

А. В. Мелехов

Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца

Учебное пособие



Екатеринбург
2015

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра художественного образования

А. В. Мелехов

**Искусство балетмейстера.
Композиция и постановка танца**

Учебное пособие

Екатеринбург
2015

УДК 793.3
ББК Щ32
М47

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Уральский государственный педагогический университет» в качестве учебного издания (Решение № 391).

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

С. В. Миронова, канд. пед. наук, проф., Российский государственный профессионально-педагогический университет

Л. Н. Пичугина, канд. пед. наук, доц. кафедры музыкального образования, Уральский государственный педагогический университет

Мелехов, А. В.

М47 Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / А. В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2015. — 128 с.

Книга представляет собой один из первых опытов написания пособия по хореографии, предназначенного для студентов педагогических вузов, а не университетов и академий культуры и искусств. Поскольку выпускники педагогических вузов могут впоследствии работать преподавателями в том числе в детских коллективах, значительная часть пособия посвящена детскому танцу, проблемам проведения занятий с детьми.

Пособие адресовано студентам бакалавриата, обучающимся по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование» (профиль «Хореографическое образование»), а также их преподавателям и всем интересующимся хореографией.

УДК 793.3
ББК Щ32

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
1. Виды, формы и жанры хореографического искусства.....	9
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>11</i>
2. Балетмейстер и сфера его деятельности	12
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>13</i>
<i>Рекомендуемая литература</i>	<i>13</i>
3. Личностные качества балетмейстера нового типа.....	14
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>16</i>
4. Замысел хореографического произведения.....	17
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>18</i>
5. Основные законы драматургии и их применение в хореографическом произведении	19
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>20</i>
<i>Рекомендуемая литература</i>	<i>20</i>
6. Работа постановщика с исполнителями	21
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>22</i>
7. Работа балетмейстера по созданию хореографического образа	23
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>25</i>
8. Характерность образа	25
<i>Практическое задание</i>	<i>26</i>
9. Анализ музыки к танцу	27
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>28</i>

10. Композиция и постановка танца.	
Композиционный план	29
<i>Контрольные вопросы</i>	32
<i>Рекомендуемая литература</i>	32
11. Рисунок танца (хореографический рисунок)	33
Симметрия, асимметрия и объемность в композиционном построении.....	34
Основные виды хореографического рисунка	36
<i>Контрольные вопросы</i>	36
12. Хоровод. Рисунок — главное выразительное средство в хороводах	37
13. Основные фигуры хороводов	38
14. Областные особенности русского хоровода	39
Север России (Архангельская, Вологодская область)	39
Сибирские танцы.....	39
Центральная Россия. Московская, Рязанская, Владимирская, Калининская области	40
Юго-Запад России	41
Юг России	42
<i>Контрольные вопросы</i>	42
15. Композиционный план	43
<i>Практические задания</i>	43
16. Запись танца	44
<i>Контрольные вопросы</i>	45
17. Художественное оформление хореографической постановки (костюм, грим, свет)	46
<i>Контрольные вопросы</i>	47
18. Хореографический текст.	
Лексика танца (танцевальный язык)	48
<i>Контрольные вопросы</i>	50

19. Русская пляска. Танцевальная лексика —	
главное выразительное средство в пляске	51
Сольная пляска, парный пляс, перепляс, групповая пляска	53
Одиночная пляска	53
Женская одиночная пляска	53
Мужская одиночная пляска	54
Парная пляска	54
Перепляс	55
Групповая пляска	55
Массовый пляс	56
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>56</i>
20. Русская кадриль. Угловая кадриль,	
линейная кадриль, круговая кадриль, лансе	57
Квадратная (угловая) кадриль	58
Линейная (двухрядная) кадриль	59
Круговая кадриль	60
Лансе	60
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>60</i>
21. Детский танец. Тематика детских танцев	61
22. Работа балетмейстера	
в детском хореографическом коллективе	62
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>64</i>
23. Сюжетный танец	65
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>66</i>
24. Хореографическая сюита	67
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>67</i>
25. Массовый танец	68
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>68</i>
26. Практический курс обучения	69
Заключение	73

Список рекомендуемой литературы	74
Основная.....	74
Дополнительная	77
Библиография книг на иностранных языках	79
 ПРИЛОЖЕНИЕ	 81
1. Способы исполнения движений.....	81
2. Способы передвижения.....	83
3. Импровизация в хореографии	86
4. Организация и структурирование	95
5. Хореография группы	97
<i>Контрольные вопросы</i>	<i>106</i>
<i>Рекомендуемая литература</i>	<i>106</i>
6. Соотношение пространственного расположения и форм презентации хореографического текста	99
7. Критерии анализа хореографического произведения в работе В. Ю. Никитина	107
8. Сценическая обработка фольклорного танца	112

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебное пособие предназначено для студентов и преподавателей педагогических университетов, учащихся или обучающихся по профилю «Хореографическое искусство». Тип вуза обуславливает специфические цели и задачи обучения студентов, отличающиеся от академий и университетов культуры и искусств. Автор пособия придерживается традиционных методов обучения, поскольку «классическое образование» — это то самое лучшее, что в течение многих веков сохранялось и совершенствовалось, хотя сам на протяжении 30 лет профессионально занимался современной хореографией и первый в Екатеринбурге организовал Ансамбль современной хореографии, который стал лауреатом международных и всероссийских фестивалей и конкурсов, а также получил две премии губернатора Свердловской области.

Ряд учебных пособий данной тематики (Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце; Кирилов П. Мастерство хореографа. — М., 2006) предназначен для авангардных направлений и стилей, которые еще должны доказать свою реальную значимость. Впрочем, некоторые рассматриваемые В. Ю. Никитиным темы актуальны для настоящей книги, и материал этого автора использовался в данном пособии.

В настоящий момент, по нашему глубокому убеждению, необходимо воспитывать у подрастающего поколения сценическую этику и эстетику, культуру поведения и внушать ему важность этих вещей. С учетом того, что детский танец не является видом хореографического искусства, на постановку хореографического номера в соответствии с данным пособием выделяется один семестр. Несмотря на это, все темы во всех учебных занятиях рассматриваются с учетом специфики работы с детским хореографическим коллективом.

Профессия хореографа требует знаний, трудолюбия и таланта. Избравший ее должен быть человеком высокой культуры, в совершенстве владеющим основами профессионального мастерства. Предмет «Искусство балетмейстера» суммирует знания, полученные на занятиях по профессиональным предметам, и приводит их в целостную систему, состоящую из знаний, взглядов и профессиональных навыков, дающих возможность овладеть современной методологией создания хореографического произведения искусства.

Перечислим основные задачи преподавания рассматриваемого курса:

1. Создание условий для активизации интеллектуальной деятельности студента-хореографа, которая обуславливают его творческие возможности, мотивацию и продуктивность хореографического творчества.

2. Создание условий для развития балетмейстерских способностей, с помощью которых воплощается принцип целостности хореографического произведения (единство выразительных средств, стиля, жанра, подчиненность элементов композиции замыслу и т. д.).

3. Формирование специфических знаний, умений, навыков, основ творческого развития.

А. В. Мелехов в работе «Современный урок хореографии: традиции и инновации» (опубликована в сборнике научных трудов «Художественно-педагогическое образование XXI века») отмечает, что результатом учебной деятельности будущего педагога-балетмейстера должны стать не отдельные, фрагментарные знания, умения, навыки, а готовность к продуктивной самостоятельной работе, решению учебных, а впоследствии — профессиональных задач. Эти результаты могут быть представлены в виде творческих отчетов обучающихся с защитой собственной постановки, танца. Могут использоваться и другие формы отчетности, например: эссе, рефераты, доклады и пр. Необходимо использовать систему рейтинговой оценки знаний, которая должна носить на столько контрольный, сколько обучающий, дидактический характер.

На предмет отводится 7 семестров, в конце каждого из которых студенты представляют хореографические постановки, сделанные вместе с однокурсниками.

1 семестр. Студенты овладевают сценическим пространством, поэтому первая тема и первая постановка — танец по рисунку.

2 семестр. Тема — хореографический текст. Студенты должны поставить танец, в котором главным выразительным средством будет танцевальная лексика (современная, классическая, народная — по выбору студентов).

3 семестр. Детский танец, причем не «с детьми», не «про детей», а «для детей».

4 семестр. Изучаются темы «Хореографический образ» и «Сольный и дуэтный танец».

5 семестр. Шоу: за минимальное время необходимо продемонстрировать максимум выразительных средств.

6 семестр. Сюжетный танец, в котором непременно присутствует конфликт и его разрешение.

7 семестр. Главная и итоговая постановка — одноактный балет или хореографическая сюита.

1. ВИДЫ, ФОРМЫ И ЖАНРЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Искусство — одна из форм общественного сознания, отражающая действительность через художественные образы. Хореографическое искусство, как и другие виды искусства, отображает действительность, только языком движения.

Хореография (от греческого «хорео» — двигаю и «графо» — пишу). В настоящее время хореография включает в себя всё то, что относится к искусству танца, и охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений.

Виды хореографического искусства

- Классический танец — это хореографическая система, которая формируется в ходе развития искусства и общества. Это вершина хореографического искусства. В России преобладает школа Вагановой.

- Народно-сценический — одна из основ любой хореографии. Он столь же разнообразен, как разнообразна жизнь и культура разных народов. Базируется на классическом танце. Систематически представлен в книгах Лопухова, Бочкарева, Ширяева.

- Историко-бытовой — это салонный танец минувших веков. Этот танец видоизменялся под влиянием придворных вкусов, моды и придворного этикета. Основной является французская школа.

- Бальный танец — это салонный танец нашего времени. Лидирует здесь английская школа. Существуют такие направления, как стандарт и латина. В каждой разновидности есть по 5 танцев.

- Модерн (современный танец) — создавался в противовес классическому танцу. В модерне предпочитается спираль (в классике — жесткая вертикаль) спины. Для классики характерны выворотность, устойчивость, а для модерна — как свободные, так и выворотные позиции.

- Джазовый танец — направление танца, зародившееся в США в конце XIX в. в результате слияния европейской и африканской танцевальных культур. Основные черты джазового танца — это основополагающая роль ритма, импровизация, высокое техническое мастерство исполнителя. Основными техническими принципами джазового танца является полиритмия, синкопирование, свинг. Джазовый танец является приоритетным в шоу, на эстраде, в мюзикле и других развлекательных жанрах. Выделяют следующие разновидности:

- классический джаз;
- афроджаз;
- модерн-джаз.
- Характерно-академический, в основе которого — система академического танца с привлечением элементов народно-сценического танца. Это русский академический танец, русский танец Чайковского, венгерский академический, испанский, вставные номера балета.
- Эстрадный танец — отличается многожанровостью и разностильностью. В отличие от других видов хореографического искусства, эстрадный танец не может считаться системой. Эстрадный танец — жанровая разновидность пластического искусства.

Какие принципиальные признаки можно выделить в области выразительных средств, технологии и эстетике эстрадного танца?

1. Композиция эстрадного танца должна быть рассчитана на изменение сценических площадок, должна быть яркой, четкой на любой сцене, рисунок также должен быть лаконичен.

2. Ограниченность во времени, так как танец является элементом большой концертной программы.

3. Предельная концентрация выразительных средств, позволяющая как можно ярче выразить индивидуальность исполнителю.

Форма

Форма — это способ раскрытия содержания. Есть формы специфические для каждого отдельного вида, есть общие для всех видов хореографического искусства.

К общим формам относятся сольные и массовые танцы.

Формы классического танца: па-де-де, па-де-труа, адажио, вариация и т. д.

Формы народно-сценического танца: хоровод, пляска, кадрили.

Формы историко-бытового танца: гавот, менуэт.

Формы бального танца — стандарт и латина.

Модерн представлен в классическом танце как балет и хореографическая миниатюра.

Джаз — это в основном бессюжетный дивертисмент, хореографическая миниатюра.

Жанры в хореографии

- Лирический — раскрывает чувства, внутреннее состояние, их оттенки.
- Драматический — сюжет, но не острый — действие протекает спокойно.

- Трагический — сюжет, в конце произведения происходит несчастье, страдают герои.
- Комический — шуточный.
- Сатирический — гротеск, преувеличение.
- Мифический.
- Сказочный.
- Героический, исторический.
- Патетический — возвышенный, эмоционально насыщенный, романтический.

Жанры бывают простые и сложные. Сложные лирика — драматические, трагикомические и т. д.

Классификация танцев

1. По назначению: танцы солдат, матросов, детские, обрядовые, спортивные.
2. По принадлежности к тому или иному виду театральных зрелищ: танец в опере, оперетте, кино, на стадионе, в цирке и т. д.

Контрольные вопросы

1. Какие виды хореографического искусства наиболее популярны в наше время?
2. Назовите черты, отличающие танец модерн от классического танца.
3. Какие общие формы характеризуют все виды хореографического искусства?

2. БАЛЕТМЕЙСТЕР И СФЕРА ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Балетмейстер — профессия творческая. Она требует от человека, выбравшего ее, очень многого: и знаний, и трудолюбия, и умения работать с людьми, и, конечно же, таланта. Балетмейстер должен быть передовым человеком своего времени, человеком высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющим основами профессионального мастерства. Балетмейстер, создатель новых хореографических произведений, помимо профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства, должен овладеть способностями и знаниями автора (драматурга) и режиссера-постановщика хореографического номера. Способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от драматурга и режиссера. Однако, как и они, балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом. Продумывая драматургию хореографического номера, воплощая ее средствами хореографической композиции, пластичными образами, он работает с участниками коллектива как режиссер-постановщик.

Деятельность балетмейстера в коллективе весьма разнообразна: сочинение произведения, его постановка, репетиции, работа.

Балетмейстер должен знать, любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее средствами хореографии.

Творчество балетмейстера немыслимо без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение жизни, знание литературных произведений. Поиск и отбор созвучных эпохе тем, их значимость говорят о четкости гражданской позиции балетмейстера, его зрелости.

Иногда балетмейстеру приходится осуществлять постановку спектакля или концертного номера, созданного другим автором, но делать это он имеет право только с согласия автора хореографического произведения. Естественно, что при «переносе» сочинения должно быть указано, кто является его автором. Особенно ответственно балетмейстер должен относиться к постановке спектаклей и концертных номеров, вошедших в золотой фонд мировой хореографии, ставших ее классическими образцами.

Р. В. Захаров писал: «Чтобы стать балетмейстером, нужно иметь не только прекрасное хореографическое образование, но и способно-

сти. Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять несчетное число разнообразнейших танцевальных композиций. Балетмейстер должен уметь, понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы, присущие людям самых различных характеров, как бы эти движения ни были сложны. Он должен иметь выразительное тело и лицо. Необходимо обладать прекрасной зрительной памятью и открытым взором, способным замечать исполнительную погрешность в массе танцовщиков; музыкальный слух, чувство ритма дает возможность запомнить так, чтобы при сочинении хореографического номера он мог мысленно пропеть. Слово „балетмейстер“ означает мастер балетного спектакля. При сочинении балетмейстер должен донести главное, тему, идею, зажечь, увлечь исполнителей. Ставить — чтобы глаза горели, а исполнители стали единомышленниками. Должна быть вера, твердость, что номер успешно будет закончен. Рождается он в муках, в вечном поиске, нельзя стоять на месте, только вперед, пусть не всё гладко, но ждать озарения нельзя».

Контрольные вопросы

1. Чем отличается балетмейстер от режиссера, композитора, скульптора?
2. Какими способностями должен обладать балетмейстер при постановке, хореографических номеров.
3. Что такое плагиат? Когда и при каких условиях балетмейстер имеет право «переносить» сочинения?

Рекомендуемая литература

Захаров Р. В. Сочинение танца. — М. : Искусство, 1983.

3. ЛИЧНОСТНЫЕ КАЧЕСТВА БАЛЕТМЕЙСТЕРА НОВОГО ТИПА

1. Наличие прогрессивного мировоззрения.
2. Наличие вдохновения, которое губит равнодушие и проявляется:
 - а) в умении создать заинтересованность, например, рассказать о хореографии очень поэтично, показать перспективы, открывающиеся на этом поприще, многообразие этой деятельности, разноплановость;
 - б) доброжелательности и терпении;
 - в) индивидуальности, уважении к каждой личности.

Для руководителя непростительна слабость. Он должен быть собран, подготовлен (не должен терять авторитета). Люди, особенно дети, нуждаются в твердом руководстве. Необходимо быть строгим, но справедливым. Справедливость — это черта личности. Однако часто виной несправедливости является предубежденность — избежать ее помогает чуткость. Необходима объективная заинтересованность в своей работе.

Человек без тормозов — испорченная неуправляемая машина. Нужно быть мудрым и добрым. Древние философы говорили: «Юмор — это мудрость жизни». Веселый человек проводит занятия лучше, чем угрюмый, так, что ученики заметно лучше усваивают учебный материал.

Нравственной основой тактичности является этика — кодекс человеческой чести, регламентирующий поведение людей. Сердцевина такта — уважение личности с требовательностью к ней. Личностные качества и уровень мастерства должны оцениваться отдельно. Мастерство приобретается, вырабатывается в любой профессии.

Главные качества мастерства

Особенно важны 3 параметра:

- 1) эрудиция;
- 2) способности;
- 3) владение педагогической техникой.

Раскроем их.

1. Знания открывают горизонт культуры. Широта знаний имеет огромное значение для приобретения авторитета. Действия балетмейстера верны, если он постигает внутренний мир людей.

2. Необходимые способности:

- а) профессиональная зоркость — умение угадать состояние учеников по внешним проявлениям, вовремя поставить диагноз; требует развития наблюдательности;
- б) оптимистическое прогнозирование, или педагогическое воображение, способность планировать результаты своей работы;
- в) организаторские таланты — способность приобретать опыт руководителя;
- г) мобильность, адекватность реакции;
- д) педагогическая интуиция — вырабатывается на базе знаний, проявляется в тяжелых случаях, во внезапных догадках, озарениях.

3. Педагогическая техника включает приемы воздействия на участников коллектива. Надо уметь научиться свободно управлять своими эмоциями, внутренним состоянием. Воздействовать на людей при помощи интонации, мимики, жеста. Главный инструмент — голос, его тембр, устойчивость, выразительность. Он должен не раздражать и не убаюкивать. Низкие тона больше подходят, чем высокие (высокие раздражают). Действия и мимика не менее выразительны, чем слова. Мимика может дополнять, одухотворять речь, но часто встречается неконтролируемая мимика с незапланированным результатом (например, кто-то гневается, а вокруг все смеются). Следует избегать двух опасных крайностей: 1) чрезмерной динамичности лицевых мускул — бегающих глаз; 2) статики мышц — каменного лица.

В жестикуляции проявляется индивидуальный характер. Очень часто руки не помогают, но мешают объяснению. Вредно постоянное манипулирование предметами. Начинающие преподаватели, как правило, не знают, «куда деть руки». Важно добиться сдержанных естественных движений — это помогает усилить внимание. Перед студентами стоит такая задача, как выработка культуры жестов. Дети часто копируют преподавателя и подражают ему, способность подражания — идентификация — может ускорять, а может и замедлять учебный процесс, поэтому при работе требуется предельная концентрация. На уроках хореографии главным поприщем, на котором формируется личность, является совместный труд.

Основные методы воспитательного воздействия

1. Убеждение. Доказать истинность словесно — значит затронуть ум и эмоции в их единстве, изменить неправильные взгляды, связи между понятиями и сформировать новые. При этом надо быть объективным,

устранить возражения и сомнения. Содержание и форма убеждения должны соответствовать уровню развития личности, учитывать индивидуальные способности. Убеждение должно быть эмоциональным, вызывать различные переживания.

2. В качестве дополнительного можно использовать метод внушения, т. е. воздействие одного лица на другое, рассчитанное на некритическое восприятие слов. Такое воздействие практикуется везде. При внушении требуется категоричность, давление воли. Чем выше авторитет внушающего, тем чаще применяются внушения. Длительный контакт в коллективе предоставляет возможность для психологического сближения и влияния. Постепенно формируется и укрепляется влияние, которое находится в прямой зависимости от духовного богатства, связанного с авторитетом и волей. Атмосфера доверия в коллективе позволяет сопоставить свои знания, умения, каждому выразить свое отношение к явлениям жизни.

Контрольные вопросы

1. Назовите главные характеристики мастерства.
2. Перечислите личностные качества балетмейстера нового типа.
3. Почему личностные качества балетмейстера и степень мастерства могут не совпадать?

4. ЗАМЫСЕЛ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Всё начинается с замысла. Основой служит жизненно важная проблема, например: каким должен быть человек, проблема войны и мира, познание и освоение природы, историческая тема, проблема защиты родины. Замысел возникает по-разному. Многое зависит от таланта, природной одаренности балетмейстера, его жизненного опыта, культуры и др. Если писатель-драматург мыслит драматургическими образами, композитор — музыкальными, то балетмейстеру необходимо обладать способностью мыслить хореографическими образами. В начальной стадии работы он старается представить себе будущий танец, облик его участников, образное выражение их взаимоотношений.

Основой для возникновения замысла могут быть картины жизни народа, образ одухотворенного человека, уклад жизни, нравственные устои народа. Замысел возникает и под влиянием изобразительного и прикладного искусства. Из их образов порой рождается содержание танца. Замысел многих постановок навеян литературными произведениями: романами, повестями, поэмами, стихами и т. д.

Замысел — первое и самое главное звено в творчестве постановщика танцев. От значимости, масштабности задумки зависят глубина и степень художественного обобщения жизни в произведении.

Изучение жизненного материала

Утвердившись в своем замысле, постановщик прежде всего решает, на основе какого жизненного материала создавать хореографический образ танца. Всегда нужно глубоко изучать исторический, этнографический, фольклорный материал. Это помогает узнать нравы, обычаи народа, его национальный характер, издавна сложившуюся этику взаимоотношений между людьми и формы ее проявления. Кроме того, постановщик обязательно знакомится с музыкой, живописью, песенной культурой народа, с литературными описаниями его танцев и плясок. Большую пользу приносит изучение материальной культуры, декоративно-прикладного искусства, народной одежды, знакомство с предметами быта. Нередко случается, что глубокое изучение жизненного материала приводит постановщика к мысли о необходимости частично или даже коренным образом изменить свой первоначальный замысел.

Профессор Р. Захаров выделил в процессе создания нового хореографического произведения 5 звеньев, и хотя каждое из этих звеньев — самостоятельный этап творческого процесса, они находятся в органической неразрывной связи друг с другом.

1. Возникновение замысла, идеи, темы будущего произведения и воплощение ее в программе. Программа должна быть составлена по законам драматургии и содержать изложение событий, прошедших в определенно время в определенных условиях — с обозначением и описанием места, времени и характера действия, перечислением качеств всех основных действующих лиц.

2. Появление композиционного плана или музыкально-хореографического сценария, который создается балетмейстером для композитора.

3. Процесс создания композитором музыкального произведения.

4. Период сочинения произведения, всех его танцев и сцен с галерей художественных образов (соло, массовые сцены), эскизами декораций и костюмов, световой партитурой.

5. Постановка всего сочинения в репетиционных залах. Завершающий этап — репетиция на сцене в костюмах, в гриме, с декорацией, с освещением и оркестром. Как результат — встреча со зрителями на сцене.

Контрольные вопросы

1. Что может быть источником вдохновения при формировании замысла постановки хореографического номера?
2. Какое звено сложнее всего, и почему вы так считаете?
3. Перечислите 5 звеньев создания хореографического произведения, которые выделил профессор Р. Захаров.

5. ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ ДРАМАТУРГИИ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Слово «драматургия» восходит к древнегреческому «драма», которое означает действие. Со временем этот термин стал употребляться более широко, применительно не только к драме, но и к другим видам искусства.

Тема отвечает на вопрос, о чем в данном произведении идет речь, другими словами, определить тему — значит определить объект изображения, т. е. ту область действительности, которая художественно воспроизводится. Чтобы установить основную, или ведущую идею произведения, необходимо ответить на вопрос о том, что утверждает автор относительно данного объекта; в идее выражены мысли и чувства автора, вызванные изображаемой действительностью. Тема, в отличие от идеи, всегда конкретна — это кусок живой действительности. Тема — объективная сторона произведения, идея — субъективная. Всякое подлинное произведение искусства представляет собой единство темы и идеи. Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения мы различаем 5 основных частей.

1. Экспозиция — знакомство зрителей с действующими лицами. Экспозиция помогает составить представление о характере героев. С помощью особенностей костюма и декорационного оформления, стиля и манеры исполнения выявляются приметы времени, воссоздаются образ эпохи, место действия. Действие может развиваться неторопливо, постепенно, а может — динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает здесь балетмейстер, от его интерпретации произведения в целом, от музыкального материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария сочинения, его композиционного плана.

2. Завязка. Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается и начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой-то третьей силой возникают конфликты.

3. Ступени перед кульминацией (развитие действия) — та часть произведения, в которой развертывается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает определенность, становится

напряженным. Ступени перед кульминацией могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой развертывания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, нужно для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия. В этой же части раскрываются разные стороны личности героев, выявляются основные направления развития их характеров, определяются линии их поведения. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел, всё более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям. В этой части хореографического произведения в процессе развития действия для некоторых второстепенных персонажей может наступить кульминация их сценической жизни и даже развязка, но всё это должно способствовать развитию драматургии, характеров главных действующих лиц.

4. Кульминация — наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношений героев. В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна маркироваться наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т. е. композицией танца. Кульминации обычно соответствует также наибольшая эмоциональная напряженность исполнения.

5. Развязка — завершает действие. Может быть либо мгновенной (кода), резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо постепенной. Выбор формы развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы. Развязка — идейно-нравственный итог сочинения.

Контрольные вопросы

1. Перечислите 5 составных частей при сочинении хореографического произведения.
2. Назовите, что объединяет, а что отличает тему и идею хореографического произведения.

Рекомендуемая литература

Захаров Р. Сочинение танца.

Никитин В. Ю. Композиция в современной хореографии. МГУКИ, 2007.

6. РАБОТА ПОСТАНОВЩИКА С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ

После того как постановщик разработал композицию, лексику, мизансцены, он может приступить к работе с исполнителями, предварительно продумав методику преподавания, включающую 2 метода:

1. Поставить, потом отработать.
2. Ставить по кускам и сразу отрабатывать.

Готовиться нужно к каждому занятию. Следует иметь с собой записанные особенности или рабочий план по тактам: с левой стороны — такты и схемы движения, с правой — какое движение сколько раз выполняется, с какой ноги, положения рук и т. д. Перед тем как разучивать танец, постановщик рассказывает участникам всё, что входит в содержание танца, знакомит их с музыкой. Он должен добиваться тщательно отработанных движений, яркой подачи материала и характера танца.

Приведем алгоритм работы.

- Знакомство с исполнителями с номером.
Дать прослушать музыку, рассказать сюжет, увлечь, заинтересовать.
- Распределить роли, персонажей, учесть при этом:
 - технические возможности исполнителей;
 - индивидуальные качества (кто-то «дробит», кто-то «крутит»);
 - внешние качества (рост, лицо).
- Разучивание движений. Начинается на уроках. Последовательность разучивания движений:
 - движение показать без сопровождения и под музыку;
 - если сложное — разделить его на части;
 - проучить под счет каждую часть, постепенно подключая музыку;
 - медленно под счет объединить части, затем под музыку, когда проучен весь материал, ускорить темп до нужного;
 - после разучивания движения тренируются выразительность и эмоциональность.

Разводка номера производится по постановочным кускам.

1. Пройти пешком по рисунку.
2. Пройти по рисунку танцевальными движениями.
3. Соединить эти 2 постановочных куска.

