

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
**КОНСЕРВАТОРИЯ**  
имени Н. А. Римского - Корсакова



А. М. ПОЛУБЕНЦЕВ

# Амплуа в балетном театре

Учебное пособие по курсу  
«Искусство балетмейстера-репетитора»

Направление подготовки  
**52.03.01 Хореографическое искусство**  
(профили «Искусство балетмейстера-репетитора»  
и «Искусство балетмейстера-постановщика»)



18 62



Министерство культуры Российской Федерации  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра режиссуры балета

А. М. ПОЛУБЕНЦЕВ

# Амплуа в балетном театре

Учебное пособие по курсу  
«Искусство балетмейстера-репетитора»

Направление подготовки  
**52.03.01 Хореографическое искусство**  
(профили «Искусство балетмейстера-репетитора»  
и «Искусство балетмейстера-постановщика»)

Санкт-Петербург  
Саратов  
2021

УДК 792  
ББК 85.335.42  
П 53

**Полубенцев А. М.** Амплуа в балетном театре : учебное пособие / А. М. Полу-  
П 53 бенцев ; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени  
Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург ; Саратов : Амирит, 2021. — 32 с.  
ISBN 978-5-00140-835-2

Учебное пособие предназначено для освоения таких дисциплин, как «Искусство балетмейстера-репетитора», «Искусство балетмейстера-постановщика», «Методы репетиционной работы», «История хореографического искусства» и практика работы с актером. Пособие посвящено проблемам актерских амплуа, тесно связанным с раскрытием творческой индивидуальности артистов. Цель пособия — дать необходимые теоретические знания для практической работы с актером в репетиторской и постановочной деятельности.

Вопросы амплуа и артистической индивидуальности в балетном театре — почти неисследованная тема, без понимания которой работа репетитора и балетмейстера может оказаться недостаточно результативной. В пособии уточняются основные понятия и термины, суммируются разрозненные сведения о балетных амплуа, рассматривается влияние внешних данных, профессиональных навыков и разнообразных психических свойств личности на формирование актерской индивидуальности. Теоретические положения поясняются на примере творческих судеб известных солистов балета.

Учебное пособие рассчитано на преподавателей и студентов высших учебных заведений, где проводится обучение по направлениям подготовки **52.03.01 Хореографическое искусство**, **52.03.02 Хореографическое исполнительство**, **51.03.02 Народная художественная культура**, **44.03.01 Педагогическое образование** (в области хореографии).

*Рецензенты:*

доцент М. К. ДУДИНА  
кандидат философских наук, заведующий кафедрой общественных  
и гуманитарных наук, доцент Л. А. МЕНЬШИКОВ

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ISBN 978-5-00140-835-2



© Полубенцев А. М., 2021  
© Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-  
Корсакова, 2021

## Оглавление

Введение .....	4
К истории вопроса .....	5
Внешние данные артиста и техника танца .....	7
Психические свойства личности .....	8
Виды балетных амплуа .....	16
Жанр и амплуа .....	23
Артист и балетмейстер .....	24
Балетмейстер и артист .....	28
Заключение .....	30
Список рекомендуемой литературы .....	32

# Введение

Вопросы балетных амплуа — почти неисследованная территория балетоведения. В 1972 году Федор Васильевич Лопухов, размышляя о проблеме амплуа<sup>1</sup> в балетном театре, писал: «Ныне как-то стерлось понятие об амплуа, а многие балерины считают, что они всесторонне талантливы, могут исполнять любые партии и нередко — увы! — их проваливают»<sup>2</sup>. Прошло почти 50 лет, но и сегодня это высказывание мастера звучит не только на редкость современно, но приобрело еще большую актуальность.

Так что же такое амплуа? Зачем оно нужно? Что такое артистическая индивидуальность? Означают ли понятия амплуа и индивидуальность артиста одно и то же? Попробуем ответить на эти вопросы.

