

В. И. Панферов

*Искусство  
хореографа*

**Челябинский государственный институт культуры  
Хореографический факультет**

**В. И. Панферов**

## **ИСКУССТВО ХОРЕОГРАФА**

**Учебное пособие**  
**по дисциплине «Мастерство хореографа»**  
для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по направлению подготовки  
51.03.02 Народная художественная культура

**Челябинск**  
**ЧГИК**  
**2017**

УДК 792.8

ББК 85.32

П16

Утверждено на заседании кафедры искусства балетмейстера, протокол № 2 от 29.11.2016

*Рецензенты:*

*Н. П. Парфентьев*, профессор, доктор исторических наук, доктор искусствоведения;

*Т. Б. Предеина*, кандидат искусствоведения, народная артистка РФ

**Панферов, В. И.** Искусство хореографа : учеб. пособие по дисциплине «Мастерство хореографа» / В. И. Панферов; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2017. – 320 с.

ISBN 978-5-94839-576-0

В основу учебного пособия положен анализ теоретических трудов и практической деятельности хореографов-постановщиков, заложивших основы мастерства хореографа, а также многолетний постановочный и педагогический опыт автора.

В первом разделе изложены вопросы формирования профессии хореографа, рассмотрена природа деятельности хореографа, развитие его творческих способностей, творческие и организационные методы его деятельности. Во втором разделе значительное внимание уделено вопросам сочинения хореографического текста и основам композиции танца. Третий раздел посвящен авторским вариантам практических занятий и индивидуальным заданиям для самостоятельной работы студентов. Перечень рекомендуемой литературы, распределенный по главам и годам обучения, поможет более глубокому освоению предмета.

Печатается по решению редакционно-издательского совета

*Учебное издание*

**Виктор Иванович ПАНФЕРОВ**

**ИСКУССТВО ХОРЕОГРАФА**

**Учебное пособие по дисциплине**

**«Мастерство хореографа»**

для студентов высших учебных заведений,

обучающихся по направлению подготовки

51.03.02 Народная художественная культура

Редактор В. А. Макарычева

Заказ № 1594. Сдано 11.02.2016. Подписано в печать 12.01.2017

Формат 60×84 1/16. Объем 18,6 п. л. Тираж 300 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф

454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

© Панферов В. И., 2017

© Челябинский государственный  
институт культуры, 2017

ISBN 978-5-94839-576-0

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	7
Предисловие .....	9
Раздел I. ОСНОВЫ МАСТЕРСТВА ХОРЕОГРАФА .....	12
Глава 1. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА .....	12
Исторические предпосылки формирования профессии хореографа.....	12
Подготовка хореографа в современных условиях образования.....	26
Профессиональная деятельность студента в процессе освоения курса .....	30
Мастерство создания хореографического произведения.....	37
Определение творческих способностей хореографа .....	50
Развитие творческих способностей хореографа .....	58
Вопросы для самопроверки.....	64
Список литературы .....	65
Глава 2. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ХОРЕОГРАФА .....	66
Специфика работы хореографа.....	66
Метод отстранения в работе над хореографическим произведением .....	71
Формирование восприятия движений и хореографических композиций.....	75
Формирование музыкальной компетентности хореографа .....	76
Вопросы для самопроверки.....	79
Список литературы .....	79
Глава 3. ОСОБЕННОСТИ СОЧИНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА .....	80
Танцевальные движения – основной материал хореографического текста.....	80
Методика изучения танцевальных движений .....	84
Составление и сочинение танцевальных комбинаций и этюдов .....	87
Интерпретация и импровизация .....	92
Организация композиции танца .....	97
Вопросы для самопроверки.....	104
Список литературы .....	104
Глава 4. ХОРЕОГРАФ – ОРГАНИЗАТОР ПОСТАНОВОЧНОГО КОЛЛЕКТИВА .....	105
Определение роли хореографа в постановочном коллективе .....	105
Хореограф и композитор.....	107
Хореограф и художник .....	109
Хореограф и исполнитель .....	111

Основы управленческой деятельности хореографа .....	114
Самопобуждение и самопринуждение в творчестве хореографа .....	118
Вопросы для самопроверки.....	120
Список литературы .....	120
Раздел II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА.....	121
Глава 1. ИЗ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА .....	121
Танец в первобытном обществе .....	121
Танец в искусстве Древней Греции.....	123
От танца к теории танцевального искусства.....	124
Из истории танца и теории танцевального искусства в России.....	128
Вопросы для самопроверки.....	132
Список литературы .....	132
Глава 2. ХОРЕОГРАФ – СОЗДАТЕЛЬ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА И ПОСТАНОВЩИК ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ.....	133
Определение понятия композиции.....	133
Хореограф-постановщик .....	133
Основные элементы сценического пространства искусства хореографии.....	135
Основные законы композиции танца.....	136
Правила построения композиции танца .....	142
Выразительные средства .....	147
Танцовщики .....	148
Движения .....	150
Этапы разработки композиции танца .....	153
Вопросы для самопроверки.....	155
Список литературы .....	155
Глава 3. ЗРИТЕЛЬ. ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ.....	156
Природа визуального восприятия .....	156
Танцевальная композиция и зритель .....	157
Танцевальная композиция и постановщик.....	159
Восприятие времени в танцевальной композиции .....	161
Восприятие перспективы и коррекция визуальных ощущений.....	162
Главное и второстепенное в танцевальной композиции (фигура и фон).....	163
Установка и эмоциональная готовность зрителя к восприятию танцевальной композиции.....	164
Наличие зрительского опыта .....	165
Приемы усиления восприятия танцевальной композиции .....	165

Зритель и хореограф .....	166
Вопросы для самопроверки .....	174
Список литературы .....	174
<b>Глава 4. КОМПОЗИЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО РЕЖИССЕРА-ХОРЕОГРАФА .....</b>	<b>175</b>
Основные принципы режиссуры хореографического произведения .....	175
Закономерности режиссуры хореографического произведения .....	182
Танец, звук, слово .....	188
Орнаментальность композиционного пространства и режиссерская среда .....	195
Формула танцевальной композиции .....	200
Вопросы для самопроверки.....	207
Список литературы .....	207
<b>Глава 5. ВИДЫ И ФОРМЫ ТАНЦЕВ. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ.....</b>	<b>208</b>
Виды танцевальных композиций .....	208
Музыкальное сопровождение в композициях народного танца .....	220
Бытовой танец .....	222
Классический танец .....	226
Балет .....	231
Дивертисмент, концерт, сюита .....	243
Танцевальные жанры .....	248
Вопросы для самопроверки.....	251
Список литературы .....	251
<b>Глава 6. ПРИЕМЫ ФИКСАЦИИ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ.....</b>	<b>252</b>
Вопросы для самопроверки.....	262
Список литературы .....	262
<b>Раздел III. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ И САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ.....</b>	<b>263</b>
I семестр .....	264
Требования к уровню освоения содержания курса .....	264
Содержание практических занятий.....	265
Задания для самостоятельной работы.....	266
Список литературы .....	267
II семестр .....	268
Требования к уровню освоения содержания курса на II семестре .....	268
Содержание практических занятий.....	269

Задания для самостоятельной работы.....	270
Список литературы .....	271
III семестр.....	272
Требования к уровню освоения содержания курса .....	272
Практические занятия.....	274
Задания для самостоятельной работы.....	276
Список литературы .....	279
IV семестр.....	279
Требования к уровню освоению содержания курса .....	279
Практические занятия.....	281
Задания для самостоятельной работы.....	283
Рекомендуемая литература .....	285
V семестр.....	286
Требования к уровню освоения содержания курса .....	286
Содержание практических занятий.....	287
Задания для самостоятельной работы.....	288
Список литературы .....	292
VI семестр.....	292
Требования к уровню освоения содержания курса .....	292
Содержание практических занятий.....	293
Задания для самостоятельной работы.....	294
Список литературы .....	297
VII семестр .....	297
Требования к уровню освоения содержания курса .....	297
Содержание практических занятий.....	299
Задания для самостоятельной работы.....	300
Список литературы .....	301
VIII семестр.....	301
Требования к уровню освоения содержания курса .....	301
Задания для самостоятельной работы.....	302
Список литературы .....	302
Краткие рекомендации начинающим педагогам .....	303
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	
Приложение 1. Казачьи хороводы.....	309
Приложение 2. Южноуральские хороводы и игры .....	311
Приложение 3. Уральская кадрили.....	312
Приложение 4. Черемшанская кадрили.....	316

## От автора

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

**Основная трудность** при отборе и анализе материала для издания заключалась в том, что в литературе, посвященной творчеству хореографов-постановщиков, нет унифицированного определения понятий, что порождает затруднения при сличении позиций разных авторов. Ярким примером такого несогласования позиций может быть наименование самой профессии: уходит в прошлое слово «балетмейстер», на смену ему идут «постановщик танцев», «хореограф», «хореограф-постановщик». В связи с этим, опираясь на имеющиеся в нашем распоряжении источники, мы стремились в какой-то мере унифицировать и закрепить значение минимума понятий, позволяющих изложить материал, избегая неопределенности словоупотреблений. Многие из представленных определений могут расцениваться как рабочие, неокончательно признанные, подчас спорные.