Когда номер разведен, поставлен, начинаются репетиции. Сначала — рабочие репетиции:

- на сцене;
- в костюмах;
- сводные репетиции (с оркестром, если требуется — с хором).

Следующий этап — прогоны. За ними следует генеральная репетиция — со светом, с гримом. Это пробный спектакль, где показывается первоначальная версия произведения. После генеральной репетиции бывают изменения (сокращения, дополнения).

Контрольные вопросы

1. Какие 2 метода используются при постановке в работе с исполнителями?

7. РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПО СОЗДАНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Что такое хореографический образ?

Искусство всё пропускает сквозь эстетическую призму, одаривая, облагораживая эстетическим переживанием. Художественный образ есть особая форма отражения и осмысления жизни.

Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, художника являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всём ее многообразии может явиться материалом для художника. Наше ощущение, наше сознание есть лишь образ нашего мира. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания, движения к истине, познания объективной реальности.

Хореографический образ отображает конкретный характер человека, другого существа, животного, птиц и других, проявляющийся в отношении изображаемого к окружающей действительности. Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Так как искусство хореографии теснейшим образом связано с музыкой, хореографический образ и его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением.

Каждый художник-балетмейстер в зависимости от своей индивидуальности, уровня культуры, особенностей мышления использует и свои частные приемы, например, создавая произведение на историческую тему, любой балетмейстер в первую очередь будет изучать эпоху, в которой происходит действие, портреты исторических деятелей, литературу, живопись — всё, что может дать толчок фантазии. Но каков будет результат, какие образы сложатся в его голове — зависит от его личности. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, балетмейстер вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное имеет большое значения для конечного результата работы — хореографического произведения.

Большую роль при создании образа героя играет знание балетмейстером психологии. Оно дает возможность не только понимать встречающиеся в жизни характеры людей, но и правильно выстраивать — сначала в своем воображении, а потом и на сцене — линию поведения героев хореографического произведения.

Из каких же компонентов складывается хореографический образ? Какие выразительные средства использует балетмейстер для создания сценического образа в хореографическом искусстве? Едва ли не основное значение имеет танцевальный язык: именно через пластику, через танцевальный язык зритель воспринимает замысел балетмейстера. Но важны не только «слова», не только лексика, свойственная тому или иному персонажу, но и интонация его пластической речи, жесты, позы, мимика.

1. ПОЗА — является составной частью каждого движения. Поза — это положение, принимаемое человеческим телом. В хореографии поза — это остановка в движении, его исходные или конечные моменты, поза — неотъемлемая часть движения. Когда найден яркий характер, поза является ключом к раскрытию образа, особенно в классике.

2. МИМИКА — это игра лица, которая передает эмоциональное состояние, реакцию на те или иные события, действия.

3. РАКУРС — это расположение исполнителя относительно зрителя или другого исполнителя. Ракурс служит для наиболее эффективной передачи движения в пространстве. Правильный выбор ракурса помогает ярче воспринимать движения.

4. ЖЕСТЫ. Язык жестов включает знаки, используемые для языкового общения наряду со звуковой речью или взамен ее. С научной точки зрения жест — «любой знак, производимый головой, рукой, ногой, телом и выражающей эмоции или сообщающей информацию».

Иногда балетмейстер выносит на сцену мельчайшие детали, бытовые подробности, и заслоняет главное, в результате чего произведение теряет свою художественную ценность. В живописи примером условности и вместе с тем правдивости являются изображения демона Врубелем. Иногда живописные полотна тоже демонстрируют, что художник все изобразил достоверно, выписал мельчайшие детали, а художественного образа нет, нет отношения художника к тому, что изображено.

Особенно трудно для балетмейстера создавать образ нашего современника. Сложность заключается в том, что зритель замечает фальшь в поведении героя, в его поступках, в манере держаться. Образ современника обязательно должен иметь индивидуальные черты. Здесь нельзя идти по линии сглаживания, нивелирования, образных характеристик.

Вывод: сценический образ — сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер использует для этого и рисунок танца, и танцевальный язык — пластику человеческого тела, — и мимику, жест, и драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку.

Контрольные вопросы

1. Приведите пример условности и правдивости в искусстве.
2. Что такое поза, мимика, жест, ракурс в хореографическом произведении?

8. ХАРАКТЕРНОСТЬ ОБРАЗА

По действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они, какая внутренняя характеристика образа, а чтобы ее создать, надо найти «себя в роли», воспитать и вырастить в себе качественные внутренние элементы, необходимые для изображения образа. Пример. Как играть стариков, когда ты молод? Станиславский отвечал: «...если бы я заставил вас пройти пешком 45 километров, вы бы устали и стали бы делать то, что делает ваш покорный слуга. Все жесты, которые были у вас в молодости, сохраняются и в старости, но благодаря отложению солей сочленения у стариков точно не смазаны, это суживает широту жестов, сокращает углы сгибов сочленений, поворотов туловища. Движения делаются медленными и вялыми. Чтобы сесть, нужно опереться руками на стол, а потом медленно сесть и отдохнуть. Так же, чтобы подняться, нужно ухватиться. Достать платок: молодой делает быстро, а старик ищет, делается все в другом ритме. Относительно старческой походки. Старик может много бегать, но прежде чем пойти, ему надо нацелиться». Станиславский говорил: «Мы забываем (на сцене) и то, как сидим, пьем, смотрим, слушаем, как в жизни внутренней и внешней действуем. Всему этому надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать».

Типичное выражение лица при наиболее часто испытываемых эмоциях

Слово «мимика» происходит от греческого «мимикой» — «подражательный». Лицо является важнейшей частью физического облика человека. Сокращение лицевых мышц изменяет выражение лица и сигнализирует о состоянии человека. Каждое выражение — это сокращение многих лицевых мышц. Эмоциональные проявления складываются из спонтанных и произвольных мимических реакций.

Типичные выражения лица при наиболее часто выражаемых эмоциях

- Гнев. Мышцы лба сдвинуты вовнутрь и вниз. Лицу придается нахмуренное выражение: глаза блестят, раскрыты, ноздри расширены,

крылья носа приподняты, губы либо плотно сжаты, либо оттянуты назад, принимают прямоугольную форму и обнажают стиснутые зубы, лицо часто краснеет.

- Презрение. Бровь приподнята, лицо вытянуто, голова приподнята, словно человек смотрит на кого-то сверху вниз, рот закрыт, уголки губ опущены, глаза тусклые и суженные.

- Стрдание. Брови сведены, глаза тусклы, а внешние углы губ несколько опущены, лицо застывшее.

- Страх. Брови немного подняты, но имеют прямую форму, их внутренние концы сдвинуты, через лоб проходят горизонтальные морщины, глаза без блеска и расширены, причем нижнее веко напряжено, а верхнее слегка приподнято, рот может быть открыт, а уголки его оттянуты назад, что позволяет натянуть и распрямить губы над зубами.

- Удивление. Подтянутые брови образуют горизонтальные морщины на лбу, глаза широко раскрыты, а приоткрытый рот имеет округлую форму.

- Радость. Губы искривлены, их уголки оттянуты назад, рот закрыт, вокруг глаз — мелкие морщинки, сами глаза блестят, прищурены или раскрыты, на лбу — горизонтальные складки.

Мимика и жесты дают возможность людям понимать друг друга, часто совместно заниматься сложной деятельностью, например: дайвингом, работой под водой. Некоторые профессии предполагают виртуозное владение своим телом и языком жестов, например: профессия актера, танцора, артиста балета. Всё понятно без слов. Игра различными актерами одной и той же роли — пример того, как при одном и том же тексте создаются столь разные образы. Этому служит язык жестов — система знаков — условных жестов, используемых для языкового общения наряду со звуковой речью или взамен ее.

Основные типы жестов

Жесты защиты, скуки, доверия, нервозности, тревожности, силы, уверенности в себе, оценки. Жесты лжи. Жесты хорошего настроения, открытости, плохого настроения. Жесты гнева (злости).

Практическое задание

1. Показать типичные выражения лица: 1) гнев, 2) страх, 3) радость, 4) презрение, 5) удивление.
2. Какие профессии предполагают виртуозное владение языком жестов?

9. АНАЛИЗ МУЗЫКИ К ТАНЦУ

План анализа

1. Определить жанр, содержание, музыкальную драматургию.
2. Определить форму. Форма может быть простой или сложной. Сложная включает, например, куплет, припев — нужно установить, из скольких частей состоит произведение, как они соотносятся по длительности, как повторяются.
3. Разбирается каждая часть — делится на периоды, фразы.
4. Уточнить музыкальные темы, характер, ритмический рисунок, музыкальный размер, динамические оттенки, акценты. В результате этой работы руководитель полностью осваивает содержание, форму и композиционную структуру музыки. Музыка обычно заучивается наизусть с помощью магнитофона. Освоив музыку, ее драматургию, постановщик прослеживает слияние музыки и танца. Согласовываются все мельчайшие детали сценического действия и отражение его в музыке. В процессе этой работы всё более конкретнее становится хореографическое видение частей, рисунков, фрагментов танца. Все это руководитель фиксирует, указывает, на какую часть музыки планируется исполнение данного фрагмента. Начинается творческий процесс — продумывание композиции танца.

С помощью концертмейстера определяют:

- жанр музыкального произведения;
- содержание;
- музыкальную драматургию;
- музыкальную форму (двухчастную, трехчастную). Возможны следующие варианты:
 - 2 периода — простая двухчастная форма, простая трехчастная форма (ABA);
 - куплетная форма;
 - вариативная форма;
 - рондо — чередование одного построения с другими построениями (ABACA);
 - сюжетная форма сочетает принципы контрастности, видоизменения, переработки и повторности;
 - смешанная форма — рондо-соната;
 - полифонические формы — канон, фуга, полифонические вариации.

5. Определить части музыкального произведения, сколько раз повторяются динамические оттенки, характер. Звучность при исполнении (форте, пиано).

6. Определить характер каждой части (острый, резкий, игривый, мягкий, воздушный, шутливый, легато, стаккато).

7. Разделить каждую часть музыкального произведения на периоды, предложения, музыкальные фразы.

Период — построение, в котором изложена более или менее завершенная музыкальная мысль. Обычно период состоит из двух сходных по строению частей предложений, каждая из которых содержит 4 или 8 тактов. Иногда предложения не равны между собой, второе расширено. Например:

- 16 тактов — «Утушка», «Травушка»;
- 12 тактов — «Посею лебеду», «Камаринская» (6 тактов);
- 8 тактов — «Барыня», «Во саду ли, в огороде».

Фраза — это любая законченная небольшая часть музыкальной темы. В 16-тактном периоде фраза — 4 такта, в 12-тактном — 3 такта, в 6-тактном — 2 такта.

8. Уяснить музыкальные темы.

Например, установить, сколько времени отводится на каждого персонажа: тема зайца занимает 48 тактов, тема лисы — тоже 48 тактов.

9. Определить ритмический рисунок, подчеркнуть ритмические доли (синхронность). Указать несовпадение ритмических и метрических долей (синкопа).

Полиритмика — проявление многообразия, самое яркое свойство нашего искусства.

Контрольные вопросы

1. Что такое синкопа.
2. Какие существуют полифонические формы.
3. Определение жанра музыкального произведения по заданию педагога.

10. КОМПОЗИЦИЯ И ПОСТАНОВКА ТАНЦА. КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПЛАН

Термин «композиция» восходит к греческому слову, означающему «составление», «сочинение». Композиция есть важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. Произведение создает балетмейстер — это может быть сочинение балета, сюжетного и тематического номера хоровода и т. д. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, они основываются на определенном музыкальном материале. Композиция отражает все особенности музыки, строится по законам драматургии. В композиции следует различать рисунок танца и хореографический текст. В. Ю. Никитин в своей работе «Композиция и постановка танца в современной хореографии» отмечает:

«Художественное произведение в любом виде искусства — это всегда единое композиционное целое. Многие искусствоведы пытались найти те общие принципы композиции, которые объединяют работы различных авторов. Исследовались такие понятия, как авторский стиль, манера, замысел и т. д. Однако ни один исследователь не смог найти то главное, что делает художественное произведение единым по духу и стилю, несущим художественную идею, востребованную зрителем. Поэтому в контексте данной работы мы остановимся только на составных частях композиции, которые относятся к любому виду искусства, но исследуем их применение в хореографии. Итак, эти элементы:

- 1) мотивы;
- 2) повторение;
- 3) вариации и контрасты;
- 4) кульминации и кульминационные моменты;
- 5) пропорции и сбалансированность частей;
- 6) переходы (связывание);
- 7) логическое развитие и единство.

Мотив сам по себе не является художественным произведением, но может послужить основой, если:

- будет повторен несколько раз, для того чтобы зритель его запомнил;
- без вариаций и контрастов повторение мотива будет выглядеть однообразным и скучным;
- без кульминации мотив лишается своего содержания и не может донести идею автора;

- без соразмерных пропорций мотив может быть сведен на нет или, наоборот, стать господствующим;
- без логичных переходов мотивы никогда не выстроятся в единый хореографический текст и будут выглядеть изолированными движженческими фразами;
- без логического развития от мотива к мотиву может быть утеряна идея танца. Мотивы не только определяют движение, они определяют сценографию и свет, линии и формы пространства, образы и логику поведения исполнителей.

Повторение как композиционный прием

1. Повторение мотива несколько раз возможно со сменой направления при повторе.
2. Более акцентированное повторение за счет увеличения количества движений или выделения их за счет пауз.
3. Прием „Эхо“ предполагает, что некая часть из уже использованного материала возникает вновь в новом контексте.
4. Прием „Резюме“ предполагает, что основная часть мотива повторяется вновь в увеличенном или сокращенном варианте.
5. Прием „Обзор“, при котором отдельные части мотива повторяются несколько раз.
6. Прием «запоминание», при котором в новом содержании возникают некие отголоски того, что было использовано до этого, они могут быть изменены, но сохраняют ассоциации с уже использованным материалом.
7. Прием «замирание», при котором происходит несколько повторений в более сокращенном виде.

Вариации и контрасты. Эти элементы композиции различны, но они дополняют друг друга. Вариация — это видоизменение мотива, т. е. некое изменение того хореографического текста, который уже использовался.

Контраст требует введения совершенно иного материала, который противопоставляется уже использованному мотиву. Естественно, этот контрастный материал можно назвать новым мотивом. Для успешной презентации танцевального произведения необходимо использовать оба этих элемента.

Вариация дает интересное логическое развитие целого, обеспечивая его необходимыми средствами для постоянного повторения лейт-темы, чтобы зритель увидел ее в различных ракурсах и лучше ее по-

нял. Контраст всегда бывает неожиданным, он вносит изменения, которые дают новые краски, и очень часто контрасты становятся кульминациями или кульминационными моментами. Контрасты могут состояться за счет изменения времени, т. е. контрастом медленному мотиву будет служить быстрый. Возможно изменение пространства: мотиву, представленному в маленьком пространстве, будет контрастен мотив, представленный в большом пространстве.

Возможно изменение силовых характеристик: мотив легких движений противопоставляется мотиву акцентированных и напряженных движений. Контраст не всегда появляется внезапно, движение может постепенно убыстряться, может постепенно возрастать напряжение, может постепенно изменяться пространство.

Кульминация и кульминационные моменты. „Кульминация — вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст — движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок — в своем логическом построении приводят к этой вершине“ (31).

Достаточно долго считалось, что в хореографическом произведении должна быть только одна кульминация, и обычно она выстраивалась не хореографическим, а драматическим способом, т. е. идея, которую пытался донести постановщик, должна была в определенный момент получить свое разрешение. А поскольку эта идея всегда носила реалистичный характер, то ее выражение строилось по законам драмы, т. е. на конфликте каких-то противоборствующих сил, которые в кульминации, с помощью, а не за счет движения одерживали победу или погибали. Именно на таком разрешении конфликта в кульминации построено все романтическое балетное искусство. Поэтому кульминация в подобных спектаклях всегда была одна, и после нее могли быть только развязка и финал. В современной хореографии, когда произведение решается только с помощью движения, без привлечения драматургии, кульминаций может быть несколько, и каждый зритель, в зависимости от своего восприятия, может сам определить для себя наиболее важные кульминационные моменты. В восприятии произведений современного искусства не может быть двух одинаковых мнений, и совершенно не обязательно, чтобы два человека одинаково выделили кульминационные моменты в хореографическом произведении. Конечно, возможна „суперкульминация“, особенно если это сюжетное произведение, но в этом случае уже от постановщика зависит, чтобы именно на этот момент зрители обратили особое внимание. Какими способами этого можно достичь?

– Достижение кульминации с помощью самого движения: за счет повторения, выделения паузой, акцентом, резкого изменения (контраст);

– достижение кульминации за счет изменения силовых и временных характеристик, постепенное нарастание по силе или по времени, внезапное изменение динамики за счет неожиданных акцентов, резкое изменение ритмической модели;

– достижение кульминации за счет изменения пространства, резкое изменение величины пространственной модели (размер, уровень, направление), изменение фокуса движения, изменение качества движения за счет его расширения или уменьшения;

– достижение кульминации за счет изменения отношений исполнителей, неожиданный контраст движений в группе, увеличение или уменьшение количества исполнителей. В сюжетном произведении — изменение образа и в зависимости от этого движущего мотива».

Контрольные вопросы

1. Перечислите 4 формы канона, применяемые в современной хореографии.
2. Перечислите 4 формы унисона, применяемые в современной хореографии.
3. Как использовать прием контраста, прием дополнения?

Рекомендуемая литература

- Асафьев Б. О балете. Л., 1974.
- Захаров Р. В. Сочинение танца. — М. : Искусство, 1983. С. 71.
- Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. — М., 2011.
- Никитин В. Ю. Композиция и постановка в современной хореографии.

11. РИСУНОК ТАНЦА (ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ РИСУНОК)

Рисунок в широком смысле слова — изображение, очертание какой-либо поверхности. Рисунок танца — это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, и зафиксируем эти передвижения на листе бумаги, то тем самым мы зафиксируем рисунок танца. Рисунок танца, как и вся композиция, должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. В древние времена наиболее развитым в композиции танца был именно рисунок: взять хотя бы танец ликования вокруг убитого животного, который чаще всего строился на движении по кругу. И. В. Смирнов в своей работе «Искусство балетмейстера» высказывает предположение, что с появлением земледелия наряду с круговым появляется и линейное построение рисунка танца. Это в какой-то степени связано с отражением в нем трудового процесса полевых работ. На протяжении веков хореография усложнялась, разнообразнее становился рисунок. Рисунок танца организует движение танцующих, систематизирует их, способствует наиболее яркому выявлению на сцене хореографического текста. Различные построения и перестроения оказывает на зрителя определенное психологическое воздействие:

- 1) горизонтальное — спокойный, статичный характер;
- 2) вертикальный — возвышенный характер;
- 3) диагональное — возбуждающий, динамичный характер.

Танец делится на бытовой и сценический. Бытовой, фольклорный, народный танцуются для себя, а сценический — для зрителя. В фольклорном танце наиболее распространен круг, две линии, переходы в виде «восьмерки». Расчета на восприятие со стороны в фольклорном танце не было — его можно смотреть со всех сторон. Сцена обязательно предполагает точку восприятия, и рисунок строится по сценическим законам. Сценическое восприятие осуществляется только с одной стороны, и хороший балетмейстер отмечает, как расположены места, и делает так, чтобы рисунок смотрелся из любой точки зала.

Музыка должна быть обработана для сцены, нельзя использовать фольклорный вариант. Логика развития рисунка предусматривает

связь предыдущего рисунка с последующим: каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. Рисунок должен быть законченным и переходить из одного в другой. Задача хореографа, изучающего народный танец и работающего над ним — не только бережно сохранить то, что создано поколениями прежних исполнителей, но и умело развить этот вид хореографического искусства. Важно при этом не исказить образ, жизненный характер русского человека, его чистоту, достоинство, нашедшие отражение в горделивой осанке, плавности и напевности движений. Работая над постановкой народного танца, балетмейстер должен досконально изучить фольклорный материал данной области разновидности танцев, характер и манеру движений, специфические, характерные для этой области темы хоро-водных песен. При сочинении танца широко используется принцип лейтмотива, повтора композиционного рисунка. В эту часть нередко включаются специфические движения, жесты, позы, игровые моменты, которые также проходят через весь номер. Они чаще всего завершают рисунок, танцевальную комбинацию, фигуру танца, придают ему своеобразие, оригинальность.

Контрастность — одно из активных средств выразительности в хореографии. Так, ярким, впечатляющим становится и простой рисунок, если перед ним шел сложный. Еще Новерр писал: «Некоторое знакомство с геометрией может принести здесь немалую пользу: наука эта внесет ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст четкость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению больший блеск». Ж. Новерр приводит пример со сценой охотников: на переднем плане располагаются высокие, на заднем — маленькие, чем создается иллюзия линии горизонта.

Симметрия, асимметрия и объемность в композиционном построении

Симметрия — зеркальное отражение, асимметрия — противоположность. Эти принципы существуют в самой природе, и они сформулированы на основе учета закономерности восприятия. Симметрия, спокойное равновесие, создается за счет повторяемости геометрических фигур в пространстве через равный промежуток времени.

В жизни человека радует состояние покоя, согласия, созвучия, равновесия, но только на определенное время. Гераклит сказал, что прекраснейшая гармония складывается из противоположностей. Асимметрия характеризуется неустойчивостью, нарушением равновесия, спокойствия и т. д. Жизнь есть развитие, непрестанное движение, а развитие со-

вершается в борьбе противоположностей, которая рождает согласие, созвучие, временный покой. Человека радует процесс преодоления несогласия, дисгармонии, радует продуктивная творческая борьба. Так в самом композиционном построении должно происходить стремление асимметричного построения к симметричному. В. Ю. Никитин отмечает:

«В народных танцах, на спектаклях классического балета и на концертной эстраде мы часто видим, как танцующие то стремительно летят или плывут к нам лицом, то поворачиваются в профиль, и мы их видим сбоку, то вдруг становятся спиной. Ракурс — это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих): анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески — это все ракурсы».

Статуарные положения, или позы, — очень важные аспекты презентации танца, они являются продолжением движения, мгновенное замирание еще более подчеркивает его динамику. Движение в позе продолжается, живет и умирает, и постановщик должен использовать каждое значение позы в зависимости от контекста хореографии. Каждая поза имеет свой фокус, из которого рождается движение, каждая поза должна иметь динамику и перспективу развития. Использует позу постановщик, как скульптор. Длинные фразы достаточно трудны для запоминания зрителем, поэтому лучше их выстраивать поэтапно. Например, первое движение при повторе заменить вторым и третьим или, возможно, взять первое движение, дать его в развитии, потом проделать это со вторым движением и т. д. В результате этих видоизменений только постановщик и исполнители знают, в какой последовательности создавались те или иные мотивы. «Балетмейстерам почаше следовало бы обращаться к картинам великих живописцев, тогда как можно реже прибегать к симметрии в фигурах, которая, повторяя предметы, дает нам на одном и том же полотне как бы две схожие картины», — писал Ж. Новерр.

Говоря об объемности в композиционном построении танца, мы рассматриваем как отдельную геометрическую форму, так и совокупность нескольких геометрических форм. Объемность предполагает возможность показать не только конкретную геометрическую форму со всех сторон, но и создать условия для воздействия такого построения на зрителя. Пример объемной фигуры на сцене — диагональ, которая создает условия восприятия трехмерного пространства, тогда как законченная шеренга позволяет представить только высоту и ширину, колонна — высоту. Несколько факторов влияют на создание объемности: объемность возникает за счет движения самой геометрической формы в пространстве и за счет верхнего рисунка.

Основные виды хореографического рисунка

1. Статический рисунок — неподвижный рисунок.
2. Одноплановый рисунок — все исполнители находятся на общей танцевальной площадке, на одном уровне.
 - 3.1. Многоплановый — исполнители находятся на разных танцевальных площадках, на разных уровнях.
 - 3.2. Многоярусные построения, например «Крепость» в армянских танцах: на плечи одних становятся другие, и совершается движение по кругу.
4. Симметричный рисунок — зеркальное отражение, например два круга.
5. Асимметричные рисунки. В таких рисунках исполнители или группы находятся на неодинаковом расстоянии друг от друга или располагаются асимметрично по отношению к центру сцены. При использовании такого типа рисунка хореограф должен учитывать, что при восприятии зритель может следить только за одним исполнителем или группой и при достаточно большом интервале между исполнителями общий рисунок или хореографический текст может быть не воспринят.
6. Динамические рисунки. Это достаточно распространенный тип рисунков в народном танце. К ним можно отнести «Мельницу», «Цветок», «Волну», «Шен» и тому подобные перестроения.

По характеру используемых линий можно различать следующие рисунки:

 - линейные;
 - круговые и дугообразные;
 - в ряде национальных танцев, а также шоу, широко используется верхний рисунок.
7. Геометрические рисунки: круг, квадрат, треугольник.
8. Орнаментальные — витиеватые. Ломанные, зигзагообразные, различные переплетения.
9. Верхний рисунок — платки, ленты, шарфы, волосы, юбки и др.

Контрольные вопросы

1. Перечислите основные виды хореографического рисунка.
2. Прокомментируйте использование принципов лейтмотива и контраста в хореографических постановках.

12. ХОРОВОД. РИСУНОК — ГЛАВНОЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО В ХОРОВОДАХ

Хоровод — не только самый распространенный, но и самый древний вид русского танца. Не случайно основное построение хоровода — круг; его круговая композиция и движение по ходу солнца, хождение за солнцем, «посолонь», берут свое начало в старинных языческих обрядах и игрищах славян, поклонявшихся могущественному богу солнца — Яриле. В старинном русском словаре «Азбукование иностранных слов, перешедших в русский язык» рядом со словом «танец» стоит слово «лик» (славянское лицо образ). Танцюю — значит «ликую», пою душой, праздную, радуюсь, веселюсь. В танце каждый русский человек желал быть лучше, возвышенней, чем в повседневной жизни, он выражая в нем свои думы и мысли о красоте человеческой, как внутренней, так и внешней.

Танцы делятся по времени, темам, содержанию, форме и характеру. По времени выделяются весенние, летние, осенние, зимние танцы, по темам — трудовые, семейно-бытовые, величальные, по форме — сомкнутые и разомкнутые, по характеру — игровые и неигровые.

При зарождении хоровод был неразрывно связан с песней. Если в танце воплощаются душа, характер, то в песнях — история народа, его мудрость. Русский танец приобретал такие черты, как эмоциональность, содержательность, плавность и певучесть движений. Всё это воплощалось в целых сценах, в которых под песню разыгрывалось ее содержание. Обычно хор поет песню, а солисты с помощью простых танцевальных движений, пантомимы, нескольких методов построения представляют ее.

Хороводы встречаются у многих народов мира, женский хоровод с песнями в Индии называется кулями. К старинным хороводам относятся французские бранль, фарандола, в Англии — раунд. Широко распространен хоровод у славянских народов: коло в Сербии, хоро в Болгарии, хора в Молдавии, веснянки на Украине. Русские хороводы назывались кара годы, танки, круг олицетворял движение солнца — слева направо.

Народные танцы делятся на четыре вида:

- 1) наборные (притопывания, несложные дробы);
- 2) разборные;
- 3) игровые;
- 4) плясовые.

Наборные исполнялись в начале праздника: тогда ходили чинно, партнеры обменивались приветствиями, кланялись, каждый выбирал себе пару, если хоровод смешанный — шли от избы к избе, от деревни к деревне. На восходе были разборные, когда участники таким же способом расходились по домам. Плясовые танцы характеризовались зачаточной формой перепляса. Хороводы изображали определенное действие (кружится метель, колосится рожь и т. д.). Большое место уделялось дробям, выстукиваниям. Этому учили с детства, каждая деревня имела свои дробы. Большой популярностью пользовались игровые хороводы, в которых разыгрывались целые театральные сцены с пантомимой. Они сохранились до нашего времени в виде детских игр («А мы просо сеяли»). В хороводе могут использоваться различные детали: веточки, платки, полотенца, — которые помогают раскрыть содержание песни.

