Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://stuservis.ru/vkr/115753>

Тип работы: ВКР (Выпускная квалификационная работа)

Предмет: Театр

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО Ф. В. ЛОПУХОВА 6

1.1 ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ Ф. В. ЛОПУХОВА 6

1.2 ОСОБЕННОСТИ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ Ф.В. ЛОПУХОВА 23

ГЛАВА 2. ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Ф. В. ЛОПУХОВА 33

2.1 ВЛИЯНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Ф.В. ЛОПУХОВА НА ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННЫХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ 33

2.2 ПРИМЕНЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Ф. В. ЛОПУХОВА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВЫСШИХ И СРЕДНЕ-СПЕЦИАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ПРИ ПОДГОТОВКЕ ХОРЕОГРАФОВ 46

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 61

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 63

Введение

Советский балет создавался в трудных условиях: по разным причинам оказались за рубежом видные деятели русской балетной сцены; гражданская война, голод и разруха усугубляли со-здавшееся положение. Недалековидные зарубежные критики предрекали гибель русского ба-лета, пророчили упадок искусства танца в нашей стране. Но советские люди бережно сохраняли классический балет, хотя это было нелегко сделать в трудные годы становления Советской вла-сти.

Артисты балета самоотверженно работали, стремясь приобщить к искусству классического бале-та нового зрителя. После Октября для популяризации балета на сценических площадках летних садов и парков, а также в рабочих районах города давались примерно те же спектакли, что и в театре. Балет из искусства кастово-замкнутого постепенно превращался в искусство для народа, в искусство масс.

Конец 20 — начало 30-х годов в истории ленинградского балета — время бурных поисков и находок.

Подлинным первооткрывателем и разведчиком в области хореографии был Федор Ло-пухов, талантливый, яркий и самобытный балетмейстер, творчество которого наложило отпеча-ток на искусство многих молодых хореографов последующих поколений.

Во многом Ф. Лопухова можно отнести к фигурам «пограничным», охватившим своим творче-ством как «век нынешний», так и «век минувший». Его театральные дебюты тесно связаны с дея-тельностью Фокина; Лопухов стал свидетелем рождения многих балетмейстерских находок это-го замечательного хореографа. Великий Октябрь открыл для Лопухова невиданные перспективы для творческой, созидатель-ной работы. В прошлом характерный танцовщик, он с 1922 года окончательно перешел на рабо-ту педагога-репетитора и балетмейстера. За сорок лет Лопухов трижды возглавлял художе-ственное руководство балетом Театра имени Кирова, осуществил на сцене этого театра немало постановок.

Лопухов относился к классическому наследию с величайшим пиететом, всеми силами сохранял его для последующих поколений. Он пересмотрел «текст» старых балетов, почистил его и под-новил, раскрыл купюры в «Спящей красавице» и мастерски поставил новые танцы, вариации, сцены.

Рука Лопухова-реставратора умело и осторожно прикоснулась к таким шедеврам русской клас-сики, как «Раймонда», «Дон Кихот», «Конек-Горбунок» и многие другие. Считая классический танец основой основ балетного театра, Лопухов в то же время великолепно понимал, что дви-гаться вперед искусство может только в поисках нового. Он также отлично сознавал, что главная движущая сила этих поисков — молодежь.

Актуальность темы данной работы обусловлена тем, что в России крайне малое число исследо-вателей посвятило свои труды творчеству Ф.В. Лопухова. Существующих исследований по дан-ной теме относительно немного, а комплексных исследований очень мало. Таким образом, необходимость раскрытия темы выпускной квалификационной работы обуславливает ее акту-альность.

Предметом изучения данной работы является творчество Ф.В. Лопухова.

Объектом изучения данной работы являются основные характеристики теоретического и прак-тического

наследия Ф.В.Лопухова, оказавшие влияние на профессиональную деятельность со-временных балетмейстеров.

Целью данной работы является изучение творческого наследия Ф. В. Лопухова в современном балетном театре.

Для достижения указанной цели необходимо решить задачи:

- изучить творчество Ф.В. Лопухова;
- проанализировать процесс формирования творческой личности Ф.В. Лопухова;
- определить особенности балетной школы Ф.В. Лопухова;
- выявить влияние теоретического и практического наследия Ф.В. Лопухова на профессиональ-ную деятельность современных балетмейстеров;
- исследовать применение теоретического наследия Ф. В. Лопухова в образовательном процес-се высших и средне-специальных образовательных учреждениях культуры и искусства при под-готовке хореографов.