Структура данной книги определяется многолетним личным опытом ведения занятий по мастерству хореографа в вузе. На занятиях со студентами наряду с просмотром готовых хореографических произведений и фиксированного визуального материала, а также подготовкой студенческих хореографических произведений, их постановкой и детальным анализом значительное место занимают теоретические экскурсы, нечто вроде лекций по кон-



кретным темам занятий. Именно эти теоретические экскурсы и легли в основу первого и второго – теоретических – разделов данной работы.

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

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

## Предисловие

Писать о мастерстве хореографа всегда трудно, так как любой творческий процесс, тем более обучение мастерству хореографа, явление сложное. Его описание порой невозможно втиснуть в определенные словесные рамки. Это обстоятельство в большей степени отражается в неустоявшейся терминологии. Нет единого мнения о значении терминов «танец» и «хореография». Исходное понятие *хореография* (от греч. χορεία – ‘хороводная пляска’ + γράφω – ‘писать’) сегодня охватывает все, что связано с танцем: его создание, исполнение, запись, обучение.

Творческий руководитель ансамбля танца (народного, классического, современного) сегодня в России именуется балетмейстером, хотя балетных спектаклей он не ставит. В то же время мы знаем, что исполнителей в ансамбле народного танца по штатному расписанию называют артистами балета, как и в балетном театре. Много неопределенностей и в понятийном аппарате, связанном с народной хореографией. Так, термин *народная хореография* включает в себя народно-сценический и характерный, или академический, танец, фольклорный и бытовой. Устоявшимися можно считать понятия *классический танец* и *балет*. Как самостоятельный жанр хореографического искусства балет обязан развитию именно классического танца. Но когда речь идет о структуре балета, его выразительных средствах, то здесь вряд ли можно обойтись без употребления термина *хореография*: музыкально-хореографическая драматургия, хореография балета, хореографические формы балета и т. д.

Сложнее определить понятия *спортивный танец* и *спортивно-бальный танец* – это виды искусства или виды спорта. И спортивный, и бальный танец выделились из танцевального искусства, потому им нередко придают статус вида искусства. С другой стороны, их рассматривают как вид спорта, поскольку в спортивном и бальном танцах решающей становится техника исполнения, в которой большую роль играют устоявшиеся правила оценки качества исполнения, при-

сущие спортивным состязаниям, что выходит за рамки собственно искусства. Это обстоятельство роднит спортивный и бальный танец с танцем на льду, бесспорно относящимся к области спорта. Однако когда речь идет о движениях и рисунке бального танца и танца на льду, уместно использовать термин *хореография*.

Взаимосвязь понятий *хореография* и *творчество*, *хореография* и *мастерство хореографа* также остается неопределенной. В этом легко убедиться, обратившись к энциклопедии «Балет». Если речь идет о творчестве в хореографии, то по отношению к исполнению, говорят об импровизации или интерпретации хореографического текста, созданного хореографами и предложенного исполнителю, о создании образа. В то же время творчество хореографа – это создание хореографического текста, композиции танца, составление, соединение танцевальных движений в комбинации, в фигуры и т. д. Что делает хореограф – сочиняет танцевальный текст (композиции танцев) или интерпретирует известные не только ему одному движения? Гениальные постановщики танцев (хореографы) тем и отличаются от просто профессионалов, что, используя общеизвестные танцевальные движения, создают из них нечто неповторимое, целостное, достойное воспроизведения.

Не менее сложно определить понятие *мастерство хореографа*. Когда речь идет о мастерстве, то мы имеем в виду конкретную деятельность человека, в которой он добился результатов, определивших его как мастера данного ремесла, профессии. Обучение мастерству связано с изучением школы того или иного мастера и, как правило, носит индивидуальный характер. Обучение мастерству хореографа вытекает из общих правил подготовки специалиста того или иного профиля, но в своей основе имеет подготовительный характер. Перед тем как обучаться этому виду деятельности, необходимо обладать исполнительским мастерством и иметь опыт работы в том или ином хореографическом коллективе.

Искусство хореографа на современном этапе заключается не только в изучении истории хореографии и практических результатов

деятельности хореографов различных эпох, но и в объективной оценке прошлых достижений.

Если искусство создания хореографических произведений как-то освещено в научно-теоретической или методической литературе, то о мастерстве хореографа с позиций его теоретической, практической и методической деятельности со времен Ж.-Ж. Новерра не сказано почти ничего нового. Нет сомнения, что практическая деятельность хореографа – это творческий и многогранный труд, который очень сложно отразить в научной, а тем более в методической литературе. Однако это не снимает вопроса об огромном значении, какое придается сегодня практической, теоретической и методической подготовке хореографа – создателя хореографического произведения.

Данная работа обобщает опыт многих хореографов и педагогов, а также личный опыт автора как преподавателя и практикующего хореографа. Автор исходит из убеждения, что деятельность хореографа, его мастерство – это особый вид искусства, особое состояние, требующее тщательного анализа. Соответственно: деятельность педагога по подготовке будущего хореографа основана на создании необходимых условий для развития способностей студентов на основе полученных знаний, приобретенных умений и навыков.

## **Раздел I. ОСНОВЫ МАСТЕРСТВА ХОРЕОГРАФА**

### **ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА**

#### **Исторические предпосылки формирования профессии хореографа**

Термин «хореограф» появился еще в 1770 г., хотя до настоящего времени вокруг него идут споры – как называть создателя балетов и хореографических миниатюр. Сегодня хореографами считают себя все постановщики танца и даже балета, авторы хореографических миниатюр, народных танцев, т. е. все, кто создает хореографические произведения.

Хореограф и хореографическое произведение – это творец и его творение. От замысла хореографического произведения до его сценического воплощения эти два понятия остаются неразрывными: «Лебединое озеро» и М. Петипа, «Умиравший лебедь» и М. Фокин, «Бахчисарайский фонтан» и Р. Захаров, «Спартак» и Ю. Григорович.

Историю балета хореографы создают совместно с постановочной и исполнительской группой. Когда говорят, пишут о композиторах и их музыке к балету или танцовщицах и танцовщиках, то, естественно, за всем этим стоят те балетные спектакли, в которых или посредством которых воссоединились музыка и хореография, рождался тот или иной образ. Вся ответственность, удачи или разочарования лежат на хореографе, который придал сценическую жизнь музыке, декорациям, костюмам, оживил и заставил танцевать персонажей. Бесспорно, все это создается в союзе с творческим коллективом. Хореографы долго и упорно отстаивали свои права на историческое наследство большого сценического искусства хореографии. В этой упорной борьбе многие достижения и неудачи хореографов канули в Лету и были забыты.

Хореография по своей природе – хрупкое искусство. Порой она сравнима с жизнью мотылька-однодневки. Это искусство сцениче-

ского мгновения, построенного на творческом вдохновении композитора, хореографа, танцовщика и всех тех, кто соприкасается с ним.

В наше время появилась возможность фиксировать созданное и исполненное хореографическое произведение, хотя любая видеозапись – это всего-навсего застывшее, «мертвое» искусство. Это скорее информация о хореографическом произведении, нежели само исполняемое произведение. Но как нам порой не хватает и этого, чтобы прикоснуться к прошлому в поисках прекрасного.

Слово, записанное или сказанное, способно придать информации не только содержательный, но и эмоциональный смысл. В истории хореографии литература сыграла большую роль. Хореографы, писатели, историки, искусствоведы, театроведы более или менее объективно, рассказали о хореографическом искусстве своего или прошлого времени. Они сумели сохранить в своих воспоминаниях или исследованиях то, чем мы так дорожим до сих пор.

Однако изданных книг по хореографии настолько мало, что почти любая из них является раритетом. До появления кино книги были единственной связью не только с прошлым, но и с настоящим хореографического искусства. Книга уводит нас в мир воспоминаний, размышлений, способствует более глубокому пониманию хореографического произведения и всех его компонентов, а порой и истории.

