

А. Е. МЕЛОВАТСКАЯ

Институт современного искусства,  
Москва, Россия

ANNA MELOVATSKAYA

Institute of modern art,  
Moscow, Russia

## ГЕННАДИЙ МАЛХАСЯНЦ ОБ ИСКУССТВЕ ТАНЦА: «ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В СОВРЕМЕННОМ БАЛЕТНОМ СПЕКТАКЛЕ»

### АННОТАЦИЯ

В статье впервые представлена важная часть рукописного архива хореографа и педагога Геннадия Гараевича Малхасянца (1937–2008), одного из представителей поколения хореографов-новаторов 1960-х гг. В своем неопубликованном теоретическом наброске Малхасянц формулирует принципиальные положения для развития советского хореографического искусства в условиях воздействия новых видов искусства. Актуальность данного материала заключается в необходимости анализа архивов балетмейстеров-постановщиков, в ознакомлении с теоретическими разработками мастеров предшествующих поколений с целью проследить основные тенденции и наметить возможные пути развития современного хореографического искусства.

Теоретические разработки Геннадия Малхасянца посвящены истокам, зарождению, становлению и развитию искусства балетмейстера и композиции танца. Главный акцент сделан на анализе выразительных средств современного балетного спектакля. В его статье исследуются соотношения таких понятий теории балета, как композиция танца, музыка, танец, пантомима, танцевальный национальный колорит, хореографические формы, художественное оформление спектакля, актер-исполнитель. Малхасянц формулирует принципы, отражающие характер преемственности поколения хореографов-постановщиков 1960-х гг. по отношению к балетному

## GENNADY MALKHASYANTS ABOUT THE ART OF DANCE: “EXPRESSIVE MEANS IN A MODERN BALLET PERFORMANCE”

### ABSTRACT

The article for the first time presents the manuscript materials of the choreographer and teacher Gennady Garaevich Malkhasyants (1937–2008), one of the representatives of the generation of innovative choreographers of the Soviet 1960s. the relevance of this material is associated with the need to analyze the archives of choreographers, to become familiar with the theoretical developments of masters of previous generations in order to trace the main trends and outline possible ways of development of contemporary choreographic art. In his unpublished theoretical outline, Malkhasyants formulates the fundamental principles for the development of Soviet choreographic art under the influence of new types of art. the relevance of this material lies in the need to analyze the archives of choreographers, to familiarize themselves with the theoretical developments of masters of previous generations in order to trace the main trends and outline possible ways of development of modern choreographic art.

The theoretical development of Gennady Malkhasyants is devoted to the beginnings, origin, formation and development of the art of choreographer and dance composition. the main emphasis is placed on the analysis of the expressive means of the modern ballet performance. In his article, correlation of such concepts of the theory of ballet as dance composition, music, dance, pantomime, national dance color, choreographic forms, stage setting of the performance, and the actor-performer

театру XIX – первой половины XX в., причины необходимости и неизбежности опоры на традиции и достижения хореографов прошлого. Определены пути дальнейшего развития русского балета. Вводимые в научный оборот рукописные материалы Геннадия Малхасянца имеют важное практическое значение в связи с подробным изложением базовых принципов постановочной деятельности, режиссерских приемов, методов и деталей работы над композицией танца хореографа-постановщика.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** советский балет, искусство балетмейстера, композиция танца, хореографическая драматургия, хореографические формы, балетная педагогика.

is explored. Malkhasyants formulates principles reflecting the continuity of the generation of choreographers of the 1960s in relation to the ballet theatre of the 19th – first half of the 20th centuries, the reasons for the necessity and inevitability of reliance on traditions and the achievements of choreographers of the past. Ways of further development of Russian ballet are determined. The manuscript materials of Gennady Malkhasyants introduced into scientific discourse are of great practical importance in connection with a detailed presentation of the basic principles of staging, directorial techniques, methods and details of work of the choreographer on the dance composition.

**KEYWORDS:** Soviet ballet, choreographer, dance composition, choreographic drama, choreographic forms, ballet pedagogy.

Геннадий Гараевич Малхасянц (1937–2008) – один из ярких и самобытных представителей поколения хореографов-новаторов, чей творческий метод сформировался в 1960-е гг. Как многие шестидесятники, он начинал творческий путь с успешной карьеры характерного танцовщика, затем занялся постановочной и педагогической деятельностью.

Во времена оттепели дух романтического героизма отражался во всех сферах человеческой жизни. И советский балетный театр как искусство высоких обобщений и нравственных идей, способное «говорить» невербально, едва ли не наилучшим образом подошел на роль рупора эпохи. В то время советский балет переживал особый подъем и небывалый расцвет, как и в других областях отечественного искусства, во многом его облик определили именно молодые шестидесятники. В балетный театр пришло поколение молодых хореографов-постановщиков, готовых выразить верность традициям и собственное видение современного балетного театра. Хореографы 1960-х гг. дали мощный импульс развитию советского балетного искусства. Среди них выдающиеся имена Ю. Н. Григоровича, И. Д. Бельского, О. М. Виноградова, Н. Н. Боярчикова, Г. Д. Алексидзе, И. А. Чернышёва, Г. А. Майорова, В. Н. Елизарьева, Г. Г. Малхасянца, М.-Э. О. Мурдмаа, Е. Я. Чанги, А. Ф. Шекеры и более молодых Д. А. Брянцева, Б. Я. Эйфмана, Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василёва.

После кризиса эпохи драмбалета 1930–1950-х гг. главное, в чем заключалось новаторство в балетном театре периода 1960-х, – возвращение хореографическому языку его ведущего положения в балетном спектакле, создание новой хореографической образности.

Разнообразие форм и стилей, различные приемы, сюжетные и бессюжетные балеты, увиденные на гастролях советского балета за границей начиная с 1956 г., а также гастроли зарубежных трупп в СССР – все это заставило задуматься над собственными проблемами, в особенности над теми, что касались роли танца и музыки.

