времени и реализуется в данный момент, но она вправе воспроизводить прошлое (повтор движений, танцевальных фигур) и предполагать будущее (инерция восприятия движений и законченность фигур). «Сиюминутная» импровизация неповторима в связи с большим разнообразием движений, происходящих в тот или иной момент и потому далеко не всегда поддается фиксации и повтору.

Композиция базируется на импровизации, отличаясь от нее такими эстетическими признаками, как завершенность, самобытность, оригинальность, смысловая многозначность. Композиция требует фиксации посредством условных знаков.

Если импровизация развивается во времени, то композиция содержит время в себе.

Танцевальное движение в композиции может и не нести определенной мысли, а быть только средством для создания танцевальной композиции, а вот танцевальная фраза, тем более фигура, обладает эмоционально-смысловой художественной информацией. Конкретную информацию необходимо приспосабливать к общему содержанию создаваемой композиции, а любое приспособление в искусстве влечет за собой повтор.

Фразу, фигуру или даже отдельный танцевальный фрагмент можно и не приспосабливать, а интерпретировать, то есть переосмыслять для решения поставленной задачи или раскрытия содержания целого произведения. Для импровизации порой выгоднее использовать «чистые» движения, для интерпретации - фразы и фигуры. Новое прочтение танцевального текста требует от хореографа глубокого понимания и знания танцевального произведения и чувства времени, в котором осуществляется интерпретация.

Как импровизация, так и интерпретация требуют высокого мастерства хореографа и исполнителя, постоянного совершенствования техники, универсальности знаний и способности к структурному мышлению.

Возможность импровизации предполагает глубо-

кое взаимопонимание постановщика и исполнителя танцевальной композиции. Ведущая роль принадлежит чаще всего постановщику, который владеет теорией композиции, в частности, сознательно использует **ПРИНЦИПЫ** (руководящие идеи) **ОРГАНИЗАЦИИ КОМПОЗИЦИИ**. К их числу следует отнести:

- формообразующий принцип;
- принцип пространственного решения;
- принцип устойчивого и разнообразного повтора;
- принцип лаконичности движений;
- принцип акцентного варьирования;
- принцип контрастности.

Формообразующий принцип: хореограф сообразует распределение движений в трехмерном пространстве с избранной им формой танца (хоровод в сценическом народном танце; колонны полонеза в салонном танце и т.п.). Форма танца «диктует» его организацию.

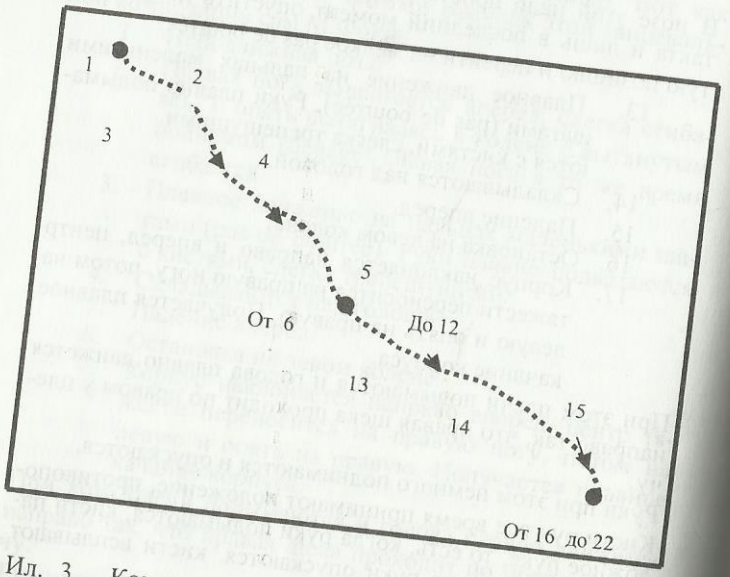
Принцип пространственного решения: из множества приемов построения композиции хореограф избирает плоскостной или объемный, круговой или линейный, шеренгу или колонну, ряд или диагональ, создавая из них танцевальный рисунок. В композиции различаются основной, доминирующий, рисунок и вспомогательные, или связующие. Основной рисунок допускает в известных пределах импровизацию в деталях исполнения, но будучи опорным, стержневым удерживает композицию как целое от разрушения за счет чрезмерного увлечения импровизацией со стороны исполнителей.

Принцип устойчивого повтора и разнообразия: в композиции одни и те же движения могут повторяться неоднократно, скрепляя композицию в единое целое. но повтор движений только тогда вызывает интерес, когда в него вносится разнообразие, в частности, одни и те же движения по-разному воспринимаются зрителем в разных точках сценического пространства.

Голова запрокидывается назад.

В позе этой надо простоять по возможности до конца такта и лишь в последний момент опустить ногу в пятую позицию и перейти на мелкое pas de bourrée»[22] (запись дана в сокращенном виде).

То же содержание танца «Умирающий лебедь» графически можно изобразить так (ил. 3):



Ил. 3. Композиционный рисунок хореографической миниатюры «Умирающий лебедь»

Импровизация и интерпретация тесно связаны между собой. К примеру, имея в своем распоряжении подробное описание М.Фокина и музыкальную канву, многие танцовщицы включают эту миниатюру в свой репертуар. Так, незабываемый вариант интерпретации «Умирающего лебедя» создала Майя Плисецкая.

Импровизация – не произвол, не свободное от ограничений самовыражение. Это важнейшее направле-

[22] Фокин М.

ние хореографического мышления, организации танцевальной формы, базирующейся на специфике танцевального исполнительства. Это строго организованная система приемов воплощения содержания, имеющая свои собственные закономерности, свои средства создания танцевального произведения.

Композиция такого масштаба, как «Умирающий лебедь» возникла перед мысленным взором ее создателей как бы внезапно, сразу, в целом - явление достаточно редкое. Обычно нечто неожиданное, новое в уже готовом целостном произведении касается деталей исполнения и тогда импровизация скорее становится средством интерпретации уже сложившейся танцевальной композиции.

Импровизация и композиция. В чем различие между ними? Импровизация, как уже сказано, - это момент вдохновенного творчества, когда нечто новое возникает как бы само собой. Психической основой импровизации, по-видимому, служат подсознательные процессы, всплески интуитивных находок, тогда как в композиции ведущую роль играет сознание, способность вдумчиво, обстоятельно разрабатывать свой замысел, доводя его шаг за шагом до воплощения. Всплески импровизации, если они появляются, ускоряют и облегчают вызревание композиции, но ориентироваться лишь на них хореограф-постановщик не может и не должен.

Импровизация основана на памяти и системе подготовки импровизирующего. Импровизатор составляет композицию из готовых движений, комбинаций, а иногда основывает свою импровизацию на конкретной форме или виде танца. Чем богаче выбор выразительных средств, тем неожиданнее и оригинальнее будет импровизация.

При рассмотрении импровизации в хореографическом искусстве необходимо

Список рекомендуемой литературы:

1. Карп П. О балете. — Л., 1980.— С. 202 - 226.
2. Митрохина Л.В. Режиссура и актерское мастерство в хореографии.— Орел, 2001.— С. 53 – 83.
3. Руднева А.В. Курские танки и карагоды – М., 1978. — С.78 – 137.

Глава 5. Исполнитель. Интерпретация и импровизация

Хореограф-постановщик может быть исполнителем своих танцевальных композиций, но гораздо чаще он работает в содружестве с танцовщиками. Он ставит не только собственные композиции, но и воплощает в жизнь уже существующие. Поэтому уместно подробнее остановиться на понятиях «интерпретация» и «импровизация» в творчестве постановщика и исполнителя.

Интерпретация (от лат. Interpretatio) – это в музыке, чтецком исполнении, танце – истолкование готового текста, перевод его «на иной язык»; творческий процесс, зависящий от индивидуальных особенностей и технических возможностей исполнителя. Интерпретация не допускает изменения основного содержания исходного произведения, в данном случае, рисунков и движений готовой танцевальной композиции, но допускает изменения темпа, ритма, собственную расстановку акцентов в соответствии с замыслом интерпретатора, вносящего композицию. Так, ни одна из исполнительниц роли Одиллии-Одетты в «Лебедином озере» не похожа на всех других исполнительниц этой роли.

Достаточно ярким примером интерпретации может служить танец «Полярис», который поставил американский хореограф Пол Тейлор. Танец состоит из двух одинаковых на первый взгляд частей. Казалось бы, повтор должен вызвать раздражение зрителя. На самом деле этого не происходит, т.к. во второй части те же движения исполняют другие танцовщики под другую музыку и с другим освещением, т.е. изменилась интерпретация того же хореографического текста.

Импровизация (от лат. Improvisas – неожиданный, внезапный) – сочинение стихов, мелодий, танцевальных движений, не подготовленных заранее, создан-

имуществу с помощью слов, дополняя их мимикой и жестами или непосредственным показом. В общении слово доминирует.

Необходимо обратить внимание в танцевальной композиции на «словесную паузу». Такие паузы характерны в частности для композиционной формы кадрили. Каждая фигура отделяется от другой посредством словесной паузы (название всего танца или каждой фигуры и т.д.).

Параллельность словесного и танцевального действия свойственна и некоторым произведениям профессиональной хореографии. Это выражается в песенном, поэтическом слове или в прозе. В таких композициях выразительный пласт имеет свою словесную основу, при которой происходит одновременное воздействие слова и танца. Но при этом ни движение не иллюстрирует слово, ни слово не информирует о содержании движения. Целостность восприятия зависит от меры воздействия слова и движения и целостности раскрытия замысла. Так, М.Бежар ввел словесный текст в балет «Дон Жуан». Он пишет, что «…в момент спектакля считал я, буквальное понимание текста не представляло ни малейшего интереса»[18].

Посредством слова и звука у зрителя возникает синтетический пластический видеоряд. Слово активно возбуждает воображение зрителя, и он извлекает дополнительную танцевально-пластическую информацию из хореографического произведения.

В работе над созданием хореографического произведения очень важно подобрать нужные слова для общения с исполнителями, четко обозначить программу постановочной деятельности, определить название и, наконец, если это необходимо, ввести звук или словесный текст в само произведение. Слово, как и звук, в контексте хореографического произведения и в контексте работы над ним имеет, как видим, большое значение.

Орнаментальность пространства и режиссерская среда

Орнаментальная сценическая танцевальная композиция не требует глубокого и длительного восприятия. Время действия в орнаментальной композиции предельно сжато. Режиссерское пространство в такой композиции «скрыто». Оно более явно начинает проявляться в игровых танцевальных композициях, где действие развивается по определенным, конкретным, устоявшимся правилам. Искать драматический элемент в орнаментальных композициях нет смысла, скорее, необходимо обратить внимание на смены настроений.

Орнаментальная сценическая танцевальная композиция, вовлеченная в режиссерскую среду, приобретает определенный смысл. Композиция в такой среде развивается по законам драматического действия. Так как режиссерская среда едва уловима, то и само драматическое действие скрыто за сменой танцевальных рисунков и движений. Ярким примером могут служить хороводы Н.Надеждиной в ансамбле «Березка», где смена настроений передается за счет динамичного разнообразия танцевального рисунка. Именно в хороводе так тонко, едва уловимо, передается смена эмоциональных состояний.

Драматизм проявляется непосредственно через образ орнаментальной танцевальной композиции, который усиливается музыкой, костюмами и движениями исполнителей.

Драматизм действия может создаваться за счет расположения исполнителей в танцевальном рисунке, взаимодействия и расположения самих рисунков в сценическом пространстве. Динамизм и развитие действия создаются в танцевальной композиции вследствие перемещения исполнителей в рисунках и перемещений рисунков в сценическом пространстве. Во всем этом немаловажную роль играют танцевальные движения, способствующие не только образованию и смены рисунков, но

«Путешествие к сердцу ребенка. Музыку пишет Пьер Анри, вся фабула заключается в заглавии»[17].

Название определяется жанром и видом хореографического произведения. Порой в названии отражается и пространственно-временные характеристики хореографической миниатюры или балетного спектакля.

Название может определять только форму, на основе которой создано хореографическое произведение: «Уральская шестера», «Хоровод», «Пляска», «Лирический танец», «Pas de deux» и т.д.); национальный характер исполнения танца: «Цыганский», «Украинский» и т.д.; состав исполнителей: «Мужская пляска», «Женский лирический»; количество исполнителей: «Семь девушек», «Парный танец»; форму и характер трудового процесса.

Либретто пишется к более крупным хореографическим произведениям. В либретто определятся жанр и содержится краткое литературное изложение сюжета. Либретто может быть написано в прозе или изложено в форме стихотворения; оно может обозначать место и время действия.

Слово, включенное в контекст хореографического произведения, способствует раскрытию многих сторон произведения и поиску новых форм. Наиболее тесно слово и движение, слово и содержание, слово и композиция переплелись в народной хореографии. Слово свойственно природе народной хореографии. Оно является неким естественным звеном в цепи музыки, игры и танцевального движения. Наиболее ярко это единство прослеживается в плясках и частушках.

Слово и движение. Движение часто сопровождалось словом, способствуя ритмической его организации и эмоциональному воздействию. Особенно это характерно для пляски. Слова могли не иметь конкретного содержания, но изображали предмет, в основе их использования лежала повторяемость. Такие слова подчеркивали ритмическую формулу напева.

Слово и композиция. В структуре композиции

[17] Бакер М. М.

слово настраивает на восприятие ее как целого, является связующим звеном между движениями, фигурами, способствует формированию самих движений и фигур, всей композиции.

Слово и содержание. Слово в композиции не только объясняет содержание, но и само является содержанием, элементом драмы. Являясь самым гибким инструментом в передаче разнообразной информации, в композиции танца оно способствует вскрытию глубины и конкретности содержания, усилению действия. Но слово не подменяет движение, как движение не заменяет слово, в котором вскрывается определенная мысль и эмоциональное состояние. Оно возникает в силу природной необходимости танцевального действия, когда композиция не воспринимается без опоры на слово.

Слово в танцевальной композиции не столько изображает предмет, сколько передает зрителю эмоциональное воздействие этого предмета. Посредством слова композиция более эмоционально воздействует на зрителя. Живое движение и живое слово являются сильным выразительным фактором танцевальной композиции. Но слово не должно доминировать над танцевальной композицией, чтобы не увести в природу другого искусства.

