

Т.В. Сабанцева

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВЩИКА В ЖАНРЕ ОПЕРЕТТЫ

*ФГБОУ ВО «Омский Государственный университет им. Ф.М.
Достоевского»
г. Омск*

Профессионализм современного специалиста в области хореографического искусства сегодня состоит в том, чтобы обладая определенным багажом специальных навыков, умений и знаний, рядом профессиональных компетенций, гармонично развитого духовно, интеллектуально и физически, хореограф-универсал мог творчески реализоваться в различных видах деятельности: исполнительской, репетиционной, педагогической, постановочной и т.д. Профессия хореографа сегодня очень востребована, начиная от учреждений дополнительного образования (детские сады, ДШИ), заканчивая профессиональными коллективами и труппами театров. Работа в музыкальных театрах предполагает постановочную деятельность не только балетных номеров и спектаклей, но и работу над хореографическими композициями в спектаклях других жанров, наиболее популярным из которых является оперетта. Что же такое оперетта и по каким законам необходимо работать над хореографией в спектакле такого жанра?

Оперетта – это музыкально-сценическое произведение, в котором драматургическая основа носит преимущественно комедийно-мелодраматический характер, и диалог органически сочетается с вокальными, музыкальными и танцевальными эпизодами, а также оркестровыми фрагментами концертного типа [4, с. 71]. Хореография является одним из основных компонентов жанра оперетты. Танец в оперетте не только яркая, пластическая окраска в спектакле, но и образное выражение замысла автора и режиссера. Оперетта выдвигает перед хореографией особые вопросы. В балете или в ансамбле народного танца хореография является основным средством выразительности, и она одна несет смысловую нагрузку. В оперетте хореография подчинена общему замыслу, является органической частью сценического действия, тесно связана с ритмом, колоритом, характером и атмосферой спектакля. Она способствует раскрытию замысла драматургии режиссера, помогает артисту полнее выразить свой образ, идейное содержание спектакля.

Спектакль оперетты — это сочетание текста, музыки, вокала и хореографии. На сегодняшний день, изучение хореографии, как одного из выразительных средств жанра оперетты является недостаточным, мало освещенным в специальной литературе.

Таким образом, целью работы является анализ практического опыта балетмейстерской работы в театрах оперетты, а также изучение теоретических проблемах хореографии в этом жанре.

Остановимся немного на истории. Основателями опереточного жанра следует считать выдающихся композиторов, таких как Флоримон Эрве и Жак Оффенбах. Ф. Эрве — создатель жанра «оперетта-буфф». А вот оперетты Ж. Оффенбаха были остроумные и жизнерадостные, наполненные красочной музыкой, то лиричной, то каскадной. Они были чрезвычайно популярны во всей Европе. Лучшие из них ставятся на театральных площадках и сегодня. На русской сцене оперетта утвердилась в конце 60-х годов XIX века, благодаря постановке «Прекрасной Елены» и других сочинений Ж. Оффенбаха. основоположниками советской оперетты считаются композиторы Н. М. Стрельников и И. О. Дунаевский.

Н. М. Стрельников [3, с. 21] в разработке своих оперетт следовал в основном традициям венской школы — как в музыке, так и в сюжетных линиях, создавая своеобразные мелодрамы-буфф. Самая известная его оперетта — Холопка (1929 г.) близка по сюжетной линии и музыкальной структуре к «Принцессе цирка» Кальмана.

И. О. Дунаевский [3, с. 44; 5, с. 67] же фактически совершил революцию жанра, органично объединив в оперетте развлекательную и идеологическую линии. Его первые оперетты — «И нашим и вашим» (1924 г.), «Карьера-премьера» (1925 г.).

Конечно же, все постановки не могли обойтись без основного выразительного средства хореографического искусства — танца, и поднимался вопрос о его значимости в жанре оперетты. Многие исследователи [1, с. 153; 2, с. 35; 6, с. 83] говорили, что недооценка хореографии при постановке спектакля приводит не только к нарушению взаимосвязей компонентов спектакля, но и к утрате синтеза, определяющего специфику жанра. Так, Н. Эльяш [7, с. 55] в статье «Хореография в оперетте» писал: «Проблема балета в оперетте неразрывно связана с важнейшей проблемой цельности спектакля. Балет — это не украшение, не эффектный «довесок», а связанная с основной темой часть целого... И все же в практике советского театра оперетты есть еще немало балетных штампов, неоправданных внешних приемов, стандартных форм, которые кочуют из спектакля в спектакль». Таки образом, возрастает значимость работы балетмейстера в жанре оперетты. Балетмейстеру надо не только хорошо знать танцевальный материал, владеть выразительными красками хореографической палитры и уметь сочинять танцы — он должен знать законы драматургии и жизненный материал, положенный в основу произведения.

С самого начала развития жанра оперетты — танец становится неотъемлемой частью спектакля, он переносится в спектакль таким, каким бытовал в жизни. Париж танцует все: мазурку, котильон, польку, богемскую редову, немецкий вальс, контрданс, кадрили. Уже первый спектакль Ф. Эрве «Жемчужина Эльзаса» заканчивается модным в то время канканом. Подобно

Эрве, Оффенбах стремится использовать в своих спектаклях танец. В его пародийной оперетте «Синяя Борода» главный герой неожиданно заканчивает арию об умершей жене фривольной полькой. А в «Парижской жизни» артисты исполняли контрданс, вальс, сальтареллу и качучу.

