – *Примеч. авт.*) образами приводит в конце концов к сочинению ярких, содержательных танцев и спектаклей» [2].

Р.В. Захаров крайне детализированно обосновывает и исполнительские задачи, которые стоят перед артистами с аспекта воплощения замысла и концепции постановщиков. Эти постулаты имеют исключительную ценность из-за исчерпывающей актуальности и сегодня, во времена, когда множество инновационных технологий во многом помогает в создании яркой сценографии и в целом оформлении представлений, влияющих на образ, но никогда не имеют решающего значения в создании формы образа. Это – целиком и полностью задача исполнителя, его внутренняя тяжёлая и длительная работа. Наполнение эмоциональным рядом, озарение живым человеческим светом каждой роли превращает исполнение в чёткую пластическую речь.



Нельзя забывать о таком важном режиссёрском аспекте в вопросе создания концепции, как профессиональная фантазия. Прежде чем она начинает «работать» в сторону концепции, постановочная команда знакомится с полным набором разных исходных материалов и всем тем, что уже имеется в истории постановок на задуманную тему. Необходимо изучить всю вариативную базу для определения собственной концепции, даже если она изначально позиционируется как совершенно противоположное зрелище согласно имеющимся творческим концепциям. Вся подготовительная работа по созданию постановки во всех мельчайших нюансах изначально ведётся в рабочих кабинетах и офисах постановочной команды и лишь затем условно готовую концепцию начинают отрабатывать с исполнителями, создавая композицию. Сегодня в случае создания больших театрализованных представлений и с применением различных движущихся жанров и культур этот вариант работы над созданием концепции остаётся единственно правильным, нежели свободный творческий вариант, когда постановщик приходит к артистам «не готовый», чтобы совместным творчеством добиваться конечного результата своих предполагаемых фантазий. Впрочем, если вернуться к реалиям данного анализа, над постановкой с элементами спорта всегда совместно работают хореографы, спортивные тренеры, знающие специфику своей культуры, и режиссёры, которые чаще всего выполняют функцию совмещения жанров и бережного сохранения композиционного строя законченной постановки. Режиссёр изначально, на этапе замысла озвучивает концептуальные детали и нюансы хореографу и тренеру, которые начинают продумывать специфические варианты наполнения и исполнения жанровых особенностей, постоянно коммуницируя друг с другом и с режиссёром по мере создания композиционного строя искомой пластики. Работа над глубиной внутренней формы начинается совместно после того, как найдены всевозможные внешние формы выражения концепции с точки зрения узкопрофессионального применения навыков танца и спорта.

Можно еще раз обратиться к историческим реалиям, которые, собственно, ведут к необходимости насаждения и внедрения настоящих, серьёзных законов и правил профессиональной театральности в постановочные концепции любого уровня и стилистики спектакля или шоу. Об этом очень много и в разное время рассуждал великий хореограф XX в., основатель лучшего в мире ансамбля народного танца И.А. Моисеев – глубочайший эрудит и настоящий мастер своего дела. И. Моисеев был знаком с К.С. Станиславским и Е.Б. Вахтанговым, следил за творческой и научной работой В.Э. Мейерхольда, который породил в последователях желание создавать «непостижимый расцвет праздничной мощной театральности» [4].

В 20-е гг. XX в. лучше всего просматривалась тенденция – исток идеи театра-праздника, театра-зрелища, театра-феерии, где работали самые яркие выразительные приёмы и средства театральности, которые были созвучны той активной, послереволюционной эпохе. В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов и К.С. Станиславский стояли во главе новейших законов и приёмов театра в целом, а И.А. Моисеев становится продолжателем всех трёх систем в хореографическом жанре, который он собирательно талантливо обогатил подходящими правилами, согласно жанру. К примеру, Моисеев чётко сформулировал и провозгласил задачи своего ансамбля ещё в момент генезиса своего

будущего гениального коллектива: «Создание произведений театрализованных, построенных на фольклорном материале, но предполагающих совершенно точно и логично зафиксированный сюжет, наличие разнообразных человеческих характеров, ставящих перед постановщиком и исполнителями интереснейшие, не только хореографические, но и режиссёрские задачи» [5].

Постановщики начала и середины XX в. очень много экспериментировали в области соединения жанров, стилей и культур, в том числе соединяя балет и спорт. Тот же И.А. Моисеев имел большое количество номеров, посвящённых спортивной тематике, изучая и применяя в движении танцовщика «спортивные» характерные приёмы. А.М. Мессерер тоже «упражнялся» в «спортивных» вариациях. Всё это было нацелено в первую очередь на игру с образом спортсмена, где актёрская игра и «спортивная» пластика соединяются с хореографической интерпретацией.

«Для Моисеева же это была «возможность проверить на практике предположения, касающиеся драматической осмысленности закономерностей танцевального действия» [6].