В 1960-е годы возник интерес к прошлому балетного театра – к спектаклям эпохи М. И. Петипа. В хореографических картинах его балетов зародился принцип хореографического симфонизма – непрерывного музыкально-хореографического действия. Молодые постановщики 1960-х гг. вернули этот принцип на балетную сцену и развили его, представив сквозную систему лейтмотивов и тематическую разработку. Действенный танец (*pas d'action*) также зародился в балетах XIX в. В нем, в отличие от дивертисментного танца, выражающего состояние, происходит развитие самого действия спектакля. В отличие от пантомимы действенный танец раскрывает действие танцевальными средствами, а не жестами. В 1960-е годы он также был возрожден и обрел новую жизнь в соединении с приемами хореографического симфонизма. Само действие и его развитие были полностью выражены танцем, без вспомогательных пантомимы и жестикуляции.

Особое внимание к музыке, как и тесная работа с композитором в тех случаях, когда для балета создавалось новое музыкальное произведение, – также отличительная черта балетного театра 1960-х гг. Необходимо было преодолеть один из существенных недостатков предыдущего периода – недооценку музыкальной партитуры. Теперь хореографы опирались на музыку, экспериментировали, отталкиваясь от ее внутреннего смысла. Иначе слушали знакомые произведения, открывали в них новые смыслы. В конце 1950-х и в 1960-е гг. появились балеты на музыку выдающихся советских композиторов С. С. Прокофьева («Каменный цветок»), А. И. Хачатуряна («Спартак»), Д. Д. Шостаковича («Ленинградская симфония»), И. Ф. Стравинского («Весна священная»), А. П. Петрова («Сотворение мира») и многие другие.

Геннадий Гараевич Малхасянц поставил ряд авторских балетов, создал собственные версии спектаклей классического наследия и спектаклей советского периода, а также стал автором хореографических сцен и танцев в оперных и драматических постановках во многих городах бывшего Союза и за рубежом. С 1979 по 2008 год Малхасянц преподавал дисциплины «Композиция народно-сценического танца» и «Искусство балетмейстера» на балетмейстерском факультете ГИТИСа, в 1999 г. получил звание профессора, в 2003 г. удостоен звания «Заслуженный деятель искусств России». Г. Малхасянц в разные годы преподавал также характерный танец, актерское мастерство и искусство балетмейстера в Пермском, Воронежском, Московском хореографических училищах. Написал ряд учебно-методических и научно-методических работ по искусству балетмейстера и методике преподавания народно-характерного танца. Был автором либретто к балетным и оперным постановкам.



Г. Г. Малхасянц. 1990-е гг.  
Архив семьи Малхасянц

вопросы ставились перед исследователем творчества балетмейстера Г. Малхасянца. Некоторые аспекты творчества мастера были представлены в учебном пособии [4].

Семья Г. Г. Малхасянца<sup>1</sup> предоставила доступ к личному архиву [3], в котором содержится большое количество документов, статей, рецензий, фотографий, афиш и программ к спектаклям, в том числе – неопубликованные рукописные записи Геннадия Гараевича об искусстве класси-

ческого балета. В настоящей работе представлен труд Г. Малхасянца «Выразительные средства в современном балетном спектакле» с комментариями. Как и любая рукопись, текст Малхасянца требует некоторых пояснений. Текст написан от руки, и почерк автора не всегда разборчивый, но за редким исключением все слова распознаны. Некоторые фразы были зачеркнуты самим балетмейстером, поэтому они не вошли в основной текст. В соответствии с указаниями на полях некоторые абзацы перенесены в другие разделы текста. После написания глав автор достаточно часто дописывал мысли и соображения отдельно, не включая их в основной текст главы. Эта структура также сохранена, а отдельные записи

<sup>1</sup> Супруга – Нина Ивановна Кондратьева, ведущая балерина Воронежского театра оперы и балета в 1970–1980-е гг., педагог. Дочь – Юлиана Геннадьевна Малхасянц, выпускница балетмейстерского курса ГИТИСа, ведущая характерная солистка Большого театра в 1980–2000-е гг., хореограф, репетитор, педагог.

В настоящее время творчество хореографа Г. Малхасянца практически не изучено. Постановочные приемы и принципы автора 17 балетов, оперы, многочисленных хореографических сцен в драматических спектаклях и концертных номеров могли бы приоткрыть важные неисследованные страницы истории развития советского и российского балетного театра второй половины XX в. Входило ли творчество Г. Малхасянца в общее русло хореографов-новаторов 1960-х гг., и если да, то в какой мере? Что не вписывалось в общие рамки развития советского балета и являлось исключительно индивидуальным проявлением своеобразия творческого почерка Малхасянца? Что в искусстве балетмейстера стало первым импульсом, в дальнейшем получившим развитие в творчестве других хореографов-постановщиков? Такие

помещены в разделы «Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца». В нескольких разделах добавлены знаки пунктуации, что не нарушает логики изложения авторской мысли. Бумага, на которой писал Малхасянц данную рукопись, сегодня редко используется: это небольшие плотные, жесткие листы размером А5.

Текст данной рукописи выглядит как конспект, тезисы. Автор полагает, это объясняется тем, что Малхасянц предполагал в дальнейшем на его основе выпустить учебно-методическое пособие или учебник по искусству балетмейстера. Подтверждением этого предположения стали другие вышеупомянутые многочисленные рукописные материалы из личного архива семьи Малхасянц, в которых он пишет о творчестве различных хореографов, конкурсном танце, исполнительском стиле и т. д. Каждый из пунктов плана рукописи мог бы стать отдельным серьезным научным исследованием.