Как ни трудно было описывать живой процесс создания хореографического произведения, а тем более его исполнения, авторы передавали современникам и будущим поколениям свои наблюдения, размышления, обобщенный опыт. Особенно редко на свет появлялись работы, связанные с исследованием теоретического наследия творчества хореографа. Трудов, которые раскрывали бы природу создания хореографического произведения, правила, приемы, законы, методологию работы над хореографическим произведением, еще меньше.

Наследие великих хореографов-практиков является на сегодня одним из главных источников изучения хореографического искусства.

Мысли и образы, рожденные творцами балетов прошлого и не отраженные в литературных источниках, очень часто исчезали вместе с ушедшими со сцены балетами. Мастера современного балета благодарны тем хореографам, которые сумели запечатлеть в литературных произведениях либретто, оставили рабочие записи процесса работы над хореографическими произведениями, хотя бы отдельные мысли о прошлом и будущем балета.

Одной из причин возникновения дефицита публикаций по хореографии, на наш взгляд, является то, что все знания и ремесло передавалось «из уст в уста» (через ноги), а также скупой запас профессиональной лексики. Хореографы учились (и учили других) танцевать, сочинять и ставить балеты, а не писать книги. Умения и навыки приобретались посредством показа. Собственно, до недавнего времени не было учебных заведений, которые готовили бы хореографов, тем более пишущих.

Теоретический интерес к искусству хореографии появился давно. Так, в трудах философов Древней Греции еще в IV в. до н. э. были упоминания о разработке теории танца. Из дошедших до нас текстов видно, что пляскам и танцам в Древней Греции была посвящена специальная наука – *орхестика*, которой обучались юноши. О содержании этой науки упоминал Плутарх. О теоретических взглядах на искусство танца писали Платон и Лукиан.

В Европе теоретические трактаты по хореографии появились в начале XV в. В этот период танец хотя и был важной частью любого королевского приема и фестиваля, но не занимал лидирующей позиции среди занятий двора эпохи Возрождения. Итальянские гуманисты этой эпохи Доменико да Феррара и Витторино да Фельтре писали о необходимости иного отношения к танцу, т. е. *танец должен занять достойное место в ряду всех видов искусств*. Они призывали к активным занятиям танцем, которые наряду с физическими спортивными упражнениями (ими занималась в основном придворная знать) приносят большую пользу для здоровья, особенно если эти занятия проходят на свежем воздухе, а также писали о необходимости вклю-

чения в учебный план изучения танцев наряду с хоровым пением и инструментальной музыкой.

Первым итальянским теоретиком танцевального искусства считают Доменико (или Доменикано) из Пьяченцы. Сам Доменико не писал никаких научных трактатов, но его ученики пристально всматривались в методику своего прославленного учителя и распространяли ее по всей стране. Сохранился так называемый парижский манускрипт: Domenico de Piacenza «De arte saltandi e choreas discendi», изданный на рубеже XIV – XV вв., где излагается система обучения танцам по методу Доменико. В этом трактате подробно описывается композиция и движения придворных танцев, что очень важно для того времени. Кроме того, приведены методические указания, изложенные в определенной последовательности.

Необходимо обратить внимание на изданную в этот же период знаменитую «Золотую рукопись бассдансов» Маргариты Австрийской. В ней наряду с движениями зафиксированы и мелодии, сопровождающие эти танцы.

Итальянский хореограф Гульельмо Эбрео в «Трактате об искусстве танца» (1463) описывает танцевальные композиции, движения и манеры исполнения придворных танцев и указывает на необходимость их совершенствования.

Итальянский хореограф Фабрицио Карозо в сочинении «Танцовщик» (1581) впервые *систематизирует не только танцевальные композиции, но и их рисунок и движения*. Большое значение в танцах он придает реверансам, которые делит в соответствии с принятыми в музыкальной теории обозначениями длительностей на *grave* (важные), *semiminima* (средние), *minima* (малые). В «средние» реверансы он включает прыжки.

Спустя семь лет выходит в свет труд итальянского хореографа Туано Арбо «Орхесография, или Трактат в форме диалогов...» (1588). Автор обращает внимание на то, что *танцевальные композиции как придворных, так и сценических танцев отличаются друг от друга* четко определенной структурой, характером и логикой соеди-



нения движений. В танцах он уделяет внимание манере и характеру исполнения, костюмам и даже аксессуарам, которые использовались во время исполнения танцев. Эта книга имела успех у читателей и способствовала популяризации танца.

В книгах Франсуа де Лоза «Апология Танца» и «Совершенный метод обучения ему как кавалеров, так и дам» (1623), аббата Мишеля де Пюр «Мнения о старинных и новых зрелищах» (1688) и Джона Плейфорда «Английский учитель танца» (1651) упоминается об одном из важных направлений в творчестве хореографа – *создание хореографического произведения*. Анализ структуры придворных и сценических танцев того времени позволяет судить в большей степени о логике соединения танцевальных движений и конечно о манере исполнения танцевальных композиций и движений.

Просветители требовали отказаться от условностей классицизма, призывали к демократизации и реформе балетного спектакля. Хореографы Дж. Уивер (1673–1760) и Г. Анджолини (1731–1803) вместе с композитором, реформатором оперы К. В. Глюком (1714–1787) пытались создать *сюжетный балетный спектакль*, подобный драматическому.

Английский танцовщик, хореограф и теоретик танца Джон Уивер в своих балетах *органично соединял пантомиму с танцем*, а в своих теоретических рассуждениях первым разделил танцы на роды и виды, а также применил термин «*сценический танец*».

Необходимо выделить и деятельность известного австрийского хореографа и теоретика Г. Анджолини, разрабатывавшего новые темы для балетов. В некоторых он отходит от традиций использования мифологических сюжетов и берет за основу комедии и трагедии Вольтера. В балетах-комедиях он показывает обычаи и нравы реальной жизни, а в трагические балеты вносит развязку с элементами фантастики. Г. Анджолини явился реформатором театральной хореографии, предпочитая действенную пантомиму бессодержательному орнаментальному танцу. Так, он делит театральные хореографические жанры на четыре группы: *гротесковые, комические, полуха-*

*рактерные и высокие.* В балетах отводит большое место музыке, считая ее поэзией пантомимы и танца. Свои творческие взгляды выразил в двух письмах к Ж.-Ж. Новерру.

Огромное значение в развитие мастерства хореографа внес Новерр. В теорию хореографического искусства он вводит понятие «*действенный балет*». Его балеты были подобны классической драме, и он рассматривал их как самостоятельный театральный спектакль. Большое значение хореограф придавал пантомиме, при этом не умолял достоинств танцевальной лексики. Его заслугой было развитие *форм сольного и ансамблевого танцев*, введение формы многоактного балета, отделение балета от оперы, разделение его на жанры высокие и низкие – комические и трагедийные. Практическое наследие Новерра составляет 80 балетов, 24 балета в операх, 11 дивертисментов. Свои теоретические идеи он изложил в книге «Письма о танце и балетах» (Лион, 1760)<sup>1</sup>.

Это был первый обобщенный и систематизированный труд по хореографии. В своих суждениях Новерр опирался на великолепное знание подлинников – тех образцов хореографических произведений, которые он разбирал и характеризовал. В мире балета появилось своеобразное пособие, в котором давались рекомендации не только по обучению будущих исполнителей, но и впервые были сформулированы законы, правила и приемы создания хореографического произведения.

Необходимо заметить, что уже в те времена Ж.-Ж. Новерр мечтал о создании академии танца как о некой структуре, способствующей объединению вокруг себя практиков и теоретиков искусства хореографии. В дальнейшем, занимаясь постановочной деятельностью, он неоднократно возвращается к своему труду, дополняя его. Большинство его современников и учеников – Ле Пик, Пьер Гардель, Жан Доберваль – поддерживали и развивали идеи Новерра.

Новерр является «отцом современного балета». Так его часто называют хореографы всего мира. Его идеи не потеряли своего зна-

---

<sup>1</sup> В 1805 г. его труд в четырех томах выходит в Петербурге.

чения и в настоящее время. *Во-первых, Новерр утверждает, что неотъемлемой частью балета является взаимосвязь сценарной, музыкальной, хореографической и декорационной драматургии. Во-вторых, Новерр подчеркивает, что основу развития балета составляет сценическое действие и определение линии характера персонажей.*

Идеи Новерра получили продолжение и развитие в практических работах таких известных хореографов, как Карл Дидло, Жюль Перро, Артюр Сен-Леон, Мариус Петипа и современных хореографов. Карл Дидло читал и перечитывал «Письма» Новера, высказывания которого сыграли большую роль в формировании его взглядов на пантомиму и балет. Посредством танца можно передать тот накал человеческих страстей, который неподвластен другим видам искусств, а пантомима позволяла вскрыть тонкие детали содержания балета. Некоторые теоретические взгляды на танец и действенную пантомиму К. Дидло излагал и в предисловиях к либретто своих балетов.