13. ОСНОВНЫЕ ФИГУРЫ ХОРОВОДОВ

Фигуры бывают смешанными (их исполняют парни и девушки), а также такими, которые исполняются одними девушками. Руки могут быть подняты вверх, раскрыты в стороны, опущены вниз. Круг в Смоленской области называют «коло», «колесо», в Архангельской — «шина». Количество участников не ограничено, но их должно быть не меньше 3 человек. Повернувшись к центру лицом, берутся за руки, идут по солнцу, легкий оборот — и обратно. Перечислим основные фигуры:

1. Два круга рядом — повороты в одну или разные стороны.
2. Круг в круге.
3. Корзиночка: внешний круг — из парней внутренний — из девушек; корзиночка движется различными шагами или гармошкой в любую сторону.
4. Восьмерка.
5. Улитка (в Московской области), капусточка (в Рязанской).
6. Змейка: в Архангельской области — «кривули», в Московской — «уж».
7. Ворота, воротца, воротники — две линии исполнителей стоят одна напротив другой.
8. Гребень — прочес.

14. ОБЛАСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО ХОРОВОДА

Север России (Архангельская, Вологодская область)

В Архангельской области хороводы носили названия «ходець», «круги», «кружок». Большинству хороводов северных областей, как игровым, так и орнаментальным, присущи строгость и благородство движений. Северные хороводы не переходят в пляску и не соединяются с ней. Но, несмотря на кажущуюся сдержанность и спокойствие исполнения, все северные танцы наполнены внутренним темпераментом. Характерной чертой северных хороводов является линейное построение. Круг — форма, побуждающая к быстрому движению. Есть хороводы и под быструю песню, но даже в быстрых хороводах танцующие сохраняют грациозную, сдержанную манеру исполнения.

Сибирские танцы

Переселенцы приносили с собой в новые места усвоенные с детства нравы и обычаи. Вот почему истоки народного творчества сибиряков надо искать в общем художественном творчестве русского народа. Примером могут служить гуляния с березкой и вождение вокруг нее хороводов, веселые игры и хороводы во время проводов Масленицы, ряженьё и пляски в святочные дни. Фигурные хороводы водились по улицам или полянам в форме круга или змейкой. Известен хоровод «Метелицы» под песню «Вдоль по улице метелица метет», или когда стенка юношей идет навстречу девушкам и отходит назад.

Тяжелая борьба за существование на необжитых еще местах в условиях сурового климата заставила население изменять прежние привычки — без учета этого невозможно понять манеру исполнения сибирского танца, а именно она определяет художественное восприятие народа. В ряде мест поражает количество хороводов с небольшим количеством исполнителей. Это объясняется характером поселений: в Сибири были не большие города, села и деревни, а заимки, состоящие иногда из двух-трех домов. И прошло значительное время, прежде чем заимки выросли до размера деревень. Расстояние в десятки верст между заимками, холода до 50 градусов мороза, жаркое лето, когда по вечерам одолевает мошка, гнус, — всё это мало способствовало проведению досуга на открытом воздухе, специальных помещений не было, а комната в избе была мала для подвижного отдыха.

Среди хороводных танцев есть и такие, которые исполняются только девушками. Объясняется это тем, что в зимнее время мужики — далеко в тайге, на промыслах и на охоте. Некоторые фигуры в хороводах напоминают кадрили, но в то же время они самобытны и оригинальны. Однако есть и массовые танцы, например «Звездочка» (село Орлинка), «Барыня-подковырка». Количество долей в долистых танцах кратно трем.

Фигуры, наиболее характерные для сибирского танца

1. Кружение со своими партнерами, потом переход к другим с обязательным возвратом каждый раз к своим.

2. Звездочка.

3. Подходы линии к линии шеренгами.

4. Движение по кругу парами.

5. Цепочка, в которой после круга со своими партнерами переходят к партнеру другой пары, а затем опять к своему партнеру. Собственно, в этом заключается весь танец «Барыня-цепочка», повторяющий основную композицию хоровода. Следует упомянуть и танец «По листу-листочку». Встречи и переходы совершаются как по одному, так и парами. Почти совсем не встречается такая распространенная фигура, как «воротики». Все движения исполняются, как мы говорим, «тяжело», т. е. по земле, прыжки отсутствуют, присядки редки, зато очень развиты дробы. Тяжелая одежда и обувь не способствует раскованности движений. Встречается особая манера исполнения русского переменного шага (м. р. — 2/4): на последнюю четверть такта вместо легкого скользящего проноса ноги через 1-ю позицию нога проводится вперед с ударом каблука об пол и ставится впереди на всю ступню с каблука на носок. В тяжелой валяной обуви труднее сделать шаг с носка на каблук. При простой дроби каждая восьмая доля такта акцентируется ударом каблука об пол с особенно сильным акцентом на последнюю восьмую.

Центральная Россия. Московская, Рязанская, Владимирская, Калининская области

В Центральной России раньше, чем на Севере, стала нарушаться замкнутость домашнего бытия. С возникновением ремесел и развитием промышленности женщины трудятся вместе с мужчинами. Женщина чувствует себя гораздо свободнее, более равноправна с мужчиной. Как и на Севере, в любые хороводы принимают всех, без возрастных

ограничений. В хороводах, как в игровых, так и орнаментных, появляется припляс, сам хоровод частично соединяется с пляской, несмотря на это, хороводам присуща плавность, строгость и сдержанность исполнения. Орнаментные хороводы в Московской области исполняются под песню «По улице-мостовой».

Припляс — это новый элемент, который отсутствует в северном орнаментном хороводе, состоящий из притопов на сильную или слабую долю. Здесь в игровых хороводах, особенно по их окончании, часто встречается поцелуй. Тому есть несколько объяснений:

- в хороводе это уже не считается это зазорным;
- это выполнение определенного ритуала, обычая.

Разнообразно используется платочек: им усиливают акценты и подчеркивают ритм песни. Во всех областях бытует хоровод «А мы просо сеяли».

Юго-Запад России

Сюда относятся Брянск, Калуга, часть Орловской области.

Очень распространены хороводы-величания, в которых ученики разыгрывают песню в форме игры. Особенно празднично величают неженатую молодежь или же мужа и жену. Парней сравнивают с месяцем, солнцем, царевичем. А девушек — с ягодкой, звездочкой, задо-ринкой.

Чтобы исполнять мужскую роль, одевали мужскую одежду. Хороводы чаще исполнялись в быстром и среднем темпе. Движения, как в игровых, так и орнаментальных, быстрые, резвые, соединенные руки приподняты над плечами. Плечи и весь корпус очень подвижны. Всё это сочетается с резкими поворотами корпуса. В большинстве таких орнаментных и игровых хороводов припляс и пляска становятся основным хороводным действием всех участников.

Бойкие и острые на язык участники хоровода выбирают «скоморошью женок», которые исполняют песни. Одна девушка исполняет первый куплет, приплясывая и притопывая по кругу, вторая хороводница разрывает круг, проходит под руками первой и второго парня и ведет его за собой. Участницы движутся быстро, лихо подсвистывают, корпус и плечи движутся живо — в такой манере есть даже некоторая скоморошья вертлявость.

Основной ход хоровода выполняется небольшим шагом на всю стопу на каждую восьмую такта, среди игровых много высмеивающих попов, дяков и других служащих церкви. Особенности танца — скупое движение ног, необычайная подвижность плеч, движение бедер.

Курск, Белгород, Воронеж, Липецк.

В этих регионах сказывается культурное влияние украинцев. На Украине хоровод называется словом «танок», которым обозначается и место, где танцуют, играют, веселятся. Куряне также называют хороводы словом «танок».

Орнаментные или плясовые танки делятся на 2 группы.

1. Все фигуры выполняются на месте, самой распространенной формой является круг, сложные построения— круг в круге: девушки образуют внешний круг, юноши, стоя на месте, приплясывают, а девушки, приплясывая, двигаются по кругу. Исполнители поют и пляшут темпераментно, с азартом. Все движения производят, не разрывая рук.

Есть такие танки, которые исполняются с поясами (длинные мужские пояса с махрами образуют ворота, сквозь которые проходят).

2. Ходовые проходные танки традиционных шествий, носящие торжественный характер и характеризующиеся спокойной манерой исполнения. Такие танки могут танцеваться, например, на Пасху.

Всё же главными чертами всех, в том числе и курских, хороводов-танков, как исполняемых на месте, так и при передвижении по улице, являлись их плясовая задорная хореографическая форма, разнообразный хореографический рисунок. Все они сопровождались быстрыми песнями, которые помогают пляшущим построиться своим четким и острым ритмом.

Контрольные вопросы

1. Охарактеризуйте основные виды рисунка в хороводах Юга и Юго-Запада России.
2. Каковы отличительные особенности танцев Сибири и Центральной России?

15. КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПЛАН

Композиционный план — это музыкально-хореографический сценарий, в котором в органическом единстве присутствуют драматургическое развитие содержание танца с подробным решением конкретных хореографических форм и его воплощением. В композиционном плане содержатся следующие сведения: время и место действия, обстановка, в которой он происходит, при необходимости дается описание декораций, подробно по законам драматургии излагается всё действие танца с характеристикой обстановки, обоснованием поступков действующих лиц. Последовательно описывается экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, указывается предположительный характер хореографической формы танца. Например: хоровод, перепляс, сольный танец и др. Делаются пожелания по части музыки, ее темпа, размера, дается точный хронометраж всего танца в секундах с последующим указанием числа тактов, характера звучания; описываются нюансы, которые важно знать для номера. В композиционном плане полезно дать схемы и чертежи хореографического рисунка. Готовые решения предлагаются для наиболее важных моментов, эпизодов действия.

Обговариваются тема (о чем номер) и идея (то, о чем хочет сказать постановщик своим номером). Для того чтобы персонажи не были отвлеченными фигурами вне времени и пространства, а вели себя в танце так, как подобает, как нужно представителю данной национальности в данную эпоху, для правдоподобия изложенных с помощью танца событий необходимо изучать жизненный материал. Нужно глубоко изучить жизненный материал, этнографический, исторический материал — он поможет узнать нравы, обычаи народа, национальный характер, этику взаимоотношений. Необходимо знакомиться с литературой, живописью, песенной культурой народа, литературным содержанием танцев того времени. Большое значение имеют одежда и предметы быта.

Практические задания

1. Составить композиционный план хореографического номера по заданию преподавателя.
2. Нарисовать эскизы костюмов на заданную тему.

16. ЗАПИСЬ ТАНЦА

Система записи танца. Искусство хореографии на сегодняшний день не имеет такой совершенной системы записи танца, которая бы полностью удовлетворяла всех. В разные времена балетмейстеры пытались изобрести универсальные системы записи танца, и на сегодняшний день есть несколько систем (на Кавказе, на севере), но они не совершенны. Вероятно, это происходит от того, что искусство хореографии — живое и подвижное, эмоциональное, и различными символами очень трудно раскрыть и передать движение, пластику тела, эмоциональное состояние героя. В той записи, с которой мы имеем дело, всё неточно, приблизительно. Самой совершенной записью является кино, видео. Необходимо сохранить выдающиеся произведения хореографического искусства, созданные великими мастерами, и нельзя недооценивать существующие записи — нужно учиться читать их и делать самому. Запись танца должна быть грамотной.

Запись танца включает 5 разделов.

1. Введение. То, что вводит в танец, т. е название танца, автор, постановщик, автор записи. Описывается содержание танца, его сюжет, если есть — характер танца, национальные особенности, манера исполнения, количество исполнителей и музыкальный размер.

2. Описание костюмов. Костюм описывается тщательно, со всеми подробностями (фасон, раскрой, ткань и т. д.). Описывается реквизит, аксессуары и т. д. Приводится фотография сцены со стороны зрителя. Танцевальные движения разбираются с точки зрения исполнителя, а рисунок танца читается с точки зрения зрителя.

Девушка и юноша обозначаются соответственно следующими символами:



3. Все передвижения обозначаются прямой линией или пунктиром, направление движения — стрелкой. Для движения по кругу указывается, делается ли оно по часовой стрелке или против. Ход с вращениями изображается спиралью.

Композиционные рисунки делаются с точки зрения зрителя. Приводятся название фигуры или порядковый номер, количество тактов, за которые она исполняется. Вся фигура расписывается по тактам.

Слева пишется определенное количество тактов, например с 1-го по 4-й такт, описывается, что на каждый такт исполняют действующие лица, в каком рисунке и каким движением, причем обозначается только его порядковый номер и название. Здесь же описывается эмоциональное состояние героев, настроение, что они чувствуют. Сообщается и количество тактов до конца фигуры, а затем и до конца танца. Для лучшего понимания рисунка справа вычерчиваются схемы, чертежи (условное обозначение исполнителей).

4. Описание танцевальных движений. Приводятся название движения и его порядковый номер, исходное положение, за сколько тактов исполняется, музыкальный размер, танцевальные движения и их танцевальные элементы. Элементы танцевального движения — подскок, удар, соскок, мазок, прыжок, хлопок, присядки, вынос ноги на каблук, поворот и т. д. Слева записывается такт и длительности такта в виде счета (1; 2; 3,4; и 1 и 2). Длительности записывают в виде счетных данных. Справа указываются те элементы танцевальных движений, которые нужно исполнить на этот счет. Иногда движение исполняется из-за такта, значит на счет и перед 1-м тактом, для которого указана пауза и нужно стоять в предыдущем положении. Все двойные дроби расписываются: подскок с одним ударом на 1-8, на 1-4.

5. Музыкальное приложение. Нотный материал, авторы, темп и цифровое обозначение части музыки, которое соответствует частям танца. Если танец исполняется под ударные инструменты, то прилагается схема ритмического рисунка. Если есть ссылка на запись на CD, то прилагается диск или другой носитель.

Контрольные вопросы

1. Перечислите разделы записи танца.
2. Перечислите основные элементы танцевального движения.

17. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ (КОСТЮМ, ГРИМ, СВЕТ)

Костюм. В профессиональных коллективах балетмейстер работу по сценическому решению дизайна костюма начинает с изучения жизненного материала, иллюстраций, орнаментов и т. д. Сценический народный костюм — творческое решение фольклорного этнографического костюма с современных позиций. Для этой работы нужно приглашать художника. На костюм влияют:

- 1) национальность;
- 2) эпоха;
- 3) характеристика действующих лиц;
- 4) характер и диапазон танцевальных движений;
- 5) жанр (лирический, драматический, сатирический, шуточный).

Сценический костюм стремится к «сохранению» форм активно движущегося тела, его силуэта. За счет особого кроя и тянущегося материала освобождаются линии плеч и бедер. Закрепляются, как специфически танцевальные, наиболее удачные конструктивные построения на базе трико, купальников, маек и др. Избирательное отношение при изготовлении танцевального костюма проявляется и к фактуре материалов, из которых он шьется. Выбор останавливается на тканях наиболее легких, мягких, пластичных, сохраняющих форму во время сложных амплитудных и темповых движений. Аксессуары входят в состав костюма. Ими служат платки, цветки, головные уборы, обувь. Для сцены закон то, что все аксессуары работают на раскрытие образа, а не для украшения.

Реквизит — предметы, с которыми исполняется танец: ведро, коромысло, стул, игрушки. Помогает раскрыть содержание номера.

Грим. В основном в хореографии применяется легкий грим.

1. Общий молодой грим (украшает лицо, делает выразительным при сценическом освещении, помогает восприятию).

2. С помощью грима подчеркиваются национальные особенности (глаза, скулы, нос, рот).

3. Грим позволяет подчеркнуть возраст (старческий).

4. Грим позволяет подчеркнуть характер действующих лиц (доброта, любопытство, злость, коварство).

Декорации. Требуются для создания обстановки и атмосферы действия. Излишне увлекаться ими не стоит. Декорации не должны быть слишком яркими, чтобы не отвлекать внимание зрителя.

Сценический свет. Оказывает большое влияние. В наше время особенно интенсивно используется. Умело поставить свет — одна из главных предпосылок для успеха номера. Сценический свет:

- 1) помогает восприятию декораций, костюмов и внешности человека;
- 2) создает нужную атмосферу, настроение (лирика, грусть, любовь, тревога);
- 3) указывает на время действия (зима, лето, вечер, ночь);
- 4) позволяет сосредоточить внимание зрителя на главном персонаже (театральная пушка).

Контрольные вопросы

1. Сочините сценографию на заданную тему.
2. Что такое аксессуары и реквизит?

18. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ. ЛЕКСИКА ТАНЦА (ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЯЗЫК)

Если рисунок танца — это перемещение исполнителей по сценической площадке, то хореографический текст — это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Рисунок танца и хореографический текст составляют композицию танца. Танцевальный язык хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы. Танцевальный язык так же древен, как литературный, им выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей и их характеры, образы героев, идея произведения. На хореографический текст влияли условия быта народа, его занятия, климат и т. д. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также жизненный уклад, социальный строй. Примерами могут служить грузинские и финские танцы.

В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую развивающуюся фразу, предложение. Поэтому при сочинении хореографического текста балетмейстер должен следить за логикой развития движений. Иногда движение на месте не производит впечатление, но если его исполнить с быстрым продвижением по кругу — сразу становится интересным, а еще лучше воспринимается, когда делается по диагонали или во вращении. Таким образом, сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца. Сочиняя хореографический текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы (хороший пример — пляска «Спиря»).

В свою очередь, танцевальные образы дают возможность раскрыть идею произведения. В танцевальном тексте должны быть отображены индивидуальные особенности характеров действующих лиц, даже некоторые привычки, свойственные им. Особенно ярко это выражается в комедийных, гротесковых образах. Значит, существует как неразрывная связь между рисунком и законами драматургии, так и между хореографическим текстом и законами драматургии. В хореографическом произведении балетмейстер стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движе-

ния, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием. Один из приемов, используемых при сочинении движений и комбинаций — это прием контраста: контраст быстрых drobных движений и неожиданной паузы. Танцевальная фраза, «сказанная шепотом», может смениться фразой, построенной на звучании форте. Очень важно для балетмейстера не механически чередовать контрастные моменты, а делать это обоснованно. Ритм и акцент в том или ином танцевальном движении могут иногда кардинально изменить характер движения и даже его национальную принадлежность. Например, «веревочка» в русском духе исполняется на полупальцах, в украинском — в более быстром темпе, легко, с чуть согнутыми коленями, с акцентом на движении вверх (этому способствуют узкие юбки), в венгерском — почти на вытянутых ногах, более резко, напряженно, с акцентом на движении вниз, в болгарском — невыворотно, без вытягивания подъема. Большое значение имеет ракурс, в котором воспринимается движение.

Укажем источники влияния на типичный хореографический текст.

1. Рельеф местности, географическое положение. Русские шагали широко, уверенно, горы-карпаты — небольшими шагами, осторожно, поморы — раскачиваясь, широко расставляя ноги, чукчи, коряки — с кочки на кочку.

2. Климат. От климата зависела форма одежды, она, в свою очередь, оказывала влияние на формирование пластики, например: русские северные танцы исполнялись в тяжелой длинной одежде, сарафанах, южане танцуют в легкой свободной одежде.

3. Большое влияние на пластику оказали национальные украшения. В башкирских танцах используются браслеты, серьги, у монголов, калмыков — тряска корпуса, звон монет, для грузин типичны руки на кинжале.

4. Уклад жизни отразился в темах и образах. Для Молдавии актуальны сбор винограда, для Литвы — лен, для Башкирии — наездники, для Белоруссии — бульба.

5. Обычаи и нравы сказываются, например, на том, как поднимают руки, как держат девушку. В Узбекистане нет парных танцев, существует разделение на мужскую и женскую половину. Обычаи и нравы формируются под влиянием философии и религии.

Танцевальный язык зависит:

- 1) от темы, идеи;
- 2) взаимосвязи с драматургией;
- 3) национальности номера;

- 4) характеров образов и персонажей;
- 5) рисунка танца;
- 6) музыки — умение правильно слышать образно-интонационный строй музыки помогает точнее решить танцевальный текст. К движениям, которые часто включаются в комбинации, относятся подскок, соскок, перескок, поворот, удар, хлопок, вращения, прыжки.

Написание композиционного плана

В композиционном плане хореографической постановки в хореографическом единстве разработаны драматургическое развитие с подробным решением хореографических форм и его воплощением. В композиционном плане содержатся следующие сведения: время и место действия танца, обстановка, в которой он возникает; при необходимости дается описание декораций, подробно излагается по законам драматургии всё действие танца с характерной обстановкой, обоснованием поступков действующих лиц. Последовательно описывается экспозиция, развитие действия, кульминация, развязка, указывается предположительно характер хореографической формы танца: хоровод, дуэт, сольный и т. д. Отмечается характер музыки — ее темп, размер, — делается точный хронометраж всего танца и отдельных его эпизодов в секундах. Описываются нюансы, которые нужны в номере. В композиционном плане полезно дать схему и чертежи хореографического решения наиболее важных моментов и эпизодов действия.

Контрольные вопросы

1. Покажите веревочку в русском, венгерском, украинском танце. В болгарском духе.
2. Какие движения развивают комбинации?
3. Как повлияли на хореографический текст рельеф местности, климат, условия быта, обычаи и нравы, религия, философия?

19. РУССКАЯ ПЛЯСКА. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА — ГЛАВНОЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО В ПЛЯСКЕ

Танец — это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным художественным отображением его многовековой многообразной жизни. Народный танец всегда имеет ярко выраженную тему и идею — он всегда содержателен. В каждой области, в каждой местности возникали свои традиции, особенности, своя манера исполнения, свои танцы. В танце прежде всего присутствует радость, веселье, и не случайно в старинном русском словаре («Азбуковнике иностранных слов, перешедших в русский язык») рядом со словом «танец» расположено слово «лик» (лицо, образ, а также хор, собрание ликующих, поющих). Танцюю — значит ликую, пою душой, праздную, радуюсь, веселюсь. Танцами народ украшал свой быт, свою жизнь.

Классифицируя русский народный танец (по Климову), определяя его виды, мы берем за основу не приуроченность к определенным праздникам (Иван Купала, Святки) или временам года (лето, весна), а их хореографическую структуру, устойчивые хореографические признаки.

Русский народный танец делится на два основных жанра — хоровод и пляска, которые, в свою очередь, состоят из различных видов, каждый из которых объединяет танцы с одинаковыми признаками и структурой исполнения. В жанре хоровода различают два вида: орнаментальные и игровые хороводы. Жанр пляски более разнообразен. Он состоит как из наиболее древних, традиционных видов (одионая пляска, парная пляска), так и из видов, сложившихся в русском танце и вошедших в быт русского человека в более позднее время (кадриль, полька и др.). В профессиональных и любительских коллективах возникли новые разновидности русского танца: хореографическая композиция, танцевальная сюита, хореографическая картина, вокально-хореографическая композиция. На основе ряда плясок возникли наполненные новым содержанием спортивные, кадильные, матросские, солдатские и другие пляски. Для народного танца органическое единство содержания, характера движения (лексики) музыки и костюма является неременным условием (по Климову).

Женскую пляску отличают, как правило, плавность, величавость, благородство и задушевность, однако часто женская пляска исполняется живо, с задором. В наше время она заметно усложнилась техниче-

скими дробями и вращениями, сохраняя в тоже время мягкость и женственность.

В различных областях России мужская и женская пляска демонстрируют зависимость от географического положения и климатических жизненных условий, а также характера труда. Северяне пляшут со свойственной им сдержанностью. Одни пляски исполняются только в медленном темпе, другие — только в быстром. Но есть пляски, которые начинаются в медленном темпе, а заканчиваются в очень быстром. В каждой пляске есть свое содержание, сюжет — особенно это относится к групповым пляскам. Пляска — зеркало души русского человека. В пляске сложные танцевальные движения (колена) не самоцель, истинное их предназначение — создать образ, выразить характер русского человека. Пляска отличается от хоровода более богатой и сложной лексикой. А мелодии ярко расцвечены акцентами и резко выраженной активной ритмикой. На основе плясовых и шуточных песен возникли в XIX в. новые своеобразные жанры русского песенного народного творчества — частушки и страдания.

Для мужской пляски характерны широта, размах, сила, удаль, виртуозность, ловкость, юмор, внимание и уважение к партнерше. Пляской можно выражать различные состояния человека: бурное веселье, лирическое настроение, восторг, любовь и другие, но пляска — это прежде всего радость, здоровье, сила, это выход энергии пляшущего человека. «Плясать смолоду учись, под старость не научишься». «Ноги гнилы, так и пляски не милы». И действительно, слабый, хилый, больной человек плясать не пойдет, да и не сможет. Примечательны слова Н. А. Полевого: «Нам ли описывать русскую пляску, это создание души русского народа, эту поэзию в лицах и особенно русскую пляску, неизученную, не чопорную, неприукрашенную чужеземными прыжками и кривляньями, но, как чистый голубь, излетевшую из русского сердца, в первобытной её простоте и красоте... (Полевой. Н. Клятва при Гробе Господнем. Русская быль XV века).

Из истории балета известно, что ни одно игрище, ни один праздник не обходились и не обходятся без плясок.

СОЛЬНАЯ ПЛЯСКА, ПАРНЫЙ ПЛАС, ПЕРЕПЛАС, ГРУППОВАЯ ПЛЯСКА

Одиночная пляска

В одиночной пляске наиболее полно отражается индивидуальность, мастерство, изобретательность и актерское дарование исполнителя. Лексика танцевальных движений включает в себя сильные технические дробы, «веревочку», «гармошку», различные присядки, хлопучки, верчения и др. Помимо обогащения лексики, пляска дает возможность и для усложнения и разнообразия рисунка: лихие выходы парней, задорные проходки девушек, перебежки и другое — всё это создает новые рисунки. Построения присущие только пляске. Пляски идут не только под песню как хоровод, а под аккомпанемент музыкальных инструментов. Песни, под которые исполняются пляски, в основном быстрые.

Женская одиночная пляска

Во всём танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который бы мог превзойти русскую деревенскую пляску. Если она исполняется красивой девушкой-подростком или молодой женщиной, никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской.

Якоб Штелин.

Музыка и балет в России XVIII века

Чаще всего женская пляска начинается с проходки по кругу мягкой плавной походкой (выступкой). Эта часть пляски представляет собой различные сочетания стройных и красивых поз. Затем темп и сложность движений нарастает, исполнение становится всё задорнее: припадание, ковырялочка, «веревочка» в сочетании с дробями. Пляска достигает кульминации, затем следует финал, на который девушка прибегает какое-нибудь наиболее эффектное движение, заканчивающееся внезапной остановкой.

Мужская одиночная пляска

Чаще всего начинается с исполнения движения на месте. Парень выходит в круг. Исполнив заковыристое движение, он встает подбоченившись и тряхнув головой, говоря всем видом: вот, дескать, я каков. После паузы он начинает проходку. В финале резко, неожиданно заканчивает пляску. Чаще в мужской пляске изображается ленивый или подвыпивший человек. Так, в старинной очень популярной пляске «Спира» плясун часто подражал пьяному человеку. «Эта остроумная пародия на подвыпившего человека представляла собой фейерверк сложнейших осмысленных положений, чередовавшихся в самом причудливом рисунке и построенных главным образом на равновесии. Он старался показать трезвым людям, на что они бывают похожи, когда в состоянии опьянения пытаются плясать», — писал К. Я. Голейзовский в книге «Образы русской народной хореографии» (М. : Искусство, 1964). Примеры плясок — «Камаринская», «Барыня». В начале XIX в. один из талантливых плясунов, крепостной Иван Лобанов, став артистом московского Большого театра, с огромным успехом выступал на его сцене в одиночной русской пляске. «И когда он плясал — театр стонал от восторга», — писал современник (Селиванов В. В. Предания и воспоминания).