70-е годы XIX века отметились тем, что в спектакли вводятся дивертисменты эстрадного типа, все большее место занимает балет, для которого сам Оффенбах вписывает вставные номера в возобновляемые старые оперетты. Роль и значение хореографии в спектакле возрастают, но смысловой задачи перед ней не ставится. Танцы здесь — типичные вставные номера, дивертисменты, цель которых, внешней красотой, женским балетным ансамблем и эффектными сценическими костюмами привлечь зрителей.

На рубеже XIX — XX веков в венской оперетте произошла смена поколений. И. Штрауса сменили Ф. Легар и И. Кальман, чье творчество стало вершиной в развитии мировой оперетты. В их произведениях хореография получила еще более заметное место. В опереттах И. Кальмана мы часто встречаем венгерский чардаш, цыганский танец. В финале каждого спектакля участвовали не только персонажи и хор, но и балет с обязательным включением самостоятельных танцевальных сцен. Основными красками танцевальной палитры спектаклей начала XX века становятся шимми и фокстрот.

То же происходит и в оперетте других стран. Например, берлинские композиторы в начале XX века содействовали внедрению в жанр фокстротных ритмов, все более сближая оперетту с мюзик-холлом и дансингом. В Англии развитие оперетты привело к созданию мюзик-холла — своеобразной театральной формы эстрадно-танцевальной эксцентриады. Хореография в нем была представлена женским ансамблем балета, что во многом и определяло живой интерес лондонского зрителя к новому жанру. Американская оперетта в первые годы не имела самостоятельного лица. Вначале копировались постановки основных европейских театров, а впоследствии их стали приспособлять к форме мюзик-холльного зрелища.

В России оперетта прошла ряд этапов и, в общем, повторяя путь, проделанный этим жанром на Западе, вскоре приобрела собственную сценическую особенность. Танец занял в оперетте наиболее значимое место.

Оперетта выдвигает перед хореографией особые задачи. Характер танца определяется особенностями музыкального языка оперетты, ибо каждый музыкальный язык требует особого хореографического выражения. Танец имеет действенную, эмоциональную, психологическую и эстетическую основу. Хореография выполняет в оперетте многообразные функции: способствует раскрытию характера действующих лиц, выражает их эмоциональное состояние, раскрывает идею произведения, как в непосредственной, так и в обобщенно-символической, иносказательной форме. Выявляя социальную среду, национальность персонажа, народный или местный колорит, танец к тому же характеризует эпоху и служит

эмоциональным фоном, способствуя созданию необходимой атмосферы эпизодов, отдельных сцен и спектакля в целом.

Танцы в оперетте могут быть косвенной характеристикой того или иного персонажа и прямой характеристикой среды действия (в одних случаях они составляют просто фон действия, в других поднимаются до обрисовки обобщенного образа народа, нации). Тем самым танцы включаются в драматургию спектакля. Следовательно, у танца широкие возможности, способность решать различные идейные и художественно-образные задачи.

Танец как активный творческий компонент должен усиливать эмоциональное воздействие спектакля на зрителя. Хореография должна полнее передать замысел автора произведения. Своими специфическими выразительными средствами она способствует наиболее многогранному, активному воплощению идеи произведения и отчетливому донесению ее до зрителя. Введение танца должно быть строго оправдано режиссерским прочтением, драматургией произведения и его сценическим решением.

Постановка танца на основе общей идейно-художественной концепции — первое и важнейшее условие его органичности в спектакле, его слияния с музыкально-сценическим действием.

Танцы в спектакле несут разнообразные функции. В них можно выразить всю гамму движений человеческой души, а также и социальные отношения.

Иногда в танцевальный эпизод балетмейстер вносит сюжет, драматургию или дает танцу обобщенно-символическое значение, связанное с иносказательным выражением основной идеи произведения. Иногда образ написан авторами бледно и схематично, а танец может сделать его ярче и убедительнее, то есть добавить то, чего не хватало, чего добивался режиссер в работе над этим образом. Видно, что функции танцев в оперетте многообразны. Они всегда, так или иначе, должны быть связаны с драматургией. Этим и определяется образно-хореографическое решение конкретных танцевальных номеров и сцен. Танец является основной формой сценического воплощения спектакля оперетты, он — средство выражения авторского и режиссерского замысла, трактовки идеи и образов спектакля, не требует доказательств.

Как сказано выше, танец — неотъемлемая часть жанра оперетты, важное средство выразительного раскрытия характера взаимоотношений героев, передачи замысла авторов. Следовательно, говоря о стилевом единстве, ансамбле, художественной целостности спектакля, нельзя забывать его хореографическую сторону. Она может или обогатить и образы и спектакль, или, наоборот, разрушить их. При творческом использовании выразительных средств хореографии танец будет способствовать целостности спектакля, придавать ему особую художественную убедительность и силу.

Список литературы

1. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: Изд-во Искусство, 1988. 201 с.
2. Владимирская А. Р. Звёздные часы оперетты. Л.: Изд-во Искусство, 1991. 217 с.
3. Днепров М. Полвека в оперетте. М.: Изд-во Искусство, 1961.
4. Ефремовой Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. М.: Изд-во Рус. яз. 2000.- в 2 т.- 1209 с.
5. Жукова Л. Искусство оперетты. М.: Изд-во Знание, 1967. 76 с.
6. Пасютинская В. Волшебный мир танца. – М.: Изд-во Просвещение. 1985. 223 с.
7. Эльяш Н. Хореография в оперетте // журнал «Советская музыка» № 9. 1960. 54-57 стр.