С одной стороны, по формулировкам, речевым оборотам, по ссылкам на источники, понимаем, что эта работа относится к определенной эпохе советского периода – предположительно к 1980-м гг. Понимание профессии, осмысление опыта и желание суммировать накопленные знания приходят со временем, когда человек становится более зрелой личностью. Г. Г. Малхасянц в 1972 г. окончил ГИТИС, будучи уже действующим балетмейстером. Ему тогда было 35 лет. Период наиболее активного постановочного творчества продлился с 1971 по 1977 г. Затем начался следующий этап. Набрав большой практический постановочный опыт, в 1979 г. Г. Малхасянц начинает педагогическую работу в ГИТИСе. И здесь же начинает теоретическую работу. На тот момент ему было 42 года.

Предшествующий период – период 1970-х гг. – был самым интенсивным и плодотворным в творческой судьбе Г. Г. Малхасянца с точки зрения постановочной работы. В 1966 году, еще до поступления в ГИТИС, он ставит авторскую версию «Жизели» на музыку А. Адана в Воронежском театре оперы и балета. Затем, уже будучи студентом, в 1971 г. Г. Малхасянц осуществляет свою постановку «Корсара» А. Адана в Свердловском театре оперы и балета. После окончания ГИТИСа в 1972 г. Г. Малхасянца приглашают в Воронежский театр оперы и балета главным балетмейстером, где на протяжении четырех лет он ставит балеты «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева и «Раймонду» А. Глазунова. Там же в 1974 г. – сразу четыре спектакля: «Тщетная предосторожность» Л. Герольда, «Память», муз. Р. Щедрина, «Озорные частушки», муз. Р. Щедрина, «Карменсюита», муз. Дж. Бизе – Р. Щедрина. В 1975 году – «Лауренсия» А. Крейна, в 1976 г. – «Адам и Ева» А. Петрова. Затем в 1977 г. в Горьковском театре оперы и балета – «Сотворение мира» А. Петрова. Далее практически десятилетие Геннадий Малхасянц не ставил спектакли, и только в 1986 г. создал балет «Альбаярек» на музыку турецкого композитора А. Башира в Багдадской балетной труппе «Аштар балет» и в 1987 г. – балет «Карнавал игрушек» П. Чайковского в Багдадской школе балета.

Стиль письма – официальный, строгий, соответствующий эпохе. Подобный стиль в целом характерен для советского периода. Типичный пример – материалы конференции по вопросам развития советской хореографии, состоявшейся в 1960 г.<sup>2</sup> [5]. На ней схлестнулось поколение хореографов эпохи драмбалета и молодых хореографов-шестидесятников. Старшее поколение хореографов представляли Л. М. Лавровский, Р. В. Захаров, К. М. Сергеев, а также поддерживающие их хореографы – бывшие студенты Лавровского и Захарова по ГИТИСу. Противостояли им хореографы среднего и младшего поколения: Л. В. Якобсон, Ю. Н. Григорович и И. Д. Бельский. Несмотря на небольшую разницу в возрасте – около 10 лет – Малхасянц также принадлежит поколению шестидесятников. В 1967 году он поступает в ГИТИС. Руководитель курса А. В. Шатин [8] вместе с Р. В. Захаровым в 1946 г. организовали балетмейстерское отделение при режиссерском факультете ГИТИСа, которое позднее преобразовалось в балетмейстерский факультет. На протяжении 25 лет А. В. Шатин был бессменным деканом факультета и как мастер вел балетмейстерские курсы. Думается, существовал определенный стиль письма, этика поведения на балетмейстерском факультете ГИТИСа, которым необходимо было соответствовать. В целом конференция показала, насколько непримиримыми были позиции разных поколений хореографов. Тенденции, постановочные приемы и принципы, возможные пути развития советского балетного театра, представленные на конференции 1960 г. В. М. Красовской, Н. Н. Аловерт, Ю. Н. Григоровичем, И. Д. Бельским и другими деятелями хореографии, нашли прямое продолжение в творчестве многих хореографов-шестидесятников, в том числе Г. Малхасянца.

Язык записей Г. Г. Малхасянца ясен и прост. Форма выражения емкая, внятная, без лишних отступлений. При этом в высказывании есть размеренность, несуетность. Автор последовательно, методично излагает свои мысли, накопленные за годы практики. В рукописных материалах ощущается некая завершенность, подведение итогов определенного творческого пути. Г. Г. Малхасянц говорит не только о принципиальных позициях постановочного процесса хореографа, его «кухни», приемах работы над балетным спектаклем. Прежде всего, он пытается осмыслить историю всего советского балетного театра – от истоков в дореволюционный период до современности. Безусловно, материал имеет не только большую балетоведческую ценность, но также и ценность практическую, так как автор обобщает свой многолетний постановочный опыт. Достаточно редкий и счастливый случай, когда хореограф является одновременно и практиком, и теоретиком, что доказывает исключительную одаренность и мастерство Г. Г. Малхасянца. Последующим поколениям остается только учиться, внимать, впитывать, анализировать то ценное, что оставили после себя выдающиеся мастера российского балетного театра.

<sup>2</sup> В 1960 году состоялось Всесоюзное совещание деятелей балета и музыкальных театров, в рамках которого была объявлена конференция по вопросам развития советской хореографии.

## **«Выразительные средства в современном балетном спектакле»**

1. Вступление.
2. Музыка – эмоционально-драматургическая и образная основа балетного спектакля.
3. Танец как основное выразительное средство балета.
4. Пантомима в современном балетном спектакле.
5. Национальный колорит – важное средство в определении характера танцевального языка, пластического образа спектакля.
6. Хореографические формы композиции как средство развития драматургии балетного спектакля.
7. Оформление – эмоционально-образное выразительное средство спектакля.
8. Актер-исполнитель – выразитель идеи спектакля и замыслов постановщика.