Парная пляска

Это исконно русская, очень красивая пляска, при исполнении которой возраст имеет большое значение. Парную пляску в основном исполняют парень и девушка, реже — молодые мужчина и женщина, но пожилые участия не принимают. Содержание парной пляски — как бы сердечный разговор, диалог влюбленных. Парные пляски вышли и развились из очень древних свадебных обрядов. Чаще всего это свадебная пляска, которая исполнялась молодыми на второй день свадьбы. Иногда содержание и построение бывают иными: передается ревность или легкая обида любящих. В основном парные пляски лиричны. Парень и девушка ухаживают друг за другом, создавая впечатление двух воркующих голубей. Старинные пляски так и назывались (голубинные, голубец, голубок). Все движения исполнялись мягко, как бы в полтонах. В традиционной пляске парень не обнимал девушку, а она не клала свои руки на плечи парню, хотя парень и девушка в пляске ласкались как голуби. Примером могут служить номера «А я по лугу» (постановка Устиновой, хор Пятницкого), «Возвращение» (постановка И. Моисеева).

Перепляс

Перепляс — это соревнование в силе, ловкости, изобретательности движений, это показ индивидуальности исполнителя, его характера, демонстрация виртуозности исполнения движений — колен. В основе его исполнения лежит индивидуальное творчество плясунов. В старинном традиционном переплясе участвовали 2 парней или 2 молодых мужчин. Девушки не участвовали. Плясуны состязались, кто больше колен исполнит. Иногда ставилось условие при исполнении не улыбаться — нужно было сохранить невозмутимое и серьезное выражение лица, а зрители, стоявшие вокруг, старались рассмешить танцующих. Тот, кто улыбался, выбывал из перепляса.

С изменением бытового уклада и отношений между людьми возникли новые разновидности перепляса — с участием двух девушек, парня и девушки, пожилых мужчины и женщины. В основном танцевали под аккомпанемент музыкального инструмента. В перепляс, особенно при исполнении двумя девушками, органично вошла частушка. Танец исполняется чаще в парах: один соревнуется с другим. В Архангельской области исполняли его сдержанно, почти совсем не улыбаясь, в движениях парней и девушек много мелких дробей, делаемых лицом к лицу. В переплясах Центральной России и Южного Урала нет такой сдержанности. Это огненные и задорные танцы с быстрыми и стремительными передвижениями по большой площадке парней и девушек. У парней много присядок, хлопущек, руки раскрыты в стороны. Движения рук резкие, уверенные, широкие, размашистые. В движениях девушек много энергичных дробей, поворотов и небольших подскоков. Руки редко опущены вниз, они находятся или на талии, или слегка согнуты в локтях, раскрыты в стороны, с покачиванием локтями вверх-вниз. Руки согнуты в локтях и подняты перед собой, пальцы сжаты в кулачки и находятся на уровне головы. В любительских и профессиональных коллективах на сцене пляшут одновременно несколько человек с одной стороны и с другой, но при этом характер и задача перепляса сохраняются.

Групповая пляска

В групповой пляске, так же как и в массовом плясе, может участвовать много людей, но чаще состав ограничивается сравнительно небольшой группой исполнителей. Групповой пляске присуща большая организованность, нежели в массовом плясе. В некоторые групповые

пляски вошли одиночные или парные пляски, перепляс. Групповая пляска вобрала многие фигуры хороводов. В групповых плясках существует своя оригинальная мелодия или песня, и под другую мелодию исполнить не возможно. Групповые пляски очень разнообразны по своему содержанию, сюжетам и рисунку. Одни навеяны наблюдениями над жизнью животных, птиц и являются «подражательными», передают характер, поведение и повадки: «Медведь», «Гусачок», «Журавль». Другие групповые пляски связаны с трудовыми процессами: «Тол куша», «Веретено», «Косари»... Существуют групповые пляски, в основе которых лежит построение или рисунок, от которого и происходит название пляски: «Звездочки», «Воротики», «Цепочка», — а также название с количеством исполнителей: «Пятёра», «Семёра», «Восьмёрка». Есть названия, передающие характер исполнения: «Сновуха», «Бешеная», — есть пляски, получившие названия от движения исполнителей: «Дробушечка», «Топотуха». Групповая пляска всегда имеет точное место рождения. Так, «Напарочка» — это вологодская пляска, «Тимоня» — курская, «Топтуша» — пермская, «Гусачок» — смоленская. Фигуры чаще всего составляются из пар.

Массовый пляс

В этой пляске нет ограничения ни по возрасту, ни по количеству участвующих. Все исполнители без исключения пляшут темпераментно, лихо, с большим увлечением. Это — массовый пляс, непосредственное творчество русского человека, его полное самовыражение и самоотдача.

Контрольные вопросы

1. Назовите отличительные и общие черты мужской и женской русской пляски.
2. Как называются движения в русском переплясе?
3. Чем различаются исполнения перепляса в Архангельской области и на Южном Урале?

20. РУССКАЯ КАДРИЛЬ. УГЛОВАЯ КАДРИЛЬ, ЛИНЕЙНАЯ КАДРИЛЬ, КРУГОВАЯ КАДРИЛЬ, ЛАНЦЕ

По количеству исполнителей кадрили можно отнести к групповым пляскам, но ее более позднее возникновение и появление в быту русского человека, своеобразное построение, четкое деление на пары и фигуры и ряд других признаков отличают кадрили от групповой пляски. Согласно определению толкового словаря В. Даля, кадрили — название общественной пляски, обычно в 4 пары. Кадрили ведет свое происхождение от салонного французского танца, который, в свою очередь, восходит к английским контрдансам и является их разновидностью. Контрданс — народный танец английских крестьян, появившийся в XVII в. Французская кадрили, пройдя долгий путь через светские салоны и танцевальные залы многих стран и России, начала распространяться в русском народе в XIX столетии. Богатая своими традициями танцевальная культура подчинила ее своей национальной манере, стилю и характеру исполнения. Кадрили приобрела своеобразные движения рисунка, манеру исполнения — от салонного танца взяли лишь некоторые особенности построения да название, которое часто изменяется на русский лад: кадтель, кадзелка, кандрашка.

Кадрили изменилась до такой степени, что позже исследователи бального танца даже сетовали на то, что кадрили, попав в народ, искажилась до неузнаваемости. Но именно эти «искажения», внесенные народом, и обеспечили этому танцу долгую жизнь. Знакомство с кадрилию часто происходило на основе рассказа крепостных слуг, служилых людей, которые показывали в свих деревнях фигуры танца, переделанные на свой вкус. Если салонная французская кадрили состояла из 5—6 фигур, то в русских народных кадрилиях встречается, например, от трех (в торжокской кадрили Калининской области) до 14 фигур (саратовская кадрили) и даже более.

Названия фигур французской кадрили почти не имели отношения к существу танца. Так, первые 4 фигуры назывались по модным песенкам, под которые они исполнялись: «Панталоны», «Лето», «Пастушка», «Курица». 5-я фигура называлась «Финал», а шестая — «Тресни по имени балетмейстера, сочинившего эту фигуру». В русской же кадрили фигуры получили многочисленные и разнообразные названия, обусловленные местными особенностями. А самое главное, названия

эти ярко характеризуют каждую фигуру с точки зрения хореографии или ее содержания. Одни образованы от характера движения: задорная, крутея, проходочка, вертея, дробить и др. Другие как бы определяют отношения пляшущих между собой: «знакомство», «коситься». Некоторые названия — от фигуры танца: звездочка, воротся, — есть кадрили, где фигуры не имеют определенных названий, только нумеруются: фигура первая, фигура вторая.

От хороводов и игр во многие кадрили перешел поцелуй, и целые фигуры в кадрили имеют такие названия, например: поцелуйчик казенка, круговая казенка. Во время исполнения фигуры ведущий в кадрили или гармонист выкрикивает: «Казенка!» или «Целуемся!» — и либо кавалеры целуют дам, дамы целуют кавалеров, парни поворачивают своих девушек к себе, либо наоборот, в зависимости от договоренности (причем целуют один раз, только в щеку). Могут все вместе или по очереди. Иногда звучит выкрик «Казенка гармонисту!».

Каждая фигура в русской кадрили отделяется от другой, как правило, паузами. Обычно останавливается парень первой пары, а иногда заводила, может использоваться взмах платком. Во всех кадрили много кружения в парах. Парни кружатся не только со своими, но и с чужими девушками. Каждая фигура в кадрили почти всегда заканчивается кружением. Из огромного разнообразия кадрил по форме построения выделяются 3 группы: 1) квадратные, «угловые», 2) линейные и 3) круговые. В ряде кадрил встречаются фигуры с другими построениями. Принадлежность к одной из этих групп определяется по начальному и конечному построению каждой фигуры и по большинству фигур, исполняемых в кадрили.

Квадратная (угловая) кадрили

Называется еще «На четыре стены» или «По углам». Как правило, исполняется 4 парами, стоящими друг против друга. Движение и переходы пар происходят по диагонали или крест-накрест. Можно поставить рядом вторую четверку. В квадратной кадрили встречается много различных построений и переходов пар, например:

1) все пары одновременно сходятся к центру и затем возвращаются на свои места;

2) две противоположные пары идут навстречу друг другу и образуют кружок, после поворота по кругу на равное количество тактов пляшущие пары расходятся на свои места или меняются местами, возможно кружась;

3) две противоположные пары сходятся в центре, и парень одной пары передает свою девушку, а сам, оставшись один, пляшет перед ними. Эти переходы и построения встречаются в различных областях, но, несмотря на схожесть рисунка, они резко отличаются по исполнению и манере.

Линейная (двухрядная) кадрили

Может участвовать от двух до 16 и более пар. Чаше встречается в Архангельской, Вологодской, Костромской, Ярославской, Новгородской области, на Урале, в Сибири, в районе Нижней Волги, в Астраханской области. Примеры построений:

- 1) линии одновременно сходятся друг с другом и вновь расходятся на свои места, или же одна линия стоит на месте, другая подходит к ней и отходит на свое место;
- 2) пары одной и другой линий через одну идут одновременно к парам другой линии, оставшиеся образуют кружочки из двух пар, движение — по ходу часовой стрелки. Затем пришедшая пара, пройдя под воротниками другой пары, возвращаются на свое место;
- 3) девушки образуют круг между двух линий парней; круг может состоять из парней, тогда девушки стоят в линиях;
- 4) две линии идут навстречу друг другу, одна линия проходит под «воротниками» другой, дойдя до противоположной стороны, обе линии разворачиваются и идут на свои места, но теперь под «воротниками» проходит уже другая линия.

Часто в начале линейных кадрили на одной стороне выстраиваются парни, а на другой — девушки. Затем происходит приглашение, и пары становятся одна перед другой. Это может происходить без музыки, а также с музыкальным сопровождением. Так, в глуховской кадрили (Урал) парни в течение всей кадрили пляшут на одной, а девушки — на другой стороне, и лишь в последней фигуре все участники соединяются в пары и исполняют общую пляску. Есть кадрили, в которых обе линии состоят из одних девушек, например калининская кадрили с частушками (Московская область).

Манера исполнения линейной кадрили очень разнообразна. Много провожаний и неожиданных остановок. Есть кадрили, где нет ни стуков, ни притопов, например давыдовская кадрили (Ярославская область). В байновской кадрили все исполнители хлопают в ладони по окончании каждой фигуры, в кадрили «Узелок с задумкой» во 2 фигуре парни хлопают несколько раз в ладоши, а их девушки должны в это

время завязать в узелок каждая свой платок, а в 3 фигуре несколько раз хлопают девушки, а парни развязывают узелки; тот, кто развязал, целует девушку. Руки в парах во время кружения — в соответствии с фигурами «свечка», «замок».

Круговая кадриль

Исполняется простыми, шаркающими и переменными шагами в зависимости от традиций. Как правило, четное количество пар, чаще — 4, 6, в виде исключения — 5, 7, но не меньше 4. Пары располагаются по кругу. 1 пара слева от зрителя. В основном двигаются против часовой стрелки по кругу, а также к его центру. Примеры:

- 1) парни стоят на своих местах, а девушки переходят по кругу, пока вновь не дойдут до своих парней. Или парни двигаются, а девушки стоят;
- 2) парни и девушки одновременно идут по кругу в противоположных направлениях, пока не дойдут до своих партнеров;
- 3) парни и девушки сходятся к центру, образуют звездочку или круг, совершив полный поворот, возвращаются к своим партнерам.

Лансье

Восходит к группе английских контрдансов, появилось через 50—60 лет после кадрили. Варианты названия: ланцо, лансе, ланчо. Встречается большей частью на Севере и в Сибири. Четное количество пар. Пары переходят по диагонали, чаще 5 фигур, иногда — 4—6. Обязательной фигурой является шен. Исполняется степеннее, чем кадриль.

Контрольные вопросы

1. Расскажите об истории происхождения кадрили.
2. Назовите отличительные и общие черты угловой, круговой и линейной кадрили.
3. Какая фигура обязательна в лансье?

21. ДЕТСКИЙ ТАНЕЦ. ТЕМАТИКА ДЕТСКИХ ТАНЦЕВ

Танцы — один из любимых и популярных видов искусства — дают широкие возможности в деле физического, эстетического и этического воспитания детей. При создании репертуара для детей основными критериями являются содержательность танца, его соответствие современным задачам эстетического воспитания и возрастным особенностям детей. Репертуар должен прививать любовь и уважение к танцевальному искусству своей Родины и к танцевальной культуре других народов, гуманные нравственные чувства, свойственные Российской хореографической школе. Знакомство с основными элементами классического, народного, историко-бытового и современного танца и приобретение в процессе занятий специальных навыков развивают у школьников художественный вкус, воспитывают у них благородство и изящество исполнения, формируют общую культуру.

Для овладения танцевальной грамотой необходимо усвоить азбуку классического танца — это даст ту культуру исполнения, без которой немислим любой сценический танец. Народный танец является одним из средств национального, интернационального и патриотического воспитания школьников. Народный танец, как правило, мажорный, развивает у детей положительные эмоции, ощущение радости бытия, обогащает танцевальный опыт разнообразием ритмов и пластики.

Интерпретация элементов народного танца в соответствии с детской тематикой является неременным условием занятий. Историко-бытовой танец, запечатлевший характер пластики прошлых эпох, прививает красивые манеры, поскольку эти танцы создавались хореографами в те времена, когда «благородным манерам» придавалось особое значение.

Особый интерес детей вызывает работа над сюжетными танцами, темы которых близки и понятны детям, заимствованы из окружающей действительности или из мира сказок. Танцы-игры, танцы с предметами (мячами, обручами, лентами и т. д.) занимают особое место. И чем органичнее связан танец со знакомой всем детской игрой, тем теплее он воспринимается зрителями. Сказки — излюбленная тема детей; в мир сказок зритель попадает одновременно с исполнителями. Неотъемлемой частью репертуара являются тематические танцы («Первоклассники», «В гостях у нахимовцев») и хореографические сюиты (на-

пример, «Широка страна моя родная»). Балетмейстер М. С. Сибиряк делит постановочную работу на три основных раздела.

1. Народно-сценический танец — требует от постановщика глубокого знания фольклора, бытующих тем и сюжетов, манеры исполнения, композиционных особенностей. Желательно, чтобы народно-сценический танец строился на какой-либо теме, сюжете.

2. Сюжетный танец. Используются сюжеты школьной, дворовой тематики, а также народных сказок и былин.

3. Танцы из детских балетных спектаклей и опер — для более подготовленных коллективов.

Хорошо, если в творческой постановочной работе принимают участие весь коллектив детей. Здесь многое зависит от балетмейстера-педагога. Он должен суметь вовлечь детей в творческий процесс, пробудить инициативу и активность. Надо отметить, что ребята с большим интересом относятся к постановкам сюжетных танцев (детей привлекает возможность актерского перевоплощения).

При постановочной работе очень важно учитывать возрастные особенности участников, которые делятся на три группы: 1) младшая, 2) средняя, 3) старшая. Физическая нагрузка зависит от развития костно-мышечного аппарата (например, у младшей группы мягкие кости), интенсивность и длительность — от возраста и степени подготовки обучающихся (хореографическое училище, филармония, детский коллектив во дворце культуры, кружок в школе).

22. РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Работать с детьми — значит ежечасно, ежедневно, из года в год отдавать ребенку свой жизненный и душевный опыт, формируя из него человека нашего общества — личность, развитую всесторонне и гармонично. Это долг каждого, кто посвятил себя работе с детьми. Работа эта включает в себя образование и воспитание в семье и школе и, конечно, художественное воспитание ребенка.

Приобщать маленького человека к миру прекрасного, научить ребенка отличать подлинное произведение от подделки, прививать с самых ранних лет хороший вкус, закладывать те добрые основы, которые помогают ему вырасти настоящим человеком с тонким чувством изящного, человеком, чья душа открыта всем проявлениям творческого таланта — задача чрезвычайно важная и столь же сложная. Работа с

детским танцевальным коллективом — это не частное дело, а общегосударственное, и за воспитание каждого ребенка отвечает не только администрация учреждения, родители, а в первую очередь педагоги, руководители данного коллектива.

Хореографы должны всегда помнить о нашем творческом долге, помогать в сложнейшем процессе формирования прекрасного, всесторонне развитого человека. Выпускники — хореографы педагогического университета, где бы ни работали с детьми — в столице, на селе, — должны помнить, что только от педагога и его преданности избранному делу, его таланта, его изобретательности и знаний зависит успех воспитания.

История искусства уходит корнями в седую древность. На заре своего существования человечество открыло способы выражения мыслей, эмоций, поступков через движения. Танец безмолвен, здесь не звучит слово, но его (танец) понимают все народы мира. Выразительность пластики человеческого тела и музыкальных ритмов и мелодий оказывается могущественной, и поэтому язык танца интернационален и понятен всем. Балетмейстер — профессия сложная. Балетмейстер, работающий с детьми, — профессия, сложная вдвойне. Ведь кроме обычных трудностей, всегда сопутствующих сочинению танца, кроме воспитательных задач педагог должен умело разбираться в возрастных особенностях своих «артистов».

Основу репертуара для детей должны составлять танцы игрового характера, отражающие их главные интересы, инсценировки детских песен, сказок, представления школьной тематики, а также народные танцы, базирующиеся на несложных танцевальных элементах и простых композициях. Большое внимание должно быть уделено разучиванию фольклорных танцев, а также танцев, основанных на спортивных движениях (танцы с лентами, обручами, мячами). Также следует уделить внимание бальному танцу.

Необходимо вызвать у детей подлинный интерес к урокам, привлечь их к активному творчеству, а этого можно достичь, лишь поставив перед ними ясные перспективные цели. В лучших хореографических коллективах дети четко представляют перспективу своей творческой работы, что пробуждает в них целеустремленность и заинтересованность. Очень продуктивна в этом отношении постановочная работа. Дети любят ее, относятся к ней с большим интересом, активно в нее включаются, непринужденно фантазируют, словом, работают с огромным увлечением и отдачей.

Очень важно, чтобы заложенные в танце мысли, воссозданные танцем реальные события жизни волновали ребят. От педагога в пер-

вую очередь требуется предельное человеческое внимание к каждому ученику. В детском коллективе должна быть традиция общих праздников: поздравление именинников, 8 Марта, прощание с воспитанниками, окончившими 11 класс, и т. д. Выпускнику приносят цветы, грамоты, а также устраивают веселое шуточное представление — «напутствие». Среди ребят всегда найдутся художники, стихотворцы, которые подготовят сценарий и оформят праздник.

Очень трудно, но необходимо воспитывать у детей чувство ответственности, участливого отношения к чужой беде, трудностям. На занятиях в класс дети должны входить под марш, сделать круг и остановиться, выстраиваясь у станка. Если педагог впервые проводит урок, нужно представиться, назвав свое имя и отчество. Следующий этап урока — знакомство с журналом, спутником всех последующих занятий. Журнал обязательно должен быть в любом, даже самом маленьком кружке. Проверка детей в начале урока дисциплинирует их, оказывает благотворное психологическое влияние. Ребенок старается не опаздывать, а если опоздал, ему необходимо спросить разрешения у педагога войти в класс (встать к станку). При переключке дети должны сделать шаг правой ногой. Пальчики вытянуты. Девочки отвечают: «Здесь», а мальчики: «Я» (как будущие воины). Один ребенок делает шаг замедленно, а потом флегматично, еле слышно скажет: «Я», а другой отпечатывает шаг лихо и громко, четко, темпераментно, с видимым удовольствием отвечает: «Я». Присматривайтесь к таким, не сразу уловимым особенностям детской реакции. Эти наблюдения окажут вам бесценную услугу. Так преподаватель может выявить будущую опору — детей активных, которые могут оказывать на коллектив положительное влияние, а также застенчивых и робких детей, которых надо приободрить и просто расшевелить. И, конечно, выявятся потенциальные озорники, которых нужно впоследствии очень умело, для них самих незаметно, приструнить. Лишь со временем неповторимые детские индивидуальности станут настоящим коллективом. На первом уроке появляются ростки последующих занятий.

Контрольные вопросы

1. Как учитывать возрастные особенности в постановочной работе в детском танцевальном коллективе?
2. Какие танцы должны быть в репертуаре детского коллектива?
3. Составьте план урока по заданию педагога для младшей, средней и старшей группы.

23. СЮЖЕТНЫЙ ТАНЕЦ

Сюжетом в художественной литературе называется система событий, через которые раскрывается образ человека, его судьба; при помощи сюжета писатель воплощает общественные конфликты, раскрывает героев в действиях и поступках, во взаимоотношениях между друг другом. В сюжете обязателен конфликт — столкновение различных социальных сил, характеров, мыслей, чувств, их борьба, приводящая к победе одной из конфликтующих сторон. Сюжет реализуется, развертывается в фабуле, т. е. в хронологической или причинной последовательности событий и действий.

Сюжет — это конкретное развитие тематики и хронологическая последовательность событий. И сюжетный танец, и балет строятся по одним и тем же законам хореографии. Сюжет должен иметь время и место действия, причем не условные, а определенные. Чем отличается сюжетный танец от тематического? Тематический охватывает более широкий круг событий. Пример: тематический образ — воин, сюжетный — офицер-разведчик в Чечне. Тематический номер заставляет переживать, а в сюжетном можно показать конкретные события, но не захватить зрителя. В тематическом танце символика становится основным элементом, в сюжетном символика есть, но ее мало. Сюжетное развитие имеет ряд охотничьих танцев, в которых воссоздаются картины поиска зверя, борьбы с ним и победы (танцы «О чем плачет вербонька», «Ивушка»). Сюжетный танец — маленький танцевальный спектакль, постановка которого требует большого мастерства.

Роль музыки в сюжетном танце

Главной содержательной стороной музыки является мелодия. В ней проявляется и содержание, и национальный колорит. Толчок к пониманию музыки дает программа произведения. Она дает возможность идти по той же линии, но выбирать другую тему. Тема — это явления, о которых сообщает музыка (поется в песне). Определенность темы раскрывается через жанр. Например: жанр героический, комедийный. Сатира остра, искра, наполнена сарказмом. Юмор более мягок. Примером может служить «Сказка о попе и о работнике его Балде». Чтобы создать образ попа, требуется гротеск, юмор. В бытовой теме необходима пантомима, в героической — символика.

Музыка имеет свои возможности, хореография — свои. Например, Мусоргский сочинил произведение «Быдло» про волов, а Якобсон инсценировал его с актерами-людьми. Предпринимались попытки ста-

вить танцы без музыки (Мери Вигман, Марта Грэхем), без одежды. Использовался такой стиль танца, как «белый стих» — на полупальцах с расслабленной стопой. Но, как правило, хореография без музыки существовать не может.

Зрители особо жаждут в сюжетном танце современной темы, поэтому она всегда будет необходима. Основная трудность при постановке — не столько решение самой хореографии, сколько преодоление разрыва между действительностью и условными формами, которыми ограничены средства хореографии. Трудность состоит в том, что сама жизнь конкретна, а хореография условна. Как писал Новерр, «поменьше чудес, побольше картин в жизни». Чем меньше крупных явлений в жизни требуется изобразить в художественном произведении, тем сложнее труд автора, тем выше должно быть искусство извлекать из фактов обобщения, поэтический смысл. В работах исторической тематики эту задачу выполняет временная дистанция.

Контрольные вопросы

1. Чем отличается сюжетный танец от тематического?
2. Какие трудности испытывает постановщик при выборе современных тем?
3. Приведите примеры сюжетных танцев.

24. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ СЮИТА

Сюита — хореографическая композиция, состоящая из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих танцев, объединенных общим художественным замыслом. Классический тип танцевальной сюиты сложился в середине XVII в. и состоял из 4 танцев: умеренно быстрой алеманы, быстрой куранты, медленной сарабанды и стремительной жиги. В сюиту XVII—XVIII вв. включались менуэт, гавот, бурре, лансье, полонез.

Сюиты бывают двух видов:

- 1) монохарактерные, построенные на одном национальном материале (сюита молдавских танцев хора, табаке ряска, жок);
- 2) разнохарактерные, объединяющие танцы, построенные на разном материале: «Хоровод друзей», «Пусть всегда улыбаются дети», «Школьные годы».

Выделяются сюжетные и бессюжетные сюиты. Сюита — это большая хореографическая форма, занимающая по длительности от 5 до 10—12 минут, чаще всего состоящая из массовых танцев. Сюита относится к сложным жанрам, так как может включать разные по жанру танцы (шуточные, лирические и т. д.), но стиль всех входящих в сюиту танцев должен быть единым. В сюите может быть несколько идей, но общая тема.

Принципы построения сюиты.

1. От простого к сложному:
 - а) от более простых по технике танцев к более сложным;
 - б) чередование темпов (медленный, быстрый);
 - в) от меньшей эмоционально-смысловой нагрузки к большей.
2. Принцип контраста.
3. Сочетание 1 и 2 принципа.

Вся сюита и отдельные ее номера строятся по законам драматургии. Форма танцевальной сюиты позволяет хореографу раскрыть многокрасочность танцевальных культур разных народов. Отношение к подбору музыки должно быть очень серьезным: музыка должна быть в одном стиле, как правило, в одной тональности. Примерами могут служить «Сюита национальных танцев» Дворжака, «Шехеразада» Римского-Корсакова (программная сюита).

Контрольные вопросы

1. Чем отличаются монохарактерные сюиты от разнохарактерных?
2. Перечислите принципы построения сюиты.
3. Какие танцы включались в сюиты XVII—XVIII веков?

25. МАССОВЫЙ ТАНЕЦ

В массовом танце участвует не менее 16 исполнителей. К массовым танцам относятся хороводы, хороводные пляски, кадрильные пляски, сюжетные массовые танцы, тематические танцы.

В массовом танце чаще всего ярким выразительным средством является рисунок. Движение выполняется одновременно всеми участниками, смена движений происходит через большой промежуток времени. В развитии танца (ступени перед кульминацией) часто используются сольные, трюковые выступления танцующих, в которых показывается техническое совершенство и мастерство исполнителей. Кульминация — массовая яркая пляска всех исполнителей. Массовый танец дает возможность одновременно воспринимать ряд танцевальных образов в их сочетании, в том числе контрастном. Другой вид массового танца — это массовый танец с солистами. При нем действия одного или двух исполнителей несут постоянную идейно-тематическую нагрузку.