Методологической основой данной работы являются труды таких теоретиков и практиков бале-та как: Г. Н. Добровольская, Ф. В. Лопухов, А. М. Полубенцев, Ю.А Бахрушин и других.

Данная ВКР состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Глава 1. Творчество Ф. В. Лопухова

1.1 Процесс формирования творческой личности Ф. В. Лопухова

Для балета первые революционные годы были не лучшими. Шли все те же спектакли, новых не появлялось, а число талантливых танцовщиков быстро сокращалось – многие уехали за границу по принципиальным соображениям или не выдерживая невыносимых условий жизни. Постоян-ный холод и недоедание привели к постоянным травмам на сцене. Но внезапно начался бурный интерес публики к балету. На каждом спектакле залы были переполнены, в независимости от репертуара. Для тех, кто стремился к творческому поиску, кто хотел работать, были предостав-лены широкие возможности.

В балетной труппе в таких условиях возросла роль Федора Лопухова. Его хореографическая цеп-кая память помогла восстановить утраченные фрагменты балетов, а прекрасное знание «почер-ка» балетмейстера – перекомпоновать кордебалетный номер для меньшего количества испол-нителей, не нарушив при этом первоначальный стиль. В это время конечно, он приступил к соб-ственным постановкам.

Лопухов в 1920 году упомянут в документах театра как балетмейстер, в 1922 году его назначают балетмейстером-руководителем, а в 1925 году он занял и пост управляющего труппой. Теперь и административное, и художественное руководство было сосредоточено в его руках. [2.7]

Федор Лопухов на протяжении 1918–1920 годов смог создать огромное число концертных номе-ров.

Лопухов постепенно переходил к постановке одноактных балетов. В 1918 году им был по-ставлен «Мексиканский кабачок» и «Сон». Лопухов три года спустя ставит балет «Жар-птица» на музыку Стравинского. При создании философской аллегории добра со злом, молодой балетмей-стер переусердствовал – его Жар-птица являлась образом древнего ящера- археоптерикса, ко-торый был покрытого перьями. Хореографической базой являлся классический танец, но в него было привнесено достаточно много акробатических элементов, сложных прыжков и поддер-жек. Сам Лопухов считал «Жар-птицу» только первым опытом на длинном пути создания нового балета.

В 1925 году появляется книга Федора Лопухова «Пути балетмейстера». Это было необычным случаем-теория намного опередила практику и стала не итогом обобщения практического опы-та, а, наоборот, направила его.

Лопухов интересовался больше всего вопросами взаимоотношений музыки и хореографии, а также проблемами танцевального симфонизма. Лопухов говорил, что постановка балета являет-ся невозможной без серьезного и тщательного знакомства балетмейстера с музыкальной парти-турой, заявляя также, что даже разная инструментовка одной и той же мелодии непременно должна обладать своим отражением в хореографии.

Работа в области теории балета проводилась Федором Лопуховым одновременно с практиче-ской работой в театре, которая была напряженной. Необходимо было прикладывать много сил и труда для обновления и сохранения театрального репертуара и балетного наследия. Отбор был произведен достаточно разумным образом: остались все постановки Фокина, отвечающие со-временным запросам и талантливые, а также немало классических балетов, таких как «Эсме-ральда», «Конек-Горбунок», «Дон Кихот», «Корсар», «Спящая красавица», «Раймонда». Не-сколько балетов было запланировано оформить заново – «Лебединое озеро», «Коппелия», «Жизель», «Тщетная предосторожность».

Большого труда стоило Лопухову восстановить некоторые из эпизодов, которые были безжа-лостно

выброшены другими реставраторами. Некоторые из них восстановить так и не получилось – они были просто забыты, и никаких материалов, которые их касались, не сохранилось. Лопухову в таком случае пришлось ставить утраченные сцены самостоятельно, и в этом в полной мере было проявлено его мастерство стилизации. [10]