### **1. Вступление**

Современный театр, не только балетный, владеет обширным комплексом выразительных средств. Балетное искусство, подчиняясь общим эстетическим закономерностям, в то же время обладает своими, только ему присущими специфическими особенностями. Балет – искусство синтетическое, основанное на глубокой драматургии, тесно связанное с музыкой, живописью. Советский балет развивается, опираясь на лучшие традиции русского искусства. Достижения во всех областях искусства являются большим подспорьем в новых открытиях балета. Балет своими открытиями также влияет на развитие других театральных жанров. В современный балет пришли новые темы, новые образы, что требует от балетмейстера-сочинителя и актера поиска новых выразительных средств. Создавать новый балет, пользуясь старыми средствами, нельзя. «Новое содержание в современном хореографическом произведении не может быть воплощено в формах старого балета» [2, с. 98]. Необходимо единство формы и содержания. Советский балет жадно ищет новое, постоянно стремится воплотить идеи и образы действительности, находя современные выразительные средства.

### **2. Музыка – эмоционально-драматургическая и образная основа балетного спектакля**

Подобно танцу, музыка, являясь по своей природе «не изобразительным» искусством, наиболее сильна выражением чувств и настроений, воплощением эмоционального мира человека. Музыка определяет не только ритмический рисунок танцев, но и их эмоциональный характер. Музыка способна подсказать многие психологические нюансы танцевальной характеристики. Во всем этом музыка является незаменимым источником фантазии хореографа. В музыке скрыты сюжетно-логические связи между образами, музыка способна проследить сложные взаимоотношения, «показать» их эволюцию (лейтмотивы, интонационное родство тем, тематическое и тональное

развитие, использование высокоразвитых композиционных форм). Галина Уланова писала: «Характеризуя героев и окружающую среду, выражая эмоциональную атмосферу действия, выявляя внутренний смысл и логику событий в приемах симфонического развития (т. е. через контраст, сопоставление, разработку и трансформацию тем, а также систему лейтмотивов), музыка обретает действенное значение. Музыкальная драматургия – основа балетного спектакля» [6, с. 70].

Усиление роли музыки в балете, наблюдаемое в течение последнего столетия, прежде всего определяется потребностями драматургии: от сюитного построения старинных балетов к созданию целостной музыкальной ткани – к целостному балетному спектаклю, провозглашаемому Новерром.

Реформатором балетной музыки явился П. И. Чайковский. Значение его реформы состояло именно в создании широко развитой музыкальной драматургии. До него к музыке в балете предъявлялись лишь требования «дансантности», т. е. удобства для танцев (четкость ритма, мелодичность и т. д.). «Было время... – пишет Уланова в статье «Выразительные средства балета», – когда музыка Пуни и Минкуса считалась идеальной для балетного театра. В ней, действительно, есть немало хорошего: мелодическая простота, ясность ритмического рисунка, вальсообразность... Однако сегодня эта музыка кажется нам примитивной. В те времена от балета не требовалось такой логичности повествования, напряженности развития действия, органической взаимосвязи танцевальных движений, как нынче» [6, с. 71]. Это высказывание выдающейся балерины современности было сделано в 1955 г.

Итак, ясно, что хореографический образ в балете создается, прежде всего, в результате соединения двух искусств – музыки и хореографии. Их родство состоит в признаке условности выразительных средств. Выразительные средства музыки и балета не имеют прямого подобия в жизни. Их роднит еще очень большая эмоциональная выразительность. Основная суть этих двух искусств в том, что они оба временные, т. е. такие, в которых содержание раскрывается постепенно, развертывается во времени, в отличие, например, от живописи или других изобразительных искусств.

Новизна современной балетной музыки в ее качестве. На основе богатых и разнообразных традиций наша балетная музыка смогла подняться на такую высоту, потому что ее вдохновили новое содержание и новые принципы музыкальной драматургии. Об успехах советского симфонизма нельзя говорить, минуя балеты С. Прокофьева, А. Хачатуряна, К. Караева, Р. Щедрина, А. Петрова.

Музыка своим богатством, тонкостью и разнообразием эмоциональных оттенков способна раскрывать внутренние связи между явлениями, психологизм действия, сложные взаимоотношения образов. Такие средства, как интонация, интонационные связи, тематическое и тональное развитие, полифония, могут быть переданы средствами хореографии и должны ясно подсказать хореографу пластический рисунок танца, его композицию.



А эмоциональное и драматургическое содержание музыки способно подсказать хореографу образную характеристику персонажей и действия, а также дать предпосылки для хореографического раскрытия всей глубины идейного содержания балета.

Опираясь на глубоко прогрессивное явление, небывало обогатившее хореографическое искусство в целом – симфонизацию балетной музыки в творчестве Чайковского, Глазунова, – советские композиторы-сочинители балетной музыки привнесли в балет высшее достижение современной симфонической музыки с ее идейной значительностью, сложным языком, динамическими формами развития (без утраты дансантиности и балетной специфики). При создании музыкальных портретов балетных героев композиторы сплошь и рядом не могут ограничиться сегодня старыми методами, т. е. чисто танцевальной характеристикой, а используют средства симфонии (портрет Джульетты, Золушки, Хозяйки, Северьяна, Визиря, Яго и т. д.). Речь мы ведем, конечно, с точки зрения музыкальных произведений, написанных специально на конкретный сюжет и, конечно же, являющихся удачей на пути сочинения балетной музыки.

Говоря о симфонизации балетной музыки, мы не затрагиваем вопроса о попытках, которые имели место в практике современных хореографов-постановщиков «танцсимфоний», «балетов-симфоний», постановке программных, сюжетных, несюжетных музыкальных произведений. Мы ведем речь о балетных произведениях, имеющих драматургию, определенный сюжет, и ищем связи между двумя главными «действующими лицами» – музыкой и хореографией.