Приемы показа, выделения солистов различны. На них можно сконцентрировать внимание:

- 1) светом (если номер сюжетный — суперзанавес);
- 2) рисунком массы (прямая, Λ-образная и обратная, V-образная перспектива) при помощи двух диагоналей. Одна диагональ, ударная, проходит справа налево от зрителя. Прямая линия может находиться на переднем плане, среднем, заднем; вдоль нее происходит движение. Может использоваться полукруг (стоя на коленях, артист выполняет присядки в полный рост навстречу движению солистов);
- 3) движением в унисон, которое выделяется разными методами (контрастные рисунки, канон);
- 4) неожиданным появлением солистов, как, например, в «Лете» И. Моисеева: две дощечки, одна, шторы по переднему плану.

Контрольные вопросы

1. Какие приемы выделения солистов используются при постановках массовых танцев?
2. Какие формы массовых танцев существуют?
3. Приведите примеры массовых танцев.

26. ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС ОБУЧЕНИЯ

Предмет «Искусство балетмейстера» предполагает как лекционные занятия (теория), так и практические. Предусматривается и самостоятельная работа. Предлагаем примерные задания для практической и самостоятельной работы. Обязателен анализ этюдов с конкретным, доскональным разбором проделанной работы студентов.

Студенты должны научиться располагать исполнителя или группу исполнителей в пространстве таким образом, чтобы движения были наиболее ярко и оригинально представлены зрителю. Студенты должны исследовать язык движений, возможности тела танцора в аспекте движения, вырабатывать свою индивидуальную хореографическую манеру исполнения движения, приобретать профессиональные знания, умения и навыки.

Этюдная работа

1. Этюд на тренировку равномерного использования сценического пространства. Условия: движение — простые шаги, количество исполнителей — 6—8, продолжительность — 16 тактов. Музыкальный размер — 4/4.

Смена направлений строится, как правило, так, чтобы не перегружалась одна из частей сценической площадки.

2. Этюды на неравномерное использование сценического пространства. Делаются при 6—8 исполнителях, условные движения — русские ходы, продолжительность — 32 такта. Музыкальный размер — 4/4.

Различные направления танцующих в асимметрическом рисунке даже при исполнении одного и того же движения обогащают зрительное восприятие.

3. Этюды на развитие одного движения с перемещением в пространстве. Условия показа: 4—8 исполнителей, музыкальный размер — 2/4 или 8 тактов, движение — русские ходы.

Развитие одного движения достигается усложнением ритма, различными вариациями его элементов и сменой направления (усложнением).

4. Этюды на сочетание двух и трех движений с перемещением в пространстве. Количество исполнителей — один. Продолжительность — 24 такта. Музыкальный размер — 4/4. Условные движения — свободный выбор.

Органический переход одного движения в другой создает цельность танцевальной комбинации. Сочетание контрастных движений является одним из средств развития танца.

5. Этюды на построение сольного танца. Количество исполнителей — один. Продолжительность — 48 тактов. Условные движения — свободный выбор.

Различные направления, принципы чередования музыкальных тем должны в аналогической последовательности отражаться либо в движениях, либо в пространстве. Реприза в музыке требует репризу движения или репризу в пространстве.

6. Этюды на построение парного танца. Условные движения — свободный выбор. Продолжительность — 48 тактов. Музыкальный размер — 2/4.

Унисонное исполнение движений подчеркивает определенную мысль танцующих.

7. Детский танец. Игровое превращение.

Этюды на представление образов детей в танце. Условные движения — свободные. Музыкальный размер — по выбору. Количество исполнителей — 2, 4, 6, 12. Продолжительность — 32 такта.

Для создания правдивых детских образов хореографу необходимо знание особенностей детского восприятия окружающего мира.

7а. Этюды на изображение сказочных образов.

Условные движения — свободный выбор. Количество исполнителей — один. Музыкальный размер — любой. 32 такта. Требуется придумать образы русалки, лешего, Кота в сапогах, Бабы-яги и др.

Развитие фантазии студента делает его хореографический почерк оригинальным, позволяет ему избежать существующих штампов.

7б. Бал у Мухи-цокотухи.

Как известно, после победы Комара над злым Пауком был устроен бал, на котором веселились и плясали насекомые. Необходимо изобразить этих насекомых и станцевать так, как могли бы сплясать:

- тараканы;
- кузнечики;
- стрекозы;
- майские жуки.

В качестве плясовой мелодии можно использовать «Камаринскую».

7в. Зоологические прыжки.

В животном мире есть разные способы передвижения: ходьба, бег, ползание.

Многие животные передвигаются прыжками. Необходимо изобразить, как перемещаются:

- ласточка;
- журавль;
- ястреб;
- утка;
- колибри.

Качество хореографического образа зависит от точно найденных характерных движений.

7г. Подводный бал.

Задание. Как-то морской царь решил устроить бал. Но кто может танцевать в подводном мире? Попробуйте изобразить рыб и других морских созданий на подводном балу:

- акулу;
- карася;
- каракатицу;
- дельфина;
- камбалу;
- русалку.

Характер движений меняется в зависимости от неожиданных поворотов в поведении образа (переход от спокойного состояния к тревожному и наоборот).

7д. Несчастное дерево.

Когда на дворе ненастье, человек прячется в квартире. У животных, птиц, насекомых есть норы, дупла, гнезда. Только растения нигде не могут спрятаться от стихии. Попробуйте представить себя деревом; при помощи жеста, мимики, пантомимы покажите, как выглядит:

- дерево во время засухи;
- дерево под снегопадом;
- дерево среди выхлопов автомобилей;
- дерево под проливным дождем;
- дерево на штормовом ветру.

8. Этюды, тренирующие изображение человека.

Условные движения — свободные. Исполнитель — 1 человек.

Внутренний мир и внешний вид человека зависят от его возраста, пола, рода занятий, степени образованности, мировоззрения, нацио-

нальности, условий существования, и это обязывает будущих балетмейстеров глубоко и всесторонне изучать жизнь во всех ее проявлениях для более убедительного раскрытия образа человека.

9. Этюды на сатирическую тему.

Условные движения — свободные. Исполнители — 1—2 человека. Продолжительность — 32 такта, музыкальный размер — любой. Образы: жадный, ленивый, злой, глупый.

При создании отрицательного образа необходим гротеск. Близок ему прием гиперболизации. Требуется указать, кто показывается, зачем и почему он поступает определенным образом.

10. Этюды лирико-драматической тематики.

Условные движения — свободные, продолжительность — 48 тактов, количество исполнителей — 2 или 3, если конфликт представлен классическим треугольником.

В дуэтом танце главное — взаимоотношения между партнерами, преобладает лирическая тема, в классическом треугольнике — разрешение конфликта. Умение правильно слышать образно-интонационный строй музыки помогает точнее представить танцевальный текст произведения.

11. Этюды на тему труда.

Условные движения — свободный выбор, количество исполнителей — 2—4, продолжительность — 48 тактов, музыкальный размер — любой. Сюжеты распределяются по странам: «Косил Ясь» — Белоруссия, наездники — Башкирия, ковбои — Америка, ямщики — русский танец, сбор винограда — Молдавия.

Особенно важен при изображении людей труда и трудовых процессов принцип художественного преобразования бытовых движений в танцевальные.

12. Этюды на героическую тему.

Условные движения — свободный выбор, продолжительность — 32 такта, музыкальный размер — любой.

Одним из средств достижения цельности художественного образа является минимум исполнения движений при их максимальной разработке.

13. Работа над законченной композицией.

Разбор и постановка танца по записи (образец педагога и студенческие работы).

Умение точно расшифровывать чужую постановку помогает правильно раскрыть замысел автора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Динамизм развития современного общества обуславливает то, что профессиональная деятельность молодого специалиста — балетмейстера предполагает необходимость непрерывного образования, готовность к постоянному повышению своей профессиональной компетенции. Поэтому в процессе профессиональной подготовки балетмейстера необходимо не только формировать предметные знания и умения, но и содействовать развитию тех личностных качеств, которые позволили бы в будущем решать новые профессиональные задачи. Поэтому компетентность понимается нами как способность учащихся ориентироваться в потоке информации, находить и выбирать необходимый материал, классифицировать его, обобщать, анализировать, критически к нему относиться и на основе полученных знаний эффективно решать учебные задачи. Рынок труда сегодня делает необходимыми такие ключевые умения выпускников образовательных учреждений, как способность самостоятельно действовать в социально и культурно разнородных группах, ориентироваться в быстро меняющемся мире и получать новые знания. Молодой специалист должен быть не только профессионально подготовлен, но и проявлять такие креативные качества, как нестандартность и критичность мышления.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

Акопян-Шупп, Р. Роль танцевальной практики в хореологии / Р. Акопян-Шупп // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф. — Волгоград, 1999. — С. 3—15.

Акопян-Шупп, Р. Глобальный танец: творческий процесс, развитие новой сферы танца / Р. Акопян-Шупп // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф. — Волгоград, 1999. — С. 41—50.

Александрова, Н. А. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н. А. Александрова. — М. : Лань, 2011. — 624 с.

Александрова, Н. А. Танец модерн : пособие для начинающих / Н. А. Александрова, В. А. Голубева. — М. : Лань : Планета музыки, 2007. — 128 с.

Бижар, М. Путь приобщения / М. Бижар // Курьер ЮНЕСКО. — 1997. — Июль — август. — 30 с.

Бекина, С. И. Музыка и движение / С. И. Бекина [и др.]. — М., 1983. — 208 с.

Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы : дис. ... канд. искусствоведения / Бирюков С. Н. — М., 1980. — 192 с.

Богданов, Г. Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения : учеб. пособие / Г. Ф. Богданов. — М. : ВЦХТ, 2007. — 192 с.

Богданов, Г. Ф. Работа над танцевальной речью / Г. Ф. Богданов. — М. : МГУКИ, 2004. — 129 с.

Бутенко, Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика / Э. Бутенко. — М. : Прикосновение, 2005. — 190 с.

Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — М. : Лань, 2007. — 192 с.

Ванслов, В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. — М. : Искусство, 1971. — 302 с.

Венедиктова, Л. Парадоксы и провокации / Л. Венедиктова // Мир искусства. Октябрь. — Киев, 1999. — 156 с.

Габович М. Биомеханика и танец / М. Габович // Советский балет. — 1983. — № 2. — С. 38—39.

Гаевский, В. М. Дивертимент / В. М. Гаевский. — М. : Искусство, 1981. — 389 с.

Гердт, О. Территория возможностей / О. Гердт // В движении. Институт театра Нидерландов. — М., 1999. — С. 28.

Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. — М. ; Л. : Искусство, 1940. — 227 с.

Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. — М., 1964. — 368 с.

Гринер, В. Ритм в искусстве актера / В. Гринер. — М. : Просвещение, 1966. — 568 с.

Добровольская, Г. И. Танец. Пантомима. Балет / Г. И. Добровольская. — Л. : Искусство, 1975. — 128 с.

Дункан, А. Танец будущего / А. Дункан. — М., 1992. — 224 с.

Жак Далькроз, Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и искусства : 6 лекций / Э. Жак Далькроз. — СПб., 1912.

Захаров, Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. — М., 1977.

Захаров, Р. В. Сочинение танца / Р. В. Захаров. — М. : Искусство, 1983. — 237 с.

Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера. — М. : Искусство, 1954. — 430 с.

Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. — М., 1976. — 351 с.

Карп, П. П. Балет и драма / П. П. Карп. — Л., 1980.

Карташова, Н. Н. Воспитание танцем: заметки балетмейстера / Н. Н. Карташова. — Челябинск, 1976. — 78 с.

Кириллов, А. П. Мастерство хореографа : учеб. пособие / А. П. Кириллов. — М. : МГУКИЮ, 2006. — 128 с.

Киссельгоф, А. Тридцать лет новаторства в танце / А. Киссельгоф // Диалог-СПИА. — 1988. — № 25. — С. 52.

Киссельгоф, А. Преклоняюсь перед Мерсом Каннингхэмом / А. Киссельгоф // Советский балет. — 1990. — № 6. — С. 49.

Кондратенко, Ю. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна / Ю. Кондратенко // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф. — Волгоград, 1999. — С. 16—20.

Королев, В. В. Формирование творческой активности у студентов-хореографов в процессе вузовской подготовки : дис. ... канд. пед. наук / Королев В. В. — М., 2003. — 180 с.

Королева, Э. А. Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века) / Э. А. Королева // Советская этнография. — 1975. — № 5. — С. 147—155.

Косачева, Р. Г. О некоторых художественно-эстетических противоречиях антиромантизма в зарубежном балетном театре 1917—1939 годов / Р. Г. Косачева // Музыка и хореография современного балета. — Л., 1987. — Вып. 5. — 248 с.

Круткин, В. Л. Антология человеческой телесности / В. Л. Круткин. — Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1993. — 169 с.

Курис, И. Биоэнергетика йоги и танца / И. Курис. — М., 1994. — 201 с.

Литвин, Б. М. Поиск образности в творчестве режиссера (психологические предпосылки и реализация) : автореф. дис. ... канд. искусств. / Литвин Б. М. — М., 1993. — 28 с.

Луговая, Е. К. О невербальной форме общения в культуре. Танец как миф / Е. К. Луговая // Вестн. МГУ. Сер. 6. — 1991. — № 3. — С. 54—57.

Лопухов, Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. — М., 1972. — 215 с.

Лопухов, Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. — Л. ; М. : Искусство, 1966. — 373 с.

Мелехов, А. В. Современный урок хореографии: традиции и инновации / А. В. Мелехов // Художественно-педагогическое образование XXI века : сб. науч. тр. — Екатеринбург, 2010. — 138 с.

Мессерер, А. М. Танец. Мысль. Время / А. М. Мессерер. — М. : Искусство, 1990. — 163 с.

Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика / В. Ю. Никитин. — М., 2000. — 168 с.

Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учеб. пособие / В. Ю. Никитин. — М. : ГИТИС, 2011. — 472 с.

Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. — М., 2004. — 253 с.

Никитин, В. Ю. Теория и практика формирования художественно-творческого мышления балетмейстера в современной хореографии : моногр. / В. Ю. Никитин. — М. : МГУКИ, 2005. — 310 с.

Новерр, Ж. Ж. Письма о танце и балете / Ж. Ж. Новерр. — Л. ; М. : Искусство, 1965. — 375 с.

Петипа, М. Материалы. Воспоминания. Статьи / М. Петипа. — М. ; Л. : Искусство, 1971. — 448 с.

Сапогов, А. А. Школа музыкально-хореографического искусства «Планета музыки» / А. А. Сапогов. — СПб., 2014. — 364 с.

Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. — М., 1986. — 192 с.

Слонимский, Ю. Б. Драматургия балетного театра / Ю. Б. Слонимский. — М., 1977. — 344 с.

Суриц, Е. Я. Балет и танец в Америке / Е. Я. Суриц. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 392 с.

Суриц, Е. Я. Дж. Баланчин — истоки творчества / Е. Я. Суриц // Музыка и хореография современного балета. — Л. : Искусство, 1987. — Т. 5. — 224 с.

Суриц, Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов / Е. Я. Суриц. — М. : Искусство, 1979. — 360 с.

Ткаченко, Т. Н. Работа с танцевальным коллективом / Т. Н. Ткаченко. — М. : Искусство, 1958. — 148 с.

Уральская, В. И. Природа танца / В. И. Уральская. — М., 1981. — 84 с.

Филатов, С. В. От образного слова — к выразительному движению / С. В. Филатов. — М., 1993. — 128 с.

Фокин, М. М. Против течения / М. М. Фокин. — Л. : Искусство, 1981. — 497 с.

Худенков, С. Н. Иллюстрированная история танца / С. Н. Худенков. — М. : Эксмо, 2009. — 288 с.

Чефранова, Н. О внутренней технике артистов балета / Н. Чефранова. — М. : Искусство, 1967. — 144 с.

Дополнительная литература

Асафьев, Б. О балете / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1974. — 296 с.

Астахова, О. А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете / О. А. Астахова // Музыка и хореография современного балета. — М., 1982. — Вып. 4. — С. 72—87.

Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. — М. : Сов. Россия, 1965. — 249 с.

Бернштейн, Н. А. О построении движений / Н. А. Бернштейн. — М. : Медгиз, 1947. — 254 с.

Бернштейн, Н. А. Физиология движения и активность / Н. А. Бернштейн. — М. : Наука, 1990. — 496 с.

Биркенбил, В. И. Язык интонации, мимики, жестов / В. И. Биркенбил. — СПб. : Питер, 1997. — 224 с.

Блазис, К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. — М. : Лань, 2008. — 352 с.

Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. — М. : Искусство, 1987. — 556 с.

Боярчиков, Н. Н. Педагогика и танец / Н. Н. Боярчиков // Балет. — М., 1988. — № 5. — С. 32—34.

Бурцева, Г. А. Управление развитием творческого мышления студентов-хореографов в процессе вузовской подготовки : дис. ... канд. пед. наук / Г. А. Бурцева. — Барнаул, 2000. — 178 с.

Валукин, Е. П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве / Е. П. Валукин. — М., 1992. — 169 с.

Голейзовский, К. Я. Жизнь и творчество / К. Я. Голейзовский. — М., 1984. — 576 с.

Гусев, Г. П. Народный танец: методика преподавания / Г. П. Гусев. — М. : Владос, 2012. — 608 с.

Добровольская, Г. Танец. Пантомима. Балет / Г. Добровольская. — Л., 1975. — 128 с.

Дорфман, Л. Я. Построение эмоционального образа в пространстве сцены средствами хореографии / Л. Я. Дорфман. — Пермь, 1988. — 50 с.

Дункан, А. Моя исповедь / А. Дункан. — Рига, 1928. — 266 с.

Запора, Р. Импровизация присутствия // Танцевальная импровизация / Р. Запора. — М., 1999. — 154 с.

Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. — М., 1979. — 431 с.

Лебедева, Г. Д. Балет: семантика и архитектоника / Г. Д. Лебедева. — М. : Планета музыки, 2007. — 160 с.

Никитин, В. Ю. Стретчинг в профессиональном обучении современному танцу / В. Ю. Никитин. — М., 2005. — 164 с.

Серебренников, Н. И. Поддержка в дуэтном танце / Н. И. Серебренников. — Л. : Искусство, 1985. — 144 с.

Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. — М. : Планета музыки, 2004. — 249 с.

Тарасова, О. Г. Музыка и хореография / О. Г. Тарасова. — М., 1977. — 57 с.

Фокин, М. Против течения / М. Фокин. — Л. ; М. : Искусство, 1962. — 640 с.

Цорн, А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — М. : Планета музыки, 2001. — 544 с.

Шереметьевская, Н. Танец на эстраде / Н. Шереметьевская. — М. : Искусство, 1985. — 416 с.

Шкурко, Т. А. Танцевально-экспрессивный тренинг / Т. А. Шкурко. — СПб. : Речь, 2003.

БИБЛИОГРАФИЯ КНИГ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Armitage, M. Martha Graham / Armitage Merle. — New York : Dance Horizons, 1966. — (Reprint of 1937 edition published by Armitage in Los Angeles).

Au Susan Ballet & modern dance. — London : Thames and Hudson, 1988.

Banes, S. Terischore in Sneakers: Post-Modern dance / Banes Sally. — Boston : Houghton Mifflin, 1987.

Blom, L. L. Tarin. The Intimate Act of Choresography / Blom Lynne. — Pittsburgh : Univ. of Pottsburgh Pr., 1986.

Blom, L. The Moment of Movement / Blom Lynne [et al.]. — Dance Improvisation Univ. of Pittsburgh Pr., 1982.

Cohan, R. Politiken dance / R. Cohan. — Gaia Book, 1986.

Copeland, R. What is Dance? / R. Copeland, M. Cohen. — Oxford : OUP, 1983.

Dance Movement Therapy: Theory and Practice. — London ; New York, 1992.

De Mille, A. Martha: The Life and Work of Martha Graham / De Mille Agnes. — New York : Random House, 1991.

Ellfeldt, L. A Primer for Choreographers / Lois Ellfeldt. — Palo Alto, CA : Mayfield Publishers, 1967.

Fauley, E. L. Black Dance in the United States From 1619 to 1970 / Emery Lynne Fauley. — Palo Alto, California : National Pr. Books, 1972.

Ford, C. Legends of American Dance and Choreography, Collective Biographies / Carin Ford. — Enslow Publishers, Inc., 2000.

Frich, E. Mett Metox. Jazz-dance / E. Fitch. — Weingarten, 1988.

Giordano, G. Antology of American Jazz / G. Giordano. — Evanston, 1978.

Gunter, H. Jazz-dance / H. Gunter. — Berlin, 1982.

Gunter, R. Modern-jazz dance / R. Gunter. — Weingarten, 1978.

Hawkins, A. Creating Through Dance / Alma Hawkins. — Princeton : Princeton Book Company Publ., 1988.

Humphrey, D. The Art of Making Dances / Doris Humphrey. — New York : Grove Pr., 1992.

Jopdan & Grau. *Europe Dancing: Perspectives on theatre dance and cultural identity*. — London ; New York : Routledge, 2000.

Kaltebrunner, T. *Contact Improvisation: moving — dancing — interaction* / T. Kaltenbrunner. — Aachen, Germany : Meyer&Meyer Verlag, 1998.

Kendall, E. *Where She Danced: American Dancing, 1880—1930* / Elisabeth Kendall. — New York : Knopf, 1979.

Laban, R. *The Mastery of Movement* / R. Laban. — London, 1960.

Lefco, N. *Dance Therapy* / N. Lefco. — Chicago, 1966.

Magriel, P. (ed.). *Chronicles of the American Dance* / Paul Magriel (ed.). — New York : Henry Holt and Company, 1948.

Maletik, V. *Body, Space. Expression; The development of R.Laban's movement and Dance Concepts* / V. Maletik. — Berlin, 1988.

Maynard, O. *American Modern Dancers, The Pioneers* / O. Maynard. — Boston : Little, Brown and Company, 1965.

McDonagh, D. *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance* / Don McDonagh. — New York : Outerbridge & Dienstfrey, 1970.

Newlove & Dalby. *Laban for all*. — London : Nick Herm Books Ltd, 2004.

Novak, C. *Sharing the Dance: Contact improvisation and American Culture* / C. Novak. — London : The Univ. of Wisconsin Pr., 1990.

Olbright, A. C. *The body and Identity in Contemporary Dance* / Ann Cooper Olbright. — Middletown, Connecticut : Wesleyan Univ. Pr., 1997.

Palmer, W. *Theatrical Dancing in America* / Winthrop Palmer. — New York : Bernard Ackerman, Inc., 1945.

Preston-Dunlop, V. *Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective* / V. Preston-Dunlop, A. Sanchez-Colberg. — London : Unpublished Draft, 1998.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Способы исполнения движений

В своей работе В. Ю. Никитин так характеризует способы исполнения движений:

«Пространственный ритм. Пространственный ритм состоит из вариативного использования различных направлений, которое в результате дает форму (траекторию движения), представляющую собой комбинацию прямых, дуг или кривых. Появление форм может происходить последовательно или одновременно как во времени, так и в пространстве.

Временной ритм обнаруживается в последовательности движений равной или различной длительности. Это временное деление может быть связано с метрическим или свободным ритмом.

Ритм веса проистекает из выражения мускульной энергии или силы через степень мышечного напряжения и акцентов. В связи с весом и временем Лабан проводил аналогию между движением и греческими поэтическими размерами, такими, как хорей, ямб, дактиль и анапест. Ритм веса имеет множество градаций, про него можно говорить в терминах «напряжение» (tension) и «расслабление» (relax).

Фрагментированное, которое также относится к ритму, может быть определено с помощью выделения составляющих пространства, времени и веса.

С точки зрения этих составляющих можно выделить пять способов использования движений.

Импульс (impulse), т. е. акцентированное начало движения, энергия распространяется наружу и постепенно угасает.

Импакт (impact) противоположен импульсу, движение длится в пространстве и в конечной точке происходит его завершение, исполняется акцент и выброс энергии.

Свинг (swing) — раскачивание. Свинговое раскачивающееся движение использует энергию падения и подъема.

Рибаунд (rebound), движение-отталкивание, отскок. Т. е. движение начинается, продолжается в пространстве, как бы наталкивается на преграду и возвращается. С таким видом движений мы сталкиваемся, когда отталкиваемся от различных предметов, в том числе и от пола.

Продолженное движение без акцентов (continuous) — это не обязательно медленное движение, оно может исполняться и быстро, но без акцентов в любой фазе.

Исследуя диапазон и содержание движения, хореограф анализирует весь спектр движения, все его возможности. Иногда этот анализ может дать новую идею композиции или содержания будущего произведения. Например, хореограф анализирует поворот. Его можно сделать на одной ноге, на двух, на разных частях стопы, прыжками, шагами, на месте, передвигаясь в пространстве, исполнять повороты от себя и к себе (*en deor, en dedan*), с различными вариантами расположения рук и торса, распрямляясь или сжимаясь во время поворота. Все это варианты движения. Но каждый из вариантов имеет определенную эмоциональную характеристику, вызывает определенное состояние исполнителя и соответствующее восприятие у зрителя. Вращение на себя выражает закрытость, возможно даже страх, вращение с подскоками и прыжками может выразить радость или волнение, вращение с нарастающей скоростью говорит о возбуждении. То есть, исполняя движение и видоизменяя его по различным параметрам, хореограф должен найти движения, которые отражают его замысел. Если речь идет о конфликте между двумя людьми, то естественно, что движения должны быть резкими и отталкивающими. И наоборот, когда идея произведения выражает гармонию и согласие, то движения исполнителей должны быть мягкими и спокойными. Таким образом, анализ диапазона движения позволяет отбирать те па, которые адекватны замыслу хореографа.

Безусловно, на качество движения влияет внутреннее состояние исполнителя. Рассматривая язык движения, мы всегда должны помнить, что он выполняет коммуникационную функцию. На качество исполнения оказывает влияние взгляд и мимика исполнителя, расстояние между исполнителями, между исполнителем и зрителем, направление движения и многие другие условия.

Движение представляет собой обширный язык общения, и разнообразные комбинации движений составляют как бы предложения этого языка.

Вслед за Р. В. Захаровым мы можем сказать, что не всегда каждое па должно соответствовать слову. Бывает так, что одно движение может выразить целую гамму эмоций и чувств, а комбинация движений не выражает ничего. Задача хореографа — превратить абстрактное движение, например поворот, о котором мы уже говорили, во что-то значащее, т. е. из отдельных слов-движений составить хореографическую фразу, которая выражает определенную мысль. Для этого хореограф должен отойти от бытового, пантомимного движения и путем абстрагирования создать символическое движение, которому он при-

дает неповторимое содержание. Это аналогично творчеству поэта, который с помощью метафоры создает определенный образ. Создавая движенческую фразу, хореограф должен ее выстроить в определенном контексте, таким образом появляется новое понятие хореографического языка — мотив или лейттема.

Подведем некоторые итоги. Определившись в жанре и стиле будущего произведения, выбрав определенную форму, музыкальную или хореографическую, хореограф переходит непосредственно к поиску движений, мотивов и лейтмотивов путем импровизации.

Найдя необходимое движение, хореограф должен определить его эмоциональную окраску и значимость, создав определенный хореографический мотив. Но прежде чем перейти к работе хореографа с мотивом или хореографической фразой, мы должны проанализировать процесс поиска движений с помощью импровизации, поскольку именно на этом этапе работы наиболее важна подсознательная, интуитивная составляющая творческого мышления хореографа».

2. Способы передвижения

Существуют четыре основных способа передвижения: шаг, бег, прыжок и вращение. Существует пятый вид — «нетрадиционные» способы: ползком, на четвереньках, перекаты, «колеса» и т. п. Одновременно с изучением способов передвижения рекомендуется изучение динамической характеристики времени движения, связанной с понятиями «скорость» и «ритм».

При изучении скорости используются связанные с ней физические законы: воздействие инерции на движение, центростремительные и центробежные силы при вращении или перемещении по кругу.