Сценарная основа танцевальной композиции, выраженная посредством слова, не является самой композицией, но в нее закладывается источник действенного развития будущего хореографического произведения. Хореограф не переводит движения в слова, слово - не эквивалент движения. Главное в сценарии - заложить модель танцевального действия, создать почву для сочинения хореографического текста, его режиссерского воплощения в хореографическом произведении. Слово вступает в силу там, где через хореографический текст не удается вскрыть действие. Режиссер-хореограф мыслит зрительными образами, но общается с исполнителями и другими людьми по пре-

Так же точно не обойтись без слова в хореографии. Зритель видит действие, у него активно правое (сенсорное) полушарие, но он и осмысляет действие, «переводит» его во внутреннюю речь, т.е. «включает» и левое (логическое) полушарие. Но еще раньше и хореограф-режиссер и исполнители многократно (чаще не выводя в форму звучащей речи) перекодировали образы в слова и слова в образы, наполняя свои танцевальные действия вполне определенным смыслом.

Между словом и движением, словом и танцем существует историческая связь. Особенно ярко это проявлялось в фольклоре. Именно в фольклоре слово, сопровождающее танец, приобретает разнообразные содержательные назначения, выражает состояния - от подробной конкретизации предмета до ритмической организации танца. Многообразие взаимодействий слова и танцевального движения способствовало проникновению этого синтеза и на сцену.

Конкретное название сценического хореографического произведения готовит зрителя к его восприятию. Название – это своеобразный путеводитель, программа хореографического произведения для зрителей. Оно настраивает их на восприятие данного произведения.

Профессиональному зрителю программа порой может мешать воспринимать произведение. Название хореографического произведения своей определенностью сдерживает эмоции, направляет их по определенному «коридору» восприятия, лишает его сотворчества с исполнителями. Но для неискушенного зрителя, который не всегда приходит с настроем на восприятие того или иного произведения, программа хореографического произведения необходима.

Программа, как правило, выражена посредством одного или нескольких слов. В хореографическом произведении через название или посредством либретто выражается обобщенное содержание. Оно может быть изложено (фиксировано) на бумаге или оглашается по-

средством звучащего слова.

Название хореографического произведения (или либретто) – это не только изложение содержания произведения, но в первую очередь, определение направленности его восприятия зрителем. Поэтому от названия (или либретто) в значительной степени зависит восприятие сценического произведения. Одни названия сориентированы на опыт зрителя, его профессиональную увлеченность искусством хореографии, другие – на неожиданный эффект, на эпатаж, третьи - на загадочность и простоту. В одних названиях обозначается действие произведения, в других вид или жанр танца. Но все названия должны иметь отношение к данному произведению. Зритель не хочет быть обманутым в своих ожиданиях. Он стремится открыть для себя нечто новое или заново пережить узнаваемое . Название должно заинтересовывать его. Если зритель не знает, о чем будет хореографическое произведение, он может не пойти на него. Но он также может не пойти и тогда, если уже однажды видел и разочарован. Потому что он знает, про что оно будет. Название подобно брелоку, который увлекает своей тайной.

Выделим несколько направлений в поиске названий хореографического произведения. Название может:

- иллюстрировать содержание;
- определять тематику хореографического произведения;
- конкретизировать мысль;
- определять исходные моменты содержания.

Но вместе с тем:

- размывать конкретность представления о форме и содержании;
- не соответствовать плану выражения и плану содержания.

В самом названии может быть заключена фабула хореографического произведения. «мой следующий шедевр», М.Бежар, — будет называться

ется звуком, издаваемым танцующим человеком.

Звук, сопровождающий движение, делает его более выразительным и зрелищным. Но по своей длительности звук — это эмоциональный всплески — не более. В самом танце он мгновенно растворяется, так как является не самостоятельным, а сопровождающим движение. Он заставляет танцующих и зрителей сосредоточиться на конкретном движении или эпизоде танца.

Народному танцу свойственны в качестве звукового сопровождения глоссалалии (непонятноговорения). Но звук может порождаться не только голосом, но и дарами в ладони или топотом ног, он может извлекаться посредством бытовых предметов или музыкальных инструментов. Звук способствует организации и движений, и танцевального пространства.

Звук выражает эмоциональные состояния посредством движений, отражая состояние действия. И если танцевальное движение опосредовано относительно конкретного действия, то звук является выражением самого действия.

Звуковой знак несет не только эмоциональное, но и смысловое содержание. «Восклицание «Ура» является выражением торжества, удачи, победы. «О!» - выражает сильное чувство, например, удивление; «У» - укоризна, угроза. Восклицание «А» - многозначно.... Танцевальное движение в синтезе со звуковым знаком несет определенность и целенаправленность действия. Звуковой знак определяет в частности пространство и время действия танца.

Слово как звуковой знак по своей форме и содержанию играет важную роль в хореографии. При произнесении слов «танец», «хоровод», «пляска», «танго», «вальс», «балет» перед нами возникает конкретное или обобщенное образное, или размытое видение. Слова «программа концерта» или «либретто балета» - предвосхищают и настраивают нас на восприятие хореогра-

фического произведения. Хореограф оперирует словами, когда присваивает названия своим произведениям, пишет либретто, создает сценарий, композиционный план, объясняет исполнителям свой замысел. Он может быть многословен или лаконичен, излагая свои мысли, но ему важно быть понятым теми, кому он адресует свои мысли, эмоции и произведения. Порой эмоционального состояния слово конкретизирует представление о предмете. Так, в первом акте балета «Три мушкетера» (хореограф Н.Боярчиков) король приказывает явиться королеве в подвесках. Но для этого он использует не танцевальный, а словесный текст: «Королева, Вам надлежит явиться на бал в подвесках». Слово наряду с другими выразительными средствами использовал Б.Эйфман в балете «Красная Жизель».

О значении слова в хореографии можно судить, опираясь на высказывание Владимира Губайлова о литературе и кино. «Литература - пишет он, - работает со словом, но добивается прозрачности образа, за которым выступает видимый образ. Литература идет от искусства чтения, искусства складывания буквы в слова, а слова в повествование и описание. Литература начинает работать с левым полушарием мозга, ответственным за логико-символическое мышление, но включает правое – образное. Если это не происходит, то литература так и останется набором слов. Кино напрямую адресуется к правому полушарию, и его задача ровно обратная – разбудить спящую мысль. Если этого не произойдет, перед нами останется набор бессмысленных картинок. Когда включатся в работу оба полушария, добившись синтеза выразительной деятельности, можно получить на выходе объемный и осмысленный образ. То есть задача литературы – заставить видеть то, о чем она говорит, задача кино – заставить думать и вербализировать то, что оно показывает. Им друг без друга не

от ее состояния. Основными носителями этого состояния являются исполнители. «Я полагаю, что все, о чем бы ни шла речь, - пишет М.Бежар, - понимается глубже, когда это пропущено через тело. Прежде всего тело. Мозг вступает потом. Плоть (плоть танцовщика и зрителя) должна быть затронута сразу»[15]. От настроя исполнителей во многом зависит художественный уровень воспроизведения формы. Этот настрой бывает коллективным и индивидуальным. Он формируется по двум направлениям: подготовки опорно-двигательного аппарата и подготовки психического состояния исполнителей.

Во многих хореографических коллективах, разнообразных по форме, видам и жанрам танца, ежедневно проводится танцевальный тренаж. Он способствует общему целенаправленному разогреву опорно-двигательного аппарата танцовщика, а также поддерживает уровень танцевальной техники и танцевальной культуры исполнителей, способствуя их совершенствованию. Вторым важным направлением в создании необходимого (живого, современного, действенного) состояния формы хореографического произведения является репетиционный процесс. Во время репетиций происходит восстановление утерянных в период эксплуатации хореографического произведения внутренних и внешних связей психофизического и эмоционально-образного состояния исполнителей. В этом процессе интерпретация отдельных частей произведения нередко переосмысливается и модернизуется исполнителями, а иногда и постановщиками.

Закономерности хореографической режиссуры лежат в основе подготовки, создания и эксплуатации хореографического произведения. Студенту необходимо не только знать о существовании этих закономерностей, но и руководствоваться ими в условиях практической деятельности.

[15]Бежар М. Мгновение в жизни другого. — М.

Танец, звук и слово

В жизни человека немаловажное значение играет звук. Он сопровождает человека во всей его жизни. Испуг настораживает человека, плач вызывает сочувствие, взрыв, звук падающего предмета мобилизуют к сохранению, смех возбуждает. Человек во всех его проявлениях живет в звуковой стихии. При одном звуке он может придти в расслабленное состояние, при другом – в состояние напряжения. На отдельные части тела звук воздействует по-разному. Так чей-то смех вызывает ответную улыбку, удовлетворение может быть выражено ударами в ладоши (аплодисменты), при ритмическом (плясовом) воспроизведении звука «ноги просятся в пляс». При рыдании (всхлипывании) содрогаются плечи.

Важно обратить внимание на то, что звук помогает человеку воспринимать и отражать окружающий мир. Шелест листьев, шум моря, звук дождя, завывание ветра – все эти звуки связаны с явлениями природы. Гул толпы, сирена скорой помощи, пожарной машины, бой часов погружают нас в социальную среду, созданный людьми.

Сам человек создает звук при помощи сокращения гортани или движений различных частей тела: крик, топот, хлопки руками и т.д. Если звук идет вне человека, то человеческое тело может использовать этот звук конкретным или опосредованным. Звук, воспроизводимый человеком, является эмоциональным или смысловым действием.

Танцевальное движение – это конкретное физическое движение, но оно в своем действии опосредовано. Является эмоциональным выражением человеческого состояния. Чаще всего – это состояние радости по своей силе на

повторимой личности хореографа; оно может быть порождено услышанной мелодией; иногда оно возникает как спонтанный зрительный образ; порой достаточно услышать отдельное слово или фразу, поразившие творческое воображение. После зарождения замысла начинается целенаправленное его осмысление и упорядочение.

Сбор материала включает в себя изучение всего, что поможет раскрытию замысла: музыки, сведений об эпохе, когда она создана, творчестве композитора, особенностях самого произведения. Когда определено время действия будущей композиции, начинается сбор сведений о времени действия, социальном статусе персонажей и, производно, костюмах, бутафории, декорациях и т.п. Если композиция воспроизводит чужой образец – о ее предшествующих постановках, отзывах на эти постановки и т.д. и т.п.

В результате появляется черновой вариант композиции, его первоначальная редакция. Она может быть зафиксирована в виде развернутого или лаконичного текста, знаковой записи или оставаться лишь в сознании хореографа.

На стадии воплощения композиции в ее черновом варианте хореограф подбирает необходимую музыку или знакомит с замыслом композитора и, получив музыкальную основу, отбирает исполнителей и вместе с ними начинает углубленную работу над композицией. В этот период происходит интенсивный поиск дополнительного материала на видео, в литературе, в живописи и т.д. Разрабатываются эскизы костюмов и оформление сцены. На этой стадии происходит доработка сценарной основы и хореографического воплощения замысла. Наступает репетиционный период, предшествующий выходу на встречу со зрителем. Нередко реакция зрителя вносит свои коррективы в уже готовую танцевальную композицию: что-то в ней принимается восторженно, а что-то отторгается, и тогда хореограф-

постановщик вынужден пересмотреть свою позицию, внести коррективы в уже готовую, казалось бы, работу.

* * *

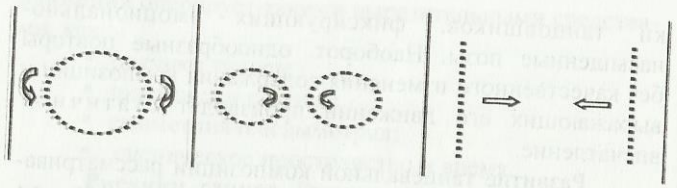
Итак, мы рассмотрели в системе «арсенал» хореографа-постановщика:

- элементы сценического действия;
- законы композиции танца;
- правила ее построения;
- выразительные средства, которыми располагает хореограф;
- стадии разработки хореографической композиции,

т.е. очертили сферу его деятельности. Следующим шагом в развитии логики изложения станет характеристика зрителя, специфики восприятия им танцевальной композиции.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем заключается специфика хореографии как одного из видов сценического искусства?
2. С какой целью подразделяются понятия «танцевальная композиция» и «композиция танца»?
3. Зачем предлагается сформулировать названия основных законов композиции танца? Что это за законы?
4. В чем заключается отличие частных законов композиции танца от основных? Какие частные законы Вы изучили?
5. Какими правилами руководствуется хореограф-постановщик при построении композиции танца?
6. Какими приемами построения танцевальной композиции, как минимум, должен владеть на-



Движение круга Движение двух кругов Движение двух линий

Ил. 2. Примеры симметричного движения в рисунке танца

В повседневной жизни человека радует состояние согласия, созвучия, покоя, равновесия. Но только на определенное время. Гармония слагается из противоположностей. Асимметрия характеризует неустойчивость, нарушение равновесия, спокойствия, созвучия. Четное число исполнителей (2, 4, 6, 8) несет некое спокойствие, законченность. Нечетное число исполнителей (1, 3, 5, 7) тяготеет к законченности и разрешению. В танцевальной композиции асимметричное построение является недолговечным и быстро переходит в противоположное состояние. Как правило, асимметрия в пространстве создает некое раздражение в восприятии. Если композиция не приходит в равновесие, то восприятие остается неудовлетворенным.

Сценическое действие в композиции создается за счет смены симметричного и асимметричного построения. Такая смена образует гармонию действия. Асимметрично незавершенная композиция стремится к своему завершению - к симметрии, но, достигнув последней, вновь разрушает то, чего достигла, но уже на новом уровне.

Использование сценического пространства. В композиции может участвовать не один, а много танцовщиков, либо сольные эпизоды чередуются с ансамблями. Известно, что сольное исполнение воспринимается как более насыщенное: его сценическое время как бы

уплотняется, а пространство «расширяется». Наоборот, когда на сцене много исполнителей, им не только физически становится «тесно», но и в восприятии пространство сцены как бы «сжимается», становится зрительно «меньше». Движение ряда исполнителей «на зрителя» «сжимает» сценическое пространство перпендикулярно к линии рампы. Движение по диагонали из дальнего правого угла в левый ближний (от зрителя), особенно при выполнении его солистом, «перекашивает» сценическое пространство, «растягивает» его и т.п.

Стадии разработки композиции танца

Хореограф-постановщик постоянно ищет сюжеты для новых композиций, порой годами вынашивает их в своем сознании. В работе над созданием композиции танца можно выделить следующие основные **стадии:**

- поиск сюжета;
- зарождение замысла;
- сбор материала;
- первоначальная редакция композиции;
- воплощение композиции в черновом варианте;
- доработка сценарной основы и хореографического воплощения;
- сценическое исполнение.

Поиск сюжета в первую очередь определяется эрудицией хореографа, знанием художественной и специальной литературы, а также личными интересами и пониманием социальной ситуации. Чем шире диапазон знаний и интересов постановщика, тем вероятнее он сможет выделить такую драматургическую основу будущей композиции, которая окажется созвучной его современникам, а в идеальном случае обеспечит долгосрочную жизнь композиции.