Одним из учеников Новерра и продолжателем его идей был виртуозный танцовщик и хореограф Жан Доберваль. Он впервые вывел на сцену балетного театра представителей третьего сословия в знаменитом балете-пантомиме *«Тщетная предосторожность»*. В этом балете ему удалось объединить классический танец, пантомиму, бытовой и народный танец. Достижением Ж. Доберваля стала реформа комедийного жанра в балетном спектакле. Его комедиям были свойственны демократичность, ирония, острота сюжета, они были близки комедиям Бомарше.

Ученик Ж. Доберваля Шарль-Луи Дидло насыщает драматические балеты танцем. В его балетах кордебалет взаимодействует с солистами. Танец и пантомима дополняют друг друга.

Дидло придает большое значение женскому танцу. «Поэтика Дидло, – писал Ю. Слонимский – выросла из завоеваний новерровского театра». Прославленный *«действенный балет» по аналогии с оперой может быть назван «пантомимной драмой с танцевальными*

ми ариями». В нем существовало два различных вида хореографической «речи», аналогичные опять-таки видам вокальной речи в опере, – ария, т. е. развитая танцевальная форма, и речитатив, т. е. мимическое, пантомимическое изложение действия. «Это “двуподданство” балетного спектакля – явление новое, бывшее высшим завоеванием балетного театра на пороге XIX века»<sup>2</sup>. Дидло смело нарушал ранее принятые принципы фронтальной композиции танца, разрушая симметрию. «Развивая опыты, поставленные гласными и негласными учителями, он, как и они, дерзал насытить танец действием, воплощая, в общем-то, неосуществленные планы великого теоретика Новерра»<sup>3</sup>. В сложных по действию балетах Дидло придавал большое значение пантомиме. Именно это выразительное средство наряду с танцем способствовало раскрытию запутанных интриг сценического действия.

Ярким примером использования мужского танца в балете может явиться версия балета «Сильфиды» (1836), поставленного датским хореографом Августом Бурнонвилем. В этом балете женский танец уходит на второй план, придается большое значение пантомиме. *Соединение классического и характерного танца* является особенностью постановок балетов Бурнонвиля. Поведение героев его балетов было оправдано поступками персонажей и насыщено эмоциональным действием. Балетмейстер ставит новый балет «Далеко от Дании», который определяет как новый жанр в хореографии – «балет-водевиль». В течение всей своей жизни Бурнонвиль неоднократно обращается к изданию своих книг. Часто эти труды являлись результатом его творческой деятельности за тот или иной творческий период. Первый том мемуаров «Моя театральная жизнь» вышел в 1847 году, второй «Театральная жизнь и воспоминания» – в 1863-м, третий в 1876–1878. Последний том состоит из трех частей: «Театральные поездки и балет (1876), «Воспоминания и картины времени» (1877), «Воспоминания о путешествиях, размышлениях и биографические наброски» (1878).

---

<sup>2</sup> Слонимский Ю. Дидло. Л.; М., 1958. С. 136.

<sup>3</sup> Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм. Л., 1983. С. 302.

Жюль Перро, как и многие хореографы, изучал методы создания балетов мастерами прошлого, и для него книга Ж. Новерра была прекрасным путеводителем. Уже тогда в 1841 г. Перро придал определенный смысл содержанию и исполнению форм классического танца *pas de trois* и *pas de quatre*. Танец у него в балете возникает на острие эмоциональных потрясений. «В балете, – пишет Ю. Слонимский, – законы времени, обусловленные музыкальной фразой, ее структурой, ритмом и рисунком, таковы, что движение должно быть гораздо шире и замедленней, нежели в драматическом театре, – и продолжает – в балетах Перро танцуют только тогда, когда эмоциональная насыщенность развивающихся событий позволяет включиться танцу»<sup>4</sup>.

Одним из гениев XIX в., сыгравших огромную роль в развитии хореографического искусства, был М. Петипа. Им было создано 56 оригинальных балетов, а также 17 интерпретаций балетов других балетмейстеров. В своей творческой деятельности он утвердил *каноны большого балета*. Основным выразительным средством в раскрытии фабулы ему служила пантомима, а танец способствовал раскрытию внутренней темы. На протяжении всей творческой жизни он стремился к поиску образности сцен и спектакля. Обобщенный образ у него складывался в больших танцевальных композициях благодаря определенному сочетанию танцевальных движений, танцевальных рисунков и поиску новых танцевальных форм.

В Европе в конце XIX в. балет начинает сдавать свои позиции. Необходим был кардинальный поворот. Нужны были личности, которые смогли бы найти выход из создавшегося тупика. Такой личностью в России стал С. П. Дягилев. Он собрал вокруг себя творческую группу неординарно мыслящих людей, состоящую из композиторов, хореографов, художников. «Русские сезоны в Париже» – это взлет прогрессивной мысли русского балета. М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский, Л. Ф. Мясин сумели не только сохранить традиции русского балета, но внести в него нечто созвучное современному зрителю.

---

<sup>4</sup> Слонимский Ю. Мастера балета. М., 1937. С. 112.

Фокиным для «Русских сезонов» были поставлены: «Жар-Птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского и «Видение розы» на музыку К. М. Вебера.

М. Фокин, как и другие хореографы начала XX в., противопоставил свой «новый» балет устаревшему балету *Петипа*. Фокин умел не только танцевать и создавать балеты, но и писать о своем творчестве. В его книге «Против течения» отразилось превосходное знание многих видов искусства. Особый интерес привлекают суждения М. М. Фокина о *проблемах анализа хореографического искусства* начала XX в. Хореограф расширил рамки возможностей классического танца как выразительного средства, определил взаимоотношение солистов и кордебалета. Он выявил четкость творческих позиций, понимания специфики искусства, широту и глубину деятельности хореографа. Фокин сумел преодолеть балетные каноны прошлого, освободиться от примитивного балетного жеста, стереотипных танцевальных композиций. Его танцевальная техника была насыщена содержанием. «Египетские ночи» (музыка А. С. Аренского, 1900) «Умиравший лебедь» (музыка К. Сен-Санса, 1907), «Шопениана» (музыка Ф. Шопена, 1908) принесли хореографу мировую известность. Им было поставлено более 70 балетов.

Ученик и соратник М. М. Фокина В. Ф. Нижинский делает попытки создать балет нового типа, расширяя лексику классического танца, обогащая ее образностью. Свой творческий опыт он отразил в «Дневнике Нижинского».

Свой стиль в хореографии определил и Л. Ф. Мясин, также опиравшийся на идеи М. М. Фокина. Много внимания он уделял сюжетной конструкции балета, был мастером жанровых комедий. Его книга «Моя жизнь в балете» послужила своеобразным отражением становления и развития этого хореографа как мастера жанрового и симфонического балета.

Теоретическое наследие каждого хореографа в полной мере можно оценить, только соотнося его со временем, в соотношении с его предшественниками и последователями. Особенно если речь

идет о сюжете, действии и системе образов. Заметим, что теоретические основы хореографической науки создавались, когда авторы были еще сами танцовщиками, овладевающими исполнительской техникой и основами постановочной работы своих учителей.

В середине XX в. на сцене балетного театра появилось еще одно имя хореографа – Д. Баланчин. Он занимает ведущее место среди хореографов мира. Д. Баланчин – один из тех, кто не только не отверг *принципы выразительных средств балетов М. Петипа, но сумел их обновить, создав на их основе современный балет.* Некоторые периоды своей творческой жизни он пересказал в книге, которая привлекла внимание не только современников профессионалов, но и любителей хореографии. Его «1001 рассказ о большом балете» до сих пор читается с захватывающим интересом. Именно в этой книге он делится с читателем мыслями о деятельности хореографа. Д. Баланчин разработал такие виды балета XX в., *как экспрессионистский, бессюжетный и балет-симфонию.*

На Д. Баланчина оказал влияние один из известных хореографов России начала XX в. Ф. Лопухов – человек, голова которого была постоянно наполнена различными идеями, но ему не хватало времени на их воплощение. Обладая пытливым умом, он много искал, экспериментировал. Это был теоретик своего времени. «Дар обобщения, – писала Г. Добровольская в предисловии к книге Ф. В. Лопухова «Хореографические откровения», – умение отличить определяющее от незначительного, преходящего, распознать новые тенденции, если они находятся даже в зародыше, – прирожденные качества Ф. В. Лопухова. Не случайно, что работу над своей первой теоретической книгой – «Пути балетмейстера», опубликованной в 1925 году, – он датирует 1916 годом. Это свидетельствует о том, что теоретические раздумья Лопухова опередили, а в известной мере и определили его собственную балетмейстерскую практику»<sup>5</sup>.