В современном энциклопедическом словаре термин «амплуа» определяется как «относительно устойчивые типы театральных ролей, соответствующие возрасту, внешности и стилю игры актера»<sup>3</sup>. Балетовед Л. И. Абызова определяет амплуа как «специализацию артиста на определенном виде ролей»<sup>4</sup>. Такое определение вполне правомерно, но нуждается в уточнении. Более точной представляется следующая формулировка — *амплуа представляет собой «специализацию артиста на определенном виде ролей», в которых в соответствии с внешностью и характером дарования его способности проявляются с наибольшей полнотой*. Специализация артиста диктуется его индивидуальностью, определяемой *совокупностью психофизических данных*. Эти понятия взаимосвязаны и дополняют друг друга. В отличие от индивидуальности амплуа — понятие достаточно условное<sup>5</sup>. Оно помогает определить типы актеров в соответствии с драматургическим материалом исполняемых спектаклей и структурировать труппу. В слове амплуа нет оценочного критерия. Амплуа существует независимо от наших желаний. Оно является, по сути своей, амплитудой

---

<sup>1</sup> От французского слова *emploi* — роль, должность, занятие.

<sup>2</sup> Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М., 1972. С. 173.

<sup>3</sup> Современный энциклопедический словарь. URL: <https://encyclopediaic.slovaronline.com/2447-AMPLUA> (дата обращения: 06.04.2021).

<sup>4</sup> Абызова Л. И. Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. СПб., 2015. С. 11.

<sup>5</sup> В 1910 г. В. Мейерхольд в докладной записке в дирекцию Императорских театров писал, что он понимает амплуа «как условное обозначение, допустимое в обобщении и несколько не пригодное в каждом индивидуальном артистическом явлении».

мя эмоциональный интеллект активно изучается исследователями-психологами<sup>41</sup>. Его стали считать одним из важнейших видов человеческого интеллекта.

Помимо вышесказанного, актерскую индивидуальность определяют еще и черты личности. Среди них конформизм или доминантность, застенчивость или смелость, активность или пассивность. В этот список швейцарский исследователь-психолог Р. Мейли добавляет такие противоположные черты, как добросердечие – злобность, реализм – мечтательность, веселость – грустность, уверенность – неуверенность, взрослость – инфантильность, чувственность – холодность, открытость – замкнутость. К ним же он относит оптимизм и пессимизм. Черты, присущие личности актера, обязательно находят свое отражение в его творчестве.

Для эффективной работы с актером репетитору и балетмейстеру необходимы знания психологии личности. Им надо учитывать психические качества артиста, уметь их использовать, добиваясь необходимого результата. Однако нельзя механически ставить актерскую индивидуальность в зависимость только от психических свойств личности. Влияние темперамента, характера и других особенностей человеческой психики на актерскую индивидуальность несомненно, но их проявление корректируется внешними и физическими данными артиста. В результате такого сложнейшего взаимодействия и создается артистическая неповторимость личности.

## Виды балетных амплуа

В балетном театре существует несколько видов амплуа, которые определяются по разным признакам. Принадлежность к одному виду диктует сфера танца, в которой танцовщик реализует свой творческий потенциал. В этом случае можно говорить об амплуа классического, характерного и мимического танцовщика, владеющего искусством пантомимы. Кроме того, классические танцовщики делятся на деми-классических и гротесковых, а классические танцовщицы – на *terre-à-terre*-ных и «прыжковых». Иногда амплуа определяется иерархическим положением артиста в труппе и зависит от значимости исполняемых партий. Это своего рода «табель о рангах», включающий в себя балерин и премьеров, первых солистов, вторых солистов, корифеев и артистов кордебалета.

---

<sup>41</sup> Среди них Дэниэл Гоулман, Стивен Дж. Стейн и Говард И. Бук.