Зарождение замысла может быть связано

движений оперирует такими выразительными средствами, как

- рисунки танцев;
- динамика и статика;
- симметрия и асимметрия;
- сценическое пространство и время.

Рисунки танцев. Рисунок играет важную роль в создании танцевальной композиции, прежде всего в раскрытии ее содержания. Для каждой формы танца характерен свой рисунок. Так, в хороводе используются круговые построения, в кадрилях танцующие двигаются по линиям и квадрату, пляскам и переплясам свойственно неоформленное перемещение в пространстве.

Рисунок часто определяет программу танца. Так, в литовском танце «Яворовый мост» юноши и девушки ходят по кругу цепью, колонной и составляют фигуры, напоминающие мост. В танце «Ласточка» рисунок напоминает полет птиц. В русской хороводной игре «А мы просо сеяли, сеяли» движения рук напоминают посев зерна. В белорусском танце «Мельница» изображается работа ветряной мельницы и т.п.

Танцевальный рисунок делится на два вида: замкнутый и разомкнутый. К замкнутым рисункам относятся круг, квадрат, эллипс, замкнутые кривые. К разомкнутым - линии, полукруг, диагональ, разомкнутые кривые. Замкнутые и разомкнутые рисунки могут использоваться в статике или движении. В первом случае исполнители исполняют движения на месте. Во втором рисунок не меняет своей формы в пространстве, но при этом происходит движение всей фигуры в заданном направлении. Примером может служить движение круга по кругу в молдавских танцах.

Динамика и статика есть частный случай закона контраста. Композиция воспринимается динамичной, если зритель постоянно получает новые впечатления, следит за перемещениями исполнителей в сценическом пространстве. Отсюда следует, что элементами динамики могут стать и мгновенные

ки танцовщиков, фиксирующих эмоционально-насыщенные позы. Наоборот, однообразные повторы без качественного изменения содержания композиции и выражающих его движений производят статичное впечатление.

Развитие танцевальной композиции рассматривается как динамическое равновесие всех ее частей. Пространственно-временная организация композиции осуществляется в действии, а этот процесс неустойчив и постоянно изменяется. Достижение полного равновесия наступает только с завершением всей композиции.

Симметрия и асимметрия – также частные случаи закона контраста. Симметрия - и ее антипод асимметрия - присущи самой природе танца и вводятся в него на основе учета закономерностей восприятия. В этом отношении хореография оказывается родственной прежде всего архитектуре, а также скульптуре и живописи, в которых симметрия присутствует в специфических, скрытых формах, а асимметрия проявляется явно.

Поскольку танцевальное искусство относится к пространственно-временным видам искусства, симметрию и асимметрию необходимо рассматривать с позиций не только пространства, но и времени. Симметрию в танцевальной композиции связывают со спокойным состоянием, с равновесием. Такое состояние создается за счет повторов рисунков или движений танца во времени в разных точках пространства. Ярким примером применения закона симметрии являются композиции народных танцев. Симметрия в этом виде танцев создается за счет «зеркального» построения в пространстве или за счет равномерного построения движений и рисунков во времени.

Это может быть равномерное движение по кругу в ту или другую сторону, движение в двух кругах, дви-

- Музыка.
- Танцовщик.
- Движения.

МУЗЫКА В КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА. Как уже сказано при рассмотрении закона единства музыкального и танцевального выражения содержание композиции танца, роль музыки в композиции переоценить невозможно: она задает жанр, темп, ритм, настроение, подчас звучит автономно, а когда пространство сцены как бы «пусто», становится самостоятельным носителем содержания композиции, обостряет ожидание зрителями продолжения действия.

Музыка, сопровождающая танец, очень тесно соприкасается с движениями и соответствует таким качествам, как длительность, интенсивность, протяженность и динамика. Музыка влияет на качество восприятия видеоряда танцевальной композиции. Музыка может способствовать верному восприятию зрителя, если она создает верный пространственный образ композиции. Музыка может угнетать, раздражать зрителя, если она противоречит художественной мысли хореографического произведения.

Большое значение в сочинении танцевального текста играет ритм. Ритм в переводе с греческого – стойкость, соразмерность. В танце мы рассматриваем ритм как строгое закономерное чередование движений человека. Ритм в танце является формообразующим элементом. Ритмическая организация движений во взаимосвязи с музыкальным ритмом может быть в унисон, параллельной или контрастной. Ритм движений, как правило, соотносится с метрической сеткой, то есть движения должны совпадать с началом такта и переходить логически в последующий.

Скорость исполнения движений определяется темпом. Построение танцевального движения зависит от музыкального темпа. Исполнение движений должно

ТАНЦОВЩИКИ. Назвать танцовщика «выразительным средством» хореограф – постановщик может лишь с существенными оговорками. Бесспорно, именно танцовщик, красота и сила его тела, осмысленность танца, мимика, совершенное владение танцевальной техникой – условия успеха любой танцевальной композиции. С другой стороны, танцовщик – не безгласное, слепое орудие постановщика. Постановщик должен умело донести до исполнителя свои мысли, идеи, поделиться с ним своим замыслом. В свою очередь, танцовщик, осознав мысли постановщика, нередко становится его соавтором, внося в композицию свои мысли и свое, подчас неповторимое, мастерство.

В «арсенале» танцовщика-профессионала высокого класса всегда готово множество отработанных танцевальных движений, приемов их выполнения, но это лишь техническое условие успеха. Главное же выразительное средство, которым танцовщик воздействует на зрителя, - интеллект, позволяющий наполнить танцевальные движения конкретным смыслом, и поэтому одно из необходимых условий выполнения требований постановщика – совершенное «мышление телом».

Помимо собственно танцевальных движений танцовщику нередко приходится фиксировать внимание зрителя на некоем смысловом акценте выразительной позой. Так, в одной из давних постановок балета А.Хачатуряна «Спартак» в Мариинском театре (в тогдашнем Ленинграде) сцены битвы были представлены сменяющими друг друга многофигурными «скульптурными» композициями, схватившими определенные эпизоды битвы. Впечатление от этих «барельефов» по своей неожиданности и выразительности значительно превосходило то, что могло бы быть выражено в танцевальных движениях.

ДВИЖЕНИЯ. Абстрагируясь от исполнителя-

ным. При исполнении народного танца создается ощущение естественного пространства, а классический танец делает его замкнутым, графичным, условным.

Композиционный прием использования линий создает возможность показать уравновешенное состояние. Так, движение в колоннах, шеренгах носит торжественный характер. Например, в основе историко-бытового танца «полонез» лежит линейное построение. В отличие от линейного диагональное построение является объемным. Использование диагонального решения придает композиции выразительный действенный характер. Но движения по диагонали могут иметь различный характер. Так, движение по диагонали из правой задней кулисы к передней левой (по отношению к зрителю) является активной «выходящей» диагональю, а движение по диагонали из передней правой к задней левой (по отношению к зрителю) является активной, но «уходящей» диагональю. Диагональное направление в композиции неустойчиво и стремится к равновесию. В танце это направление часто служит переходом из одного рисунка в другой.

Чаще всего используют круговое направление. Оно устойчиво в своей основе и имеет камерный характер. Для разрушения устойчивости круга требуется дополнительный внешний рисунок. Это может быть колонна, шеренга или диагональ.

Лучший способ выявить элементы композиции – это сопоставить их по контрасту. Так, линейное построение противопоставляется круговому, шеренга – колонне и т.д. Если композиция состоит из двух частей, то эти части могут быть противопоставлены друг другу. В многофигурной композиции также используются приемы контраста. В таких построениях рисунок одной фигуры резко отличается от другой. Примером может служить композиция кадрили. Для достижения контрастирующего эффекта используется противопоставление быстрого и медленного

темпов, чередование массового и сольного исполнения, смена объемного и плоскостного решения фигур, смена поз (статика) и движений (динамика).

ПРАВИЛО ВЫЯВЛЕНИЯ НЕПРЕРЫВНОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ, ЕГО ЦЕЛОСТНОСТИ. Это правило непосредственно вытекает из закона целостности композиции и относится в первую очередь к крупным формам танцевальных композиций, в которых постоянно сменяют друг друга контрастные эпизоды (сольные и ансамблевые), сочетаются главное и побочные действия, между основными движениями «включаются» связующие и т.п. За множественностью и кажущиеся «пестротой» эпизодов постановщик вынужден постоянно прослеживать сквозное, определяющее, направление развития действия, порой безжалостно отсекая эпизоды эффектные, но не созвучные композиции как целому.

Правило выявления целостности распространяется не только на хореографические компоненты композиции. Оно диктует и отбор или редактирование музыкального текста, характер «одежды сцены», цветовую гамму костюмов и многое другое, что особенно остро ощущается на стадии завершения подготовки композиции к премьере, когда это целое будет впервые предъявлено на суд зрителя.

Выразительные средства.

Как и по многим другим вопросам, в литературе, посвященной теории хореографии, мы не находим готовых перечней выразительных средств, хотя о их значении говорится много и убедительно. Позволим себе снова в учебных целях прибегнуть к перечислению, а далее характеристике явлений, которые, с точки зрения автора, могут быть причислены к числу основных выразительных средств, имеющихся в распоряжении хореографа – постановщика. Это:

сценах в балете часто главным становится геометрическая форма танцевального рисунка. Так, в русских хороводах за основу берется круг, линейное построение рисунка является связующим, переходным из одной фигуры в другую. В балете «Лебединое озеро» в сценах второго и четвертого акта основным рисунком танца лебедей является линейное построение. Главный рисунок в танце несет основную художественную информацию, является опорой всей композиции. Развитие основного рисунка становится стержнем всего танца.

В танцевальной фразе наиболее яркие танцевальные движения соединяются посредством проходящих, связующих, менее эмоциональных, движений. Выделение основных и связующих движений характерно для таких форм танца, как массовая и сольная пляска или вариация в балете. Основные движения при повторе могут соединяться с другими связующими движениями. Может происходить и соединение постоянно новых основных движений с постоянно новыми связующими движениями.

ПРАВИЛО ОТБОРА ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ. В дальнейшем изложении понятие «выразительные средства» будут рассмотрено специально, поэтому здесь достаточно только сформулировать это правило, тем более, что каждый постановщик оказывает предпочтение своим любимым выразительным средствам (яркий пример – творчество Н.Надеждиной и ее ансамбля «Березка»).

ПРАВИЛО ОРГАНИЗАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В СООТВЕТСТВИИ С ЗАМЫСЛОМ ПОСТАНОВЩИКА. Равновесие композиции тесно связано с ее временным и пространственным восприятием. Асимметричное расположение исполнителей, рисунков, движений, фигур через определенные интервалы времени уравновешивается симметричным построением композиции. Простота рисунка часто уравновешивается многообразием танцевальных движений. Если основу пляски составляет разнообразн

примером может служить русская пляска «Тимоня», поставленная в хоре имени Пятницкого балетмейстером Т.Устиновой. Основу всей композиции танца составляет один единственный рисунок – круг, а все развитие происходит за счет многообразия и развития танцевальных движений.

В основе приемов танцевальной композиции лежит освоение, или использование, сценического пространства; линейного, кругового и диагонального направлений движения. Пространство на сцене ограничено системой кулис, задником, рампой или авансценой. Это и есть реальное сценическое пространство для танца, место действия, где реализуется замысел балетмейстера. Сцена в процессе реализации замысла сама становится образной. Даже пустое пространство сцены неоднородно вследствие различий глубины и зеркала сцены, авансцены и ее центра.

Пространство в танцевальной композиции может быть ограничено «правильными» (круг, прямоугольник, эллипс, квадрат и т.д.) и «неправильными» (кривая замкнутая линия) геометрическими формами. Насыщение пространства может происходить за счет сочетания круговых и линейных геометрических форм (круги, квадраты, прямоугольники, кривые замкнутые линии и т.д.). Пространство может быть разделено на «правильные» симметричные уравновешенные части (круги, прямоугольники, квадраты) и «неправильные», асимметричные, неуравновешенные части.

Живое восприятие сценического пространства зависит от замысла, формы, вида и способов решения танца. Так, воплощение народного танца требует «заземленного» небольшого и замкнутого пространства. Особенно это характерно для плясок, переплясов и кадрилей. Композиция хороводов построена на более объемных фигурах, что рождает ощущение большого пространства. Затейливость рисунков хороводов позво-

ческого действия.

Все эти правила, как и законы композиции, действуют совместно и рассмотрение их по отдельности диктуется логикой приобщения к мастерству постановщика.

ПРАВИЛО РАЗВИТИЯ КОМПОЗИЦИИ ОТ НАЧАЛА ДО КОНЦА предполагает выделение разных по назначению частей в составе композиции как целого (проследим это на примере народных танцев). Разные авторы выделяют от трех до пяти таких частей. Это

- **экспозиция**, своего рода краткая «увертюра», когда зритель как бы «знакомится» с персонажами осознает, в каком именно жанре будет построена композиция (эту часть выделяют не все авторы); обычно экспозиция очень кратковременна;
- **завязка** действия, собственно начало композиции. Начало настраивает зрителя на восприятие всего произведения. Оно может развиваться медленно или быстро, может быть неожиданным. Так, начало в композиции хороводов имеет медленное развитие, такое же развитие свойственно лирическим танцам и медленным пляскам. Быстрым пляскам, переплясам и кадрилям свойственно неожиданное начало, исполняемое в быстром темпе;
- центральное место в композиции занимает **развитие действия**, в котором используются самые разные выразительные средства, помогающие раскрыть содержание, показать изменения в эмоциональных состояниях персонажей;
- развитие действия подводит зрителя к его наивысшей точке – **кульминации**. Кульминация выделяется своей зрелищностью и сложностью исполнения. Это - эмоционально-смысловая вершина композиции. Выделение кульминации связано с особенностями зрительского восприятия человека: зритель ждет разрешения «конфликта». Может быть неожиданная перегруппировка

исполнителей, виртуозное исполнение движений, эффектная поза и т.д. Кульминация, как наиболее действенная часть композиции во времени располагается ближе к завершению композиции, а иногда может и совпадать с концом танца. Перемещение кульминации ближе к началу композиции делает композицию вялой, отвлекает зрителя от ее развития;
- венчает композицию ее завершение; по форме оно может быть отдельным движением, позой, живой скульптурной группой и т.п.

Подобное развитие может иметь место и в отдельных эпизодах композиции. По времени экспозиция, начало, кульминация и завершение гораздо короче основной части, т.е. развития действия. Иногда завершение повторяет начало композиции, как бы «закольцовывая» ее в единое целое.