В этой книге автор уделяет внимание проблеме *взаимоотношений музыки и танца.* Недаром он впервые ввел такие понятия, как

---

<sup>5</sup> Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., 1972. С. 3–4.

*танцевать около музыки, на музыку, под музыку и в музыку.* Необходимо отметить, что Ф. Лопухов оценивал положительно опыт своих предшественников М. Петипа и М. Фокина.

В 1954 г. появляется в свет книга Р. Захарова «Искусство балетмейстера», которая станет своеобразным учебным пособием для молодых балетмейстеров. В этой работе автор делится своим педагогическим опытом и взглядами на теорию искусства постановки танца.

Дальнейшее развитие балетного театра, а вместе с ним совершенствование мастерства хореографов, могло осуществиться только при основательной теоретической подготовке нового поколения балетмейстеров. Мысль об открытии высшего хореографического учебного заведения витала как в Москве, так и в Санкт-Петербурге еще до Октябрьской революции. В Москве в 1917 г. об организации высшего образования для хореографов мечтал руководитель балетной труппы Большого театра А. Горский. Но открытие кафедры хореографии при ГИТИСе состоялось только в 1946 г., и возглавил эту кафедру Р. Захаров.

Ф. В. Лопухов мечтал давать хореографам хорошее музыкальное образование. Поэтому в 1962 г. по его инициативе при Ленинградской консерватории было открыто балетмейстерское отделение. Открытие кафедр сыграло большую роль в создании учебных и научно-теоретических трудов. Именно в этот период в России выходят в свет монографии, учебники, учебные пособия, программы, статьи Р. Захарова, Ф. Лопухова, Л. Якобсона, Л. Лавровского, В. Бурмейстера, И. Моисеева, Ю. Григоровича, И. Бельского, Н. Боярчикова и др. Печатаются переводные работы известных зарубежных хореографов: С. Лифаря, А. Плисецкого, Д. Баланчина, М. Бежара и др. Теоретические труды легли в основу практической деятельности хореографов и явились основой подготовки молодых хореографов не только в России, но и за рубежом.

Годы «оттепели» открывают широкую дорогу для публикаций по искусству хореографии. В это время выходят в печати труды: «Против течения» (1962) М. Фокина; полное собрание «Писем»



Ж.-Ж. Новерра (1965); «Шестьдесят лет в балете» (1966) и «Хореографические откровения» (1972) Ф. Лопухова; «Работа балетмейстера с исполнителями» (1967), «Записки балетмейстера» (1976), «Сочинение танца» (1983) Р. Захарова; «Работа балетмейстера над хореографическим произведением» (1979), «Искусство балетмейстера» (1986) И. Смирнова.

Каждый автор раскрывает не только значимость деятельности хореографа, но и рассматривает пути формирования этой деятельности, анализирует ее результаты, неповторимое своеобразие творчества. Практически все названные авторы придают большое значение художественному чутью и интуиции. Нет сомнений, что со времени выхода названных трудов и под их влиянием в области теории хореографии произошли существенные сдвиги. Постановочное искусство приобрело характер настоящей школы балетмейстера. Во-первых, формируется теория хореографического искусства в целом; во-вторых, детально рассматривается постановочная деятельность хореографов, начинает формироваться теория создания хореографического произведения; в-третьих, привлекается внимание к законам восприятия созданного сценического произведения зрителем. Этот круг проблем, как и прежде, интересует не только самих хореографов, но и танцовщиков, и теоретиков искусства.

В основе книги Ф. Лопухова «Хореографические откровения» лежат лекции, которые читал хореограф в ленинградской консерватории. Лопухов пытается решить теоретические проблемы, поставленные в предыдущей работе «Пути балетмейстера». Уделяя внимание композиционным закономерностям хореографического произведения как сюжетного, так и бессюжетного, он утверждает, что любое произведение должно быть содержательным.

Неоценимо значение теоретических трудов, посвященных созданию хореографических произведений, педагога-хореографа Р. Захарова. Им накоплен огромный фактический материал, касающийся художественного творчества хореографа, описанный с поразительной целеустремленностью, с высокой степенью концентрации.

Самым сложным и самым продуктивным периодом стали 1990-е гг. Начиная с этого времени изменился характер публикаций, так как большая часть учебной и научной продукции выпускалась различными вузами: столичными и провинциальными. Такие работы издавались малыми тиражами и предназначались для внутреннего потребления. Спрос на эти издания побудил к появлению профессиональной периферийной литературы по хореографии.

Цель вузовских изданий – познакомить новое поколение хореографов с различными концепциями теории хореографического творчества, показать борьбу старого и нового в вопросах понимания общих закономерностей хореографического искусства, в трактовке тем по отношению к сюжету, композиции, танцевальному движению, танцевальной пластике и т. д. В хореографическом творчестве не может быть прямолинейностей, однозначности. Каждый автор идет своим путем, каждый хореограф находит свой «почерк».

Изучение профессиональной хореографической литературы позволяет обозначить ряд теоретических проблем, требующих дальнейших разработок. Это – прежде всего:

- выявление сторон действительности, поддающихся сценическому воплощению средствами хореографии;
- определение сущности танцевального стиля;
- определение круга жанров, подвластных хореографическому искусству;
- выяснение преимуществ и границ возможностей балета;
- решение проблемы особенностей времени и пространства в балете;
- определение границы между танцем и танцевальной пластикой.

Эти и другие бесчисленные вопросы, возникающие в теории хореографического искусства, всегда привлекали внимание хореографов-практиков.

## **Подготовка хореографа в современных условиях образования**

Создание хореографического произведения сопряжено с многообразной творческой деятельностью хореографа. Эта деятельность часто окутана тайной, порой недоступной даже самому создателю хореографического произведения. История неоднократно демонстрировала и взлеты, и падения крупнейших хореографов, поскольку время и сценическое произведение взаимосвязаны. И ничто так не безжалостно по отношению к хореографическому произведению как время. Жизнь хореографического произведения протекает в конкретном времени. Зритель как лакмусовая бумажка проверяет сценическое произведение: оно уходит со сцены, если его не посещают, невзирая на гениальность хореографа и его профессиональную постановку. Время безжалостно также к анализу теории создания хореографического произведения. Нам достаются только отзвуки прошлого. Мы благодарны тем зрителям, критикам, артистам и хореографам, которые зафиксировали в своих мемуарах и заметках достижения хореографического искусства.

Хореограф – это не только создатель хореографического произведения, будь то балетный спектакль, хореографическая сюита или хореографическая миниатюра. Он своеобразный проводник сценического произведения из настоящего в будущее, должен прекрасно чувствовать и современного зрителя, который смотрит спектакль сегодня, и того зрителя, который придет завтра. Его профессия многогранна от исполнителя до создателя, от сочинителя до творца. Подготовка балетмейстера имеет свои особенности: главное – раскрыть природу ученика и не «испортить» ее при обучении. Нельзя нарушить естественный процесс познания этой профессии для студента.

В современных условиях при подготовке постановщиков, руководителей хореографического коллектива, педагогов обучение и воспитание связано как с личностью самого обучаемого, так и с личностью преподавателя, который обладает способностями, опытом и профессиональной подготовкой. Студент также должен иметь опреде-

ленную подготовку, способности и необходимый опыт. В этом случае педагог и студент находятся в состоянии сотворчества. Данный процесс требует творческого взаимодействия, большую роль в нем играет мотивация. И педагог, и студент должны быть увлечены смыслом и направленностью профессии, стремиться развивать себя, использовать любой шанс для профессионального роста, пройти все его этапы – от адаптации к профессии и далее к мастерству и творчеству. Студенту и педагогу необходимо стремиться к соответствию требованиям профессии. Уровень мастерства хореографа должен отвечать реальному требованию профессиональной деятельности, соответствовать образцам классического наследия и современности. Хореографу следует стремиться к развитию себя средствами профессии, самокомпенсации недостающих качеств, быть профессионально обучаемым. Педагоги должны гарантировать качество подготовки обучаемого студента.

Современному руководителю хореографического коллектива нужны образованные, предприимчивые хореографы, которые могут самостоятельно принимать решения, способны к сотрудничеству, к управлению творческим коллективом, отличаются мобильностью, динамизмом, конструктивностью, готовы к взаимодействию с обществом, обладают чувством ответственности за художественное и экономическое процветание не только хореографического коллектива, но и всего искусства и общества в целом.