Студенты должны приобрести навык спонтанно создавать новые формы передвижения. Декларативное приказание педагога: «Найдите 150 форм прыжка!» — обычно не действует. Эти поиски лучше проводить в форме соревнования, игры.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Группа передвигается свободно по классу, используя какую-либо форму шага. Каждый имеет возможность выбрать форму шага, интересную ему, или подстроиться к кому-то, копируя его форму.

Возможна пристройка третьего, четвертого и т. д. Таких «цепочек» может выстроиться несколько, каждый исполнитель в любой момент может выйти из «цепочки», перейдя в другую, или создать свою форму шага.

Можно усложнить задание, задав возможность варьирования скорости движения. Каждый может спонтанно менять скорость передвижения, ускоряя и замедляя его. Партнеры, следующие в «цепочке», могут согласиться с изменением или сохранить свою скорость, таким образом, отделяясь от «цепочки».

УПРАЖНЕНИЕ 2. «Сломанный телефон». Группа двигается по кругу. Первый исполнитель идет присущим ему индивидуальным шагом.

Второй заимствует его форму и скорость, но немного утрирует какую-то особенность, третий утрирует второго, четвертый третьего и т. д. В исполнении последнего, замыкающего участника группы форма шага может значительно видоизмениться.

Эти же упражнения или подобные им можно использовать при изучении различных форм бега и прыжков. Анализируя прыжки, студенты должны четко представлять все основные виды:

- с двух ног на две ноги;
- с двух ног на одну ногу;
- с одной ноги на другую ногу;
- с одной ноги на две ноги.

Нетрадиционные способы передвижения изучаются отдельно. При их исполнении необходим строгий контроль педагога, поскольку эти способы передвижения могут быть травмоопасны.

Вращения условно можно разделить на две группы: вращение на месте и вращение с перемещением в пространстве. Вращения на месте можно подразделить на стабильные и лабильные («падающие» вращения). В лабильных вращениях центр тяжести не находится на вертикальной оси, начинающейся в точке опоры, само вращение происходит за счет форса, который возможно брать любой частью тела. Обычно лабильные вращения заканчиваются падением либо несколькими стабилизирующими шагами.

Все найденные формы передвижения: шаги, бег, прыжки — могут соединяться с вращением.

При исследовании вращения как способа передвижения выполняется несколько вращений подряд с продвижением по прямой или по дуге.

Вращения можно исполнять на разных уровнях. Вращения на полу или на коленях достаточно распространены в современном танце. Возможно изменение уровня во время самого вращения, это так называемые «штопорные» повороты, во время исполнения которых исполнитель либо поднимается снизу вверх, либо, наоборот, опускается сверху вниз.

УПРАЖНЕНИЕ 3. Создать движенческий мотив, используя вращения на двух ногах: а) по прямой; б) по дуге; в) по кругу; г) используя уровни.

УПРАЖНЕНИЕ 4. Найти способы вращения в позах.

УПРАЖНЕНИЕ 5. Исполнить несколько вращений с перемещением в пространстве, закончить лабильным вращением и падением.

УПРАЖНЕНИЕ 6. Соединить вращение: а) с шагами; б) прыжками; в) нетрадиционными способами передвижения.

УПРАЖНЕНИЕ 7. Соединить все способы передвижения с определенным графическим рисунком передвижения, например, смена направления только под прямым углом или передвижение спиралью, зигзагом, по дугам и т. д.

Ритмы движения

Кроме естественных, «регулярных» ритмов, таких, как ритм дыхания, сердцебиения или шага, телу свойственны также «нерегулярные» ритмы движения. С точки зрения лабановского анализа, ритм движения имеет три динамических компонента: время, вес, энергия. В хореологии Лабана существует 5 ритмов движения, в 4-х из них существует акцент — момент наивысшей скорости (и, соответственно, кинетической энергии) движения.

1. **И м п у л ь с** — движение начинается с акцента и замедляется в конце.

2. **И м п а к т** (удар) — движение ускоряется и заканчивается акцентом.

3. **С в и н г** (качание) — осуществляется за счет использования веса, акцент в середине движения.

4. **Р и б а у н д** (отдача, отражение) — осуществляется за счет использования энергии отражения, акцент также в середине движения.

5. **К о н т и н и у с** (непрерывный, постоянный) — не имеет акцентов, движение с постоянной скоростью и энергией.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Импульс и импакт. Импровизация, основанная на двух видах ритмов движения. Импульс: начав с акцента, продолжить движение в пространстве. Импакт: начав без напряжения, завершить движение акцентом.

УПРАЖНЕНИЕ 2. Р и б а у н д. Начать движение любой частью тела или всем телом целиком, оттолкнуться от воображаемого препятствия и вернуться к исходному состоянию.

УПРАЖНЕНИЕ 3. К о н т и н и у с. Продолженное непрерывное движение. Исполнять движения слитно без акцентов. Возможно изменение скорости движения.

УПРАЖНЕНИЕ 4. Группами по 4—5 человек. Каждый создает секвенцию из 5 движений: импульс, импакт, свинг, риббаунд и континуус. Задать каждой группе свой способ презентации (показа), например:

- а) поочередное исполнение одного вида движения;
 - б) поочередное исполнение всей секвенции;
 - в) одновременно исполнить первый вид движения, затем поочередно второй, одновременно третий и четвертый, поочередно пятый.
- Вариантов презентации может быть гораздо больше.

3. Импровизация в хореографии

В. Ю. Никитин в своей работе пишет:

«Импровизация как „первотворчество“, как самая непосредственная попытка извлечь порядок из беспорядка, как чисто интуитивное самоопределение в хаосе впечатлений и эмоций, как свободный полет своевольной фантазии — все это знакомо представителям разных видов искусства. И все же импровизация импровизации рознь. Например, в музыке она направлена преимущественно, на себя. В кинематографе, напротив, вовне. Да и самое понятие „импровизация“ вовсе не однозначно — его семантика далеко не во всяком контексте соответствует его этимологии. Настолько, что оно может содержать в себе как позитивный, так и негативный смысл...

Самое удивительное свойство импровизации заключается в том, что она способна создать инверсию, когда реализация как бы предшествует намерению. Именно эта инверсия часто становится свидетельством подлинного взлета творческой энергии человека. Импровизация может рассматриваться как логическая и психологическая модель творческого процесса вообще.

Не случайно концепция, согласно которой импровизация получает свое научное истолкование в качестве „опережающего отражения“, приобретает все больше и больше сторонников.

„Парадокс опережения“, когда желаемое реализуется у художника раньше, чем он успевает осознать свое хотение, становится фактором поразительных открытий. Импровизационное начало неотъемлемо входит в структуру подлинно художественного, т. е. подлинно оригинального познания, которое может быть осмыслено, в частности, как череда локальных импровизаций. Ведь творческий процесс экспериментален на всем его протяжении.

В искусствоведении достаточно подробно изучен вопрос об импровизации в поэзии, драме, музыке. Вопрос же об импровизации в хореографии всегда оставался „белым пятном“. Это произошло потому, что в нашей стране долгие годы хореография была догматизирована и канонизирована настолько, что просто не оставалось места для создания многообразного языка движений, которым мог бы оперировать исполнитель в процессе импровизации.

Рассматривая вопрос об импровизации на современном этапе развития хореографии, мы можем выделить по крайней мере четыре ее разновидности.

Репрезентативная импровизация. Обращаясь к вопросу об импровизации в других видах искусства, можно заметить, что иногда это качество рассматривается как свойство творческой личности в реализации авторского произведения, т. е. как исполнитель интерпретирует автора в зависимости от того, как меняется его настроение, реакция публики или партнера.

„Самое ужасное, когда актер хочет повторить вчерашнее удачное исполнение или когда он готовится к „сильному“ месту. В большинстве своем эти „сильные“ места есть самовыявление, т. е. реагирование на причины вне меня стоящие, и реагирование на это в данной форме совершается в силу того, что я в смысле формы и силы ответа моего чувства на вне стоящую причину иначе не могу реагировать. Мне хочется, чтобы актеры импровизировали весь спектакль“ (Вахтангов Евг. Б. О творчестве актера. — М.: Искусство, 1967. С. 276).

Итак, первое значение импровизации — это спонтанное, сиюминутное, индивидуальное воплощение авторского произведения в зависимости от сегодняшнего, сиюминутного состояния исполнителя. Возможна ли такая импровизация в хореографии? Да, но без использования новых движений, а только для интерпретации созданного хореографом и зафиксированного на репетициях хореографического текста. Особенно сложно импровизировать исполнителю в дуэте или ансамбле, поскольку нарушение в исполнении заранее отрепетированного расположения может привести к полной дисгармонии в отношении с партнером или партнерами. Но мы можем говорить о репрезентативной импровизации как о новом качестве исполнения в данной постановке, о новом настроении, о новых красках в актерской игре.

Однако гораздо большее развитие в хореографии получили два направления импровизации:

– импровизация как технический прием исследования для отбора движений или композиции их и дальнейшей фиксации найденных результатов в хореографический текст;

– импровизационный перформанс, который превратился в сценическую форму и может рассматриваться как вид хореографического искусства.

Движенческая импровизация используется также в танцтерапии, но в контексте данной работы рассматриваться не будет, поскольку цели и задачи этого направления ничего общего с искусством хореографии не имеют. Итак, рассмотрим историю зарождения танцевальной импровизации и ее использование в хореографии.

Импровизация всегда существовала внутри какой-либо танцевальной стилистики, она обычно являлась частью народных обрядов, игр и празднеств. Импровизация особенно отчетливо проявляется в народных танцах, когда в ответ на „вызов“ соперника исполнитель выходит за рамки устойчивых танцевальных форм (например, русский перепляс). Импровизация достаточно широко используется и в социальном танце, когда исполнитель растворяется в музыке и начинает движением выражать свое эмоциональное состояние в той или иной манере популярного танца. Состояние движенческой импровизации, когда исполнитель прислушивается к импульсам своего тела, реагирует на окружающее пространство и партнеров, может помочь нам определить особое состояние импровизационного творчества, но, к сожалению, такая импровизация не имеет сценической ценности как произведение искусства. Этот тип импровизации скорее можно назвать „тусовочная“ или включением в определенную молодежную субкультуру. Импровизация — это соединение осознанного выбора и спонтанной реакции. Она содержит в себе элемент творчества, который никогда не повторяется. Исходной посылкой для импровизации может быть воображение, интеллект, психические процессы, которые выражаются через движенческие реакции.

Истоки импровизации как определенного танцевального направления лежат в творчестве таких известных реформаторов танца, как Ф. Дельсарт, Э. Жак-Далькроз, в творчестве „пионеров“ танца модерн, таких, как А. Дункан, Л. Фуллер, в работах первой школы танца модерн — „Денишоун“. Особенно ярко импровизационность проявилась в творчестве А. Дункан, начинавшей свои опыты в хореографии в студии Ж. Стеббинс, американского популяризатора системы Далькроза. „...Музыка в танцах Дункан будто бы приобретает телесную (следовательно, и пространственную) материальность, а танец достигает ду-

ховной содержательности музыки. Именно эта задача создания „зримой“ музыки, музыки для глаза, стояла в центре всех проблем хореографического импрессионизма, проделавшего путь от „выразительного жеста“ (Ф. Дельсарт) до его ритмической организации в музыке (Э. Далькроз)“ (12).

Корни импровизации как исследования лежат в первой половине XX века. Среди множества течений, повлиявших на развитие этой категории, можно назвать развитие гимнастики Дельсарта, философию Джона Дьюи и эксперименты основателей танца модерн. Эти влияния ощутимо сказывались на преподавании танца в колледжах среди таких преподавателей, как Маргарэт Х'Даблер и Берд Ларсон и в танцевальных студиях, таких, как школа „Денишоун“. При этом в танцевальной импровизации видели прежде всего творческое самовыражение, когда студентам задавались образы или какие-то качества движения, использование пространства, времени, динамики или вид движения (повороты, падения). Такой метод обучения позволял получить личный опыт творчества, в отличие от рутинной импровизации.

Импровизация присутствовала в творчестве М. Грэхем, Д. Хэмфри, Ч. Вейдмана и других „пионеров“ танца модерн в качестве исследования возможностей движения в процессе создания своей индивидуальной манеры танца. Однако со временем основные техники танца модерн были определены и кодифицированы.

Поэтому импровизация стала приоритетным направлением в работе многих хореографов второй половины XX века, которые выстраивали свои спектакли как перформанс. Основой танцевального перформанса, безусловно, служит движение, но не зафиксированное, а постоянно меняющееся и трансформирующееся. Эта трансформация возможна потому, что не существует строго зафиксированных и определенных структурных единиц танцевального языка. Движение строится по законам не только физическим (время, пространство, энергия), но и по законам психологическим, т. е. как определенная реакция на внешние сенсорные раздражители.

Этот вид искусства получил распространение в последней трети XX века. Суть его составляют любые действия художника, наблюдаемые в реальном времени. Термин «перформанс», получивший распространение в 70-е годы, заменил принятый в 60-е годы в США термин „хепенинг“, который был распространен на более ранние практики такого рода. В основе перформанса лежит представление об искусстве как об образе жизни, предшествующем созданию каких-либо материальных объектов и даже делающем их излишними. Перформанс отри-

цает понятие репрезентации (представления жизни через искусство) ради непосредственного проживания. Наибольшего развития этот вид импровизации достиг в 70-е годы, вместе с развитием contemporary dance.

Эксперименты многих исполнителей и хореографов в последующие десятилетия привели к тому, что импровизационная практика расширилась до обильного спектра форм, начиная от простого представления процесса импровизации как такового до структурированных импровизаций, не уступающих по сложности изощренной хореографии.

Приведем условную классификацию основных направлений танцевальной импровизации. Ее цель — лучше понимать, что мы имеем в виду, когда говорим слово „импровизация в танце“.

„Традиционная“ — импровизация внутри определенной танцевальной стилистики, прямое либо формальное наследие фольклорных традиций.

Творчество танцора состоит лишь в выборе, соединении заранее заданных форм и фигур. Этот вид может существовать в социальных, балльных и народных танцах. Во время спонтанной импровизации исполнителей возникает определенная пространственно-временная структура, которая может быть зафиксирована хореографом и затем воспроизведена.

„Модернистская“ — романтическая школа импровизации в танце модерн, выросшая из творчества А. Дункан. Представители этого направления считают, что чувства и состояния могут быть напрямую выражены в движении. Язык движения и его обусловленность культурной памятью и контекстом в расчет не принимаются, поэтому чаще всего появляется „несделанный“ балет. Всегда используется вдохновенная романтическая музыка, а когда на сцене так много искренних чувств, о композиции обычно забывают.

„Постмодернистская“ — искусство танцперформанса, в котором можно выделить несколько линий:

- импровизационный танцтеатр имеет корни в театре абсурда, использует сильные визуальные и эмоциональные образы, простой (но нетривиальный) язык движений, абстрактную либо парадоксальную музыку, нелинейную композицию. Прежде всего это творчество П. Бауш, Б. Тромлер, В. Ньюпорт, С. Линке, Г. Золлиг;

- танцперформанс как направление постмодернистского искусства, начало которому положил „Джадсоновский театр“ — история его развития достаточно подробно рассматривалась в 5 главе.

На первый взгляд импровизация означает спонтанность творческого выражения, и для большинства художников именно в этом состоит ее ценность. Поэтому возникает вопрос: можно ли научиться импровизировать и что это может дать для танца?

Большинство техник обучения импровизации построено на увеличении чувствительности к сигналам, идущим из тела — его ощущений, его памяти, его тонкой, мало осознаваемой жизни, на способности мгновенно реагировать на импульсы, идущие из тела, и сигналы из окружающего пространства. И, реагируя, превращать их в историю, не всегда ясную и простую, но обладающую смыслом и своего рода красотой. Полная спонтанность так же невозможна, как и вечный двигатель: мы в любом случае обусловлены нашим прошлым опытом, мышечными зажимами и культурными табу. Возможно лишь ощущение полной спонтанности — экстатическое состояние свободы, которое достаточно редко подтверждается внешним наблюдением. Импровизация — это осознанная спонтанность.

Танцевальная импровизация — это процесс согласования, общения посредством физического движения, иногда, но не всегда, включая звук, символы или объекты. Импровизация непосредственно относится к процессу принятия решений, к постоянному выбору, к работе с решениями, принятыми другими, и интерес здесь в том, что случается, когда эти решения встречаются между собой и конфликтуют.

Откуда приходит материал (для импровизации)? Это взаимодействие ощущений, воображения и памяти. Новый материал в импровизации появляется как неожиданный ответ на взаимодействие тела, воображения и памяти. Между этими тремя составляющими существует прямая связь. Это единое „тело — сердце — ум“. Если мое внимание направлено на ощущение тела, оно может вызвать какие-то воспоминания, чувства или образы. Все это происходит одновременно, среди них нет первых и последних, главных и второстепенных.

В современном хореографическом искусстве часто, особенно в России, считается, что импровизация возможна только в бытовой хореографии, в социальном танце, и она не может быть видом искусства и иметь сценическое воплощение. Однако, как уже упоминалось выше, практика перформанса и творчество многих известных хореографов доказывают правомерность импровизации как вида сценической хореографии.

Рассматривая импровизацию как вид хореографического искусства, можно определить ее признаки:

- уникальность каждого индивида в своем движенческом контексте;
- источник движения всегда находится внутри исполнителя, это не просто мышечная реакция на те или иные внешние раздражители, но и выражение внутреннего „я“;
- основа техники импровизации — нахождение наиболее оптимальных путей затраты физической и психической энергии для движения;
- следование спонтанным движенческим либо психологическим импульсам, существование „здесь и сейчас“;
- поиск индивидуального движенческого материала, открытие внутреннего мира и передача этого внутреннего видения через движение;
- импровизация, несмотря на целый ряд технических приемов и определенных школы и методики, все-таки не танцевальная техника, а исследование индивидуальных возможностей тела, зримое выражение состояния и эмоций конкретного исполнителя;
- импровизация — это путь контакта индивидуума с объектом, с настроением, с ситуацией. С одной стороны, танец — это всегда свобода самовыражения, это спонтанность, импровизационность. С другой стороны, танец всегда ассоциируется с понятием „школа“, некой „выученности“ исполнителя и его способности исполнять „правильные“ движения. Исторически танец возник как импровизация, и бытовой танец всегда был выражением сиюминутных эмоций исполнителя. Хореография как система записи танца появилась тогда, когда возникла необходимость фиксации и передачи накопленного опыта.

Импровизация изначально более „индивидуалистична“, а хореография основывается, если можно так выразиться, на „стадных инстинктах“, значимость которых для человека очевидна.

С точки зрения зрителя нет особой разницы между импровизацией и хореографией, особенно в современном танце. Конечно, в заранее отрепетированной хореографии движения более синхронные и отточенные, однако на восприятие зрителя действует не только техническая сторона исполнения, но и энергия сотворчества, сопереживания, которая передается или не передается в зал и захватывает либо не захватывает зрителя.

В случае удачной импровизации „творимый“ смысл, энергия самого творческого процесса может передаваться внимательному зрителю и вызывает сопереживание. В случае удачной хореографии изначальный замысел может соединяться с личным присутствием и энергией исполнителя и вызывает понимание и сопереживание в зрительном зале.

Достаточно распространенное заблуждение — считать, что, в отличие от хореографии, импровизация — это отсутствие школы и техники.

На самом деле школа есть, но другая, она работает на другом структурном уровне, это в первую очередь техники релаксации и осознания тела, более тонкого чувствования внутренних сигналов, импульсов движения, чувствование партнера, пространства и времени как элементов, рождающих композицию. Если танцорам традиционных направлений нужно проводить много часов у балетного станка, то импровизаторы, как говорила на своем классе Нина Мартин, „проводят много часов на полу, осознавая связи внутри тела“. Сложность техник импровизации равна сложности техники балета и модерна, но в каком-то смысле это действительно разные миры, которые может совместить один человек, но гораздо труднее их совмещать внутри школы или труппы.

Техника хореографии — это техника структурирования, построения художественного произведения из заранее заложенных, выделенных кирпичиков; техника импровизации — это скорее техника реализации, раскрытия потенциальных возможностей пустого пространства. Хореография предполагает владение телом и его техническое совершенство, поэтому главная цель исполнителя — с помощью „воспитанного“ школой тела выразить замысел и идею хореографа. Импровизация предполагает сотворчество с телом при одинаковой значимости предыдущего опыта и сиюминутных импульсов. Для импровизации необходимо чувствующее и „думающее“ тело. В хореографии есть некий зафиксированный материал, созданный в прошлом, в импровизации сценический образ создается в ее процессе и может стать любым, в зависимости от сегодняшнего, сиюминутного состояния исполнителя. У импровизации есть значение: „с этого момента“. И поскольку ни один момент не похож на другой, мы не можем увидеть ту же самую импровизацию вновь. Когда мы говорим об импровизационном танце, именно это важно. Мы не можем увидеть тот же танец еще раз. Он существует только в „изменяющемся настоящем“. Определяя хореографию как „запись танца“, мы предполагаем, что, как и в случае письменной записи, можем вытащить „слово“ (жест, движение) из непосредственного потока речи, чтобы сохранить его для будущего, поэтому записанный танец означает, что мы можем прийти и увидеть этот же танец еще раз. Хореография стремится к тому, чтобы исполнители стали „инструментами“ танца.

И предполагается, что эти „инструменты“ будут вести себя одним и тем же образом на каждом выступлении. Импровизация предполагает, что один и тот же „инструмент“ будет вести себя каждый раз по-разному, и игнорирует присутствие различий.

Еще одно замечание. Вечный вопрос: что первично — движение или замысел движения? Что возникает сначала — настроение, и оно

выражается через движение, или движение, которое дает определенное настроение и состояние? Эти вопросы принципиально разделяют свободную импровизацию и хореографию.

Вернемся к изначальному значению слова „хореография“. „Хорео“ — движение, „графо“ — писать, т. е. это запись движений. Само слово подразумевает, что движение уже создано и задача хореографа — записать, зафиксировать его. Основное противоречие между импровизаторами и хореографами состоит в том, что первые ратуют за спонтанность, сиюминутность движения, которое рождается „на глазах изумленной публики“, но при желании повторить эту же движенческую фразу или удачное выступление импровизаторы вольно или невольно прибегают к повтору, к воспроизведению уже найденного, т. е. к фиксации материала. А это уже хореография. И наоборот, хореографы, которые имеют четкий план-замысел будущего произведения, во время постановочной работы находятся в состоянии творческого поиска, варьируют и меняют движение, которое может дать новое прочтение и коррекцию заранее составленного плана. Так стоит ли противопоставлять эти два взаимодополняющих элемента творчества?

Не проще ли использовать и те, и другие приемы для создания реального произведения, которое будет интересно зрителю, независимо от того, каким способом оно было создано?

„Поэтому историю танца невозможно передать только словами. Что же касается импровизации, то большую часть своей жизни я слышал, что Айседора Дункан импровизировала. Три года назад я прочитал в ее воспоминаниях, что она не импровизировала. С другой стороны, известно, что Баланчин не имел никакого отношения к импровизации; тем не менее примерно в это же время я прочитал, что, работая с Сюзанн Фарелл, он попросил ее импровизировать, сказав: „Ты знаешь, что мне нравится“. Пол Тейлор, американский хореограф танца модерн, однажды сказал мне: „Хореография — это очень просто: я прошу танцоров импровизировать, и, когда я вижу что-то, что мне нравится, я прошу их повторить это“ (Пэкстон Стив. История и будущее импровизации : статья из Интернета).

Импровизация, которая используется во время поисков движения в работе хореографа, должна быть управляема и контролируема. Особенно серьезные ограничения возникают, когда импровизация происходит под музыку. Музыка диктует определенное настроение, задает темпоритмическую структуру, воздействует на движение через свой стиль и характер. Движения в этом случае интерпретируют музыку или сознательно вступают во взаимодействие, а иногда и конфликтуют с ней.

Найденные в процессе импровизации движения еще не оформлены и не зафиксированы, и если вдруг возникает движение, которое соответствует задуманному хореографом, то необходимо его повторить и зафиксировать.

При оценке значимости найденных движений хореограф может руководствоваться следующими критериями отбора:

- движение имеет значение, соответствует идее будущей постановки;
- движение интересно и оригинально в исполнении, динамике или в пространственных характеристиках;
- движение имеет потенциал для развития».

4. Организация и структурирование

«В хореографии „пластический мотив“ — это наименьшее танцевальное, композиционно завершенное построение, в котором неразрывно сплавлены рисунок (или направление движения), танцевальное движение, его характер, манера исполнения. У каждого из этих элементов — у рисунка, у движения, у характера — свои физические параметры, свое физическое „лицо“, своя внутренняя логика действия» (Богданов Г. Ф. Основы хореографической драматургии. — М. : МГУКИ, 2010).

Мотив и способы его построения. В последние годы часто в критических статьях и исследованиях, посвященных танцу, встречаются термины, которые заимствованы из музыки: лейттема и лейтмотив, контрапункт, полифония. Однако в эти термины вкладывается иной смысл, нежели в музыковедении. «Часто отождествляют совершенно различные музыкальные принципы, например полифония и симфонизм: если в танце имеются элементы хореографической полифонии, хореографического многоголосия, то его называют симфоническим» (Астахова О. А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете // Музыка и хореография современного балета. — М. : Музыка, 1982. — Вып. 4. — С. 72).

Термин «хореографическая тема» или, как ее еще часто называют, «лейттема» — некорректен. С одной стороны, некоторые исследователи считают темой одно па, например, темой Жизели — арабеск, темой Авроры — аттитюд и т. д. С другой стороны, считается, что лейттема — это комбинация нескольких движений. С одной стороны, лейттема — это запоминающееся движение или комбинация движений, которые характеризуют данного персонажа, с другой — это некая комбинация движений, которая проходит на протяжении всего спек-

такля и олицетворяет определенное состояние или идею и может исполняться разными исполнителями и кордебалетом.

Прибегая к аналогии с музыкой, можно предположить, что и в хореографии пластический мотив — это небольшая слитная группа движений, обладающая относительной значимостью. Кроме того, в хореографии очень распространен еще один вид пластического мотива — многократное повторение одного движения. Примером этого служат знаменитые тридцать два фуэте, цепочки шене, туры, прыжки и т. д. Такой тип мотива встречается и в музыке — многократное повторение одного звука или группы звуков...

Возможно соединение нескольких мотивов для того, чтобы хореограф смог выразить определенную идею. В этом случае мы уже можем говорить о хореографической фразе. Длинные фразы достаточно трудны для запоминания их зрителем, поэтому лучше их выстраивать поэтапно. Например, первое движение при повторе заменить вторым и третьим или возможно взять первое движение, дать его в развитии, потом проделать это со вторым движением и т. д. В результате этих видоизменений только постановщик и исполнители знают, в какой последовательности создавались те или иные мотивы. Публика же видит только готовый результат, и ей гораздо важнее, чтобы эти фразы и мотивы создавали определенные ассоциации, которые связаны со стимулом или идеей представленной работы.

Мотивы могут быть выражающими определенное состояние исполнителя или — определенное событие. По ассоциации с речью могут быть мотивы, выраженные существительными: горе, радость, любовь и т. д., возможно выражение мотива в глагольной форме: я — лечу, я — плачу, я — люблю. Эта разная окраска должна выражаться в качестве движения. Обычно «глагольные» мотивы более динамичны, имеют большое количество акцентов, более насыщены ритмическими фигурами.