Его работа над реставрацией классических спектаклей была начата с балета «Спящая красавица». Затем Лопухов приступил к работе над балетом «Раймонда». В неприкосновенности он сохранил хореографию этого спектакля, только добавляя в него несколько сочиненных им эпизодов. Помимо работы над этими двумя балетами, в сезоне 1922–1923 годов Федор Васильевич Лопухов был занят также восстановлением спектаклей «Щелкунчик», «Конек-Горбунок», «Эсме-ральда», «Корсар», а на следующий год им была проделана огромная работа по реставрации балета «Дон Кихот». [10]

У Лопухова особенный интерес вызвало возобновление балетов Михаила Фокина. К его юбилею были восстановлены «Эрос», «Павильон Армиды», «Египетские ночи». В репертуар театра вошли также отреставрированные Лопуховым «Шопениана» и «Карнавал». Лопухов в «Половецких плясках» когда-то танцевал и сам, поэтому ему легко далось восстановление по памяти фокинской постановки «изнутри». Романтический дух «Шопенианы», в которой большую роль сыграло слияние хореографии с самыми тонкими оттенками музыки, также был хорошо понят Лопуховым. В первую очередь обязан советский и, в частности, ленинградский балет именно ему тем, что на протяжении всей его истории со сцены не сходила «Шопениана».

И, наконец, был создан уникальный в те времена спектакль «Величие мироздания», в котором классический танец явился основой совершенно новой балетной формы – «танцсимфонии». Для своей постановки Лопухов выбрал музыку, которая была значительно более сложной для воплощения на сцене, причем взял большое цельное музыкальное произведение – Четвертую симфонию Бетховена. Задачей Лопухова являлось создание танца «в чистом виде», который был бы свободен от сценических условностей, имеющих связь с сюжетом, от соответствующих сюжетно-аксессуаров, от исторических костюмов.

Сама танцсимфония была хореографически решена очень интересно, но воспринимать это в те времена были способны только немногие. Некоторые образы, которые воплощали содержание музыки Бетховена (как, к примеру, «питекантропусы», являющиеся силы природы), вызвали только недоумение.

«Танцсимфония» — в своем роде является замечательной попыткой симфонизировать классический танец, создавая большую форму по аналогии с музыкальной на самостоятельной разработке хореографических тем» (И. Соллертинский). Балетмейстер, обладая интуицией гениального провидца сделал попытку реализовать на практике некоторые теоретические положения, которые были изложены в его книгах «Величие мироздания» (1922) и «Пути балетмейстера» (1916, изд. 1925). [9]

На сцене «Танцсимфония» была показана только один раз. Но позже Баланчин, Мясин, Лифарь и их последователи стали развивать принципы «Величия мироздания», создав задуманный Лопуховым симфонический балет.

Удачей являлся спектакль, который поставил Лопухов на музыку Стравинского, – «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана». Балетмейстер не только широко применял гротеск, буффонаду, акробатический танец, который считал естественным развитием классического, но и использовал интересный прием «одушевления» бутафории – свой танец был у дерева и лисьего хвоста. Еще одним интересным приемом являлось применение вокальных «двойников» героев балета для создания синтетизма спектакля.

Балет «Красный вихрь» был создан по указанию руководства в качестве спектакля с революционным содержанием. Спектакль снова не одобрили. Новаторство же в сфере формы не находило понимания. Лопухов не боялся экспериментов и был одержим идеей точной формы. Стремясь понять работу мышц во время экзерсисов, в анатомическом театре не побрезговал препарировать человеческую ногу. Он временно ввел в моду акробатичный конструктивизм. Ему повезло – рядом были молодые таланты, которые были способные реализовать его замыслы, – Ольга Мунгалова и Петр Гусев.

Лопухов с 1925 года являлся единственным руководителем ленинградского балета. Большим успехом явилась его постановка балета «Пульчинелла» на музыку Стравинского. Лопуховым был сделан акцент на применении элементов комедии дель арте, а также применил прием «спектакля в спектакле», что очень удачным образом сочеталось с приемами итальянской народной комедии, балагана, карнавала. Но балет настигла неудача – прошло всего десять спектаклей по причине того, что контракт со Стравинским на использование его музыки заключили на очень короткие сроки по финансовым соображениям. [2.5]

«Балетная сюита в 3-х действиях «Ледяная дева, или Сольвейг» - так назывался спектакль, явившийся самой крупной удачей хореографа. Балет просуществовал в репертуаре театра долгий период времени. Зрителей привлекало в этом по-настоящему новаторском спектакле в первую очередь богатство танца. Как

мир зимней злой природы противостоял миру людей, так и акро-батический танец, который был новым для балета (вернее сказать классический танец, был обо-гащен элементами отанцованной акробатики) противопоставлен этнографически точному и изобретательному народному норвежскому танцу. «Ледяная дева» была и остается наилучшим сказочным балетом, который был создан в советском театре» (Ю. Слонимский). [2.5]

Сразу после премьеры «Ледяной девы» Лопухову единственному и первому присвоили звание заслуженного балетмейстера РСФСР (1927).