Российскими педагогами приобретен определенный опыт в подготовке хореографов. В столичных и отдаленных от центра вузах выпускались специалисты, которые зарекомендовали себя как профессиональные хореографы, работающие в разнообразных сферах культуры и искусства. Необходимо найти определенные взаимосвязи между накопленным опытом и современными требованиями стандартов. Это задача сегодняшних педагогов, преподающих в вузах и имеющих опыт в подготовке балетмейстеров.

Мы должны выпустить хореографа, способного работать самостоятельно, без постоянного руководства, брать на себя ответственность по собственной инициативе, проявлять изобретательность, на-

стойчивость. Он должен видеть проблемы, связанные с определением состава коллектива, репетиторов, педагогов, репертуара, искать пути их решения; должен уметь критически оценивать результаты как личные, так и всего коллектива, осваивать новые достижения зарубежной и российской хореографической практики, используя для этого собственные знания.

Поэтому следует создать образовательную творческую среду, включающую совокупность условий, необходимых для обучения и воспитания хореографа в соответствии с требованиями стандарта, в которых осуществляется жизнедеятельность студента. Она должна отвечать следующим требованиям: способствовать художественной самореализации личности; удовлетворению творческих потребностей, интересов личности; адаптации к социальным и художественным изменениям; формировать художественные ценности; определять перспективы своего развития. Важную роль в связи с этим играет подбор компетентных опытных педагогов с соответствующим образованием, умеющих творчески контактировать со студентами и педагогами, преподающими предметы гуманитарного, социального, экономического и общепрофессионального цикла.

Большое значение имеет материальная база – конкретное материальное пространство, которое можно использовать для решения поставленных задач. Наконец, необходимо обратить внимание на условия, в которых происходит сопоставление своих результатов с результатами других студентов в учебном и сценическом концертном пространстве в рамках не только вуза, но и за его пределами.

Набор студентов из числа абитуриентов имеет первоочередное значение. В вуз должен прийти абитуриент с подготовкой, обеспечивающей его поступление, а в будущем и выпуск. Поэтому изучается среда, в которой вырос абитуриент, и его личностно ориентированная мотивация в области хореографического искусства, способность к восприятию окружающего творческого пространства, пониманию природы будущей профессии. Все то, что не приобрел студент до вуза, он приобретает в нем. Для этого системе подготовки будущего ба-

летмейстера необходимо быть открытой и способной адаптироваться к каждому студенту.

Студент должен быть компетентен. Компетентность выпускника отличается от овладения базовыми знаниями. Нужны знания для конкретной профессии, компетенции, которые соответствуют практической деятельности и запросам современного хореографического искусства. Основу этих компетенций составляют практические предметы, через них выявляются и формируются способности студента к постановочной деятельности. Это методика преподавания специальных дисциплин, основы актерского мастерства в режиссуре танца, теория и история хореографического искусства, образцы танцевального репертуара, теория и история музыки и т. д. Кроме того, нужны компетенции, необходимые для успешного взаимодействия с творческим коллективом (коммуникабельность, умение работать в команде, управленческие навыки и пр.), без которых деятельность хореографа не может быть успешной. Они способствуют развитию у студента системного мышления, умения анализировать, формированию техники организации собственной работы и т. д. Основу этих компетенций составляют предметы: менеджмент и маркетинг в сфере народной художественной культуры, менеджмент в хореографии, методика руководства ансамблем танца, костюм и сценическое оформление танца, психология народного художественного творчества и т. д. Изучение этих предметов благоприятствует становлению интеллектуальных, эмоциональных и социальных компонентов личности студента. Баланс тех и других компетенций может стать залогом дальнейшей успешной работы выпускника-балетмейстера.

В подготовке будущего хореографа важно перенести акцент с преподавателя (что он преподает) на студента (что он изучает). Так, деятельность Ф. Лопухова как педагога основывалась на творческой свободе студента, не только на освоении техники сочинения хореографического текста, хореографической драматургии, но и на поиске темы, выборе музыкального материала. Ф. Лопухов был действующим практиком и своего рода заказчиком будущих специалистов.

Учебный процесс, в котором происходит подготовка постановщика, сочинителя, является творческим. Поэтому между педагогом и студентом должны устанавливаться отношения (как предмет договоренности), в которых педагог выступает наставником, отвечающим за обучение. В этой ситуации необходим индивидуальный подход к студентам с учетом их подготовки, восприятия, стиля обучения, способностей к обучению и потребностей к освоению профессии. Студент участвует в определении того, что изучается. При этом возникает необходимость выработки общедисциплинарных навыков при освоении таких предметов, как мастерство хореографа, методика преподавания специальных дисциплин (классический, народно-сценический, историко-бытовой, модерн и джаз танцы), образцы танцевального репертуара, русский танец. Именно через них вырабатываются навыки составления и сочинения хореографического текста, организации и управления коллективом. Важно обратить внимание на конечный результат. Он является определяющим и непрерывным как для студента, так и для педагога. В этой ситуации педагог выступает в роли профессионального зрителя и заказчика и должен хорошо ориентироваться в социальной и культурной среде общества.

### **Профессиональная деятельность студента в процессе освоения курса**

В процессе освоения профессии хореографа, создателя хореографических произведений, студент должен приобрести профессиональные способности исполнителя, педагога, сочинителя хореографического текста и режиссера хореографического произведения, а также профессиональные знания, умения и навыки в области хореографического искусства, профессиональное мышление балетмейстера, профессиональную обучаемость, научиться создавать профессиональную общность, профессиональную среду. Будущий хореограф должен обладать профессиональной работоспособностью.

Прежде всего следует создать мотивационную среду – ради чего учится студент и созданы условия, которые способствуют реализации мотивации. Из какой среды приходит студент в вуз, какими способ-

ностями он обладает? В первую очередь он обладает способностями исполнителя, так как получил свои умения и навыки в большей степени как исполнитель, воспитывался в хореографическом колледже или в любительском хореографическом коллективе, или в школе искусств, где его готовили в основном как исполнителя для концертной деятельности. Поэтому очень важно, чтобы вузовская среда на начальных этапах не противоречила его мотивации как исполнителя. Обладая навыками исполнителя, он легко внедряется в студенческую среду, если среда отвечает его желаниям.

Мотивационная среда, из которой пришел студент, в большей степени отвечала его запросам как среда, в которой он получал «наслаждение» от исполнения танцевальных движений, комбинаций и танцев в целом. При этом затраты были незначительные и соответствовали его желаниям. Вузовская среда требует значительных затрат, так как он занимается не только исполнительской деятельностью, хотя и она в вузе потребует больших затрат, но репродуктивной и продуктивной деятельностью. Следует осваивать предметы, с которыми он ранее не был знаком, налаживать связи с другими студентами и педагогами. Он должен будет осуществлять те профессиональные действия, которые ему необходимы для овладения искусством хореографа. Эти действия основаны на знаниях, умениях, а в дальнейшем и навыках, он должен будет не только совершенствовать исполнительскую технику, но и освоить постановочную технологию.

В достижении поставленных профессиональных задач нужны профессиональные способности. В определении которых большое значение имеет время, условия и профессиональная направленность педагога, его опыт и квалификация. Прекрасные исполнительские танцевальные способности, школа, музыкальность, информационность во многих областях искусства являются предпосылкой к овладению профессиональной деятельностью хореографа, без которой нельзя ею заниматься. Многие прекрасные исполнители не смогли освоить профессию хореографа. В прошлом балетмейстеры учились друг у друга. Помимо профессиональных способностей студент дол-



жен в процессе обучения выработать профессиональные качества; быть трудолюбивым, креативным, нацеленным на результат, организованным, информированным, обладать музыкальной, движенческой памятью и т. д.

Учебно-творческая сфера профессиональной деятельности студента обеспечивает получение необходимого результата. Если мотивационная сфера деятельности раскрывает то, ради чего студент учится, то учебно-творческая сфера – это то, как действует студент для реализации своих мотивов. Учебно-творческая сфера создает те средства и те ресурсы, которые студент использует для реализации своих мотивов.

В процессе профессионального обучения желательно, чтобы студент по возможности смог преодолевать рассогласование между мотивационной и учебно-творческой сферой будущего хореографа, когда опережает мотивационная сфера, т. е. проявляется интерес к одной стороне будущей профессии – исполнительской деятельности, а необходимых знаний, умений и навыков к постановочной деятельности еще нет. К профессиональному обучению могут быть разные подходы. Во-первых, это развитие способностей к постановочной деятельности на основе исполнения и анализа классического наследия. Во-вторых, это совершенствование исполнительских качеств.