ПРАВИЛО РАЦИОНАЛЬНОГО СООТНЕСЕНИЯ ОСНОВНЫХ И ВТОРОСТЕПЕННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КОМПОЗИЦИИ, ГЛАВНОГО И НЕ ГЛАВНОГО В НЕЙ, СВЯЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ. В танцевальной композиции, как и в жизненных ситуациях, мы постоянно выделяем нечто главное, которое и является основным двигателем действия. Второстепенное становится фоном для главного, способствующим его выделению, создает окружение для главного, вступая с ним в связь. Главным в композиции могут быть рисунок, движение или танцевальная фигура, действие или исполнитель. Главное, как правило, доминирует над остальным и несет основную эмоциональную и смысловую нагрузку. В сюжетных танцах или балетах выделяется основное (сквозное) действие и действия второго и третьего плана. Так, в балете «Жизель» на первый план выдвигаются взаимоотношения Альберта и Жизели, как основное действие. На втором плане развиваются отношения между Гансом и Жизелью, как побочное действие, способствующее усилению первого. Во втором акте на втором плане оказываются вилисы (души умерших девушек).

В сценических народных танцах или массовых

ние движения во времени, что сделает ее «живой», эмоциональной, художественно наполненной;

- необходимо добиться новизны танцевальной композиции.

Балетмейстер, который рождает танцевальную композицию, всегда идет тернистым путем. Создавая гениальные композиции, М.Петипа, Л.Иванов, А. Глушковский, М.Фокин, Ф.Лопухов, К.Голейзовский, Л.Якобсон, К.Боярский, Ю.Григорович и многие другие дарили своему зрителю мир наслаждения шедеврами танца. Так, М.Петипа и Л.Иванов создали композиции симфонического танца, М.Фокин через композицию открыл мир образов средствами танцевальной пластики, Л.Якобсон создал мир хореографических миниатюр и т.д.

Каждое новое открытие в композиции сопряжено с преодолением устаревшего, нежизнеспособного. Именно в хореографии, как одном из самых консервативных видов искусства, преодоление отжившего сталкивается с наибольшими трудностями.

ЗАКОН КОНТРАСТА. Этот закон отражает взаимодействие согласных элементов композиции с резко различающимися между собой по контрасту. Контрасты являются движущей силой танцевальной композиции и определяют ее выразительность. Значение контрастов как сочетание противоположного в зрительском восприятии очень велико. Существенную роль в композиции танца играют контрасты плоскостного и объемного построения, контрасты рисунков танца, контрасты движений танца, контрасты динамики, контрасты образов танца и т.д. Так, на смену круговым формам рисунка приходит линейное построение, колонны переходят в шеренги или диагональное движение; быстрое движение сменяется медленным. Ничто так не возбуждает, не завораживает зрителя как резкая, неожиданная смена построения. Нередко даже неожиданная остановка после быстрого вращательного движения вызывает бурю апл

Согласованность контрастных элементов композиции основана на пространственном, временном или эмоциональном равновесии. Ярким примером может служить одна из форм классического танца «pas de deux», в котором адажио сменяется вариациями и все заканчивается кодой.

ЧАСТНЫЕ ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА. Одним из частных законов композиции можно назвать симметрию, выступающую в явном или скрытом виде, и ее антипод - асимметрию. Асимметрия и симметрия существуют в самой природе танца и вводятся в него на основе учета закономерностей восприятия. Симметрия и асимметрия используется и в других пространственных видах искусства (архитектуре, живописи, скульптуре и т.д.). В хореографии симметрия и асимметрия могут проявляться во времени по мере развития действий танца.

Все законы танцевальной композиции действуют одновременно и согласованно, т.е. выделение каждого из них необходимо лишь в целях теоретического осмысления процесса композиции танца в ее деталях.

Правила построения композиции танца

Для начинающего хореографа-постановщика очень важно упорядоченное знание правил построения композиции танца.

Можно выделить следующие правила:

- развития композиции от начала до конца;
- рационального соотнесения между собой основных и второстепенных элементов композиции;
- отбора выразительных средств, соответствующих замыслу постановщика и посильных для исполнителей композиции;

ущерба для целого;

- части композиции, отдельные фигуры или движения не могут меняться местами без ущерба для содержания;
- ни один новый элемент танцевальной композиции не может быть присоединен к завершенному целому.

Таким образом, целое предполагает соразмерность частей и элементов. Попытки заменить отдельные части в ранее созданных балетных композициях из классического наследия или перенести танцы в их «чистом» виде из одного коллектива в другой, без учета их специфики, или ввести новых исполнителей в танцевальное произведение без учета индивидуальности танцовщика приводят к нарушению закона целостности композиции.

Так как сценическое действие развивается в пространстве и во времени, то и соотношение частей танцевальной композиции необходимо рассматривать в этих категориях. Развертывание действия в танцевальной композиции имеет начало, развитие и завершение. Наивысшей точкой в развитии всей композиции является кульминация. Отсутствие кульминации как вершины конфликта приводит к бездействию композиции.

Пространственное развитие композиции связано с организацией танцевальных фигур на сцене и требует соотношения рисунков танца, движений и количества исполнителей. Для создания действенной композиции необходимо в рисунке и движениях соподчинить второстепенные элементы главному.

Композиционное действие необходимо рассматривать во взаимосвязи с музыкальной драматургией. Развитие музыки способствует созданию действенной танцевальной композиции в пространстве и времени. Большое значение в развитии действия имеет музыкальный ритм. Он способствует организации движений и рисунков и является проводником действия. Большую роль в раскрытии закона целостности играет

танцевальный ритм. Музыкальный ритм диктует, каким должен быть танцевальный ритм

Действенность танцевальной композиции не может подменяться большим количеством произвольно отобранных рисунков и движений, постоянной сменой фигур, не имеющих взаимосвязей и развития.

Закон целостности обусловливает взаимопонимание между исполнителями композиции и зрителем, воспринимающим ее.

ЗАКОН АКТУАЛЬНОСТИ. Основой этого закона является создание образа танца или образа в танце, который созвучен зрителям-современникам. Каждая эпоха предъявляла свои требования к созданию танцевальной композиции, выделяя характерные формы в разных видах танца. Так, были эпохи менуэта, вальса, танго и т.д. Требования определенной эпохи активно влияли на сценическую композицию танца. Композиция сценического танца впитывала в себя характерные особенности бытовых движений, спорта, других видов искусства.

Сценическое время находится во взаимосвязи с реальным временем, даже если оно не совпадает с ним с исторической точки зрения. Время, в которое живет зритель диктует развитие сценического действия, конфликтов, коллизий, столкновения характеров. То, что было интересно вчера, может стать неуместным, уйти в небытие.

В работах отечественных авторов нашего века [illegible] в качестве синонима актуальности употребляется термин «жизненность». Думается, что термин «актуальность» ближе по смыслу к содержанию этого закона.

Закон актуальности, или **ЖИЗНЕННОСТИ**, характеризуется следующими основными чертами:

- движения и рисунки танца, а также его фигуры в их соотношении с развитием действия должны быть типичными для изображаемой эпохи;
- в композиции должно присутствовать ощуще-

произведения, постановщик раньше всего создает его будущую содержательную основу. В отдельных случаях эту важную часть работы может выполнять сценарист. Но, получив чью-то разработку драматургической основы, хореограф-постановщик переосмысляет и осваивает ее, переводит на язык хореографии.

Практика создания мировых шедевров балетного искусства убеждает, что долговечными становятся лишь те танцевальные композиции, в которых основу основ образует содержательная драматургия («Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и т.д.), «разговорный язык» «переведен» на эмоционально-образный язык танца.

ЗАКОН ЕДИНСТВА МУЗЫКАЛЬНОГО И ТАНЦЕВАЛЬНОГО ВЫРАЖЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ. Это не менее общий закон, чем предыдущий, но в отличие от первого, связывающего танец прежде всего с его литературной (словесной) основой, данный закон неразрывно связывает танец с музыкой. Музыка для танцевальной композиции в идеале заказывается композитору, хорошо знающему специфику языка танца. Тогда, опираясь на драматургическую основу и пожелания хореографа-постановщика, композитор пишет музыку специально для будущей танцевальной композиции. К сожалению, гораздо чаще хореограф вынужден искать готовую музыку, компилировать музыкальный текст в соответствии со своим замыслом. Бывает и наоборот: хореограф услышал музыку, которая вызвала у него зрительный образ танца, и он создает композицию танца на эту музыку. В любом случае музыка диктует эмоционально-образный видеоряд танца, его темп, его ритм. Неудачное соотношение танцевальных движений с музыкальной канвой разрушает танцевальную композицию. Соответствие движений, поз, танцевальных групп, рисунков движений и т.д., особенностям музыкального произведения порождает целостное восприятие танцевальной композиции.

Необходимо обратить внимание на равновесие, которое возникает между музыкой и танцевальной лексикой. В его основе лежит взаимодействие зрительного и слухового восприятия. Перегруженность слухового восприятия музыки зрительным восприятием танцевальной лексики утомляет зрителя, понижает остроту оценки действия, происходящего на сцене. Равновесие, достигнутое между музыкой и танцем, создает оптимальные условия для восприятия танцевального произведения. Так, простота народной музыки, сопровождающей танец, позволяет более свободно варьировать танцевальные средства и даже подключать пение для усиления слухового восприятия. Использование музыки, специально не написанной для танца, создает трудности не только в поиске танцевальной лексики, но и нахождение равновесия между музыкой и танцевальным языком. Музыка, которую композитор пишет для танца, предполагает ее композиционное танцевальное решение. В танцевальной музыке «проглядывается» танец.

ЗАКОН ЦЕЛОСТНОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ. Любое расположение исполнителей на сцене и их движение представляют собой единое целое, ограниченное пространством и временем. Их расположение постоянно меняется в зависимости от перемещения по сцене. Но для того, чтобы создать танцевальную композицию, необходимо всех исполнителей относительно сценического пространства и времени связать таким образом, чтобы их расположение и перемещение не были случайными. Они должны двигаться в едином музыкальном ритме, исполнять одинаковые движения, перемещаться по единому рисунку, изображать единый процесс, выражать единое состояние. Таким путем элементы случайного единства преобразуются в закономерное целое.

Соответственно, закон целостности требует соблюдения определенных условий:

Основные элементы сценического искусства

Хореограф-постановщик танцев, бесспорно, должен знать, что представляет из себя сценическое искусство, одним из видов которого является и хореография, каковы его основные элементы. Это:

- **трехмерное пространство**, ограниченное пределами сцены (стадиона, лесной поляны, площади в населенном пункте и т.п.);
- **музыка как временной фактор**, одно из основных средств выражения эмоционально-действенных состояний;
- **исполнители**, в данном случае танцовщики, основные носители идеи хореографа, делающие эту идею зримой;
- **зрители**, ради которых осуществляется постановка, чье «дыхание» обеспечивает контакт и придает смысл зрелищу как таковому.

Развертывание танцевальной композиции во времени образует пространственно – временной (потому «четырехмерный») континуум, в котором время позволяет фиксировать движение. В хореографии временной фактор задается музыкой. Отсюда следует, что хореограф-постановщик должен хорошо знать танцевальную музыку и постоянно пополнять это знание.

Основными элементами сценического действия хореографического произведения являются танцевальный рисунок и движения. Именно через них раскрывается содержание. Рисунок и движения в композиции реализуют композиционное действие.

Основные законы композиции танца

Хореографу-постановщику нужно знать также законы композиции танца. Это – аксиома. Об этом пишут все исследователи хореографического искусства.

однако ни в работах старых мастеров, ни в современных исследованиях мы не находим четко сформулированных названий законов композиции, тогда как в названии закона схватывается самая его сущность (вспомним закон всемирного тяготения или периодический закон Д.И.Менделеева). Автор данного учебного пособия берет на себя смелость дать названия законам композиции танца, отнюдь не претендуя на кардинальный пересмотр содержания трудов предшественников, наоборот, опираясь на них. Итак, к числу основных законов композиции танца могут быть отнесены:

- закон единства драматургического и хореографического содержания;
- закон единства музыкального и танцевального выражения содержания;
- закон целостности композиции;
- закон актуальности;
- закон контраста.

ЗАКОН ЕДИНСТВА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ. На протяжении нескольких веков идет спор о том, что выражают танцевальные движения и позы; были и есть сторонники танца, представляющего собой произвольный набор движений, не связанных единым содержанием. Такого рода танцевальные композиции могут доставлять эстетическое наслаждение зрителям во время их исполнения, но не оставляют глубокого следа в памяти. Наоборот, композиции, драматургическая основа которых продумана и согласована с хореографическим воплощением, надолго сохраняются в памяти зрителя, т.к. вызывают у него интерес к сквозному развитию действия.

Действие закона единства драматургического и хореографического содержания распространяется на все виды и формы композиции танца, начиная от отдельных сценических танцев, кончая многоактными балетными спектаклями. Из этого закона

кости композиционного построения.

Постановщиками прошлого был накоплен огромный и бесценный практический опыт по композиции танца, но многое бесследно утеряно. Лишь благодаря непрерывно идущим на сцене балетным спектаклям удается сохранить самое ценное в их композиции.

Хореограф – постановщик

Хореограф-постановщик – это профессионал, владеющий искусством постановки танцевальных композиций и создания оригинальных композиций танца. Следует подчеркнуть связь и различие словосочетаний «танцевальная композиция» и «композиция танца».

Танцевальная композиция - это то, что видит зритель, это – органически связанная совокупность танцевальных движений, образующих некое единое целое. Танцевальная композиция развертывается объективно и воспринимается прежде всего зрительно. Танцевальные композиции стихийно складывались в человеческом сообществе задолго до появления профессии не только хореографа - постановщика, но и танцовщика - профессионала. Основным признаком танцевальной композиции в отличии от хаотического набора движений (в том числе и танцевальных) следует считать наличие некого закодированного символического содержания, передаваемого посредством сменяющих друг друга рисунков движений.

Композиция танца – это преднамеренно создаваемая хореографом-постановщиком модель танцевальной композиции. Создание композиции танца – процесс, включающий в себя поиск сюжета, зарождение замысла, поиск выразительных средств, выстраивание мысленной модели будущей танцевальной композиции. Все названные стадии формирования композиции танца протекают в сознании и подсознании хореографа-постановщика и

осуществляются субъективно, даже если хореограф, общаясь с другими людьми, говорит о замысле и т.п., «оречевляя» то, что иначе недоступно никому другому. И замысел хореографической композиции и ее модель нередко так и остаются не воплощенными в реально (объективно) осуществленную постановку, т.е. и зарождаются и угасают в сознании хореографа-постановщика. Иногда хореограф тем или иным способом фиксирует свой замысел, объективируя его в виде словесного текста или знаковой записи смены рисунков движений и фигур танца. Поэтому, готовясь к деятельности хореографа – профессионала, важно ознакомиться с имеющимися знаковыми системами записи танцев и по возможности добиться освоения соответствующих умений и навыков.