Балет – не только разновидность танцевального искусства, но и жанр театра. Вне драматургии (основы любого театрального зрелища) объединение музыки и танца в балете вообще невозможно. Сценарная драматургия служит предшествующим звеном в синтезе музыки и хореографии. Симфонизация балетной музыки и развитие симфонического танца в хореографии взаимосвязанные, но разные процессы.

Говоря о симфонизации балета, мы не должны превращать танец в зримый «перевод» музыки, не должны (да и не сможем и не нужно) превращать балет в «деланье нот ногами».

Благодаря достижениям советской музыки танцевальное искусство получило для своего развития мощный источник творчества. И цель современных хореографов – со знанием дела подойти к вопросу использования достижений в своем творчестве.

### **3. Танец как основное выразительное средство балета**

«Иногда танец может выразить то, что бессильно сказать слово» [7, с. 214]. Каждое искусство в сравнении с другими имеет свои преимущества и недостатки, сильные и слабые стороны. Возможности балетного искусства, как и возможности каждого искусства, ограничены в *прямом* изображении жизненных явлений, но эти возможности безграничны, если мы отображаем

все существенное и важное для человека через непосредственно свойственную этому искусству сферу. Пластическая выразительность движений человеческого тела – основа создания специфического танцевально-хореографического языка.

Отсутствие слова. Именно это дает нашему балетному искусству возможность поиска танцевально-хореографического языка, с помощью которого балетный спектакль был бы способен «говорить» о событиях и чувствах, о характерах и их взаимоотношениях. Герои мечтают и передают свои мечты не словами, а действующими образами. Однако язык танца основан на не полном повторении, копировании, а на обобщении выразительных движений человека. Танец имеет отдаленное, опосредованное сходство с бытовыми движениями. Правдоподобие не свойственно природе хореографии. Балету чужда натуралистическая достоверность в показе жизненных явлений.

Музыкально-хореографический образ способен действовать на восприятие, способен показать реальную действительность с ее настоящим, обращенным в будущее. Без показа трудовых процессов добычи угля, строительства дома и т. д. балет может красочно передать социальный, национальный, психологический облик героя и народа, может поэтически воспеть человека труда.

Танец – главное выразительное средство балета – средство, способное выявить и рассказать содержание спектакля. Танец – главное, наиболее специфическое средство, без танца балет существовать не может. Но нельзя понимать назначение танца в балетном спектакле лишь в смысле назначения его а-ля «отанцовывания» сюжета или же использования танцевальных форм в тех сценах, где они оправданы событиями (свадьба, бал и т. д.). Функция танца в балетном спектакле – эмоционально-выразительная и образно-характеристическая, а следовательно, танец имеет драматургическое значение.

Музыка обладает возможностями и предпосылками для хореографического раскрытия содержания балета. Балет передает мысль, действие посредством образного музыкально-пластического языка. Образные особенности музыки (ритмические, мелодические, интонационные) отражаются в созданной на данную музыку хореографии, воплощаются в танцевальной пластике. Однако танец – не раб музыки, а союзник.

Танец в балете играет образно-смысловую, действительно-драматургическую роль. В этой связи танец можно поделить:

- на дивертисментный;
- действенный.

История балета напоминает нам, что функции танца в старых балетах – вспомогательные, они сводились лишь к различного рода дивертисментам, «отсутствие которых часто обедняло балетный спектакль, а злоупотребление дивертисментными танцами иногда шло в ущерб содержанию балета» [2, с. 219]. В старых балетах встречались танцы (а то и целые

картины), которые уводили зрителя от содержания, приостанавливали действие. Однако в балете, как в любом искусстве, все должно быть содержательным. Действенный танец по преимуществу выражает развитие характера, его внутреннюю динамику. Действенный танец – это танец-развитие. Органическое взаимодействие танца-состояния и танца-развития позволяет плодотворному поиску выражения в балетном спектакле сложных философских тем. В этом случае танец становится не иллюстрацией событий и не демонстрацией голой технологии, технических возможностей, но – главное в балете – танец становится носителем художественного содержания.

«Он (танец. – Г. М.) должен быть действенным, эмоциональным, одухотворенным» – М. Фокин [7, с. 126]. Симфонизация балетной музыки – основа танцевального симфонизма. Танцевальный симфонизм современного балетного спектакля строится на основе образных контрастов, тематической разработки пластических мотивов, полифонического сочетания различных танцевальных линий (тем). Симфонический танец – средство более глубокого идейно-образного отображения жизни.

*Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца:* Составные части единого танцевального действия, предложенные музыкой, должны вытекать из эмоционально-образного строя данной музыки и структуры ее симфонического развития.

Симфоничность балета – это вовсе не дублирование симфонической музыки, вовсе не отанцовывание симфонической музыки, а способ выражения действия. И это надо понимать не только с точки зрения построения целого спектакля, но также в совокупности всех составляющих его частей: построения сцен, образов, взаимодействия образов.

Симфонический принцип развития, тематическая разработка, приемы полифонии – основа сочинения симфонического построения танца.

#### 4. Пантомима в современном балетном спектакле

Любое произведение искусства должно быть построено на четкой драматургической основе. Более того, развитие произведения должно строиться с широким использованием различных художественных средств.

Для большей динамики действия эти средства должны быть максимально разнообразны (принцип контрастного построения сцен, резкие повороты в развитии действия, отступление в динамическом развитии (*pp*) для того, чтобы наступила *attaca*, и т. д.). Иначе действие спектакля, его развитие, течение спектакля было бы спокойным, скучным, не выразительным. Необходим контраст приемов, средств.

Одной из составных частей балетного спектакля является пантомима. Пантомима несет в балетном спектакле большую образную нагрузку, хотя танец для балета более специфичен. Танец – условен, пантомима также условна, но она ближе к характеру жизненных движений. Бессмысленно разрывать танец и пантомиму. И то и другое закономерные средства балетного спектакля. Соотношение танца и пантомимы в балетном спектакле,

пропорции – это диктуется конкретным решением данного спектакля. Формы соотношения танца и пантомимы в том или ином спектакле разнообразны.