Границы амплуа у каждого артиста свои. Есть танцовщики с достаточно узким актерским амплуа. Артисты с широким диапазоном встречаются редко. Иногда в одном артисте может вместиться несколько амплуа. Примером такой универсальности в прошлом был Вацлав Нижинский, а в наши дни Владимир Васильев. Его артистизм и виртуозность танца позволяли с равным успехом исполнять комедийные, драматические и героико-трагические роли. Среди его бесспорных актерских удач — комедийный Иванушка из «Конька-Горбунка» Р. Щедрина (балетмейстер А. Радунский) и героический Спартак из одноименного балета А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича, лирико-драматический Данила из «Каменного цветка» С. Прокофьева (хореография Ю. Григоровича) и темпераментный Базиль в «Дон Кихоте», благородный и порывистый Принц в «Шелкунчике» П. Чайковского (хореограф Ю. Григорович) и трагический герой «Дома у дороги» (телевизионный балет режиссера А. Белинского с музыкой В. Гаврилина и хореографией В. Васильева). Партии же, требующие «чистой» классики, как Дезире, Зигфрид, и Альберт, не стали его особыми удачами.

Другой пример Габриэла Комлева — академическая балерина, владеющая совершенной техникой классического танца. Широта ее лирико-драматического амплуа позволила ей с одинаковым блеском исполнять Аврору и Фею Бриллиантов, Никию и Гамзатти, Раймонду и Золушку, Потерявшую любимого из «Берега надежды»<sup>42</sup> и Асият из балета «Горянка» М. Кажлаева<sup>43</sup>. В концертной миниатюре «Ковбои», созданной для Комлевой выдающимся хореографом Л. Якобсоном, проявился комедийный дар танцовщицы. Можно предположить, что в партии Лизы из «Тщетной предосторожности» эта грань дарования балерины прозвучала бы в полной мере. При всем разнообразии репертуара индивидуальность балерины тяготела к «земному» началу, а в ролях, уводящих в мир призрачных иллюзий, она уступала другим танцовщицам<sup>44</sup>.

Еще одним ярчайшим примером разносторонних амплуа был легендарный Рудольф Нуриев. Ему в равной мере удавались образы, требующие буйства земных страстей, и роли возвышенных благородных героев.

Широта амплуа не всегда является показателем гениальности артиста. Галина Уланова — балерина лишь с одним, лирико-драматическим амплуа, но ее талант, сочетающий возвышенное и земное, что редко соединяется

---

<sup>42</sup> Балет А. Петрова в хореографическом прочтении И. Бельского.

<sup>43</sup> Хореограф О. Виноградов.

<sup>44</sup> Когда артист исполняет роли, не соответствующие индивидуальности, то его не спасает ни безукоризненность исполнения хореографического текста, ни точное следование стилистике балета, ни продуманность каждого жеста и позы.

## Жанр и амплуа

Все многообразие физических и психических свойств личности определяют индивидуальность артиста, которая в свою очередь диктует его амплуа. Понятие амплуа неразрывно связано с жанровым разнообразием спектаклей, в которых реализуется неповторимая самобытность актера. Определение жанровой принадлежности балета — сложная и мало изученная тема, требующая специального исследования, так как жанр в балете определяется не только сюжетом, но и его поэтикой. Такие жанры драматической литературы как драма, трагедия и комедия являются общими для всех видов театрального искусства. Они требуют от исполнителей соответствующих дарований — драматических, трагических, комедийных, которые при более детальном рассмотрении могут быть лирико-трагическими, лирико-комедийными, лирико-героическими, сатирическими, лирико-романтическими и т. д.

Существует тесная взаимосвязь жанровой принадлежности спектакля и амплуа артистов. Пример такого взаимодействия — балет «Дон Кихот». Его сюжетная основа — новелла из одноименного произведения М. Сервантеса, являющаяся, по сути, историей из плутовского романа. По жанру это комедийный спектакль, пронизанный юмором и весельем. Когда роль Китри исполняет артистка героического амплуа, то жизнерадостный и веселый балет «Дон Кихот» во многом теряет свое очарование и превращается в некий вариант истории Кармен. Партия Базиля, танцуемая без чувства юмора и темперамента характерного танцовщика, также лишает балет своеобразия, заключающегося в синтезе классического и испанского танцев. Художественную ценность этого спектакля определяют и исполнители второстепенных ролей. Без ярких актерских образов нескладного идеалиста Дон Кихота, комедийно-сатирического Гамаша, фарсового плута Санчо Пансы, грубоватого простака Лоренцо и других персонажей балет становится тусклым и малоинтересным зрелищем.