Между танцевальной композицией и композицией танца нет и не может быть непроходимой пропасти. Это — стадии деятельности хореографа, органически связанные друг с другом: композиция танца, зародившись субъективно, становится основой для постановки танцевальной композиции, т.е. объективной деятельности. Обсуждение различий между тем и другим оказывается плодотворным в организации учебного процесса: для постановки танцевальных композиций в первую очередь необходимы умения и навыки организации участников постановки, координации усилий всей постановочной группы, а не только танцовщиков. Для создания композиций танца нужны знания законов сценического искусства и, в первую очередь, хореографии, развитой зрительский опыт, включающий умение объективно анализировать увиденное, общая эрудиция, позволяющая отбирать сюжеты, которые отвечали бы специфике хореографического искусства, и перерабатывать их для создания новых композиций танцев, а также владение танцевальной техникой, что позволит выдвигать реальные требования к танцовщикам.

8. Слонимский Ю. Мастера балета. – Л., 1937.
9. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М., 1986. – С. 75-111.
10. Фокин М. Против течения. Изд. 2-е. – Л., 1981. – С. 5-25.
11. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Л., 1935. – С. 145-164.

Глава 2. Хореограф – создатель композиции танца и постановщик танцевальной композиции

Слово композиция (composité – лат.) означает сложение, составление, соединение частей в единое целое. Такое понятие в широком смысле слова применимо ко многим видам искусства (живописи, музыке, театру и т.д.).

Понятие композиция танца в ныне действующем учебном плане относится к разделу «Сочинение танца». Композиция танца основана на соединении отдельных танцевальных движений, танцевальных фигур в гармоническое целое. Движения танца соединяются не только посредством своей логики, но и находятся в непосредственной зависимости от логики развития музыки.

Как и все виды сценического искусства, танцевальная композиция создается во времени и пространстве. Элементы танца, развертываясь в четырехмерном пространстве, образуют пространственно-временной континуум.

Танцевальная композиция может быть постоянна и не поддаваться видоизменению в сценическом танце или иметь импровизационный характер в фольклорном танце. В своем пространственном развитии она может исполняться на сцене, в бытовом помещении или на природе. Во временном развитии она может занимать предельно короткое время от нескольких минут (в танцевальном этюде) до нескольких дней в фольклорном танце.

Многие сценические произведения хореографического искусства силой своего воздействия на зрителя и своей жизнеспособностью в первую очередь обязаны именно удачно созданной композиции. Ясность содержания хореографического произведения зависит от, нет

чается два тесно связанных между собой, но принципиально различных явления, а именно:

1-е: **собственно танец**, который студент (хореограф-профессионал, зритель) наблюдают как нечто внешнее, то, что существует, осуществляется объективно и что вероятно, правильнее было бы называть «танцевальная композиция».

2-е: те **внутренние процессы**, которые совершаются в сознании хореографа-постановщика и до поры до времени недоступны никому, кроме него самого. Им, этим процессам, мы и обязаны появлением на свет новых танцевальных композиций, и вот эти-то процессы, протекающие субъективно, по-видимому, правомочно называть собственно «композицией танца». Сюда следует отнести поиски сюжета, зарождение замысла, разработку модели будущих композиций и, наконец, перерастание субъективно «рожденной» **композиции танца** в объективно «ожившую» в движениях исполнителей **танцевальную композицию**, исполняемую (или остающуюся не исполненной) по замыслу ее создателя при участие композитора, художника, музыкантов, танцовщиков, костюмеров, гримеров, бутафоров, декораторов и др.

В процессе подготовки хореографов-постановщиков на начальных этапах превалирует наблюдение, т.е. идет накопление визуально воспринятого или участие в исполнении танцевальных композиций по чьим-то (хореографа-постановщика) указаниям, т.е. доминирует объективный фактор. Чем ближе к завершению образования, тем чаще перед студентом ставится задача создавать собственные танцевальные композиции и тем больше он мобилизует свои психические резервы (сознание, подсознание, интуицию), создавая композиции танцев. Отсюда следует, что в разные периоды обучения студенту по преимуществу нужны разные знания, умения и навыки: вначале это наблюдения и анализ воспринятых танцевальных композиций, в конце срока обучения – умения

создавать развернутые собственные композиции танцев и претворять их в танцевальные композиции.

Этим диктуется и последовательность рассмотрения теоретических вопросов: мы будем двигаться от истории танца к теории композиции танца; от обобщенного портрета хореографа-постановщика и необходимых ему знаний о принципах, законах, правилах создания композиции танца к характеристике зрителя и рассмотрению закономерностей восприятия танца; от понимания режиссерского пространства к обзору постановочной группы и в первую очередь исполнителей; от рассмотрения видов и форм танцев к приемам фиксации композиции танцев и танцевальных композиций.

ций и фиксированного визуального материала, а также подготовкой студенческих композиций, их постановкой и детальным анализом значительное место занимают теоретические экскурсы, нечто вроде лекций по конкретным темам занятий. Именно эти теоретические экскурсы и легли в основу первого - теоретического - раздела данной работы.

То же самое следует сказать и о втором – методическом – разделе, в котором приведены описания практических аудиторных занятий и заданий для самостоятельной работы студентов, апробированных, как уже сказано, автором в его педагогической деятельности.

В приложение вынесены найденные в архивах Челябинского краеведческого государственного музея описания народных танцев, исполнявшихся в селах тогдашнего Челябинского уезда на рубеже XIX и XX веков; сокращенная запись и графическая реконструкция бытовавшей тогда же и там же кадрили; описания историко-бытовых танцев; краткие рекомендации начинающим педагогам-хореографам.

ВВЕДЕНИЕ

Композиция танца – один из необходимых компонентов деятельности хореографа-постановщика танцев и поэтому одна из важнейших сторон подготовки студентов, занимающихся на отделении хореографии в вузах культуры и искусств. Именно их, студентов этого отделения, следует считать основным адресатом данного экспериментального учебника, хотя в равной мере тот же материал может быть полезен и педагогам, и постановщикам-практикам, работающим с танцевальным коллективом.

Основная цель автора – восполнить пробел в учебной литературе и на основе изученных теоретических источников, а также с опорой на многолетний опыт преподавания композиции танца и практической деятельности постановщика танцев в академии, ансамбле танца и театрах систематизировано изложить основы теории композиции танца и очертить объем и содержание практической подготовки студентов к овладению искусством композиции танца.

Предлагаемая работа включает в себя два неравновеликих раздела: первый - больший по объему - посвящен вопросам теории, второй - методике работы со студентами вуза в той форме, как она осуществляется автором.

Что касается **логики** построения материала в первом разделе, то она определяется последовательностью приобщения студентов к «тайнам мастерства». Несколько особняком стоит 1-ая глава первого раздела «Из истории танца и теории композиции», которая в основном позволяет расширить кругозор студентов, показать им связь настоящего с прошлым. Последующие главы первого раздела посвящены собственно теории композиции танца.

Обращаясь к самому термину «композиция танца», мы обнаруживаем его неоднозначность, что

УДК 792. 8
ББК 85.32
П 16

П 16 Панферов В.И.
Основы композиции танца: Экспериментальный учеб. для вузов, колледжей и училищ культуры и искусств/ЧГАКИ.— Челябинск. — 2003. — 256 с. Изд. 2-е, доп.
ISBN 5-94839-001-2

В основу экспериментального учебника легли теоретические и практические труды видных деятелей хореографического искусства, а также многолетний постановочный и педагогический опыт автора.

В нем раскрываются основные принципы создания хореографического произведения, законы, правила и приемы композиции танца. Отдельные главы посвящены принципам импровизации, интерпретации и восприятию танцевальной композиции. Во втором разделе приведены авторские варианты организации практических занятий и задания для самостоятельной работы студентов. Перечни рекомендуемой литературы, распределенные по главам и годам обучения, помогут более глубокому освоению предмета.

Второе издание расширено за счет введения дополнительной главы «Режиссерское пространство хореографа», благодаря чему содержание учебника приобрело большую полноту и глубину.

Рецензенты: Захаров В.М. зав. кафедрой хореографии Академии славянской культуры, профессор, народный артист России.

Богданов Г.Ф. зав. кафедрой теории и истории хореографического искусства Московского государственного университета культуры и искусств, профессор, кандидат педагогических наук.

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГАКИ

ISBN 5-94839-001-2
© Министерство культуры РФ, 2003
© Панферов В.И., 2003
© Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2003

От автора

Побудительным мотивом к написанию данного экспериментального учебника являлось отсутствие систематизированного руководства по композиции танца, к которому можно было бы адресовать всех тех, кто готовится к деятельности хореографа-постановщика на профессиональном уровне, или уже осуществляет такую деятельность, а также педагогов хореографических отделений вузов культуры и искусств. Ныне нельзя считать полноценной подготовку студента-хореографа, если он способен лишь копировать готовые образцы танцев, созданные кем-то до него. Бесспорно, талант – качество природное, но мастерство формируется, и учить ему возможно и необходимо.

Основная трудность, с которой сталкивается автор, заключается в том, что в литературе, посвященной творчеству хореографов-постановщиков, нет унифицированного определения понятий, с помощью которых передается содержание, что порождает затруднения при сличении позиций разных авторов. Ярким примером такого несогласования позиций может быть наименование самой профессии: уходит в прошлое слово «балетмейстер», на смену ему идут «постановщик танцев», «хореограф», «постановщик-хореограф». Отсюда проистекает решимость автора, опираясь на имеющуюся в его распоряжении литературу, в какой-то мере унифицировать и закрепить значение минимума понятий, позволяющих изложить материал, избегая неопределенности словоупотреблений. Автор отдает себе отчет в том, что многие из его определений могут расцениваться как рабочие, неокончательно признанные, подчас спорные.

Поскольку у автора нет прямых предшественников в создании подобного экспериментального учебника, то и структура данной книги определяется многолетним личным опытом ведения занятий по композиции танца в вузе. На занятиях со студентами наряду с просмотром готовых танцевальных компози-

художественный образ, его новизна и потенциальные возможности разработки. Новизна может быть основана не только на новой теме, сюжете, но также на ином взгляде на историческую тему или исторический сюжет.

Сюжет – это еще не сценарий и, тем более, не балет. Балетный сюжет отличается от сюжета в литературе (хотя он также излагается через слово), от сюжета в живописи, в драматическом искусстве и т.д. В чем же особенности балетного сюжета? Балетный сюжет должен быть предельно лаконичным. В то же время он требует особого хода развития и неожиданных поворотов, чтобы создавать у зрителя эффект напряженного ожидания, способствовать восприятию театрального зрелища.

Персонажи сюжетного балета являются движущей силой в развитии действия. Их страсти, реализующиеся через поступки, создают события. Балетные персонажи никогда не отличаются сложностью характеристик, но богаты обилием эмоциональных оттенков. Для зрителя балетного спектакля характерно, что он никогда не отождествляет себя с персонажами. Он скорее попадает в стихию их чувств, постоянно поддерживаемых звучанием музыки, сопереживает им.

Персонажи в балете наделены чертами, типичными с точки зрения хореографии, а индивидуальность проявляется скорее в исполнении. Одного исполнителя от другого отличают прежде всего их физические, эмоциональные и профессиональные возможности.

В балете персонаж имеет только схематический текст, подтекстом для него служит музыка. Он делает то, что чувствует. Музыка же может «говорить» иное, нежели танец персонажа, сопровождаемый ею.

Общение персонажей в балете наглядно. С натуралистической точки зрения общение в бале-

те – просто нелепость. В этом парадокс балета: изображение жизни на балетной сцене далеко отступает от повседневной действительности, хотя в балете постоянно выражаются человеческие отношения.

Поскольку на балет ходят прежде всего смотреть, а не слушать, то, естественно в первую очередь, следят за действиями, развивающимися в пространстве. Так как сюжет – это конкретное развитие действия, то, значит, и пространство должно быть конкретным. В сюжете должно быть определено место, где происходит действие. Это художественное пространство, наделенное определенной конкретностью. Так, в балете «Жизель» – это место возле дома Жизели (I акт) и место возле ее могилы (II акт). Эти два пространства определяют поведение героев и язык их взаимодействия. Конкретность пространства толкает персонажи на определенные поступки.

Время в отличие от пространства в сюжетном балете не имеет такой конкретности, оно условно и неопределенно. Иногда по костюмам мы можем определить эпоху или время года, тогда как по движениям судить об этом можно далеко не всегда.

Место и время действия чаще определяется художником, нежели хореографом. Но это обусловлено не тем, что хореография в этом вопросе бессильна. Посредством хореографической композиции также можно воссоздать время и место действия, но на это пришлось бы затратить слишком много усилий. Посредством костюмов и декораций это делается гораздо быстрее и проще.

Хореография и музыка насыщают сценическое пространство и время действием, делают их эмоционально подвижными и стирают границы между реальностью и условностью. Композиционный строй сюжетного балета определяется конкретностью и условностью как сюжета, так и хореографической формы, в которой он воплощается. Для композиции сюжетного одноактного балета характерны:

первом появлении, затем я окутываю их оболочкой глубочайшей фантастики – вне времени и пространства. Я это делаю по личному желанию для того, чтобы яснее указать на то, что в настоящий момент послужило для меня толчком создать произведение. Облекая фантастикой персонажей, я хочу обобщить тему «борьбы классов»[32].

Примером может служить и программа одноактного бессюжетного балета того же К. Голейзовского «Мимолетности» на музыку С.Прокофьева:

1. «Утро жизни» («Мимолетности» 1,2,3)
2. «Смятение» («Мимолетности» 4,5)
3. «Загадка» («Мимолетности» 6,7)
4. «Мираж» («Мимолетности» 8,9)
5. «Гримасы» («Мимолетности» 10,11)
6. « Мудрец» («Мимолетности» 12,13)
7. «Промельки» («Мимолетность» 14)
8. «Спор» («Мимолетность» 15)
9. «Желанная встреча» («Мимолетности» 16,17,18)
10. «Финал» («Мимолетности» 19,20)

Краткое содержание эпизода «Спор»: «Тема – извечное состязание мужчин и женщин в вопросах любви.