Сегодняшние постановщики уже имеют крепкую основательную базу, где многократно использованы принципы «обратной» интеграции, где на практике проверены множественные варианты осмысленной закономерности использования спортивных компетенций внутри хореографической концепции. Задачи органического соединения игры, танца и спорта требовали во все времена знаний теории и практики театра, ведь, по сути, истинная театральность – это яркость и выразительность как сценической формы, так и актёрского исполнения. К.С. Станиславский один из первых сделал важное открытие, создавая спектакли, где яркими были обе ипостаси – актёрская игра и режиссёрские приёмы. Именно поэтому в данной статье делается вывод, что сегодняшние театрализованные представления являются прямыми последователями системы Станиславского и работают по её правилам. Мало того, автор полагает, что только эти приёмы системы и должны «работать» в концепциях и композициях современных крупных шоу.

«Режиссёр считал, что нужна известная доля театральности. Надо искусственно подчёркивать сценические приёмы, надо пояснять, показывать их ради большей наглядности» [7].

В понимании театральности Е.Б. Вахтангова и В.Э. Мейерхольда также первостепенными были «чёткость игры, точность рисунка, выразительность каждого движения, его скульптурность, пластическая и графическая завершенность каждого жеста, гротескная острота образа» [7].

Режиссёрские требования основоположников настоящей театральности вполне конкретизированы и сконцентрированы в одном направлении. Сценическая пластическая композиция с элементами хореографии и спорта, имеющая точные сюжетную основу и линии, – тоже искусство точных, выверенных движений, следующих темпо-ритмической структуре музыкального решения, искусство строгих и стройных концептуальных решений, и в этой связи требования чеканности сценического рисунка, чёткости игры, скульптурности являются исходными, определяющими условиями пластического воплощения художественного замысла. Безусловно, важны и широчайшая «стадионная» амплитуда движения спортсменов-артистов, максимально подчёркнутые, спортивно-выверенные ракурсы, позы, жесты, крупно, рельефно

поданные танцевально-спортивные приёмы. Пластическому языку спортивно-танцевальных представлений присущи завершенность, ясность и чёткость выражения, экспрессия интонаций.

И. Моисеев, рассказывая о своих принципах работы с коллективом, словно обуславливал и особую направленность нынешних композиционных идей постановщиков, которые создают современный спортивно-танцевальные театрализованные шоу: «При постановке всегда руководствуюсь следующим: не смиряться со слабым, не развивающим действие рисунком, движением, позой, но, найдя общую канву, вновь вернуться к нему, чтобы в композиции не было пустот, простоя в смысле развития действия. Все композиционные решения должны работать на раскрытие идеи... создавать впечатление сиюминутного чуда рождения танца, как бы на глазах у зрителей» [7].

Каким путём постановщик должен добиваться от исполнителя органики соединения формы, содержания и технического совершенства?

Во-первых, здесь начинает работать профессиональный автоматизм, который подключает свои функции в момент ежедневных, порой изнуряющих репетиций.

Во-вторых, как говорил И. Моисеев, режиссёр «должен умереть в актёре» [7], а значит, на первый план выдвигается задача органического вживания исполнителя в самую суть пластического образа, в ходе которого зарождаются новые эмоционально-психологические нюансировки образного строя сцендвижения, обретаются новые игровые краски и линии взаимоотношений героев, независимо от исполнительского стиля и жанра постановки.

В-третьих, все усилия постановщика направлены на перспективное раскрепощение, на развитие индивидуальности артиста. Чем упорнее и жёстче работает режиссёр с исполнителем над новой постановкой, тем свободнее, гибче, ярче становится индивидуальное актёрское воплощение образных требований.

Во времена новаторских поисков великих режиссёров К.С. Станиславского, Е. Вахтангова и В. Мейерхольда в полный рост выросло понятие гротеска, природу которого подробно не изучали доселе и не имели понятия о его наивысших возможностях в плане законов театральности.

«Гротеск... внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных исчерпывающих элементах – надо ещё сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем» [8].

Что касается профессиональных фигуристов, особенно представителей танцев на льду, – эти спортсмены лучше других владеют многочисленными приёмами гротеска и постоянно используют их в своих «мини-спектаклях» – обязательных и произвольных программах, выявляя и «драматизируя» чувственные образные характеристики людей и животных, демонстрируя различные стихийные явления и события через ледовые прокаты. Владея также бесчисленными оттенками комического (вспоминается величайший дуэт XX в. – Н. Бестемьянова и А. Букин) – от тонкой иронии до злой, беспощадной сатиры, спортсмены-артисты лучше всего справляются с тематикой и замыслом спектакля, и не только через мимику, но и через предельно насы-

щенные и утрированные позы, жесты и рисунки. Принцип гротеска наиболее действенный в исполнительском плане для артистов-спортсменов. Именно гротеском нередко «доносят мысль» исполнители-спортсмены.