И вслед за успехом –происходит провал новой постановки «Щелкунчика» в 1929 году. Теперь он не был занят реставрацией балета Иванова – Петипа, а ставил его заново, согласно с собственными идеями. В балете вместе с недочетами было большое число несомненных находок, закрепившихся в последующих постановках «Щелкунчика», став его неотъемлемой частью. Героиней балета стала Маша, причем эта партия стала намного более серьезной и была предназначена для виртуозной балерины. В балет широко входит тема очеловеченных кукол, которая воплощалась дивертис-ментом, являющимся неотъемлемой частью балета, а не вставным номером. Но Лопухов, как упрекала его критика, не шел по пути создания образа «современной советской куклы», не отобразил социальных моментов – в общем, не шел в ногу с революционным искусством.

Лопухов как руководитель балетной труппы не смог противиться директивам о постановке произведений, имевших определенную направленность, даже если самому ему они не нравились. Так на сцене появляется балет «Крепостная балерина». Изначально Лопухов пытался главное внимание уделить психологическому портрету героини, но ему показали его идеологическую ошибку, и акцент сместили на социальную сторону этой драмы.

В 1929 Лопухов создает в балете «Красный мак» Глиэра (вместе с Пономаревым и Леонтьевым) знаменитый танец кули — первое удачное изображение трудового народа в советском балете.

Для дальнейшего пути советского балетного театра поучительным было освоение Лопуховым советской тематики. «Мои поиски современности были начаты с постановки балета «Красный вихрь». Мы предприняли эту попытку практически вслепую. Мы хотели изобразить новую жизнь и события революции. Мы увидели попытки подобного рода, которые предпринимались в драматическом театре, слышали разговоры о том, что для своего изображения образы революции нуждаются в символах, аллегориях, возвышающихся бы над бытописанием. Вот и решили сделать нечто подобное...» (Ф. Лопухов)

В 1931 году проходит премьера балета «Болт» на музыку Шостаковича. В этот раз Лопухова обвинили в любовании бюрократами и прогульщиками – слишком уж яркими получались их образы на сцене.

Неудачный сценарий из жизни завода подтолкнул балетмейстера на обильные «га-зетные» зарисовки вредителей, прогульщиков, которые отдавали явным натурализмом. Несмотря на удачные отдельные номера политической сатиры, спектакль общественность раскритиковала.

Лопухов был отстранен от своей должности в родном театре после организованной в прессе травли. Правда, скоро он получает назначение в Ленинградский Малый оперный театр, где должен был возглавить существовавшую там балетную труппу. За те четыре года, что Лопухов проработал с этим балетным коллективом (1932–1935), было создано много интересных спектаклей, среди них – балет «Светлый ручей». Он нравился зрителям благодаря хорошей хореографии Лопухова, музыке Шостаковича, а главное – своей «современности», то есть злободневной тематике. Вскоре после премьеры в Ленинграде балет перенесли в Большой театр. [10]

Но в газете «Правда» появляются разгромные статьи о музыке Шостаковича к балету «Светлый ручей» и опере «Леди Макбет», а спектакль Лопухова называли «балетной фальшью». По личному распоряжению Сталина спектакль сняли, Лопухова уволили из Большого театра, его балеты навсегда запретили к исполнению, многие из ленинградских артистов, которые приехали с Лопуховым, возвращаются в Ленинград. Лопухов покидает столицу. Он работал в различных театрах страны, занимался постановками отдельных балетов.

Личность патриарха русского балета, Федора Васильевича Лопухова, — художника и мыслителя, хореографа, наставника хореографов,— все чаще вызывает интерес исследователей. Творческая незаурядность и своеобразие этого выдающегося хореографа, не смотря на печальный факт невозможности полноценного охвата его творческого наследия, привлекает оригинальностью и богатством идей.