Этот спор несерьезен и проходит на фоне улыбок. Исполнители гибки, похожи на играющих пантер. Движения мужчин и женщин чередуются как вопросы и ответы, изложенные языком танца. Исполнители то сближаются, то расходятся, то догоняют друг друга. При сближении они сплетаются в сложные, причудливые группы, напоминающие замысловатые, казуистические вопросы, а когда расплетаются - не менее хитроумные ответы. Каждая группа – головоломка. Вопросы и ответы быстро следуют один за другим. Эпизод заканчивается символически благополучно: участники обеих пар нежно склоняются друг к другу, как цветы».[33]

[32]Голейзовский К. Жизнь и творчество.—М., 1984.— С. 141.
[33] Там же.—С. 452-455.

В обоих приведенных примерах четко прослеживаются отличительные признаки бессюжетного, или программного, балета: отсутствие сюжета не означает отсутствие программы. Для программного балета типична символико-знаковая драматургия, выявление не событий, а эмоциональных состояний.

Итак, бессюжетному балету присуща предельная условность театрального зрелища. Как ни в каком другом виде танцев выявляется в нем сильный эмоциональный строй, который формирует мысль. Образная ткань строится на символике и знаковости, типичность образа разрешается в яркой индивидуальности исполнителей.

Одноактный сюжетный балет

Сюжет – это конкретное раскрытие темы. Тема обретает сюжетность только тогда, когда получает свое конкретное развитие. Создание сюжета - это сложный процесс. Поиск сюжета может происходить по двум направлениям: заимствование сюжета из исторических событий, из других видов искусства (литературы, живописи и т.д.) или создание собственного сюжета.

Хореограф постоянно наблюдает, эстетически осваивает жизнь, у него накапливаются впечатления. Среди многообразия явлений действительности его особенно волнуют те или иные общественные явления, человеческие поступки, которые он пытается осмыслить и поведать о них средствами хореографии. Когда «рациональное зерно» найдено, более целенаправленными становятся его наблюдения, но будущее произведение пока еще заложено в общих чертах. Постепенно содержание темы обретает конкретные черты в сюжете. Развитие сюжета хореографическими средствами требует создания его композиционных основ.

Основой замысла сюжетного балета является

ного танцевального произведения, занимет определенное место в развитии действия. Выделенный из балета, он может обрести форму самостоятельной композиции.

В бессюжетном действенном танце нет поступков и событий, но его программа предполагает наличие конфликта и основных этапов его развития. Бессюжетные программные танцы создаются на определенную музыку. Музыкальное содержание определяет программу танца. Поэтому она создается на основе музыкальной драматургии. Музыка для танца подбирается на основе ее глубокого содержания. Ритм, метр и темп являются важными выразительными средствами в музыке для танца. Все компоненты музыки должны определять сценическое действие. Связь музыки и танца выявляется через музыкальную и танцевальную выразительность в характере интонаций и движений, в мелодической и пластической фразе.

Необходимо отметить, что принципиальное значение имеет взаимосвязь моторно-метрического элемента в музыке и движении с мелодической содержательностью того и другого. Необходима взаимосвязь между элементами мотивного, мелодического и хореографического развития.

Сюжетный сценический танец – самая распространенная разновидность классического танца. Главное его отличие от бессюжетного танца – наличие событийного видеоряда. Как и бессюжетный танец, эта разновидность классического танца чаще всего является частью крупного балетного спектакля, символизируя поступки или душевные состояния главных действующих лиц балета.

Балет

Любой балет как синтетический вид искусства относится к области музыкального театра. Балет как театральное зрелище вобрал в себя многие виды искусства, главными из которых является музыка и танец - это то, без чего он не может существовать. Кроме того балет включает в себя актерскую игру как средство театральной выразительности.

Балет как сценический вид искусства имеет двойственную природу. С одной стороны, он тяготеет к музыке, а с другой, к драматическому искусству. Эта двойственность во все времена проявляла себя по-разному, – от танцсимфонии до драмбалета. Тяготение к драматическому искусству приводило балет к бытовому решению, тяготение к музыке – к программности и бессюжетности.

Рождение балета искусствоведы относят к эпохе Возрождения. Очень долго до обретения самостоятельности балет был связан с пением. Балетные интермедии, являющиеся зрелищными вставками между театральными актами, послужили материалом для действенного танца.

В XVII веке появляются балеты-комедии и балеты-маскарады. Авторами этих балетов были драматург Мольер и композитор Люлли. В XVIII веке сцену завоевывают оперо-балеты Люлли и Рамо. В XVIII же веке балет становится самостоятельным видом сценического искусства. Рождаются многоактные балеты.

Конец XIX - начало XX века являются экспериментальными для танцевального искусства. В этот период у публики и мастеров сцены появляется интерес к малым формам балетного искусства – одноактным балетам. Свое полное развитие, как в России, так и на Западе, это форма получает в XX веке.

друг к другу. В дуэте, как и в вариации, разрабатывается одна основная тема. В некоторых формах дуэта присутствует побочная тема, которая с основной темой вступает в разнообразные взаимосвязи. В таких дуэтах наблюдаются элементы полифонии. Иногда композиция дуэта строится на расхождение взаимоотношений партнеров, где каждый наделен собственными вариационными элементами танца. Тогда происходит разрыв сдвоенной пластической линии. В таких случаях форма дуэта приобретает более динамичный и сложный характер.

Композиция pas de deux включает в себя адажио, вариации и коду. Расположение частей может меняться в зависимости от замысла балета. В адажио проводится тема, в вариациях она разрабатывается, в коде идет возвращение к теме и выясняется результат взаимоотношений.

Pas de deux по своей структуре близка к сюитной форме в музыке. Внутренний драматизм pas de deux основан на внутренних переживаниях двух героев, которые не могут жить друг без друга. Динамика композиции рождена взаимосвязью и развитием движений каждого исполнителя.

Вторая часть pas de deux насыщена разнообразными вариациями, которые вытекают одна из другой. Происходит как бы соревнование героев. Такой принцип характерен для финального pa de deux из балета «Дон Кихот» (хореография М.Петипа). Pas de deux из балета «Лебединое озеро» насыщено драматизмом.

Композиция формы pas de deux в своей основе способствует выражению особенно острых моментов содержания балета. В этой форме переплетаются и чувства и движения персонажей и подводится итог не только их взаимоотношений, но порой и всех коллизий балета.

Одной из интересных малых форм балета можно назвать **pas d'action** (буквальный перевод – "действенное движение»). Будучи полноправной формой балетного спектакля XIX века, эта форма позднее была обособлена от всех остальных форм. Значение этого термина было

расширено, и из самостоятельного явления pas d' action перешла в подчинение всего хореографического действия балета.

В переводе с французского **дивертисмент** (divertissement) – «увеселение». Действенный и дивертисментный танец необходимо отличать не по форме, а по содержанию. В действенном танце развивается характер и динамика образа, дивертисментный танец ограничивался статической характеристикой. Форма действенного танца необходима ради углубления содержания балета, обобщения его танцевальности. Необходимость выразить внутреннее действие побуждает хореографов к использованию сложных танцевальных структур, более гибких, подвижных, нежели дивертисментный танец. Исторически лучшим образцом этого синтеза стала II картина в балете «Лебединое озеро» хореографа Л. Иванова. Форма pas d' action позволила соединить композицию балета в единую гармонию движений и действия.

Хореографический этюд – вид классического танца, как правило, используемый в подготовительной работе для выработке тех или иных деталей танцевальной композиции. Однако встречаются и сценические этюды.

Хореографическая миниатюра отличается от этюда тем, что специально предназначена для сценического исполнения, а от более крупных форм сценических танцев тем, что образ в ней лишь обозначен, тогда как в одно – или многоактном балете образы развиваются, поэтому хореографическую миниатюру можно условно назвать «мини-балетом»: время ее исполнения не превышает 4-5 минут (таков «Умирающий лебедь» на музыку К.Сен-Санса).

Иногда в концертных программах в качестве хореографической миниатюры могут исполняться отдельные эпизоды из балетов.

Бессюжетный сценический танец, нередко называемый действенным, обычно является частью круп-

фразу исполняется pas tombé с туром в воздухе и с остановкой в IV позиции.

Все эти части объединены единым композиционным строем и внутренней логикой. Прыжок в I-ой части служит основой для развития остальных прыжков и объединяет подготовительные и основные движения. В III-ей части прыжок, как танцевальное движение, выделяется и обособляется, включая в себя два элемента: тур в воздухе и pas gliisade. Танцевальная фраза строится исходя из этих элементов.

Вариации делятся на «партерные» и «воздушные». Для «партерных» вариаций характерны широкие и плавные движения, исполняемые как в медленном, так и в быстром темпе. Композиция таких вариаций включает в свой арсенал в качестве выразительных средств пальцевую технику и разнообразные виды вращений.

Основу «воздушных» вариаций составляют разнообразные прыжки, воздушные и партерные туры. Движения «воздушных» вариаций, как правило, комбинируются с движениями партерного характера.

Для вариаций характерна виртуозность и чеканность исполнения, устойчивость, музыкальность, ритмичность, элевация и баллон.

В своем композиционном решении вариация включает и «пластическую паузу». Термин заимствован из драматического искусства. «Пластическая пауза» состоит из элементов сценических шагов, бега, поз и различных положений. Она позволяет снять напряжение у зрителя и подготовить его к восприятию новой, более сложной, порой неожиданной, танцевальной фигуры. «Пластическая пауза» придает определенную атмосферу композиции, украшает ее ритмический строй, способствует выделению основных, второстепенных и связующих движений, «фигур» и «фона».

Большое значение в построении вариации играет передвижение исполнителей по сцене. Как правило, в вариации используются все возможные направления. Э-

может быть передвижение по диагонали, по кругу, по прямым линиям и т.д. Необходимо обратить внимание на то, что все движения исполняются «на зрителя».

Положение танцовщика на сцене или его передвижение по сцене определяется конкретной мыслью (задачей). Движения в центре сцены, движения по кругу или по диагонали строятся согласно стилю балета, характеру персонажа, замыслу эпизода. Вариация, хотя и относится к формам «чистого» танца, но создается на основе действия балета.

Примером может служить вариация из балета «Армида» на музыку Ц.Пуни, сочиненная Ж.Перро, в балете М.Петипа. «Это было чередование в очень строгом рисунке выполненных перекидных geté, туров a la seconde, попеременно en dedans и en dehors, субресо и ассамблеев с заключительным pas dechat и остановкой в бравурной позе, руки на бедрах, запрокинутая с вызовом голова»[31].

Для вариации характерно слияние танцевальной техники с актерской выразительностью. Вариация – основополагающая форма хореографического ансамбля: классического дуэта (pas de deux), трио (pas de trois), квартета (pas de quatre) и т.д.

Дуэт относится к более свободным композиционным формам, что позволяет хореографу ярче проявить свое мастерство и фантазию. В основе дуэта лежит взаимоотношение двух героев. Через всю композицию дуэта проходят две пластические линии. Стиль и характер движений создаются на основе отношений персонажей. Движения партнера диктуются пластическим поведением партнерши. Образуется сдвоенный пластический ряд. Дуэт исполняется в характере адажио и обычно очень насыщен элементами поддержки. В то же время мы знаем, что адажио Фархада и Ширин в 1 акте балета «Легенда о любви» (хореография Ю.Григоровича) исполнялось без единой поддержки.

Особенностью композиции дуэта является то, что все движения партнеров взаимосвязаны и направлены

бы желая поболтать.

1. Pied droit avancé – шаг правой ногой вперед.
2. Grue gauche – высокий взмах левой ногой.
3. Pied gauche avancé – шаг левой ногой вперед.

После того, как танцоры сделали поворот и стали в позицию pied joints, они снова берутся за руки, чтобы повторить танец сначала.

Каждый раз, когда танцоры повторяют бранль, они делают это с новыми жестами и мимикой, в одном случае взявшись за руки, в другом – воздевая в восхищении руки и подняв голову к небу, и так далее, в зависимости от того, что придумают сами танцоры»[30].

XVII век - время сложных композиций. Выросла техника движений, становится выворотным положение ног. Появляются такие движения как jeté, assemblé , глиссирующий шаг, кабриоли, вращение на одной ноге, положение на полупальцах. Общение партнеров становится более активным. В это время создаются новые композиционные формы. Появляются научные труды по танцу. В моду входят балы, - придворные, общественные и семейные. Создаются сюитные формы. Балы открывались бранлем или курантой, далее исполнялись веселые танцы. Закрывались балы вольтой, гальярдой и сальтареллой. Самыми популярными в эту эпоху становятся гавот и менуэт.

В начале XVIII века главенствует композиция парных танцев. Это бурре, пасспье, ригодон, гавот и менуэт. Но постепенно парные танцы уступают место массовым с более сложной по форме и структуре композицией – контрданс, а затем вальс.

Для Франции XIX века характерны такие танцы как менуэт, гавот, бурре, бранль. В Англии в это время была популярна жига. В России танцевали гавот, гроссфатер, менуэт, французскую кадриль. Модными в России были и танцы польского происхождения. Среди них необходимо отметить мазурку, польку, полонез и краковяк.

Композиция бытовых и салонных танцев – это

[30] А.Б.

«живая» история танца. Ни один вид танца не смог сохранить в таком объеме и художественной целостности композицию свих форм, как эти танцы. Историки не всегда могли определить принадлежность того или иного танца конкретной стране или национальности, но каждый танец был символом своей эпохи. Краткие сведения об отдельных видах историко-бытового танца вынесены в приложение 5.

Классический танец

Классический танец отличается от других видов танцев по следующим признакам:

- это всегда сценический танец;
- движения этого танца искусственны: его исполняют на вытянутых ногах в выворотном положении;
- содержание в нем передается обобщенно, символически.

Для всех разновидностей классического танца свойственны одни и те же формы.

Формы классического танца – вариация (сольный танец), дуэт (адажио), ансамбль, массовый танец.

Вариация существует как самостоятельно (концертная форма исполнения), так может являться составной частью композиции других форм. Вариация, как и другие формы классического танца, является исторически сложившейся формой и имеет определенную структуру. Эта структура является трехчастной и строится по схеме А-В-Б. Соединение частей основано на принципе контраста. Части не повторяются. Примером может служить мужская вариация в pas de trois из балета «Лебединое озеро», хореография М.Петипа. Вариация начинается цепью движений по диагонали, где основным движением является pas sisson с остановкой в позе ecarté. В третьей части на эту же музыкальную

музыкантов и танцоров, но танцы под пение продолжали появляться на вечеринках наряду с танцами под музыкальное сопровождение. Частушки в основном исполнялись без сопровождения и с приплясыванием.

Интересные наблюдения зафиксировал М.И. Глинка в своих записках о путешествии по Испании. Он писал, что «во время танцев лучшие певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы ловко выплясывали и, казалось, что слышишь три разных ритма, пение шло само по себе, гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладоши и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки»[29].