Пантомима-танец – танец-пантомима – они едины в любом балетном спектакле:

«Ромео и Джульетта» Л. М. Лавровского.

«Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова.

Здесь трудно разграничить пантомиму-танец, так все логично, крепко сцементировано, взаимосвязано, вероятно, поэтому действенно. Советский балет использовал все лучшие достижения и, опираясь на эти достижения, развивает традиции. «Спартак» Григоровича яркий пример тому, как сплав пантомимного и танцевального действия является средством выражения идеи произведения и авторской мысли.

*Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца:* Каждый из видов балетной пластики обладает преимуществами, которые дают ему известный перевес в конкретной ситуации. Практика современного балета знает множество переходов между танцем и пантомимой, часто трудно бывает определить, что же перед нами – танец или пантомима.

### **5. Национальный колорит – важное средство в определении характера танцевального языка, пластического образа спектакля**

Народность – один из основных принципов советского искусства. Процесс обогащения нашей хореографии «жизненными соками» народного танца нашел прямое отражение в практике балетного театра. Национальная тематика обогащала и обогащает искусство хореографии новыми идеями и образами. Использование элементов народного танца содействовало и содействует формированию стилистических особенностей русской и советской балетной школы. Особенно после ВОСР<sup>3</sup> роль национального танца в балетном спектакле значительно возросла, функции его заметно расширились.

Если в дореволюционном театре роль национального танца сводилась к показу его только в дивертисментах, т. е. к демонстрации различных типов движений, то практика советского балета показала, что национальный танец является одним из выразительных средств балетного спектакля, он несет драматические функции как в массовых сценах, так и при создании образов отдельных героев. Народная пляска постепенно трансформировалась в «танец» – форму (определенный строй, принципы и композиция), что и было воспринято балетом. Конечно, сценический танец, в силу стоящих перед ним задач создания целостного осмысленного действия, должен пойти дальше непосредственного цитирования народного танца. «Откуда взялось такое разнообразие танцев? – спрашивал Н. В. Гоголь и отвечал: – Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, проведший горделивую и бранную жизнь,

<sup>3</sup> ВОСР – Великая Октябрьская социалистическая революция. – Прим. А. М.

выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах. . .» И далее: «Руководствуясь тонкой разборчивостью, творец балета может брать из них сколько хочет для определения пляшущих своих героев» [1, с. 184]. Сценический танец, выйдя из народного и многое у него заимствовав, обрел новые черты.

В наше время советские балетмейстеры, стремясь к расширению выразительных возможностей хореографии, ищут некий синтез классического и национального танцев. Здесь сокрыта возможность использования готовых танцевальных форм и композиционных признаков народного характерного танца, как это ярко продемонстрировали балеты «Сердце гор» В. Чабукиани (для образного построения одной из сцен используется «лезгинка», «хоруми» – исконно грузинские народные танцы), «Пламя Парижа» В. Вайнонена (фарандола, танец басков передают революционный дух, романтику борьбы), «Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова (татарская пляска последнего акта передает бурю чувств, наполняющих сердце страдающего Гирея) и т. д. – здесь народный танец, его национальные черты служат средством для выражения эмоционального состояния, атмосферы действия.

Современные балетные спектакли развили эти возможности. Развитие хореографической лексики в современном балете, поиск стиля балетного спектакля имеет два истока: классический танец, национальный народный танец. Народно-национальные элементы восточной хореографии вплетает балетмейстер Ю. Григорович в сольные и массовые сцены балета «Легенда о любви». Здесь нет этнографичности, нет подлинно восточных танцев, нет и «ориентального» штампованного стиля, который часто встречался в старых балетах. Здесь хореограф вносит в хореографию балета элементы подлинных национальных движений Востока, что делает язык балета колоритным, оригинальным.

Ю. Григорович, опираясь на классическую основу, дополняет и развивает ее народно-национальными движениями, сливая их в единое целое. Балетмейстер О. Виноградов в балете «Горянка», изучив фольклор Дагестана, ярко демонстрирует самобытные танцы этого края, а в лексику героев балета вносит народный элемент, использует национальную пластику.

## **6. Хореографические формы композиции как средство развития драматургии балетного спектакля**

О малых формах.

Основной путь нашего балета – в гармонии содержания и формы.

Драматургия – через композицию.

Гран-па, большое адажио, малый ансамбль, сольная вариация – арсенал приемов классического искусства прошлого – способны выражать значительное образное содержание и развивать действие. Небывалое расширение идейно-образного содержания балета привело к обновлению и переосмыслению его форм, таких как адажио, соло, сюиты, массовые сцены.

Изменилось и их соотношение в драматургии произведения. Роль и место в балете тех или иных форм и характер их использования во многом зависит от жанра произведения. Хореографические формы – средство раскрытия драматургии спектакля, взаимоотношений его героев, средство развития действия, его углубления.

*Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца:* Развитие хореографических форм основано на глубоком соединении с музыкальным развитием, с музыкальной драматургией балетного спектакля. Хореографические формы – средство раскрытия драматургии специфическими средствами балета. Через хореографические формы – показ развития образа, взаимодействия действующих лиц. Хореографические формы – принцип действенного развития балетного спектакля.

Многозначность действия как нельзя ярче можно показать через полифонию танцевальных композиций. Взаимодействие солистов – кордебалета, массовые сцены, соло-монологи, дуэты (адажио), малые ансамбли и т. д. являются формой хореографической драматургии. Многообразные хореографические формы способны раскрыть многозначность действия, сложность (или простоту) взаимодействия героев, развитие образа на протяжении всего спектакля.