Временной аспект является составной частью ритма танца, его общая длительность также очень важна для передачи идеи. Слишком длинный танец теряет силу воздействия на зрителя, слишком короткий может не успеть раскрыть идею автора. Постановщик должен четко выстроить общую временную картину относительно начала, середины и окончания танца. Возможны многочисленные варианты такого построения. Начало может быть длительным и детальным, однако может быть и совсем короткая экспозиция, которая активно заявляет главную идею произведения. Финал может постепенно затихать и сходить на нет, но может быть достаточно сильной кульминацией всего произведения. Средняя часть может казаться очень длинной, если зритель уже забыл, о чем говорилось в нача-

ле произведения. Все это зависит от опыта и решения постановщика. Критериев успеха здесь не существует, каждый танец в зависимости от идеи и способа ее воплощения требует различной длительности.

5. Хореография группы

В. Ю. Никитин выделяет следующие формы презентации в группе:

«Группа танцоров в современном танце — это не кордебалет. В классическом танце, за редким исключением, кордебалет исполнял роль фона, оттеняющего танцы солистов. Хотя в современном классическом балете иногда употребляется термин „действующий кордебалет“, который обозначает, что танец кордебалета выполняет действительную задачу и развивает идею спектакля. Таким был кордебалет в знаменитом „Спартаке“ Ю. Григоровича. Однако в любом спектакле кордебалет является единым действующим лицом. В современной хореографии на сцене одновременно находятся обычно не более 10—12 человек, и, даже исполняя движения в унисон, они не являются фоном. Группа как выразительное средство может быть сравнена с оркестром, где каждый инструмент имеет свою партию, которые составляют в целом полифоническое звучание. Поэтому уже на этапе замысла хореограф должен четко определить количество исполнителей, необходимых для воплощения его идеи. Существуют определенные правила относительно численности группы. Так, например, группа из трех человек может исполнять движения в следующих вариантах: либо каждый имеет свою партию, независимую от других, либо все исполняют движения в унисон, либо двое противопоставлены третьему. В нечетном составе исполнителей мы не можем выстроить симметричное или зеркальное исполнение, что вполне возможно при четном количестве участников. Так же как в работе с солистом, хореограф должен сочинить определенный хореографический мотив, однако презентация мотива в группе отличается от презентации его солистом. Рассмотрим здесь основные формы презентации танца в группе.

1. Унисон — наиболее простой способ презентации, варианты:
 - а) одновременный унисон, когда вся группа исполняет хореографический текст синхронно и в одинаковом рисунке;
 - б) одновременный дополняющий унисон, при котором одна часть группы исполняет базовую хореографическую фразу, а другая — с дополнительными движениями;
 - в) одновременный контрастный унисон, т. е. две группы исполняют одновременно разный хореографический текст. Обычно этот

прием используется для противопоставления одной группы другой;

- г) одновременный второстепенный и на переднем плане унисон означает, что одна часть группы играет ведущую роль, в то время как другая исполняет роль фона, который поддерживает и оттеняет главную группу.

Второстепенный хореографический текст может состоять из части базового мотива, в то время как главная группа исполняет весь мотив.

2. Канон. Построение хореографии с помощью приема канона означает, что две или несколько групп исполнителей вступают с некоторым опозданием по времени. Эта временная задержка может быть разной:

- а) последовательный канон: группы или солисты выполняют одинаковую движенческую фразу с некоторой задержкой во времени;
- б) последовательный дополняющий канон, это построение в классической хореографии носит название „вопрос — ответ“ или в народной хореографии есть термин „перепляс“;
- в) последовательный контрастный канон, группы также исполняют движенческую фразу по очереди, но есть одно контрастное движение, которое отличает одну группу от другой;
- г) последовательный второстепенный или на переднем плане канон. Суть этого приема в том, что хореограф использует движение на заднем плане как фон, это напоминает остинато в музыке. Т. е. движенческая фраза исполняется с остановками, ритмическими задержками, в то время как на переднем плане основная группа или солист исполняет ту же движенческую фразу как мелодию.

Кроме того, в хореографии группы могут быть использованы следующие формы построения: вариация, рондо, фуга, сонатное аллегро и др. Использование их как хореографических форм не должно зависеть от музыкального сопровождения. Например, форма вариации может быть использована не только по отношению к солистам, но и к группам, когда каждая группа последовательно исполняет одну и ту же движенческую фразу, но с некоторыми вариациями, сохраняя общую базовую движенческую тему.

Форма рондо также может использоваться в групповой хореографии, при этом «куплет» исполняет одна группа, варьируя движение, а «припев» — другая группа, повторяя одну и ту же движенческую фразу. Тот же прием может быть использован и в форме сонатного аллегро, когда каждая тема олицетворяется одной группой.

Наиболее сложной формой построения хореографии группы является полифония.

3. Фуга. Простейшая форма полифонии, когда в музыкальном материале четко прослеживаются две контрастные темы, которые воплощаются двумя группами танцоров. Эта хореографическая форма может быть использована и без музыкального сопровождения (навязанная полифония).

Обычно этот прием построения используется тогда, когда необходимо выразить какой-либо конфликт между двумя группами.

4. Форма сонатного аллегро. Наиболее сложное полифоническое построение, когда главной, побочной и связующей партиями соответствуют своя группа танцоров.

В обобщенной форме все типы взаимоотношений в группе можно свести к трем видам: а) копирование; б) дополнение; в) контраст.

Копирование движенческого мотива в группе используется, когда необходимо выразить какое-либо согласие, подчинение одного человека другому либо одной части группы другой.

Дополнение мотива какими-либо движениями дает возможность выстраивать диалог двух исполнителей или двух и более групп, причем этот диалог не носит конфликтный характер.

Контраст используется для создания конфликтной ситуации. Контрастность может выражаться с помощью лексики, когда один из исполнителей или одна группа противопоставляется другой. Примером подобной хореографии служит блистательная сцена драки «акул» и «ракет» в «Вестсайдской истории» в постановке Дж. Роббинса.

6. Соотношение пространственного расположения и форм презентации хореографического текста

Существует несколько способов исполнения хореографического текста в группе. Овладев пространственным видением, студенты должны использовать презентацию мотивов в соответствии со следующими формами:

1. У н и с о н — наиболее простой способ презентации, однако и при этом исполнении могут быть варианты:

- а) одновременный унисон, когда вся группа исполняет хореографический текст синхронно и в одинаковом рисунке. Мотив может усиливаться прибавлением исполнителей. Наиболее часто этот вид употребляется как начало произведения, когда необходимо представить мотив, который впоследствии станет лейттемой. Этот же прием можно использовать для создания кульминации. Возможно использование зеркальности, когда одна группа исполняет движение в одну сторону, другая зеркально повторяет;

- б) одновременный дополняющий унисон, при котором одна часть группы исполняет базовую хореографическую фразу, а другая — с дополнительными движениями;
- в) одновременный контрастный унисон: две группы исполняют разный хореографический текст. Обычно этот прием используется для противопоставления одной группы другой. Применяется для того, чтобы противопоставить основной мотив другому мотиву или выразить какой-либо конфликт внутри группы. Однако применение подобного приема ограничено по времени, так как требует большой концентрации внимания у зрителей, одновременное параллельное действие достаточно сложно для восприятия;
- г) одновременный второстепенный и на переднем плане унисон означает, что одна часть группы играет ведущую роль, в то время как другая — исполняет роль фона, который поддерживает и оттеняет главную группу.

Второстепенный хореографический текст может состоять из части базового мотива, в то время как главная группа исполняет весь мотив. Возможны временные изменения, второстепенная группа исполняет мотив медленно, в то время как главная группа — быстро.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Соединить все формы унисона с основными видами расположения группы: параллельные линии (две шеренги, три горизонтальные линии, крест, квадрат), линии под углом, дуги и круги.

Вариант. Перемещать созданные комбинации в пространстве относительно центра зала. Выстроить мотив и расположение группы в центре, на переднем плане, на заднем плане, в верхнем правом углу, в нижнем левом углу, по диагонали и т. д.

2. К а н о н . Построение хореографии приемом канона означает, что две или несколько групп исполнителей вступают с некоторым опозданием по времени. Эта временная задержка может быть разной.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Подготовительное упражнение. «Волны».

Шесть исполнителей на площадке. Распределить одинаковую комбинацию движений на 8 счетов:

- а) первый исполняет комбинацию в следующем ритмическом рисунке: 1 — 2 — 3 — пауза. На паузу вступает второй исполнитель, таким образом, канон выстраивается с опозданием на 3 счета;
- б) каждый исполнитель вправе изменить количество счетов и вступить на 5, 7, 2, 4 счета;
- в) каждый исполнитель может изменить скорость исполнения вариации и исполнить мотив не на 8, а на 4 или 6 счетов.

УПРАЖНЕНИЕ 2. Последовательный канон. Последовательность «подключения» через 8 счетов:

- а) начинает солист;
- б) поочередное присоединение трех участников группы;
- в) две группы по три человека вступают одновременно, в это время солист и три человека покидают площадку;
- г) большая группа продолжает движение в унисон, через 12 счетов вступает маленькая группа из 5 человек и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ 3. Последовательный дополняющий канон.

Это построение в классической хореографии носит название «вопрос — ответ», а в народной хореографии есть термин «перепляс».

Две группы по четыре человека, у каждой группы различный мотив.

Первая группа своей движенческой фразой как бы задает вопрос, вторая группа — отвечает. «Ответ» следует сначала через 8 счетов, второй раз — через 4 счета, третий раз — через 2 счета, четвертый раз — накладываются 2 мотива в унисон в одновременном исполнении двумя группами.

УПРАЖНЕНИЕ 4. Последовательный контрастный канон.

Также две группы, одинаковая комбинация движений, но у второй группы на счета 2 и 6 движения другие. Исполнить, как упражнение 3.

УПРАЖНЕНИЕ 5. Последовательный второстепенный или на переднем плане канон.

Суть этого приема в том, что хореограф использует движение на заднем плане как фон. То есть движенческая фраза исполняется с остановками, ритмическими задержками, в то время как на переднем плане основная группа или солист исполняет ту же движенческую фразу как мелодию.

УПРАЖНЕНИЕ 6. Канон с зеркаливанием.

- а) Разделить группу на две подгруппы по 6 человек;
- б) создать для каждой группы мотив в следующей структуре:
 - 8 счетов — шаги,
 - 8 счетов — бег,
 - 4 счета — поза,
 - 4 счета — выход из позы, расслабление или падение,
 - 2 счета — поза,
 - 2 счета — расслабление,
 - 1 счет — поза,
 - 1 счет — расслабление, падение,
 - 1 счет — поза,

1 счет — расслабление, падение,

4 счета — уход с площадки;

в) исполнить двумя группами канон с опозданием на 8 счетов;

г) во время исполнения поз первой группы вторая группа бежит, а затем копирует («зеркалит») позы первой группы с опозданием на 4, 2 и 1 счет;

д) усложнить секвенцию распределением по мелким группам по 3 человека, каждая из групп имеет свой мотив. Вторая А группа копирует позы первой А группы, вторая Б группа копирует первую Б группу.

УПРАЖНЕНИЕ 7. Соединить все формы канона с основными видами расположения группы: параллельные линии (две шеренги, три горизонтальные линии, крест, квадрат), линии под углом, дуги и круги.

3. Тема с вариациями.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Студентам дается задание сочинить небольшой мотив на 64 такта. Лучше использовать для этого стиль классического танца, так как в строгих рамках подбора лексического материала отчетливо видны способы вариаций. Этот мотив студенты варьируют.

Изменить формы. Например, 1 arabesque изменяется на 2 arabesque, изменяется координация рук и т. д.

Изменение пространственных параметров (направлений и курсов).

Например, поза attitude efface изменяется на attitude croisee или движения по диагонали исполняются по кругу.

Изменение параметров времени. Изменение ритмического рисунка, движения, исполненные в оригинальной теме на 4/4, исполняются на 2/4, вводятся ускорения, синкопы или паузы.

Изменение силовых характеристик. Движения, исполняемые медленно и плавно в оригинальной теме, исполняются с акцентами резко и быстро, и наоборот.

4. Форма рондо.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Студентам дается задание сочинить небольшой мотив на 64 такта. Этот мотив используется как лейтмотив и повторяется в каждом припеве.

Первый куплет студенты исполняют в способе презентации одновременного унисона. На припеве исполняется лейтмотив. Второй куплет студенты исполняют способом контрастного канона. На припеве исполняется лейтмотив. Третий куплет студенты исполняют способом темы с вариациями, тема исполняется в унисон, затем солисты с выхо-

дом на первый план исполняют вариации поочередно. На припеве исполняется лейтмотив.

5. Двухчастная и трехчастная форма.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Студенты сочиняют групповые этюды (максимум 6 исполнителей), в которых создают 2 или 3 мотива, используя способы презентации, изученные ранее, затем соединяют их либо в контрастной форме (двухчастной), либо в трехчастной форме. В трехчастной форме возможно исполнение двух контрастных мотивов, и в третьей части возврат к первому мотиву («Арка»).

Основные приемы соотношения исполнения хореографического текста и рисунка

Рисунок и движения каждого исполнителя создают особые взаимоотношения с другими танцорами. Эти взаимоотношения распространяются и на взаимоотношения группы. В обобщенной форме все типы взаимоотношений можно свести к четырем видам:

- а) копирование;
- б) дополнение;
- в) контраст;
- г) повтор.

Копирование движенческого мотива в группе используется, когда необходимо выразить какое-либо согласие, подчинение одного человека другому либо одной части группы другой.

Дополнение мотива какими-либо движениями дает возможность выстраивать диалог двух исполнителей или двух и более групп, причем этот диалог не носит конфликтный характер.

Контраст используется для создания конфликтной ситуации. Контрастность может выражаться с помощью лексики, когда один из исполнителей или одна группа противопоставляется другой.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Создать контраст с помощью противопоставления лексического материала и параметров времени, например, вся группа исполняет в унисон медленный мотив, в любой момент один из студентов предлагает свой движенческий мотив, исполняемый быстро. Каждый из группы имеет возможность присоединиться к этому мотиву и в любой момент вернуться к исходному.

УПРАЖНЕНИЕ 2. Создание контраста за счет изменения скорости и силы. Аналогично предыдущему упражнению, но предлагаемый мотив изменяется по параметрам времени и энергии.

УПРАЖНЕНИЕ 3. Аналогично упр. 1. Контрастный мотив по пространству может быть исполнен разными способами:

- а) всей группой исполнить мотив в унисон, сужая или расширяя пространство;
- б) изменить мотив по вертикали, движения, исполняемые в верхних уровнях, исполнить в нижних;
- в) изменить предлагаемый мотив по направлениям и ракурсам;
- г) каждый из группы имеет возможность не только присоединиться к предложенному мотиву, т. е. копировать его, но и исполнять его зеркально.

УПРАЖНЕНИЕ 4. Использовать одновременно контрасты по всем параметрам (упр. 1—3).

Задание 1. Создать этюд в форме дуэта, построенный на приеме копирования. Так же — трио, квартет.

Задание 2. Создать этюд в форме дуэта, построенный на приеме дополнения. Так же — трио, квартет.

Задание 3. Создать этюд в форме дуэта, построенный на приеме контраста. Так же — трио, квартет.

Все предложенные задания ни в коей мере не являются танцами, это некие фрагменты, этюды, учебные композиции. Поэтому нет необходимости использовать большое количество лексического материала, достаточно небольшой комбинации из 10—15 движений. Студенты в таких заданиях приобретают прежде всего навыки работы с группой и осваивают сценическое пространство. Предложенные хореографические формы совершенно необязательно должны сопровождаться музыкой той же формы. Музыкальный материал подбирается студентами в зависимости от необходимости и желания. Безусловно, желательно, чтобы музыкальное сопровождение отражало концепцию хореографа в пространственном и лексическом аспектах. Наиболее оптимальным является следующий путь изучения рисунка и соотношения исполнителей в группе. Этот путь был апробирован и дал положительные результаты.

1. Создать графически рисунок группы, используя:

- а) прямые направления;
- б) спирали и округлые линии;
- в) создать рисунок, совместив пункты а и б, возможно, дополнив геометрическими фигурами.

2. Найти формы и способы перехода исполнителей от одного рисунка к другому.

3. Создать движенческие комбинации, исполняемые в определенном, ранее выученном рисунке. С этой целью могут быть предложены следующие способы:

- а) комбинацию задает студент-хореограф;
 - б) каждый из исполнителей придумывает одно движение, затем все запоминают эти движения и варьируют их сочетание;
 - в) хореограф задает только способ или материал движения: поза, жест, пространство, форма — и отбирает те движения, которые отвечают замыслу.
4. Студент-хореограф изменяет найденное сочетание рисунка и движеньеский мотив по способам презентации, используя уже изученные приемы: унисон, канон.
5. Изменение зафиксированного мотива и рисунка по способам варьирования: контрасты, изменение пространства (ракурсы, уровни), изменение силовых и временных характеристик.

Как уже указывалось, идея танца, или стимул, может родиться в процессе репетиционной работы, в зависимости от найденного пространственного решения, но может наблюдаться обратный процесс, когда идея, выраженная в словесной форме, дает некий стимул для пространственного решения.

И тот, и другой способ может быть использован. В качестве примеров дадим несколько тем для пространственного решения групповой композиции:

1. Ветер.
2. Море.
3. Птицы.
4. Потеря.
5. Безумие.

Можно использовать визуальные стимулы: постеры, картины, скульптуры. Однако необходимо помнить, что предложенные темы ни в коей мере не являются стимулами для создания хореографического произведения, они, скорее, дают некую характерность движений, которыми будут оперировать студенты. Эти работы должны дать возможность студентам отработать способы соединения характерных движений с теми способами расположения группы, которые уже изучены.

Способы организации мотивов

Родившийся спонтанно, под влиянием какого-либо стимула, мотив требует развития и работы с ним. Найденный мотив может выражать какую-либо идею, но может быть просто удачно найденной комбинацией движений. Хореограф должен работать с мотивом до тех пор,

пока он не станет частью произведения, найдя в нем свое место как часть целого.

Контрольные вопросы

1. Перечислите 4 формы канона, применяемые в современной хореографии.
2. Перечислите 4 формы унисона, применяемые в современной хореографии.
3. Как использовать прием контраста, прием дополнения?

Рекомендуемая литература

Никитин В. Ю. Композиция и постановка в современной хореографии.

7. Критерии анализа хореографического произведения в работе В. Ю. Никитина

Современная хореография часто ставит под сомнение устоявшиеся взгляды на роль и место исполнителя, зрителя и даже самих хореографов.

В классической хореографии роли исполнителя, зрителя и хореографа рассматривались отдельно, теперь их взаимоотношения усложнились. «Таким образом, анализ современной хореографии не может ограничиваться

лишь территорией хореографического творчества, но должен выходить за ее пределы, помогая нам осознать различные отношения в хореографической практике и процессе. В хореологических исследованиях стремятся использовать трехаспектный подход к воплощенной танцевальной практике — с точки зрения создания, исполнения и восприятия. В рамках такого трехаспектного подхода в хореологии рассматривают танец как синтез его составляющих — идеи, средств и процесса. И если мы хотим расширить наши знания о танцевальном анализе и его методах, то должны уделить особое внимание понятию „отношение“» (Акопян-Шупп Р. Роль танцевальной практики в хореологии // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф. — Волгоград, 1999. — С. 4).

Самым распространенным методом анализа хореографического произведения является структурный анализ. Суть этого метода в анализе составляющих хореографического произведения, т. е. языка движений, идеи, средств выразительности, музыки, дизайна и т. д. При использовании этого метода основное внимание уделяется анализу только конечного продукта хореографического творчества, но не затрагиваются вопросы, связанные с процессом создания хореографического произведения и его восприятия.

Анализ хореографического произведения имеет следующие цели.

1. Рассмотреть хореографическое произведение как информацию на определенную тему.
2. Провести системное исследование работы и выработать аналитический подход.
3. Оценить танец как произведение искусства без привнесения субъективной личностной оценки.

К сожалению, среди зрителей и зачастую среди критиков распространена оценка хореографического произведения только с гедонистической точки зрения, т. е. «нравится — не нравится». Такая оценка

зависит только от субъективного опыта. Более объективна оценка произведения с эстетической точки зрения, такая оценка позволяет оценить стиль, манеру исполнения, техническое мастерство и т. д. Успех каждого произведения искусства, и не только хореографии, зависит от очень многих факторов, но прежде всего от уровня восприятия зрителей. Обычно зритель оценивает постановку эмоционально, с психологической точки зрения. Критики могут оценить работу более профессионально. В хореографическом анализе мы обращаемся к объекту (хореографическому произведению), событию (презентации этого произведения) или личности (исполнителя или хореографа) с целью обнаружения явных и скрытых элементов. В рамках хореологического метода анализа это делается на основе трехаспектного подхода к танцу: идея, средство и процесс. Кроме этого, возможно рассмотреть взаимоотношения между «пластами», составляющими хореографическое произведение: движение, исполнитель, пространство, звук, свет.

Анализ танца не является исключительно прерогативой критиков и хореографов. Хореографам он необходим для анализа достоинств и недостатков собственных работ и работ своих коллег. Исполнители прибегают к анализу для изучения стилей работ различных хореографов, с которыми им предстоит работать. Критики с помощью анализа могут выработать эстетический, объективный подход к анализу произведения.

I. Анализ танца как произведения искусства

1. Достиг ли постановщик своей цели, был ли танец значимым и заслуживающим внимания публики, или он был лишен смысла или этот смысл не был донесен до зрителя?
2. Был ли танец логичен, перетекало ли одно действие в другое, был ли интерес на протяжении всего танца, или же были «слабые» места?
3. Имела ли каждая часть свой смысл, дополняющий идею, или какая-то часть не укладывалась в единство?
4. Был ли сразу заявлен определенный стиль танца либо он складывался в течение всего исполнения и был эклектичен?
5. Был ли контраст движений неожиданным и разнообразным или же он был простым и заранее известным?
6. Имел ли танец ритмическую структуру?
7. Были ли неожиданные моменты или повороты событий или же действие легко предугадывалось?
8. Был ли танец построен таким образом, чтобы стала ясна идея или стимул, которые послужили толчком к творчеству?

Следующий критерий — оценка составных частей и отдельных характеристик танца.

II. Анализ идеи танца

1. Была ли идея передана полностью, частично или не передана вообще?
2. Были ли движенческие образы определенными и узнаваемыми?
3. Помогла ли выбранная форма раскрытию идеи?
4. Легко ли было зрителю воспринять идею, или же он не всегда понимал тот смысл, который вкладывал постановщик в ту или иную движенческую фразу?
5. Была ли идея глубокой и сложной для решения ее средствами хореографии?
6. Простые идеи, переданные артистично и оригинально, часто приносят успех для танца. В погоне за оригинальностью, не потерял ли постановщик идею танца?
7. Достойна ли художественного воплощения тема, предложенная постановщиком?
8. Вызывает ли она эмоциональную реакцию и заставляет ли зрителя сопереживать?
9. Присутствует ли индивидуальное, неповторимое видение автора или произведение — набор традиционных клише?

III. Анализ движенческого контекста

1. Соответствует ли найденная постановщиком лексика идее произведения?
2. Была ли лексика многообразна, оригинальна и интересна?
3. Был ли достигнут баланс между различными качествами движения (силовыми, временными, пространственными характеристиками)?
4. Удачно ли было сочетание пантомимных и танцевальных движений?
5. Были ли движения интересны с точки зрения координации и их взаимосвязи?
6. Был ли использован весь спектр движений или был использован ограниченный набор движений?
7. Было ли удачным сочетание динамических и статуйных движений?
8. Как постановщик использовал пространство с учетом расположения исполнителей и их выразительности?
9. Воспринимался ли танец интересно визуально?
10. Был ли интересен рисунок танца? Для солистов и для группы.
11. Соответствовало ли количество исполнителей предложенной идее?
12. Была ли синхронность в исполнении?
13. Были ли видны все исполнители или же существовали моменты, когда один исполнитель закрывал другого?

14. Были ли удачно представлены сольные партии?

IV Анализ элементов построения формы

1. Были ли отчетливо видны мотивы и служили ли они основой танца?
2. Насколько удачно были использованы повторы?
3. Использовались ли и насколько удачно вариации и контрасты?
4. Были ли представлены кульминации и кульминационные моменты и насколько удачно было их расположение?
5. Насколько хорошо были выбраны способы переходов от части к части и выстроилось ли единство частей?
6. Были ли соблюдены временные длительности?
7. Было ли легко воспринимать весь танец и следить за ходом развития?

V. Анализ исполнения

1. Обогастило или, наоборот, обеднило постановку исполнение именно этими танцорами?
2. Были ли исполнители заразительны и вовлечены в спектакль?
3. Соответствовали ли технические навыки лучшей презентации или же техническая несостоятельность испортила композицию?
4. Удалось ли исполнителям воплотить все образы и передать все содержание или же индивидуальная интерпретация изменила замысел постановщика?
5. Была ли основная идея донесена исполнителями до зрителя?
6. Была ли индивидуальность в исполнении?

VI. Анализ стимулов, идей танца

1. Соответствует ли стимул (начальный замысел) хореографа тому, что получилось в результате?
2. Была ли сохранена на протяжении всего танца идея, заявленная в начале?
3. Был ли развит стимул художественной интерпретацией автора или он был буквально переведен в танец?
4. Если в качестве стимула были использованы предметы, то было ли исполнителю легко и удобно с ними работать?
5. Если использовался дополнительный стимул, например, видео или сложная световая партитура, то не отвлекало ли это от исполнителя?
6. Если в качестве стимула была использована музыка, то:
 - соответствовала ли она идее танца?
 - были ли введены купюры и насколько они оправданы?
 - соответствовали ли части музыкального произведения хореографическим частям?
 - соответствовала ли ритмическая структура музыки ритмической структуре хореографического произведения?

- была ли музыка необходима и стала ли она неотъемлемой частью танца?

VII. Анализ других составляющих

1. Соответствовало ли идее сценическое оформление? Усиливали ли декорации воздействие хореографии или, наоборот, отвлекали внимание?
2. Было ли наиболее рационально решено сценическое пространство или декорации мешали исполнителям?
3. Соответствовали ли костюмы идее танца?
4. Были ли костюмы удобны для исполнителей?
5. Насколько удачно был подобран грим?
6. Насколько световая партитура помогала раскрытию идеи?

Подобный анализ, конечно, наиболее подходит для профессионального критика, однако, задаваясь подобными вопросами, хореограф всегда сможет найти какие-то «недотянутые» места и постарается исправить их. Идеей в предлагаемом анализе называется любой замысел хореографа, который может быть реализован, а может быть и не востребован. Очень часто получается что-то совсем другое, иногда неожиданное, и это может быть не менее, а то и более интересно, чем задуманное. Стимул нужен вначале, но все время за него держаться совсем не обязательно. Наоборот, надо уметь видеть все возникающие возможности и не отбрасывать их, как «не соответствующие идее», а исследовать: «Сиюминутная реальность всегда правдивее придуманных идей и абстрактных умозаключений» (И. Шварц, хореограф).

Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. — М. : ГИТИС, 2011.

8. СЦЕНИЧЕСКАЯ ОБРОБОТКА ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА

В связи с тем, что наиболее полно, точно тема «Сценическая обработка фольклорного танца» раскрыта И. В. Смирновым, не видим смысла заново раскрывать эту тему и предлагаем труд И. В. Смирнова в виде приложения.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ОБРОБОТКА ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА

Пожалуй, ни в каком другом виде народного искусства так ярко, так непосредственно не раскрывается душа народа, его быт, нравы, обычаи, как в танце.

Уже в глубокой древности люди выражали различные эмоциональные состояния пластическими движениями. Процесс труда обнаружил значение ритма. Движения, подчиненные ритму, породили пляску — одно из наиболее ранних проявлений человеческой культуры. Все то, чем жил человек, что его окружало, воссоздавалось в танце: картины охоты, повадки зверей, схватка с врагом, сбор плодов и кореньев, рыбная ловля.