Бытовой танец

Этим названием охватывается почти необозримое множество танцевальных композиций, бытовавших в разные эпохи у разных народов.

Как уже сказано, можно выделить две разновидности бытового танца по признаку социальной принадлежности: собственно бытовой танец и танец «салонный».

Собственно бытовыми танцами считаются народные танцы (вспомним, что этим словосочетанием обозначается и самостоятельный вид – фольклорный танец). Чтобы не вносить путаницу в терминологии, оговоримся: бытовым мы будем называть все те танцы, которые не подходят под ранее введенное определение «народных».

Отличительные признаки собственно бытовых танцев:

- их распространение в «социальных» низах общества;
- их связь с природой региона, где они распространены, спецификой быта той или иной этнической общности людей;
- их назначение: обеспечение свободного общения людей в сфере досуга, увеселение досуга;
- по форме - грубая манера исполнения.

Разнообразие движений и рисунков этих танцев очень велико и определяется традициями, обычаями, бытом, национальной принадлежностью их исполнителей. Столь же разнообразна музыка к бытовым танцам, костюмы, в которых они исполнялись в ту или иную историческую эпоху, и многое другое.

Постановка танцевальных композиций в стиле бытовых танцев требует углубленного изучения как минимум:

- исторической эпохи, когда исполнялся тот или иной танец;
- музыки, которая звучала в то время и в том регионе;
- специфики быта и традиционных приемов исполнения (движений, рисунков, фигур);
- костюмов, в которых исполнялся тот или иной танец.

Поскольку студенты изучают курс «Историко-бытовой танец», здесь все эти «тонкости» работы над композицией собственно бытового танца не обсуждаются.

Однако есть вероятие, что хореограф-постановщик будет вынужден ставить танцевальные композиции к оперным или драматическим спектаклям, действие которых происходит в далеком прошлом в Западноевропейских странах. В программах других учебных дисциплин хореографической подготовки студентов соответствующие разделы отсутствуют, поэтому целесообразно хотя бы обзорно ознакомиться с бытовыми салонными танцами прошедших эпох.

Салонные танцы далекого (и не очень далекого) прошлого иногда именуют историко-бытовыми, имея в виду, то, что ныне они в быту не исполняются.

нок менялся с началом новой песни или в композиции одного рисунка исполнялось несколько песен. Примером может служить хороводная игра «Проулочек», которая исполнялась на Урале в селе Богородск Красноуфимского уезда до 1910 года. Это песня-игра исполнялась при завивании венков:

Девушки становятся в два ряда лицом друг к другу и поют песню:

Ты не стой, не стой, колодец, полон с водою,
Припев: Да калина, да малина полон водою,
Полон с водою со ключевою свежею,
Припев: Да калина, да малина ключевою свежею.
Посылает меня свекр во полночь по воду,
Припев: Да калина, да малина во полночь по воду.
и т.д.

После этой игры идет завивание венков, песни не поют. Когда венки завиты, начинают новую игру. Поют новую песню. После этой песни исполняют новую игру «сновать». Сажают трех девушек по углам треугольником, а остальные, взявшись за руки, обходят их так, что две из сидящих девушек остаются внутри круга, а одна вне круга. В это время поют:

Я вечер младенька поздненько пела,
Припев: Той, той – ладо-ли моя,
Поздым, поздно, позднешинько,
Припев: Той, той - ладо-ли моя,
Чудо видела, да диво слышала,
Припев: Той, той - ладо-ли моя.
После игр поют песни и ходят по кругу.

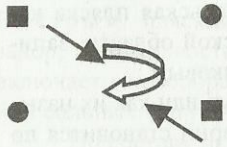
Как и хоровод, русская пляска сопровождалась песней, которую исполнял хор или небольшой ансамбль духовых и струнных народных инструментов. Во второй половине XIX века пляска стала сопровождаться игрой на гармонике.

Со временем у некоторых народов популярны стали танцы в более быстром темпе под плясовые песни. Так, плясовая песня «Ах, вы сени, мои сени…» исполнялась как хороводная в хороводах-шествиях. Часто в хороводах при разыгрывании песен приплясывали как в центре хоровода, так и по кругу. Темп исполнения движений мог убыстряться. Заканчивался такой хоровод общей пляской.

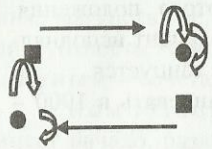
Наиболее распространенной формой песенного сопровождения танцев являются частушки. В белорусском танце некоторые частушки имеют названия, связанные с танцем: «подскоки», «таптушки», «плясухи», «плясушки».

Ритм и темп влияют на выбор танцевальных движений, а интонация — на характер танца. А.В.Руднева пишет: «Так, например, в селе Селино музыкальная логика песни «У ворот верба стоит» определила следующую последовательность хореографического построения: на припевных словах (начало песни) пританцовывали на месте, во время пения мелодии с текстом быстро бежали по кругу, очень часто прихлопывали в ладони. На последней музыкальной фразе замедляли движение и шли умеренным шагом, реже хлопали в ладоши, а в конце строфы делали внезапную остановку - «стойку» – временную паузу. Затем то же повторялось на других музыкально-поэтических строфах»[28].

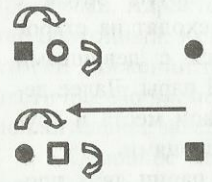
Вымирание хороводов началось давно. В разных странах это происходило в разное время и по-разному. В России это произошло в начале XX века, когда крестьян начали выселять на хутора. Появление гармоник способствовало вытеснению танцев «под язык». Использование музыкальных инструментов делало более разнообразным репертуар, обогащало народный танец. Музыкальные инструменты давали возможность усложнять технику танца. Музыканты часто импровизировали. Происходило разделение на



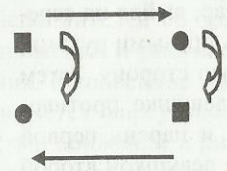
Далее они возвращаются на место, только при встрече посередине кружатся в левую сторону, взявшись левыми руками. Вернувшись на место, кружатся со своими девушками.



4-я часть – парень первой пары идет к девушке второй пары и наоборот, парень второй пары идет к девушке первой пары и кружится. Затем они возвращаются на свои места и то- же кружатся. То же повторяют девушки.



5-я часть – парни обходят вокруг своих девушек и, взявшись за руки, первая пара идет ко второй. Дойдя до противоположной пары, и взявшись за руки, кружатся то в одну, то в другую сторону. После этого рисунка берутся крест-накрест за руки, кружатся также в одну и в другую сторону. Далее по парам возвращаются на свои места, где опять кружатся в парах. Далее первая пара идет ко второй и все повторяется.



6-я часть – парни меняются местами и кружатся с девушками противоположных пар. Затем возвращаются на свои места и опять кружатся, но уже со своими девушками. Далее рисунок танца повторяется так же, как в начале старого варианта: взявшись за руки и образовав круг, двигаются по кругу в левую и правую сторону и т.д.»[26].

Композиция пляски, с одной стороны, - канони-

дуальный импровизационный характер.

Пляска в своем развитии претерпевала много изменений, но время не смогло разрушить основы ее построения и развития и самобытности исполнения, время способствовало ее постоянному обновлению, благодаря тому, что композиция пляски своей формой, насыщенностью движений, яркостью, зрелищностью и образностью доставляла истинное наслаждение как исполнителям, так и зрителям.

Музыкальное сопровождение в композициях народного танца

Во все времена у многих народов песни сопровождались танцами. Многие танцы своим появлениям обязаны песне. Содержание песен раскрывалось через танец. Это особенно свойственно игровым песням. Вот как описывает пляску Якоб Штелин: «Она (пляска) обыкновенно проводится, особенно в селе, без участия мужчин в кругу русских девушек и молодых женщин, которые не нуждаются ни в звонких скрипках, ни в ворчащих басах, ни в других музыкальных инструментах, и заменяют их исключительно собственными голосами, поющими танцевальную мелодию»[27].

Все песни, сопровождавшие народные танцы, делились, как и сами танцы, на хороводные и плясовые. Хороводные песни, в свою очередь, делятся на песни, которые сопровождают круговые и некруговые хороводы, хороводные игры и хороводные шествия. Содержание этих песен очень разнообразно. Хороводные игровые песни имеют драматическую основу. Им свойственны юмор, сатира, игра. Песни, сопровождающие хороводы-шествия, имеют лирический характер. Они поэтичны, воспевают природу и отношения между девушкой и парнем.

Так как хороводы не имели сложных движений, а в основном строились на рисунках, то каждый рису-

обилие разнообразных рисунков, любовная тематика. Быстрым пляскам присущи виртуозность, удаль, задор, бурный восторг. Композиция быстрых плясок включает многообразие рисунков и движений со сменой сольных фигур на массовые.

По составу исполнителей пляски подразделяются на женские, мужские и смешанные. Женским пляскам свойственны в основном медленные движения, мягкость, нежность; мужским – удаль, сила, виртуозность, обилие прыжков и вращений; смешанным – сочетание обоих начал.

Композиция пляски, как и любого танца, имеет начало, развитие и завершение. Начало определяется представлением и знакомством исполнителей. В этой части происходит налаживание взаимодействия исполнителей не только друг с другом, но и со зрителями. Характер начала относительно других частей спокойный. Композиция начала определяется простотой движений и рисунка. Пространство заполнено частично. По времени начало короче развития, но продолжительнее завершения.

Основное место в композиции отведено развитию. Именно эта часть определяет суть композиции. Хотя все развитие отличается яркостью, виртуозностью и сложностью исполнения движений и рисунков, но насыщение его происходит постепенно и достигает наивысшей точки в кульминации.

Завершение имеет два вида и определяется временным типом композиции. Оно может быть продолжительным, если происходит прощание, расставание исполнителей со зрителем или друг с другом. Тогда движения и рисунок отличаются простотой исполнения. Мгновенное же, сиюминутное завершение определяется виртуозностью и технической насыщенностью движений и рисунка. Такое завершение заканчивается, как правило, позой.

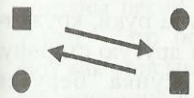
Композиция пляски, с одной стороны, - каноническая форма, а с другой

печать индивидуальной импровизации.

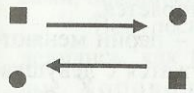
Примером могут служить уральская пляска казачьего поселка Сосновка Челябинской области, записанные в 1902 году Ип. Крашенниниковым :

«Эта пляска делится на 6 фигур или как их называют в этом районе на 6 частей. Парни становится по левую руку своих девушек. Пары выстраиваются друг против друга на небольшом расстоянии. Все фигуры пляски начинают исполняться из этого положения. Пляска имеет два варианта. Первый вариант исполнялся в 1989 году и в настоящее время не танцуется.

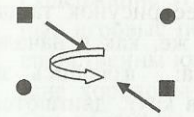
По новому варианту начали танцевать в 1900 – 1902 годах. Песни поются те же.



1-я часть - так же, как и в первом варианте, парни и девушки меняются местами по диагонали в отношении друг друга. Затем с нового места переходят на старое и парни кружатся с девушками противоположной пары. Далее девушки идут на свои места и кружатся со своими парнями.



2-я часть – парни двух противоположных пар меняются местами и кружатся с девушками противоположных пар. Далее они возвращаются на свои места, где кружатся со своими девушками. Девушки проделывают то же самое.



3-я часть – парни двух противоположных пар, выйдя на середину и взявшись правыми руками, кружатся в правую сторону. Затем идут к каждой девушке противоположной пары, и парень первой пары кружится с девушкой второй пары, а парень второй пары кру-

ние пляски своими корнями уходит в далекое прошлое. «Древние греки термином «хорея», «орхестика» обозначали не только танец в современном нашем понимании, но и сумму многих видов «искусства движения», куда входили и пляска и пантомима»[25]. Многие славянские народы в своих праздниках и обрядах использовали пляску. Плясом у гуцулов заканчивалось колядование. В отдельных районах Украины пение колядок сопровождалось пляской: «Ой, пляшу, пляшу, знаю до кого…». В Закарпатье в последний день масленицы устраивают пляски, в которых участвует много народу для того, чтобы конопля росла высокой. Плясками, прыжками, криками, выбиванием ритма специальными палками сопровождалось пение колядных песен в Латвии. У разных народов пляски имели разные названия. Так, у поляков это «краковяк» или «куявяк», у югославов «коло», у белорусов «лявониха», у украинцев «гопак» и т.д.

Пляска как элемент была включена в игровые хороводы, но со временем стала выделяться как самостоятельный вид народного художественного зрелища. Внутри самой пляски стали выявляться разнообразные формы. Это «собственно» пляска, перепляс, сольная пляска; женская и мужская пляски; кадриль; хороводная пляска.

Композиция пляски – это динамичная система, все части которой имеют глубокую внутреннюю слитность, неразделимость и взаимную зависимость. Помимо большого количества движений, в ней присутствует огромное богатство и сложность связей между движениями, рисунком и движениями, пространством и движениями, а также между исполнителями и зрителем.

В композиции пляски простейшие движения объединяются в танцевальные фразы, а из них складываются танцевальные фигуры. Из фигур на основе действенной драматургии составляется целостная композиция, которая имеет начало, развитие и завер-

шение.

Техника движений, орнаментальность рисунка или манера исполнения влияют на темп исполнения пляски. В быстрых плясках большое значение придается сложной структуре движений и технике их исполнения. В медленных – орнаментальности и манере исполнения.

Композиция пляски подчиняется закономерностям взаимодействия выразительных средств и определяет расположение их в развитии. Эти закономерности определяют форму пляски, ее развитие и жизнеспособность.

Композиция пляски включает в себя:

- взаимосвязь движений;
- ритмическую организацию движений и фигур;
- изобразительность.

Во взаимосвязанных движениях пляски выделяются основные и связующие движения, движения, создающие «фон», а также движения, формирующие действенное и орнаментальное начало композиции.

Ритм пляски диктует быстроту и легкость всех движений, широту жеста, стремительность движения рук.

Изобразительность наиболее ярко проявляется в композиции «производственных» плясок. Они иллюстративны, т.к. символически воспроизводят движения мастеров своего дела или признаки профессий (таковы: литовский народный танец «Малукелис» (мельница), молдавский танец «Поама» (сбор винограда), латышский «Танец ткачей», киргизский танец «Жайлообийи» (танец на пастбище), русский «Ленок» и др.).

Пляски бывают быстрые и медленные. Темп пляски влияет на композиционное построение, характер исполнения. Медленным пляскам свойственна пространственная композиция лирического характера,

терно для игровых хороводов, в которых используется бесчисленное количество поклонов. Сдержанная строгость, движения естественны и свободны. В игровых хороводах часто используется жест. Как правило, он строг и определенен. Для всех жестов свойственна мягкость и плавность. Часто игра сопровождается элементами пантомимы. В руках держат платочек. Он усиливает жест и подчеркивает смысл действия.