### **7. Оформление – эмоционально-образное выразительное средство спектакля**

Специфические особенности, диктуемые условиями жанра, имеет оформление балетного спектакля.

Драматургия, выраженная через музыкально-хореографические образы, создает в балете художественный строй оформления, т. е. действие, музыка, танец (действенность, музыкальность, танцевальное искусство). Художник в работе над изобразительным решением спектакля тесно связан с материалом произведения – с драматургией, с музыкой, с хореографией. Он стремится создать изобразительное решение в едином ключе с замыслом балетмейстера. Художественный образ спектакля и его пластическое решение должны находиться в полном единстве.

Музыка, музыкальная драматургия, тесно связанная с действием как эмоциональная основа этого действия, имеет решающее значение в оформительском решении балетного спектакля (в его приемах, колорите, конструкции сцены и т. д.).

Костюм в балете – сочетание образности, яркой характерности, пластической выразительности, балетности (соединение образности костюма с его утилитарными качествами). Однако желание создать удобный балетный костюм для танца не должно доходить до полного абсурда, когда костюм в балете начинает терять или полностью теряет образность и превращается в «униформу» для тренажных занятий. Костюм – выражение черт времени определенной эпохи. Костюм – выражение индивидуальности, образной характерности. Колорит костюма подчеркивает многокрасочность

(или однотональность), необходимые в каждой конкретной сцене, композиции – дуэте и т. д.

Цветовая гамма спектакля – важное средство, участвующее в развитии динамики сценического действия. Световая ткань спектакля – его световая партия. Свет способен подчеркнуть атмосферу, эмоциональное состояние. Свет помогает говорить о прошлом и будущем, эмоционально воздействует на зрителя. В оформлении всех компонентов все должно быть нацелено на большее углубление, подчеркивающее действие, происходящее на сцене.

Не всегда декорационная «роскошь» – избытие деталей, станков и т. д. – помогает действию, а часто мешает, уводит внимание зрителя от происходящего. «Голый» лаконизм и скупость оформления (другая крайность в приемах оформления спектакля) не всегда соответствуют содержанию и создают неясности, бедность декораций. Необходима художественная целостность, создающая единый образ спектакля.

В костюме колорит способен подчеркнуть многообразие или однообразие (массовые сцены), выделить героя или подчеркнуть его единство с кордебалетом. Колорит костюма может ярче выявить композицию.

*Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца:* Соотношение колорита костюмов отдельных действующих лиц и массы. При этом возможно и единство колористического развития декораций и костюмов. И наоборот (если того требует действие), используется контрастный принцип. Декорации и костюм должны находиться в полной гармонии. Колорит – средство эмоционального воздействия. Колорит способствует развитию действия, динамике и эмоциональному состоянию.

Живописное оформление тесно связано с драматургией спектакля (эпоха, место действия, характер событий и т. д.). Существо оформления балетного спектакля в музыкальности (единство оформления и музыкальной драматургии). Специфика балетного костюма. Костюм – изобразительная характеристика героя. Художник – один из авторов балета.

## **8. Актер-исполнитель – выразитель идеи спектакля и замыслов постановщика**

Всякая новая эпоха предъявляет новые требования актерскому искусству. Современный балет требует новой балетмейстерской и актерской техники. Нельзя, используя старые приемы, поставить новый балет. Нельзя также актеру создавать различные образы, не постигая нового стиля, новых постановочных задач, а лишь пользоваться сменой костюма, чем грешил старый балетный театр. Связь балетного искусства с балетной драматургией, музыкой, живописью обязывает артиста балета быть высокообразованным человеком. Постигание психологии роли, стиля спектакля, прочтения его сущности. Актер – интерпретатор замысла создателя спектакля, единомышленник, соучастник творчества.

Основной любой хореографической роли является развернутый танцевально-пластический «текст». Сложные хореографические произведения



Репетиция хореографической миниатюры «Память». Музыка Р. К. Щедрина.  
Хореография Г. Г. Малхасянца.  
Воронежский театр оперы и балета.  
1975 г.

создаются на основе использования всех достижений в технике танца. Техническая оснащенность – не самоцель, но профессиональное качество артиста балета, необходимое для воплощения задач постановщика.

Выразительные способности артиста – важный компонент при создании образа в балете. Не техническая виртуозность вне образа и не образ вне танцевальной выразительности, а органическое соединение актерского мастерства, способности перевоплощаться с развитым и виртуозным танцем является критерием в оценке творчества актера.

Вся прогрессивная жизнь артиста балета тесно связана с музыкой. От первого шага в зале до прощального выступления на сцене артист все проделывает вместе с музыкой. Музыка является душой балетного спектакля, ее образной основой. Музыкальность – необходимое

качество профессионального артиста балета для полного глубокого выражения мысли, заложенной в музыке балета. Нельзя всерьез говорить об исполнении, если артист не раскрыл эмоциональной глубины музыки. Воплощая музыку, заключающую в себе действие и характер образа, актер-исполнитель становится истинным участником балетного спектакля. Новое в балетмейстерском искусстве рождает новое в актерском исполнительстве.

Успех спектаклей балетмейстеров неотделим от появления в этих спектаклях ярких актерских удач. Убедительно, ярко воплотившие образы этих спектаклей актеры-исполнители помогают балетмейстеру глубже воплотить свои замыслы и утвердить свои принципы, ярче продемонстрировать выразительность произведения (балетмейстер-актер – актер-балетмейстер). На процесс постановки оказывает воздействие индивидуальность самого актера. Советское искусство дало миру целую галерею прогрессивных танцовщиков и танцовщиц, которые своим творчеством утверждали прогрессивное развитие хореографического жанра балета.

Балет – синтетический жанр искусства, включающий ряд компонентов: сценарий, музыку, танец, пантомиму, изобразительное искусство, исполнительское мастерство. В органическом единстве художественных средств, в высоком уровне выразительности всех этих компонентов секрет успеха хореографического произведения.