Поэтому при назначении артистов на роли в любом спектакле очень важно учитывать амплуа не только исполнителей главных, но и второстепенных партий. Точно подобранный актерский состав сделает спектакль ярким и надолго запоминающимся художественным событием. К сожалению, не все руководители и репетиторы понимают, что неправильное назначение на роль не только провоцирует актерскую неудачу, но и нивелирует художественную образность спектакля, искажая его смыслы.



## Артист и балетмейстер

Судьба артиста и раскрытие его индивидуальности в значительной степени зависят от творческого сотрудничества с балетмейстерами — создателями новых оригинальных сочинений, в которых танцовщик может реализовать свои скрытые способности, расширить границы своего амплуа. Талант Галины Улановой в полной мере раскрылся в партии Марии из «Бахчисарайского фонтана» Б. Асафьева – Р. Захарова и в роли Джульетты из «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева – Л. Лавровского.

В открытии новых граней актерских индивидуальностей великая заслуга принадлежит балетмейстеру Ю. Григоровичу. Так в поставленных им балетах «Каменный цветок» С. Прокофьева и «Легенда о любви» А. Меликова ярко проявились актерские индивидуальности И. Колпаковой и А. Осипенко, Э. Минченка и О. Моисеевой, И. Зубковской и А. Грибова, Ю. Соловьева и А. Гридина. В «Спартаке» А. Хачатуряна роли, созданные В. Васильевым, М. Лавровским и М. Лиепой, стали выдающимися событиями театральной жизни, так как открыли в них новые артистические качества, тем самым расширив их амплуа. В «Шелкунчике» П. Чайковского засверкал изумительный талант Е. Максимовой. По-новому раскрылись дарования Н. Бессмертной и Ю. Владимирова, И. Мухамедова и Г. Таранды в «Иване Грозном» на музыку Прокофьева. И. Бельский в поставленных им балетах «Берег надежды» А. Петрова и «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича открыл в академической балерине Г. Комлевой драматизм и героическое начало, обогатившие творческую палитру танцовщицы. Благодаря балету «Сотворение мира» Петрова и хореографам Н. Касаткиной и В. Василеву в партии Евы по-новому высветились целомудренный лиризм И. Колпаковой и лукавая женственность Н. Большаковой, в партии Адама проявились юношеское простодушие М. Барышникова и ироническая непосредственность В. Гуляева, острую характерность и темперамент проявила С. Ефремова в роли Чертовки. Совершенно неожиданным образом раскрылся в этом балете и Ю. Соловьев. Владелец феноменального прыжка, из-за которого его называли «космическим» Юрием, проводя аналогии с первым советским космонавтом Ю. Гагариным, Соловьев исполнял в основном лирические партии классического и современного репертуара. Исключение составлял образ Юноши в «Ленинградской симфонии» Д. Шостаковича – И. Бельского, где артист ярко проявил свои героико-драматические способности. Исполнив роль Бога в «Сотворении мира» Соловьев проявил себя как незаурядный комедийно-гротесковый актер. Надо заметить, что такой вид дарования не часто встречается среди артистов балета. Так работа с хореографами открыла еще одну грань таланта виртуозного танцовщика.

## Заключение

Вопросы амплуа имеют несколько аспектов. Один из них — проблема актерской судьбы, то есть осознание артистом своего «я». В решении этой проблемы артисту должны помогать педагоги и репетиторы. Второй — художественность репертуарных спектаклей, которая зависит от правильного понимания жанровой специфики спектакля и соответствия индивидуальности актера исполняемой им роли. Это должны учитывать руководитель балетного коллектива и репетиторы для обеспечения художественного уровня балета. Третий аспект — зависимость балетмейстерского сочинения от выбора исполнителей, о чем говорилось в предыдущей главе.