Для освоения искусства хореографа и решения поставленных задач студент должен обладать рядом профессиональных качеств, необходимых для данной профессии. К ним относятся качества, которые влияют на эффективность обучения и являются предпосылками для освоения будущей профессиональной деятельности и на становление хореографа. Совершенствование происходит в ходе реализации практического опыта, а для этого необходимы профессиональные способности, профессиональное сознание, профессиональное мышление и профессиональная обучаемость.

Профессиональные способности хореографа – это особые индивидуальные свойства личности человека, отличающие его от других людей, отвечающие требованиям данной профессии и являющиеся

условием ее успешного освоения. Как правило, студенты в своем большинстве выбирают профессиональную деятельность согласно своим способностям, которые сложились на предыдущих этапах обучения у них как исполнителей. Нет профессиональных хореографов, которые бы не освоили школу танцовщика. Это позволило им перейти из одного вида деятельности в другой, развивая свои способности как сочинителя хореографического текста, как режиссера-постановщика хореографических произведений. Потенциальные способности в профессиональной исполнительской деятельности являются одним из условий развития новых видов деятельности. Необходимо обратить внимание на общечеловеческие, общепрофессиональные и специальные способности студента-хореографа.

К общечеловеческим способностям студента-хореографа относится его умение включаться в учебно-творческую деятельность, способность к активной деятельности и самоконтролю, обладание коммуникативными способностями (общение в студенческой и педагогической среде), хореографической этикой, ответственность за свои дела и поступки, способность преодолевать трудности.

Для выполнения поставленных задач необходимы общие профессиональные способности. К ним следует отнести общие физические способности (выносливость, сила, ловкость, виртуозность и т. д.); общие музыкальные способности (музыкальный слух, чувство ритма, элементарная музыкальная грамотность, владение музыкальным инструментом и т. д.). Также к общим профессиональным способностям следует отнести и общий уровень интеллектуального развития, внимательность, наряду с общей памятью и пластическую память, чувство пространства и времени.

Наряду с общими способностями возникают и специальные профессиональные способности. К специальным профессиональным способностям необходимо отнести в первую очередь способности танцовщика: выворотность, прыжок, гибкость, танцевальный шаг, танцевальную координацию, музыкально-танцевальную координацию и т. д. Способности хореографа включают восприятие

сценического пространства, способность к анализу исторического опыта, основаны на исполнительском опыте, знании исторического классического наследия в области театрального и музыкального искусства и т. д. Но эти способности только предпосылки для творческой деятельности будущего хореографа и требуют от студента кропотливой работы. Чтобы достичь высоких результатов, студент должен умело воспользоваться профессиональными способностями, а также системой приемов, правил и способов профессионального обучения.

Профессиональные способности студента как будущего хореографа связаны с его профессиональными знаниями и умениями. Профессиональная готовность, в первую очередь, запас движеческого материала на основе исполнительского опыта, который он может использовать в решении задач на первом этапе своей учебной деятельности; во-вторых, способность соединять эти движения в определенной последовательности, отвечающей замыслу и раскрывающей его содержание. Профессиональная готовность студента – работать с музыкальным материалом, выполняя задания педагога или работая самостоятельно. Студент как профессионал должен определенно отличаться от обывателя. Это значит, что он должен иметь в активе знания и представления о постановочной деятельности хореографа, знать, какой танцовщик, композитор, художник способен решить ту или иную задачу, уметь аргументировать свой замысел и свое решение.

Профессиональные знания определяются не только объемом, но в первую очередь способностью использовать их в практической деятельности. Эти знания очень важны в процессе анализа исторического опыта других хореографов и личных достижений, так как в своей деятельности студент работает, интуитивно основываясь на чувственном опыте – исполнительском и постановочном.

Студент в процессе обучения должен достигнуть профессиональных умений за счет ежедневного труда, осваивая способы профессиональной деятельности, совершенствуя постановочную технику и свои способности. Приумножая свои знания в процессе обучения,

студент, основываясь на эталонах хореографического искусства, доводит свои умения и навыки до автоматизма.

Не всякий исполнитель может быть профпригоден для постановочной деятельности. Профпригодность обусловлена определенными качествами, способностями, но в первую очередь необходима мотивация. Хореограф-постановщик получает удовлетворение от сочинительства хореографического текста, от постановочной деятельности, от желания воплотить свои мысли в хореографическом произведении, наконец, он получает удовлетворение, когда выставляет свое произведение на суд зрителя. Хореограф должен уметь преодолевать неудачи, постоянно совершенствуя технику постановочной работы. Для профпригодности студент как будущий хореограф должен обладать способностью к исследовательской деятельности, формируя свои знания для достижения поставленной цели – создания хореографического произведения. В постановочной деятельности важны качества организатора, руководителя и менеджера. Сегодня необходимо уметь организовывать вокруг себя постановочную, исполнительскую группы и руководить всем творческим процессом. Найти средства для реализации творческого замысла и эксплуатации хореографического произведения – проявить способности менеджера.

Большую роль в подготовке хореографа играет профессиональное сознание и самосознание студента. В процессе овладения профессией осваиваются нормы, правила и модель – эталон будущей деятельности, происходит формирование мировоззрения. При решении поставленных задач – создании этюдов, танцев, танцевальных сцен и т. д. – происходит оценка деятельности со стороны педагогов, сокурсников и зрителей как профессионала. Воспитывается его профессиональная самооценка. Важно, чтобы студент, оценивая работы других учеников, мог определять свои положительные качества, это приводит к удовлетворенности своей деятельностью и своим результатом.

Постепенно складывается профессиональный тип мышления, в основе которого лежит теоретическое, практическое, репродуктивное и продуктивное мышление. Теоретическое мышление направле-

но на выявление закономерностей, правил приемов создания и анализа хореографического произведения; практическое мышление – на сценическое видение и практическое воплощение модели хореографического произведения, на анализ сложившихся ситуаций, решение проблем, вовлечение в действие дополнительных возможностей. Основу репродуктивного мышления составляют приемы и правила создания хореографического произведения на основе классического наследия. Репродуктивное мышление позволяет анализировать произведения великих балетмейстеров выявлять приемы и стилевые особенности их творческой деятельности. Продуктивное мышление связано с поиском и разрешением современных проблем в области хореографического искусства, выявлением новых приемов, форм, жанров и созданием современных хореографических произведений. Интуитивное мышление, основанное на определенном запасе теоретических знаний и практическом опыте, позволяет студенту эмоционально следовать за своим музыкально-хореографическим замыслом, подчиняясь танцевальным действиям и техническим возможностям своего организма и организма танцовщика-исполнителя. Эти виды мышления включены в профессиональную деятельность студента как будущего хореографа.

Большое значение в подготовке будущего хореографа играют профессиональные условия. В создание их вовлечены не только педагоги, но и сами студенты. Создание комфортных условий определяет максимально качественный результат обучения. Материальная база определена наличием максимально удобного учебного пространства (танцевальные залы, сцена, учебные аудитории и т. д.), современных технических средств, позволяющих получать необходимую информацию, условиями для апробации творческих результатов (учебно-концертная и фестивально-конкурсная деятельность) и наконец наличием квалифицированных педагогов, способствующих созданию комфортных условий. Со стороны студентов требуются способности к максимальному использованию этих условий для качественной учебно-творческой деятельности.

Качественная подготовка или эффективность профессионального обучения студента определяется количеством затрат. При оценке качества подготовки будущего хореографа различаются объективные показатели: способность студента воспринимать, решать программные и дополнительные задачи, связанные с учебной деятельностью вуза или факультета, и выполнять их в заданный срок (постановочная или исполнительская работа); выполнять качественно, надежно и продолжительно. Субъективные показатели: способность студента активизировать свои действия, проявляя умственные и волевые качества. Качественная подготовка зависит от работоспособности студента и умения восстанавливать свои действия и давать результаты даже при снижении работоспособности.

В процессе профессиональной подготовки, занимаясь творческой деятельностью, студент должен уметь анализировать ситуацию и определять условия, способствующие реализации замысла и препятствующие этой реализации. При условиях, способствующих реализации замысла, необходимо выделить те, которые сокращают время и экономят силы. При условиях, мешающих реализации замысла, необходимо выделить препятствия, которые можно преодолеть или обойти. Если препятствия нельзя преодолеть или обойти, то от замысла надо временно отказаться и перейти к воплощению другого замысла.

Хореограф – профессионал, организатор творческого процесса, руководитель постановочной и исполнительской группы. Это необычная уникальная профессия, и для освоения ее необходимо запастись профессиональными знаниями, умениями и навыками. Только в созданных профессиональных условиях можно осваивать профессию хореографа на высоком качественном уровне.