Не умея защищаться от суровой природы, приписывая ей сверхъестественную силу, человек пытается задобрить духов, вымолить себе удачу в охоте, умиловить богов, чтобы они ниспослали высокий урожай или удачную охоту. Так появляются обрядовые, трудовые, охотничьи и воинские танцы. Пляска занимала большое место в ритуальных обрядах того времени.

Движения в первых танцах были примитивны, но в них присутствовало важнейшее качество — выразительность.

Непростой был путь развития русского танца. Церковники называли его бесовскими игрищами, пытались уничтожить, русскому танцу, как и всей русской культуре, грозило истребление в период монголо-татарского ига, но как бесценное сокровище пронес русский народ свою любовь к танцу. Несмотря на тяжелейшие условия жизни, бедность и нищету, русский народ смог сохранить в своем танце целомудренность, величавость, поэзию. «...Хореография русского народа и в рубище оставалась могущественной, неисчерпаемой и независимой», — писал советский балетмейстер К. Голейзовский.

Народный танец — своеобразная летопись жизни народа. Радость и горе, мечты и разочарование отразились в нем. Человек выражает в пляске свои чувства и мысли, раскрывает душу, свое отношение к жизни, труду, окружающей природе. В таких, например, произведениях, как «Лепок», «Сапожник», «Мельница», отражены трудовые процессы, но это не иллюстрации, а образные их отражения. Здесь и задор, и поэзия, и юмор. В танце высмеиваются лентяи, зазнайки и всегда побеждает справедливость, торжествует доброта.

Народный танец тесно связан с окружающей природой. Например, в Карелии на берегу Белого моря водят так называемые хороводы ожидания, которые своим рисунком повторяют очертания береговой полосы. Так девушки, участницы таких хороводов, ожидают ушедших в море близких.

Итак, быт, нравы, обряды, обычаи, географические условия — все это находит свое отражение в народном танце, влияет на характер пластики. Отсюда танцы одного народа не похожи на танцы другого, и даже у одного народа, но живущего в разных местностях, танцы различаются. Например, русский народный танец имеет общие черты, свойственные русскому танцу вообще, вместе с тем имеет и яркие областные особенности. Они обусловлены теми же причинами: бытом, обычаями, климатом, географическим положением. Вот, например, Север, Архангельская область. Русскому танцу здесь свойственна сдержанность, достоинство, плавность, строгость в движениях, к чему обязывает вклад жизни, природа, даже костюм. В Калининской области танцуют задорно, манера общения девушек и юношей более свободная. Женщины часто используют такой прием, как удар каблуком о пол, мужчины — присядку.

Танцы на Урале отличаются от танцев других областей и характером, и манерой исполнения, и своеобразием рисунка, и тематикой. Женщины на Урале выполняли физическую работу наравне с мужчинами, и это наложило отпечаток на их манеру исполнения танца. Гордая, уверенная поступь, чувство собственного достоинства, движения широкие, пластичные, и парень в танце выступает с гордо поднятой головой, раскрыв руки, как крылья, во всем чувствуется сила, ловкость. Для понимания уральских танцев, понимания особенностей их исполнения интересны беседы большого знатока русского народного танца Урала С. Н. Княzewой с исполнительницей народных плясок, считавшейся лучшей плясуньей района, К. Широковой: «В беседе с К. Широковой и другими любителями танцевального искусства я получила интересные и остроумные объяснения многих движений.

„Почему руки зажимаете в кулачки во время пляски?“ К. Широкова отвечала: „Руки-то рабочие — мозолистые, а какой интерес мозоли-то показывать“.

„Ну, а когда крутитесь, почему руку внизу прямую держите? Ведь если ее положить, допустим, на талию, будет красивее“.

„Что же красивого, когда поддевки видать, а так придержишь, и все аккуратно“.

„Почему парни поддерживают девушку ладонью наружу?“ Тут все даже заулыбались, как мне такая простая вещь непонятна.

„Да пойми, руки-то у парня шершавые, да мокрые могут быть, пляшет-то он от души, а у девки платье праздничное, шелковое“. Точно так же объяснили мне, почему в хороводе или кадрили берутся не за руки, а за концы платочков или мизинцами. „А почему так вот руки держат „свечкой“? Откуда это?“ „Парни придумали. Им неохота держаться друг за друга, а то еще и ревность есть, так вот сойдутся в пляске, как будто силами меряются“.

К. Широкова вспомнила о том, что раньше по окончании пляски парни одаривали девушек косынками, бусами, конфетами, а девушки, в свою очередь, дарили парням расшитые кисеты, платки, пояса».

В танце, созданном народом, нет ничего грубого, развязного, исполнители полны чувства собственного достоинства. Точно и образно раскрывается манера, характер исполнения танца или отдельных движений в таких словах: «плывет, как лебедушка», «выступает павой», «крутится волчком», «выхаживает по-орлиному».

В произведениях многих русских писателей и поэтов часто встречаются описания исполнения народной пляски. Ярko и образно рассказывает Горький в повести «Детство» о том, как танцевала его бабушка: «Бабушка не плясала, а словно рассказывала что-то. Вот она идет тихонько, задумавшись, покачиваясь, поглядывая вокруг из-под руки, все ее большое тело колеблется нерешительно, ноги щупают дорогу осторожно. Остановилась, вдруг испугавшись чего-то, лицо дрогнуло, нахмурилось, и тотчас засияло доброй, приветливой улыбкой. Откачнулась в сторону, уступая кому-то дорогу, отводя рукой кого-то; опустив голову, замерла, прислушиваясь, улыбаясь — все веселее, — и вдруг ее сорвало с места, закружило вихрем, вся она стала стройней, выше ростом, и уже нельзя было глаз отвести от нее — так буйно красива и мила становилась она в эти минуты чудесного возвращения к юности!»

Народный танец всегда искренен, эмоционален, органичен. Сокровища народного танцевального искусства балетмейстер может и должен использовать в своей работе.

«Музыку создает народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем», — говорил великий русский композитор М. Глинка.

Досконально изучая народное искусство как исследователь, как научный работник, балетмейстер должен вместе с тем использовать этот материал и для сочинения нового танца. Иногда образ танца, образ народа, действующего в нем, создается балетмейстером из, казалось бы, малозаметных черточек, манеры исполнения, движений, обряда, увиденных в первоисточнике — народном танце. В своей работе при этом балетмейстер опирается не только на хореографический фольклор и музыкальный материал, но обращается и к смежным искусствам. В этой связи приведем слова И. Моисеева из его статьи «Сокровищница неповторимой поэзии»: «Специфика работы заставила обратиться к самым разным жанрам искусства, искать новые, ранее неизвестные методы формирования средств новой образности, — пишет он. — Что мы делали, например, используя метод художественного обобщения? В сущности, мы буквально собирали образ танца из разрозненных деталей: изучали фольклорные первоисточники, сравнивали сходные черты смежных искусств, выбирая детали из хореографической лексики родственных народов, создавали контуры — только контуры — новой, прежде не существовавшей пляски, в процессе дальнейшей работы схема обрастала подробностями, в композиции выполнялись отсутствующие звенья. Так постепенно рождался танец. И если нам удавалось раскрыть в нем суть национального характера, можно было считать, что цель достигнута. Когда знаешь подлинные первоисточники хореографического фольклора, его коренные элементы, собственная фантазия работает свободно и интенсивно».

Фольклорный танец — это своеобразный памятник культуры, который необходимо бережно сохранять. Однако народное танцевальное искусство необходимо не только сохранять, но и развивать, обогащать, пропагандировать, переносить его на сцену. Сценическая обработка народного танца должна проводиться непременно при уважительном отношении к многовековым традициям и таланту народа. Хореографу, занимающемуся сбором фольклорного материала, прежде чем выезжать в экспедицию, надо ознакомиться с жизнью и бытом народа, с его историей, социально-экономическими и географическими условиями жизни, проанализировать, что в прошлом этого народа могло повлиять на его материальную культуру, нравы, обычаи, характер, на его творчество.

Большой вклад в изучение русского народного танца внес К. Голейзовский. Его книга «Образы русской народной хореографии» явля-

ется плодом большой исследовательской работы автора. Книга имеет не только научную, но и практическую ценность, так как анализирует природу и истоки русского народного танца, дает богатейший материал для создания танцевальных номеров на основе русского материала.

Уже на первом этапе этой работы хореограф выступает как исследователь. Для чего же нужна подготовительная работа? Для того, чтобы, встретившись с чуждой жителям данной области или края манерой исполнения, а иногда с рядом несвойственных данной народной танцевальной культуре танцевальных движений, отличить подлинное от наносного. Балетмейстер должен отобрать главное, что характеризует образ народа, отражает лучшие черты его характера, является для него типичным, и отбросить все наносное, что искажает этот образ и что является чуждым ему. Балетмейстеру, собирающему фольклор, необходимо понять, почему у данного народа именно такой танцевальный язык, как он зародился, какому влиянию с течением времени подвергался.

Следует также рассматривать танцевальный фольклор во взаимосвязи с бытом, костюмом, историей народа, его обычаями. Современные технические средства (киносъемка, видеозапись, фотосъемка) облегчают работу по сбору танцевального фольклора. Никакое описание танцев, даже самое совершенное, не может передать характер, образ, манеру танцевального первоисточника. Получив в свои руки технические средства, хореограф имеет совершенное средство фиксации, что, однако, не уменьшает ответственности и сложности его работы в плане определения подлинности того или иного фольклорного образца,

Если балетмейстер, собирая танцевальный фольклор, фиксируя его, предполагает в дальнейшем сам делать его сценическую обработку или на основе первоисточника создавать новое произведение, то ему совершенно необходимо самому тщательно осмыслить материал, манеру и стиль танца, самому овладеть особенностями исполнения. Даже одно и то же движение может трактоваться в различном характере, по-разному показывать человека, его переживания. Поэтому несовершенное с профессиональной точки зрения (хотя бы из-за возраста танцующего) исполнение не должно смущать хореографа, собирающего фольклор. Зато манеру, характер пожилые люди передают очень точно и колоритно.

Если в группе, выезжающей в фольклорную экспедицию, нет композитора и художника, то мелодию или песню, под которую исполняется танец, желательно записать на магнитофон, следует также поинтересоваться, не сохранились ли старинные костюмы и, если они име-

ются, зарисовать их общий вид, покрой или сфотографировать. Нужно также зафиксировать музыкальные инструменты и предметы, которые используются при исполнении танца. Многие могут дать рассказы местных жителей о том, как проходили праздничные гулянья в их селе; следует также выяснить, какие обряды и обычаи возникли в последнее время, уметь соотнести их с жизнью народа.

Хореограф суммирует то, что ему удалось узнать до выезда в экспедицию в музеях и в библиотеках, с тем, с чем он познакомился на практике. Затем — осмысление собранного материала путем анализа и сопоставления отдельных образцов: истинное отделяется от наносного, не являющегося подлинным для народного искусства данного края, области. На этом работу по сбору фольклорного материала можно считать законченной. Но если говорить о сценической обработке, то она только начинается.

Вместе с композитором балетмейстер определяет форму будущего танца или танцевальной сцены. Эта форма должна соответствовать форме первоисточника. Вместе с тем сцена предъявляет и свои требования, о которых и пойдет речь дальше.

Фольклорный танец в своем первоизданном виде, исполняемый на околице села, в горнице «на беседе», на лужайке, рассчитан на то, что зрители расположены со всех сторон. Подвергая сценической обработке фольклорный материал, балетмейстер должен учесть особенности сценической площадки, т. е. что зритель будет смотреть на танец с одной стороны. Бытовому фольклорному танцу часто свойственны длинноты, многократное повторение рисунков, что не может иметь место в сценическом варианте.

Как правило, в фольклорном танце участвуют все пришедшие на гулянье. Одна пара, оттанцевав, сменяет другую. Так может длиться очень долго. Русские хороводы, например, водились часами, переходя от села к селу и постепенно изменяясь. В хоровод включались все новые и новые исполнители. Балетмейстер же должен учитывать временную протяженность номера и постараться вместить в короткое сценическое время все лучшее, все типичное фольклорного первоисточника.

Обрабатывая фольклорный танец, следует сохранять его основную форму: будь то круговой или линейный хоровод, либо кадрили, или какой-либо другой народный образец. Конечно, в процессе сценического решения надо совершенствовать, развивать формы, но не иска-

жать их. Зритель в данном случае не должен чувствовать «руки» балетмейстера.

Наиболее активной обработке при сценических редакциях фольклорного танца подвергается танцевальный язык — танцевальные движения. Это одна из наиболее сложных сторон работы — она требует умения найти единство логики в развитии рисунка танца и танцевального языка, искусства, обогащать технику танцевального движения, не искажая манеры и характера первоисточника, способности брать такой ракурс движения, который дает возможность сделать его более выразительным и разнообразным.

Балетмейстер при том, что сохраняет неповторимый характер каждого фольклорного танца, должен стремиться ярче, рельефнее выразить его внутреннюю сущность, развить, обогатить его композицию, его пластику. А это предполагает постоянное изучение бытующих в народе образцов, постижение различных вариантов той или иной пляски, что помогает выявить сердцевину, основу данной формы фольклорного танца. Вот эта основа и должна отразиться в сочинении как его главный компонент.

Один из главных вопросов, на которые балетмейстер призван ответить, работая с фольклорным первоисточником, — это вопрос, каково содержание произведения, поскольку форма танца обусловлена содержанием. Например, в белорусском «Лянке» мы видим трудовой процесс выращивания льна, а в узбекском «Пахта» — хлопка, в молдавском танце «Ла спалат» показывается процесс стирки белья, а в танце «Табакеряска» — процесс выделки табака.

Балетмейстеру очень важно при сценической обработке фольклорного танца, при сочинении на основе фольклорного материала нового танца уловить в первоисточнике и отразить в своей работе эмоциональность, темперамент, образный строй народного танца.

В образах танцевального фольклора, отшлифованных временем, выявляются лучшие черты национального характера, раскрывается душа народа, его образ, его характер.

«Не могу назвать более многоликого, податливого и благодатного для хореографа материала, равного по своим качествам русскому фольклору, — говорит И. Моисеев. — Мне всегда кажется, что наши пляски должны исполняться былинными красавицами, что в них живут некие Ильи Муромцы или Добрыни Никитичи — люди удивительной цельности, ясности, величавости».

При сценической обработке необходимо, чтобы танец приобрел еще более богатый образный строй, чтобы один танец отличался от другого. Задача балетмейстера — сохранить смысл первоисточника, разработать и углубить его композицию, обогатив ее своею балетмейстерской фантазией, найти для этого самую точную, яркую, доходчивую форму.

Необходимо помнить, что, работая над фольклорным танцем, балетмейстер должен учитывать при сценической обработке построение его по законам драматургии, т. е. чтобы произведение имело композицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку. Необходимо искать не оригинальные движения и рисунок вообще, а оригинальные движения и рисунок, раскрывающие мысль, заложенную в этом танце. Это должны быть выразительные, пластические «слова», выражающие определенное содержание.

При сценической обработке фольклорного танца перед балетмейстером стоит еще задача показать со сцены типичные черты характера народа. Развивая свойственную русскому танцу и любому народному танцу благородную манеру исполнения, балетмейстер должен показать со сцены образец, пример академического исполнения фольклорного первоисточника, сохранив его национальные черты. В этом плане интересной является деятельность Т. А. Устиновой в Русском народном хоре имени М. Е. Пятницкого. Ее постановки — курский «Тимоня», «Рязанская змейка», «Северный танец с шаями», омская «Золотая цепочка», «Ярославская кадрили», «Брянские игрища», «Калужские переборы» и другие — создают в нашем воображении яркий портрет русского человека, его многогранность, высокую духовность, чувство собственного достоинства, удал, смелый задор. Во всех указанных композициях Устинова добивается от артистов точности в манере исполнения, местного своеобразия в трактовке отдельных движений.

Подобные примеры можно взять из репертуара многих ансамблей народного танца. Так, в программе Государственного ансамбля народного танца СССР есть аджарский танец «Хоруми», в котором рассказывается об отважных аджарских воинах. Имеется несколько фольклорных вариантов танца, которые различаются построением сюжета. Танец состоит из четырех частей.



Аджарский танец «Хоруми» в постановке И. Моисеева

Первая часть — появление воинов, вторая — разведка, третья — бой с противником, а четвертая — или торжество победителей, или спасение раненого товарища и уход. Многие балетмейстеры работали над сценической интерпретацией этого танца, и многие варианты были удачными. Главное — это бережное и точное воспроизведение народной манеры исполнения.

А в осетинском танце «Симд», в противоположность «Хоруми», нет сюжета, но в нем отражается благородство мужчин, огромное уважение их к женщине. Рисунок танца, его перестроения, скульптурные позы танцующих — во всем отражается народный характер, чувствуется народная манера исполнения.

Фантазия балетмейстера, работающего над новым хореографическим произведением, должна опираться на жизненность народного произведения.

Карельский балетмейстер В. Кононов создал ряд прекрасных сценических образцов народного танца, основанных на материале фольклора, овеянных народными легендами и сказаниями. Пожилые женщины из села Сумпосад Беломорского района напели ему сказание об утушке, показали ход, движения рук. Уловив пластические штрихи, интонацию народного танцевального говора, В. Кононов создал прекрасный поэтический номер, повествующий о преданности, чистоте, благородстве. И хотя речь идет об утушке и двух селезнях, зритель воспринимает все это так, как будто разговор идет о людях, об их отношениях.

Иногда отдельные штрихи быта, манеры отношений партнера и партнерши, подмеченные балетмейстером в жизни, в фольклорном образце, могут послужить толчком, исходным материалом для создания номера. Например, на севере Карелии в русском танце, бытующем там, есть такой штрих: парень чинно и неторопливо подходит к девушке, с поклоном обращается к ней, и, прежде чем положить ей руку на плечо, он вынимает из кармана платочек, взмахом расправляет его, держа двумя руками, и кладет на плечо девушки. Только после этого на платок он кладет свою руку. Все эти движения были воспроизведены балетмейстером при сценической обработке танца.

Приведенные примеры показывают, как в танце отражается характер, быт, жизненный уклад народа.

Музыкальный материал, на котором строится фольклорный танец, как правило, содержит в себе лишь основную мелодию, лишенную развития. Вспомним слова Н. В. Гоголя: «Само собою разумеется, что, схвативши в них первую стихию, он (балетмейстер. — *И. С.*) может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни создает целую поэму». Задача композитора состоит в том, чтобы, не исказив первоисточника и в то же время учитывая фольклорную форму танца, законы его сценического развития, создать музыкальное произведение, обогащающее народный музыкальный первоисточник. В этой работе композитору, конечно, нужно консультироваться с балетмейстером, занятым обработкой фольклорного образца. В этом случае произведение будет более интересным. При инструментовке сочинения важно, чтобы композитор, обогащая оркестровыми красками народную мелодию, не ушел от подлинного народного колорита. Одним словом, необходимо сохранить в музыкальной обработке образ, характер, стиль, типичную форму музыки народного первоисточника.

В процессе сценической обработки фольклорного образца балетмейстер вправе обогатить его привнесением определенного сюжета, но важно, чтобы сюжет этот был основан на обрядах или обычаях данного народа либо раскрывал народные образы, развивая элементы сюжета, имеющиеся в песне или легенде, фантазия балетмейстера вправе в значительной степени развивать сюжетную линию, образы и характеры, ставя героев в определенные ситуации, где раскрывались бы в полной мере их характеристики. Такой прием, по существу, находится на грани сценической обработки фольклорного танца и создания балетмейстером своего авторского сочинения на основе народного пер-

воисточника. Примером тому может служить работа И. Моисеева «Хитрый Макану», созданная на основе молдавского фольклора, где сюжет и характер героев взяты из жизни. А в репертуаре Государственного академического ансамбля народного танца Украины имени П. Вирского есть украинская народная кадрили XIX века «Девятка», восстановленная П. Вирским на основе записи фольклорного материала А. Гуменюка (музыкальная обработка композитора Г. Завгороднего). Сохраняя всю прелесть первоосновы, балетмейстер и композитор создали подлинный шедевр народного искусства с учетом законов сценической площадки и построения произведения по законам драматургии.



Казачий пляс в исполнении танцевальной группы Кубанского народного хора. Балетмейстер А. Милованов

Большой наградой для балетмейстера является то, когда созданная им обработка фольклорного танца возвращается в народ, и люди часто и не подозревают, что рука мастера коснулась их танца. Так было с танцем Курской области «Тимоня», с «ярославской кадрилию», поставленными в хоре им. М. Е Пятницкого Т. Устиновой, с «уральским переплясом» и «Барыней», созданными в Уральском хоре балетмей-

стером О. Князевой, с «Субботей» балетмейстера М. Чернышева, поставленной им в Воронежском народном хоре, работами В. Модзолевского, Г. Гальперина и многими другими. Это бывает тогда, когда хореограф смог уловить подлинный характер танца, народную манеру исполнения, найти интересную танцевальную лексику, в результате чего танец со сценической площадки шагнул в народ, вошел в быт народа. Как мы уже говорили, белорусским народным танцем стала «Бульба», созданная в свое время И. Моисеевым для ансамбля. Теперь «Бульбу» танцуют на народных праздниках, в коллективах художественной самодеятельности, на профессиональной сцене — танцуют как подлинно народный танец.



Белорусский танец «Бульба», поставленный И. Моисеевым

Танец «Крууга», основанный на вепском фольклоре (Карелия), создан балетмейстером В. Кононовым. Танец исполняется без музыки под ритмическое выстукивание ног танцующих. На протяжении танца сменяющийся ритм как бы воспроизводит разговор юношей и девушек, то затихая, то усиливаясь. Этот разговор служит своеобразным музыкальным сопровождением и в то же время несет смысловую нагрузку. Танец этот бытует сейчас в народе, а основой при его создании В. Кононову послужили элементы народной игры.

Можно привести многочисленные примеры успешной обработки народного фольклора в коллективах художественной самодеятельности. Интересна сценическая обработка фольклора донских казаков в номере «На Азовской земле» (Народный ансамбль песни и танца донских казаков Азовского городского дома культуры Ростовской области, руководители — В. Иванов и А. Красуля), «Праздничная урожайная» (Прихоперский народный ансамбль песни и танца Балашовского отдела культуры Саратовской области, хореограф З. Демидова), «Гулебо-плясовой карагод», созданный в народном ансамбле танца «Жемчужина КМА» Дворца культуры Михайловского горно-обогатительного комбината Курской области (балетмейстер В. Погодин). Игры и обряды народа нашли отражение в работе М. Сергиенко «Дубровские игрища» (село Дубровка Суражского района Брянской области). На материале фольклора была поставлена «Ферапонтовская кадрили» в сельском Доме культуры Шексинского района Вологодской области (руководитель — Г. Степанов). В ансамбле «Тлярата» Дагестанской АССР Тляратинского района была создана программа в двух отделениях, целиком построенная на обработке фольклорного материала (художественный руководитель — Д. Муслимов). В репертуаре коллектива — аварские танцы «Тинди», «Тинкла», «Анцух», лакский танец «Аргишариб» и др.

Фольклорный материал служит для балетмейстера источником вдохновения. «Но чтобы быть поэтом истинно народным... надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним... прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ». Это высказывание Н. Добролюбова в полной мере можно отнести к творчеству балетмейстера, работающего с фольклорным материалом.

В этой главе мы говорили об обработке фольклорного танца, но следует иметь в виду, что любое хореографическое произведение, будь то классический балет или эстрадный танец, должно содержать в себе элементы национальной танцевальной культуры. Именно поэтому столь богат национальными красками классический балет России и Узбекистана, Карелии и Татарии, Молдавии и Грузии. Фольклорный материал дает неисчерпаемые возможности для балетмейстера, создающего балетный спектакль, концертный номер. Обогащение классического танца элементами народной танцевальной культуры способствует созданию колоритных хореографических произведений.

Поистине безграничен, неисчерпаем родник народного творчества. Жизнь народного танца непрерывно развивается. Она вечна. И каждое новое поколение находит в нем созвучные своему времени черты.

Создавая произведения на современную тему, балетмейстер должен использовать все богатство народного танцевального искусства, оставленное нам предшествующими поколениями, опираться на фольклорный материал. Современное хореографическое искусство не может активно развиваться в верном направлении без глубокого изучения, освоения народного искусства, его традиций, его классического (применительно к народному искусству) наследия. Нужно уметь находить каждый раз новую интересную форму, свойственную данной теме, использовать национальные и областные особенности танца.

Заштампованная, схематичная форма танца, где в пантомиме отражается сюжет, а потом идет перепляс, в котором, как правило, определенный набор трюков, устарела и не может выразить всего богатства национальных черт, многообразия фольклора, раскрыть образ нашего современника.



Корякский народный танец в исполнении национального ансамбля танца. Балетмейстер А. Гиль



Корякский танец в исполнении студентов Московского института культуры

Более полувека назад М. И. Калинин посвятил народному танцу такие слова: «И песни и пляски создавались народом на протяжении десятилетий и даже столетий, народ оставлял в них только самое ценное, бесконечно совершенствовал и доводил законченной формы. Ни один великий человек не может за свой короткий век проделать такой работы, — это доступно только народу. Народ является и творцом и хранителем всего ценного». Постоянно учиться у того «творца и хранителя всего ценного» — долг деятеля советской хореографии.

В заключение скажем, что большую работу по сбору и сценической обработке фольклорного материала проводят профессиональные и самодеятельные народные хоры, ансамбли песни и танца, ансамбли танца, хореографические отделения институтов культуры. Особо следует отметить большую плодотворную работу танцевальной группы Русского академического народного хора им. М. Е. Пятницкого, которой руководит народная артистка СССР Т. Устинова. Достаточно вспомнить поставленные ею на основе собранного материала вокально-хореографическую композицию «Брянские игрища», «Тимоню» на материале танцевального фольклора Курской области, «Досточки»,

основой для которых послужил фольклор Пензенской области, «Северный хоровод» и многие другие номера.

Велика роль энтузиастов сбора и пропаганды фольклора — руководителей коллективов художественной самодеятельности. Многие годы успешно работает, собирая фольклор своего края, хореограф В. Борцов. На заключительном концерте первого фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся в Кремлевском Дворце съездов с успехом был показан праздничный танец «Весна-веснушка» в исполнении народного ансамбля песни и танца «Хопер» Урюпинского районного дома культуры Волгоградской области, поставленный В. Борцовым. Интересной хореографической обработкой фольклорного материала отличался номер «Встреча солнца» в исполнении ансамбля песни и танца «Сарыгал» городского дома культуры Якутска (руководители А. Лукина и А. Махатгунова), «Орловские игрища» и «Мотаня», исполненные ансамблем танца Сталепрокатного завода им. 50-летия Октября г. Орла (балетмейстер Э. Панкова), танцевальные композиции «Мастерицы», «Ойя-уажер», «Утки», «Чайки» в исполнении народного танцевально-хорового коллектива ансамбля «Энер» Камчатской области (руководитель В. Соколов).

Учебное издание

МЕЛЕХОВ Александр Васильевич

Искусство балетмейстера.
Композиция и постановка танца

Учебное пособие

Подписано в печать 29.05.2015. Формат 60х84/16.
Бумага для множ. аппаратов. Печать на ризографе. Гарнитура «Times».
Усл. печ. л. 7,4. Уч.-изд. л. 5,9.
Тираж 500 экз. Заказ 5382

ООО «Издательство УМЦ УПИ»
620078, Екатеринбург, ул. Гагарина, 35а, оф. 2,
тел.: (343) 362-91-16, 362-91-17

Отпечатано в типографии
ООО «Издательство УМЦ УПИ»
620078, Екатеринбург, ул. Гагарина, 35а, оф. 2,
тел.: (343) 362-91-16, 362-91-17

ISBN 978-5-8295-0366-6



9 785829 503666 >