Не менее важна для концептуального строя современных театрализаций и особого рода эпизодичность, где миниатюры, сюиты, просцениумы, антре, диалоговые «окна» соединяются в совокупном художественном замысле и не обязательно строго следуют сюжеты.

«Внутренний сценарий каждого эпизода нацелен на раскрытие внутренней «сверхзадачи», составляющей частицу цельного театрализованного полотна» [7].

Из многогранного творчества И.А. Моисеева можно черпать художественные примеры для обоснования эпизодичности и планового отхождения от линии сюжета для более подробного показа того или иного явления.

«Например, в композиции „На катке“ внутренние коллизии взаимоотношений бесшабашной ледовой шпаны контрастируют с романтическим настроением лирического дуэта, сменяемого, в свою очередь, торжественно строгой атмосферой соревнований фигуристов („Пасодобль“). Вспомним, что у Мейерхольда метод... художественного синтезирования также состоит в соединении жанров – от высокой патетики до балаганно-бурлескных мотивов... Моисееву важно правильно расставить „знаки препинания“, чтобы хореографическая речь была логически чёткой, развивала мысль образно и ярко. Стремительный напор кульминационных „пролётов“ точно выверен, подготовлен мягкой пружинистой игрой, грациозностью предыдущих танцевальных фраз» [7].

Завершая исследование, отметим принципы театральности, которые были выведены и выверены крупными деятелями русского театра XX в. и от которых зависит концепция театрального или театрализованного зрелища: гротеск, действенность, контрастность и эпизодичность. Эти принципы есть генезис театральности концепции, а также корреляция драмы, танца и любого третьего культурного стиля.

#### Список источников

1. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений. М. : Искусство, 1954. Т. 1.
2. *Захаров Р.В.* Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М. : Искусство, 1989.
3. *Соллертинский И.И.* Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1: Петроградские театры на пороге Октября в эпоху военного коммунизма. Ленинград; 1917–1921. ОГИЗ ГИХД, 1933.
4. *Зингерман Б.В.* Классика и советская режиссура 20-х годов // Театр. 1980. № 8.
5. *Моисеев И.А.* Поиски, планы, мечты // Дружба народов. 1962. № 2.
6. *Луцкая Е.Л.* Жизнь в танце. М. : Искусство, 1968. 81 с.
7. *Шамина Л.В.* Вперёд, со Станиславским! Теория и практика // Советский балет. 1991. № 5.
8. *Станиславский К.С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма // Искусство. 1953. 783 с.

#### References

1. Stanislavskiy, K.S. (1954) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
2. Zakharov, R.V. (1989) *Sochinenie tantsa: Stranitsy pedagogicheskogo opyta* [Composing a Dance: Pages of Pedagogical Experience]. Moscow: Iskusstvo.

3. Sollertinskiy, I.I. (1933) Muzykal'nyy teatr na poroge Oktyabrya i problema operno-baletnogo naslediya v epokhu voennogo kommunizma [The Musical Theatre on the Eve of October and the Problem of the Opera and Ballet Heritage in the Era of War Communism]. In: *Istoriya sovetskogo teatra* [History of the Soviet Theatre]. Vol. 1. Leningrad: OGIZ GIKhD.

4. Zingerman, B.V. (1980) Klassika i sovetskaya rezhissura 20-kh godov [The Classics and Soviet Directing of the 1920s]. *Teatr*. 8.

5. Moiseev, I.A. (1962) Poiski, plany, mechty [Searches, Plans, Dreams]. *Druzhba narodov*. 2.

6. Lutsкая, E.L. (1968) *Zhizn' v tantse* [A Life in Dance]. Moscow: Iskusstvo.

7. Shamina, L.V. (1991) Vpered, so Stanislavskim! Teoriya i praktika [Forward, with Stanislavsky! Theory and Practice]. *Sovetskiy balet*. 5.

8. Stanislavskiy, K.S. (1953) *Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma* [Articles. Speeches. Conversations. Letters]. Moscow: Iskusstvo.

**Сведения об авторе:**

**Божко А.Ю.** – аспирантка Московской государственной академии хореографии, специальности 5.10.3 – театральное искусство (история и теория балета) (Москва, Россия). E-mail: ariadnabozhko@mail.ru

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about the author:**

**Bozhko A.Yu.** – postgraduate student at The Moscow State academy of choreography, specialty 5.10.3 – Theatre Art (History and Theory of ballet) (Moscow, Russian Federation). E-mail: ariadnabozhko@mail.ru

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 19.05.2025;*

*одобрена после рецензирования 01.06.2025; принята к публикации 08.08.2025.*

*The article was submitted 19.05.2025;*

*approved after reviewing 01.06.2025; accepted for publication 08.08.2025.*