Актер является одним из создателей спектакля. Самым важным выразительным средством в балетном спектакле является актерское мастерство. Влияние творческой индивидуальности артиста на процесс постановки и исполнение роли в балетном спектакле. Актер – интерпретатор замыслов постановщика спектакля и единомышленник балетмейстера.

Подводя итог, отметим несколько моментов. Во-первых, Геннадий Гараевич Малхасянц, будучи практиком с огромным постановочным опытом, считал, что необходимо быть музыкальным хореографом. Уметь слышать заложенную композитором мысль-идею, уметь проникать в философско-смысловые глубины музыки, разбираться в структуре и композиции музыкального произведения; вырабатывать в себе художественный и эстетический вкус и через воссоединение с музыкой создавать новые хореографические композиции. Во-вторых, необходим тщательный кропотливый поиск той единственной совершенной хореографической формы, того уникального пластического языка, который был бы способен убедительно донести до зрителя замысел автора. Также нужно искать тот единственный неповторимый хореографический образ, через который в полной мере проявится характер и внутреннее содержание героя, события, понятия, явления и т. д. В-третьих, нужно выстраивать все, что создает постановщик, начиная от позы и заканчивая большим многоактным спектаклем, по законам композиции и драматургического развития. Только своевременное, полноценное раскрытие перед зрителем образов, характеров, реакций и действий героев, событий и конфликтов даст возможность зрителю воспринять и прочувствовать, понять и внутренне соединиться с хореографическим действием на сцене. И наконец, опора на национальный народный фольклор. Именно фольклор обогащает и придает особый колорит пластике и танцу на балетной сцене. Безусловно, все эти аспекты взаимозависимые и взаимодополняемые, одно влияет на другое, и только в синтезе, в единстве возможно достижение высокого художественного уровня хореографической постановки.

Г. Г. Малхасянц – Мастер с большой буквы. Он рано начал ставить и одновременно преподавать. Его опыт, его видение профессии, его взгляд и осмысление искусства балета раскрывают перед следующими поколениями уникальные возможности перенять все накопленное и осмысленное им самим. В свое время он также взял знания и умения от своих педагогов. При этом в его творчестве нашли выражение тенденции времени и открытия поколения хореографов-шестидесятников, и, несомненно, он всегда испытывал искреннее желание передать все накопленное следующим поколениям.

Настоящая публикация – только начало большого научного труда, посвященного исследованию творчества и наследия хореографа Г. Г. Малхасянца. Надеемся, что опубликованные архивные материалы станут ценным подспорьем для молодого поколения исполнителей, педагогов, хореографов, балетоведов в работе и творчестве и помогут осознать специфику современного процесса развития российского хореографического искусства.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 8: Статьи. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – 816 с.
2. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. – 427 с.
3. Личный домашний архив семьи Малхасянц.
4. Меловатская А. Е. Авторский курс Г. Г. Малхасянца по дисциплине «Искусство балетмейстера». М.: ИСИ, 2019. – 48 с.
5. Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета: Сб. статей. М.: ВТО, 1962. – 107 с.
6. Уланова Г. С. Выразительные средства балета // Советская музыка. 1955. № 4. С. 70–71.
7. Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
8. Шатин Анатолий Васильевич: Сборник. М.: ГИТИС, 2005. – 38 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Меловатская Анна Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусства балетмейстера Института современного искусства, преподаватель Московской государственной академии хореографии.

E-mail: [annamelovatskaya@yandex.ru](mailto:annamelovatskaya@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0002-3541-9237

Меловатская А. Е. Геннадий Малхасянц об искусстве танца: «Выразительные средства в современном балетном спектакле» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 107–124.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-107-124

## REFERENCES

1. Gogol N. V. *Poln. sobr. soch. v 14 t. T. 8: Statyi* [Complete Works in 14 vol. Vol. 8: Articles] Moscow: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1952. 816 p.
2. Zakharov R. V. *Iskusstvo baletmeystera* [The art of choreographer]. Moscow: Iskusstvo, 1954. 427 p.
3. *Lichnyy domashniy arkhiv sem'i Malkhasyants* [Personal home archive of the Malkhasyants family].
4. Melovatskaya A. Ye. *Avtorskiy kurs G. G. Malkhasyantsa po distsipline "Iskusstvo baletmeystera"* [Author's course G. G. Malhasyants on discipline "The art of choreographer"]. Moscow: ISI, 2019. 48 p.
5. *Muzykal'nyy teatr i sovremennost'. Voprosy razvitiya sovetskogo baleta* [Musical theatre and modernity. Issues of the development of Soviet ballet. Articles]. Sb. statey. Moscow: VTO, 1962. – 107 p.
6. Ulanova G. S. *Vyrazitelnyye sredstva baleta* [Expressive ballet]. In: *Sovetskaya muzyka*, 1955, no. 4, pp. 70–71.
7. Fokin M. M. *Protiv techeniya: vospominaniya baletmeystera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'y'u i pis'ma* [Against the current: memories of the choreographer. Scenarios and designs of ballets. Articles, interviews and letters]. Leningrad: Iskusstvo, 1981. – 510 p.
8. *Shatin Anatoliy Vasil'yevich. Sbornik* [Shatin Anatoly Vasilievich. Collection]. Moscow: GITIS, 2005. – 38 p.

## ABOUT THE AUTHOR

Anna Melovatskaya – PhD, Head of Department of The Art of Choreographer of The Institute of modern art and lecturer of BOLSHOI Ballet Academy.

E-mail: [annamelovatskaya@yandex.ru](mailto:annamelovatskaya@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0002-3541-9237

Melovatskaya A. E. Gennady Malkhasyants about the art of dance: «Expressive means in a modern ballet performance». In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 107–124.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-107-124