В последнее время самое популярное амплуа среди артистов — амплуа «звезды». Нередко приходится видеть, как на сцене действует не герой балета, а некое существо, «окутанное сиянием избранных». Оно не появляется на сцене, а «снисходит», а затем демонстрирует экзерсисы по подниманию ног на запредельную высоту, каскады вращений, двойные, а иногда и тройные фуэте. При этом подобные экзерсисы исполняются в каждом балете, независимо от его сюжета, содержания, музыки и хореографического текста, который подстраивают «под» балерину или танцовщика. Все это должно повергнуть зрителя в священный трепет. Правда, это не всегда удается сделать. Когда дело доходит до действительных пантомимных сцен, то «звезды» начинают вдруг «гаснуть». Их не спасают красивые *port de bras* вместо выразительного эмоционального жеста, сдвинутые бровки, как бы демонстрирующие переживания<sup>60</sup>, предельная выворотность ног в игровых сценах, придающая откровенно пародийный оттенок всему происходящему. Все это производит удручающее впечатление. Глядя на такую Никию, может возникнуть желание, чтобы ее скорее укусила змея, и она перешла бы в мир иной — в картину «Тени». Правда и там танец, лишенный смыслов, превращается в очередной экзерсис или в эту же художественной гимнастики.

Совершенно прав был Федор Лопухов, считавший что «...выполнить движения „Умирающего лебедя“, например, как и многих партий, может почти любая артистка балета. Но создать образ Умирающего лебедя, да еще с тем глубоким подтекстом, который имеется в этом тончайшем произведении, дано не многим»<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> В драматическом театре это называется «хлопотать лицом» и является одним из признаков отсутствия актерского дарования.

<sup>61</sup> Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. С. 184.

## Список рекомендуемой литературы

1. *Абызова Л. И.* Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2015. 168 с.
2. *Аксенов И. А., Бобутов В. М., Мейерхольд В. Э.* Ампула актера. М. : ГВРЫМ, 1922. 14 с.
3. Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. М. : Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
4. *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб. : РГИСИ, 2018. 252 с.
5. *Батаршев А. В.* Диагностика темперамента и характера. СПб. : Питер, 2007. 368 с.
6. *Гарднер Г.* Структура разума: теория множественного интеллекта. М. : ООО «И. Д. Вильямс», 2007. 512 с.
7. *Голубева М. В.* Виды интеллекта — классификация в психологии. URL: <https://psychologist.tips/1310-vidy-intellekta-klassifikatsiya-v-psihologii.html>
8. *Гончаров А. А.* Мои театральные пристрастия. Книга первая. Поиски выразительности. М. : Искусство, 1997. 334 с.
9. *Купцова О. Н.* Ампула: техническая, эстетическая и антропологическая театральная категория (Россия, XVIII — начало XX вв.). URL: <http://nrgumis.ru/articles/152/>.
10. *Купцова О. Н.* Ампула актера // Театральная жизнь 1992. № 3. С. 28–29.
11. *Лопухов Ф. В.* В глубь хореографии. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 276 с.
12. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. М. : Искусство, 1972. 216 с.
13. Современный энциклопедический словарь URL: <https://encyclopediadic.slovaronline.com/>
14. Театральные термины и понятия : материалы к словарю. Вып. 3 / отв. ред. В. М. Миронова. СПб. : РИИИ, 2015. 295 с.

А. М. ПОЛУБЕНЦЕВ

### **Ампула в балетном театре**

Учебное пособие

*Оригинал-макет*

Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета 30.07.2021

Формат 60 × 90 1/16.

Усл. печ. л. 2. Тираж 30 экз. Заказ № 2953-21

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»

410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У.