Хороводы в своей естественной среде отличаются от сценических хороводов. Они в своей первозданной форме «водились», а не танцевались, тогда как выразительным средством сценических хороводов является танец. Основными признаками тех и других хороводов являются наличие рисунков, большое количество исполнителей и предельно малое количество движений. В естественной среде хороводы делятся по временам года, тематике, содержанию и форме. Этим хороводам свойственно огромное количество исполнителей. В некоторых областях России количество исполнителей доходило до двух тысяч. Естественно, таким хороводам необходима большая площадь, и водились они несколько дней подряд. Драматургия таких хороводов предполагала простоту композиционного рисунка и движений. Жесты были широкими и эмоционально насыщенными. Зритель был обязательно действующим лицом хоровода, но он легко мог перейти в положение исполнителя. Возникало некое единство функций зрителя и исполнителя. Сцена же требует четкого разделения на зрителей и исполнителей. Поэтому в процессе исполнения делается попытка достигнуть определенного эмоционального соединения. И когда происходит иллюзия стирания грани между зрителем и исполнителем, тот и другой получают эмоциональное удовлетворение: но в сценическом исполнении не может сохраняться разделение на зрителей и исполнителей – одни танцуют, другие смотрят. Поэтому в сценических хороводах зритель

требует от исполнителей высокой степени искусства. В сценическом исполнении зрителя привлекает сама композиция, в которой ожидаемое перемежается с неожиданным, используются непредсказуемые эффекты и т.п. Привлекает и исполнение, в котором за видимой простотой чувствуется профессиональное мастерство, предшествовавший долгий труд. Исполнители воплощают идею хореографа. Они двигаются по заданному рисунку, делают заданные движения, т.е. в отличие от бытового танца исполняют «чужой» танец, но зрителя мало волнует, чей это замысел, кто продиктовал именно эти движения, ему важно собственное состояние: если он получил наслаждение от увиденного, значит, он принял эту композицию.

Восприятие хоровода ограничивается сценическим пространством и сценическим временем действия, но в сценическом хороводе должна быть заложена большая протяженность бытового хоровода. Он как бы не имеет ни начала, ни конца. В этом отличие хоровода от других форм народного танца. Поэтому часто для построения хоровода выбирают круг. Из этого рисунка образуются «улитка», «восьмерка» и др. Именно эти рисунки помогают удержать динамику и охватить единым взглядом сумму всех движений.

В сценическом варианте ведущей фигурой становится хореограф. Он задает правила «игры» и демонстрирует «игру», но по иным правилам. Зритель, ведомый хореографом, воспринимая композицию хоровода, включается в эту игру, что не мешает его активности, придавая всему процессу восприятия действенный характер. Восприятие преобразуется в сотворчество.

Второй из наиболее распространенных форм русского народного (фольклорного) танца является пляска.

ПЛЯСКА – это одна из основных форм народного танца. Пляске, как и многим формам народного танца, свойственна импровизация, свободное варьирование движений и рисунков. Происхожде-

двигается танцевальное начало. Песни, которые сопровождали хороводы, в своих названиях четко отвечали содержанию и форме хоровода. Это были «ходовые», «гулевые», «уличные», «таночные», (т.е. танцевальные). В таких хороводах исполнители двигались рядами, гуськом, цепью, змейкой, проходили через «ворота» и т.д.

В некоторых литературных источниках встречается и другое деление хороводов по формам: наборные, собственно хороводы и разборные. Наборные и разборные хороводы можно отнести к хороводам-шествиям, а собственно хороводы имеют круговую форму. На праздниках исполнялись все формы хороводов. Начинали хороводами-шествиями и заканчивали круговыми хороводами.

По темпу хороводы делятся на быстрые, ритмизованные (припляски), и медленные - торжественного характера. В некоторых случаях впереди медленно идущих участников приплясывают несколько девушек. Порой, когда хоровод не движется, исполнители, стоя на месте, притопывают ногами, хлопают в ладоши или приплясывают.

Хороводы по содержанию делятся также на две группы: игровые и неигровые (орнаментальные). К неигровым, орнаментальным, хороводам относятся хороводы-шествия, наборные и разборные хороводы. Собственно хороводы были игровыми. В игровых хороводах рисунок танца был очень простым и служил в своей основе для организации исполнителей. Танцующие делились на «зрителей», принимавших участие в игре, и на «исполнителей», разыгрывающих содержание песни. Хороводы сопровождались пением, инструментальной музыкой или игрой на ударных инструментах.

Хороводы исполнялись весной, летом, осенью и даже зимой. Местом проведения и разыгрывания хороводов были луга, берега рек и озер, погосты, дворы, а зимой – улица или помещения в избах. Поэтому компо-

зиция хороводов, их рисунок, движения и содержание часто определялись местом и временем действия.

Примером могут служить хороводы казачьего поселка Сосновка Челябинского уезда Оренбургской губернии, записанные Ип. Крашенинниковым в 1904 году (см. прил. 1).

В русских хороводах в основном участвовали девушки, хотя могли присоединиться к ним мужчины. Руководились, или «водились», хороводы людьми, которые не только знали много композиций, но иногда и импровизировали. Их называли «хороводниками», «хороводницами», «вожаками» и т.д. Хороводы, как правило, сопровождались песнями, водились «под язык». Поэтому по содержанию песен их можно разделять на трудовые, семейно-бытовые и величальные хороводы. Так, к темам, отражающим труд, можно отнести песни: «А мы просо сеяли, сеяли», «Под дубравой лен, лен», «Мак», «На горе мак» и др. Как правило, в этих темах рассматривался трудовой процесс посевов злаковых и технических культур. Процесс изображался или серьезно или с юмором и иронией.

Из композиций хороводов необходимо особо выделить хороводные игры. Игра носила драматический характер и разыгрывалась по определенным правилам. Такие хороводы объединялись в большой цикл (до восьми и более игр). Рисунок в них был статичен и имел круговую форму. Внутри круга разыгрывалось содержание песни. Всем играм предшествовало начало - «наборные хороводы» и завершение - «разборные хороводы». Примером могут служить хороводные игры на Южном Урале, записанные И.С. Зайцевым от Е.Ф Зайцевой в 1938 году (см. прил.2).

Характер исполнения хороводов диктует и движения рук, головы и корпуса. Девушка должна была ходить, как «пава», на пригласившего ее парня могла взглянуть только в конце песни. Особенно это харак-

прекрасноволосой Ариадне (Песнь ХУ111-ая):

Там же Гефест знаменитый извил хоровод разновидный,

Оному равный, как древле в широкоустроенном Кноссе

Выделал хитрый Дедал Ариадне прекрасноволосой.

Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,

Пляшут, в хор круговидный любезно сплетяся руками… .

Пляшут они, и ногами искусными то закружатся,

Столь же легко, как в стану колесо под рукою испытанной,

Если скудельник его испытует, легко ли кружится;

То разовьются и пляшут рядами, одни за другими.

Купа селян окружает пленительный хор и сердечно

Им восхищается; два среди круга их головоходы,

Пение в лад начиная, чудесно вертятся в средине»[24].

Из этого текста, описывающего первичный хоровод, следует, что в нем участвовали и девушки и юноши, которые, взявшись за руки и образуя то быстро вертящийся круг, то нечто похожее на «фарандолу», т.е. растягиваясь в линию, танцевали гуськом.

Разберем особенности народных танцев, как одного из видов танцевальной композиции, на примере русских народных (фольклорных) танцев.

С точки зрения большинства теоретиков и прак-

тиков танцы можно подразделить на две разновидности: носящие «прикладной» характер и «собственно» танцы.

Танец, бытовавший в народе, носил характер коллективного творчества. Танец развивался по канонам, т.е. отличался традиционностью, но наряду с повторением определенных движений или фигур в нем постоянно присутствовал элемент импровизации. Импровизация помогала отдельному исполнителю выделиться из всей группы, не нарушая общих традиций, способствовала индивидуальному творчеству на фоне коллективного.

Фольклорный танец самобытен и не нуждается в обработке. Он не терпит никакого постороннего внедрения в свою систему. Его природа очень чувствительна как к движениям и рисункам, так и к манере и характеру исполнения.

Среди русских фольклорных танцев ведущими формами являются хоровод и пляска.

ХОРОВОДЫ по своей форме делятся на две основные группы: круговые и некруговые (сомкнутые и разомкнутые), хороводные игры и хороводы-шествия. Для русских танцев наиболее типичны круговые (сомкнутые) хороводы. Круг чаще всего движется в ту или иную сторону. В основном движение происходит в левую сторону, «по солнцу». Во время движения исполнители обычно держатся за руки или платки. В композиции встречаются и два круга – один внутри другого. Тогда, как правило, круги движутся в разные стороны. У некоторых народов в танце наблюдается движение самого круга по кругу (см. ил. 2).

Некруговым (разомкнутым) формам свойственно линейное построение. В этих формах наблюдается движение шеренг либо в одном направлении, либо навстречу друг другу, движение расходящихся колонн, зигзагообразное движение в форме восьмерки и т.д.

В хороводах-шествиях на первый план вы-

надлежность быта «верхов общества». Они исполняются хотя и не профессионально, но людьми, которых специально обучают достаточно сложным движениям и рисункам танцев, исполняемых в просторных залах дворцов или усадеб.

Деление на «народные», «бытовые» и «салонные» танцы в какой-то мере условно, т.к. народ – это не только крестьяне. Здесь все еще сказывается влияние учения о классах и классовой борьбе, долгое время владевшее в нашей стране сознанием тех, кто через цензуру внедрял свои идеи в умы специалистов любого профиля. Вероятно, правильнее было бы говорить о танцах крестьян, танцах рабочих и мещан, танцах власть имущих, поскольку в сельском быту массовые танцы в основном исполнялись вне жилых помещений (на улицах, на полянах, на берегах рек и т. д.), а в городском быту – по преимуществу в закрытых помещениях (помимо квартир в танцевальных залах, ресторанах; а в верхах в дворцовых залах и подобных им помещениях), но полемика по этому вопросу выходит за рамки учебного пособия.

Во всех видах бытовых танцев просматривается живая история танца, поэтому их нередко называют историко-бытовыми танцами.

Народный танец

Не вступая в полемику по поводу терминологии, примем за основу словосочетание «народные фольклорные танцы» – танцы, исторически сложившиеся в быту «простого народа». У разных народов эти танцы существенно различаются друг от друга.

Русским, украинским и белорусским танцам свойственна однотипная форма танца, общие сюжеты и мотивы. Но вместе с тем, танцы каждого народа имеют свое построение, свой характер и манеру исполнения. Их особенности обусловлены социально-экономическими условиями, в которых жили люди, характером их труда, нравами, бытом и природой.

Общие устойчивые связи элементов движений прослеживаются и в танцах народов Закавказья. В грузинском танцевальном фольклоре немало параллелей с армянским. Так, «ярусные» танцы были известны и грузинам и армянам; у тех и других прослеживается единая пластика движений: стремительность и полет. Элементы пальцевой техники присущи танцам народов, населяющих Дагестан, Северный Кавказ, горные районы Грузии.

Для танцев народов Средней Азии и Казахстана характерна особая техника исполнения. Главными выразительными средствами являются мимика и жестикуляция, изящные, гибкие движения рук, плетущих танцевальный узор, и подвижность корпуса.

Много общего можно найти в танцевальном фольклоре народов Поволжья: татар, чувашей, марийцев, мордвы. В танцах этих народов большое место отводится изображению картин быта и трудовых процессов. Девушки танцуют мягко, сдержанно со скрытым кокетством. Преобладают дроби, скользящие движения без больших прыжков. Мужчины исполняют движения чеканно, задорно, с частыми подскоками и притопами.

По танцам народов Северо-Востока Сибири можно проследить этнокультурные связи. Несмотря на различия в пластике танцев коряков, ительменов, чукчей и эскимосов у всех этих народов единая танцевальная позиция, все они исполняют танцы на присогнутых в коленях ногах. Танцы коряков, чукчей и эскимосов имеют подражательный характер. Выразительными позами, жестами передаются повадки птиц и зверей. Исполняются танцы под бубен, напев и выкрики.

История народных танцев, в частности, хороводов, насчитывает более двух тысяч лет. Охорос (греческое) – хоровод, хороводная пляска с пением; ведение.

Н.Вашкевич в книге «История хореографии», пишет: миф приписывает Дедалу изобретение первого массового танца хоровод, который он посвятил

уметь…» // Балет. – 1997. – № 87.
3. Гиршон А. Импровизация и хореография // Танцевальная импровизация. – М., 1999. – С. 9-13.
4. Захаров Р. Записки балетмейстера. – М., 1976. – С. 180 - 191, 224 -236.
5. Захаров Р. Сочинение танца. – М., 1983. – С.138-141.
6. Захаров Р. Артист балета – художник творящий образ // Балет.–1996. – № 86.
7. Панферов В. Балетмейстер в драматическом спектакле. – Челябинск, 1996.- С.55-118.
8. Розет И.М. Психология фантазии // Психология художественного творчества. - Минск, 1999. – С. 538-541.
9. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М., 1986. – С.177-189.

Глава 6. Виды и формы танцев. Танцевальные жанры

В литературе танцевальные композиции подразделяются на виды, каждому из которых, в свою очередь, присущи различные формы, а также на танцевальные жанры.

Основными признаками, по которым различают виды танцевальных композиций, считаются, во-первых, их целевое назначение и, во-вторых, тип исполнителей. По этим признакам выделяют танцы:

- народные, или фольклорные,
- бытовые,
- классические.

Народными, или фольклорными, как правило, называют танцевальные композиции, исполняемые (точнее, исполнявшиеся) в сельской местности ее коренными жителями. Из этого вида танцевальных композиций выросли со временем сценические, так называемые «народные», танцы, имеющие фольклорные истоки, но создаваемые и исполняемые профессионалами и потому, скорее, стилизованные под собственно народные танцы.

Само название **«бытовые »** как нельзя лучше характеризуют этот вид танца. Эти танцы образуют органическую часть быта людей. Они исполняются дома членами семьи, их друзьями и знакомыми, способствуя общению, проведению досуга.

Этот вид танцев подразделяют, в свою очередь, на собственно бытовые и салонные танцы. Подразделение проистекает из социального неравенства городского населения. Собственно бытовыми называют танцы «низов» и «средних классов», исполняемые в довольно тесных помещениях (вальс, полька, краковяк, густеп, фокстрот и др.). Салонные танцы – при-