В отличие от сценических работ, которые сохранились только в кратких фрагментах, теоретические труды Ф. В. Лопухова были изданы. Их активно изучают и высоко оценивают современные балетоведы.

В силу особенной обращенности к музыке, демонстрирующей практически все публицистические и

теоретические работы выдающегося хореографа, его наследие не может не вызывать исследовательский музыковедческий интерес. Ведь многие свои теории он обосновывал и развивал опираясь на явления и понятия музыкального искусства. Комплексное музыкально-хореографическое видение представляется очень актуальным в наше время в контексте тенденции междисциплинарных исследований в современном музыковедении. Попробуем же выявить и изучить те составляющие теоретического наследия Лопухова, что обрели развитие благодаря интересу хореографа к теоретическим основам музыки.

1. Аденин В. А., Айхенвальд Ю. А., Аксенова Л. А., Алехин А. Д., Андроникашвили Р. Д. Со-здаем хореографическое произведение. - 4-е изд., перераб. и доп. - М.: Педагогика-Пресс, 2013. - 384 с.
2. Азаров Ю. П., Азарова Л. Н. Создание хореографического произведения: теория и практика: учеб. пособие. - М.: НИИВО, 2011. - 192 с.
3. Балет / под ред. Ю. Григоровича. - М.: Совет, энцикл., 1981. - 623 с
4. Бочаров А. И., Лопухов А. В., Ширяев А. В. Основы характерного танца. Л.; М.: Искусство. 1939. 188 с.
5. Волинский А. Спящая красавица // Жизнь искусства. 1923. № 48. С. 7-9.
6. Волинский А. Танцы в «Спящей красавице» // Биржевые ведомости. 1914. № 14065.
7. Волинский А. У рампы. Коровин и Всеволожский // Биржевые ведомости. 1914.
8. Волинский А. Две школы классического танца. «Спящая красавица» (Аврора — Спесивцева) // Жизнь искусства. 1922. № 42. 24 октября. С. 4.
9. Гамалей Ю. В. Мариинка и моя жизнь. СПб.: ПапиРус, 1999. 454 с.
10. Зозулина Н. Н. «Спящая красавица» М. И. Петипа в редакциях Мариинского — Кировского театра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 31-60.
11. Кившенко Ю. А. Формирование индивидуального почерка у будущего педагога-хореографа // Вестн. Самар. гос. ун-та. - 2009. - № 5 (71). - С. 112-117.
12. Константинова М. Спящая красавица. Шедевры балета. М.: Искусство, 1990. 240 с.
13. Косенко Н. Ю., Слаутина Н. М. Противоречия профессионального развития личности в современных условиях последипломного образования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. - 2012. - № 19/2. - С. 178-182.
14. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 204 с.
15. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. Москва: Искусство, 1972. 215 с.
16. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 178 с.
17. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство 1966. 368 с.
18. Петипа М. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 434 с.
19. Плещеев А. А. Наш балет (1673-1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.; М.; Краснодар: «Лань», «Планета музыки», 2009. 576 с.
20. Розанова О.И. В поисках утраченного. «Баядерка» в Театре оперы и балета им. М. Му-соргского // Петербургский театральный журнал. 2001. № 23. С. 118-122.
21. Светлов В. Театральное эхо. Балет // Петербургская газета. 1911. № 302. 3 ноября.
22. Соляников Н. А. Большое и малое. Авторская рукопись // Библиотека ЛО ВТО, 35-р, 1948. С. 218-219.
23. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера: учеб. пособие. - М.: Просвещение, 1986. - 191 с.
24. Слонимский Ю. М. Гордость русской культуры // Вечерний Ленинград. 1965 (15 января).
25. Тарасов Н. Классический танец. - М.: Искусство, 1981. - 479 с.
26. Театральная энциклопедия / под ред. П. А. Маркова. - М.: Совет. энцикл., 1965. - Т. 4. - 1160 с.
27. Театральное эхо // Петербургская газета. 1890. 16 января. С. 3.
28. Фантазия на мотивы из балета «Спящая красавица» // Нувеллист. 1890. № 2. Февраль. С. 3.
29. Федоров Н. Балет // Театр и Искусство. 1904. № 39. С. 700.
30. Трёмбовельская Л.Д. Из опыта хореографов по развитию традиций народно-сценического танца // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. -М: ГИТИС, 2019. - С.53-57.

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://stuservis.ru/vkr/115753>