### **Мастерство создания хореографического произведения**

Научить сочинять танцы нельзя, также как научить сочинять стихи, музыку, но познать закономерности постановочной деятельности, приобрести необходимые знания, навыки и умения сочинять

хореографический текст и создавать хореографические произведения можно.

Основу процесса обучения будущего хореографа составляет создание атмосферы познания, заинтересованности обучаемых и интереса к этому процессу преподавателя. Эта профессиональная педагогическая деятельность требует постоянной, кропотливой работы и от студента, и от педагога. Из дня в день, из урока в урок происходит накопление знаний, умений и навыков, что влечет за собой качественное изменение уже усвоенного материала и его переосмысление. В итоге в сознании обучаемого создается более или менее стройная динамичная управляемая система, которая требует постоянного поиска новой информации, переоценки освоенного, установления связей между изученным и вновь изучаемым материалом.

Возникает взаимодействие между системой обучения и деятельностью самого обучающегося. Система обучения не всегда удовлетворяет обучающегося, как и подготовка обучающегося не всегда соответствует уровню требований данной системы. Все зависит от уровня, на котором развивается творческий процесс. Система обучения может быть настолько сложна, что студент оказывается не готов к ее познанию и освоению. И то, и другое приводит к определенным потерям.

Следовательно, необходимо разобраться в самой системе обучения искусству создания хореографического произведения. Это – сложная динамичная система. Цель ее – сформировать профессионала, способного создавать собственные (авторские) постановки. Первый шаг к этой цели (нижний уровень) – изучение опыта творческой деятельности предшественников. Об их деятельности можно прочесть. Можно просмотреть видеозаписи постановок (если они есть). Однако чтобы получить полную информацию о балете, необходимо увидеть его на сценической площадке.

Для того чтобы самому научиться создавать хореографическое произведение (достичь верхнего уровня), необходимо овладеть теорией, практикой и методикой его постановки.

Нижний уровень творческого процесса предполагает познание форм, видов, законов, правил и приемов создания хореографического произведения. Именно этот уровень включает анализ исторического и личного опыта. Обучающийся делает первые шаги в создании модели будущего хореографического произведения. Это в основном упражнения и этюды.

Хореографическое произведение можно рассматривать не только как нечто законченное, но и как процесс. На каком бы этапе не находилось его создание (замысел, период сочинения хореографического текста, период репетиции и т. д.) – это живой непрерывный процесс. Он начинается с замысла, когда хореограф создает в уме хореографическую композицию, и заканчивается интерпретацией ее применительно к исполнителям и восприятию готовой танцевальной композиции зрителем. Танец – искусство, живущее во времени. Даже тогда, когда танец больше не исполняется на сцене или в быту, он все равно продолжает жить в памяти постановщика, исполнителей и, наконец, зрителей.

В этом процессе есть видимые и скрытые, негативные и позитивные моменты. Зритель часто видит результат, но совсем не видит процесса создания хореографического произведения, хотя на каких-то этапах этот процесс может быть интереснее результата. В одном из интервью американский хореограф Д. Роббинс раскрыл некоторые тайны репетиции балета «Танцы на вечеринке» на музыку Фредерика Шопена: «Меня удивило то, что танцы получились, притом их оказалось много. Так, как сейчас, я еще никогда не работал. Я стремился довести танец до конца, порой не представляя его во всех подробностях. Сначала я доводил его до конца, а затем возвращался к началу, устранял недостатки и восполнял пробелы. Довольно часто даже танцовщики не знали, каким образом перейдут от одного движения к другому. Они работали вместе со мной. ...Мне понравилось ставить танцы и видеть, как они получаются; и теперь меня словно прорвало. Я хочу поставить множество балетов, хочу продолжить работу и посмотреть, удастся ли мне и впредь работать в



этом же стиле – доверяя интуиции, а не рассудку»<sup>6</sup>. В этом рассказе ясно выявлен один из моментов процесса создания хореографического произведения, что создается иллюзия присутствия на данной репетиции. Как часто нам не хватает такого живого процесса при восприятии хореографического произведения.

Создание хореографического произведения – это постоянный поиск того единственного решения содержания или исполнения формы, которое отвечало бы замыслу хореографа. Поиск происходит на каждом этапе работы над созданием хореографического произведения. Это поиск темы и ее осмысление, поиск сюжета и его разработка, поиск музыкальной темы, отражающей замысел. Наконец, это поиск хореографической лексики, композиции, образа и т. д. Определив конкретные цели и задачи создания хореографического произведения (идея, тема, сюжет, форма и т. д.), хореограф более четко представляет и решение данного произведения.

Не всегда инициатива создания того или иного хореографического произведения исходит от хореографа. Иные произведения создавались по конкретному случаю (праздники, фестивали, юбилеи и т. д.) или для конкретного исполнителя. Как правило, такие произведения исполнялись «однажды» и исчезали со сцены навсегда, хотя возможно они были и гениальны как в своем создании, так и в своем исполнении. Большинству хореографических произведений свойственна короткая жизнь. Это отчасти хорошо, так как способствует обновлению хореографического искусства. Но даже неудачные с художественной точки зрения танцевальные композиции, исчезая, оставляли свой след.

Сценическое искусство основано на передаче едва уловимых оттенков чувства, выраженных посредством движений актеров на сцене. Оно пленяет зрителя сиюминутным рождением движений, фигур и композиций. Хореографическое произведение, исполняемое «однократно», по своему содержанию и форме не может быть воспроизведено во всех деталях. Происходит интерпретация отдельных

---

<sup>6</sup> Баланчин Д., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. М., 2000. С. 444.

сцен, образов, что придает исполнению произведения постоянную «свежесть» и жизненную целостность. Это касается и произведений классического наследия, народного танца, балета или хореографических миниатюр, имеющих долгую сценическую жизнь. Таковы постановки М. Петипа, М. Фокина, К. Голейзовского, И. Моисеева, П. Вирского, Н. Надеждиной, Т. Устиновой, Ю. Григоровича и т. д. Эти произведения являются достоянием мирового хореографического искусства. Иногда они сходят со сцены, затем вновь появляются в новой интерпретации, с новыми исполнителями. Эти произведения являются хорошей школой для молодых хореографов.

Почему им уготовлена долгая жизнь? Чья это заслуга? Хореографа? Композитора? Художника? Исполнителей? Или это стечение обстоятельств? Вероятно, и то и другое. Но во всем этом большую роль играет личность. Это может быть хореограф (М. Фокин и его «Шопениана»), композитор (П. Чайковский и его балетная музыка), исполнитель (А. Павлова и ее «Умиравший лебедь»).

Создание хореографического произведения основано на затрате огромной творческой энергии, знаниях, умениях, на опыте, ощущении современности и т. д. Определить, что и сколько должен знать, уметь и каким опытом должен обладать хореограф, невозможно. Но, чтобы приблизиться к ответу, мы должны разобраться в особенностях *мастерства хореографа*.

В искусствоведческой, теоретической и методической литературе часто читаем, что хореограф должен мыслить пластическими, танцевальными, образами, видеть их в контексте движений, фраз и целых композиций. Если в основе изучения иностранного языка лежит не способность говорить, а способность мыслить посредством слов, фраз и т. д., то в основе деятельности хореографа – умение мыслить не отдельными движениями, а их сочетаниями, целыми композициями.

Создавая хореографическое произведение, хореограф вынашивает его замысел. В замысел включается и поиск идеи, темы, сюжета, формы и т. д. Поэтапное его решение создает целостность произведе-

дения. Перед воплощением своего замысла в исполнительской среде «композитор танца» должен иметь его готовый рабочий вариант. Не случайно хореографа можно сравнить с композитором. Перед тем как работать с исполнителями, хореограф создает «композиционный план», в котором для каждого исполнителя отведено свое место. В творческом процессе репетиций начнет проявляться хореографическая форма. Чем ближе замысел к воплощению, тем более отчетливыми и зримыми должны становятся танцевальные движения, рисунок, фигуры и т. д. Готовность хореографического произведения хореограф определяет, как правило, интуитивно. Опыт подсказывает, что над совершенствованием хореографического произведения можно работать до бесконечности, важно определить «точку отсчета», когда оно готово для показа.

**Хореографический замысел** – это все то, что связано с будущим хореографическим произведением и подчинено его воплощению средствами хореографического искусства. Он стоит за тем, что мы увидим в результате на сцене в присутствии зрителя. Идея будущего танца, выраженная в слове, не отражает полноту замысла, конкретное свое воплощение она получает только непосредственно в хореографическом решении. Первооснова идеи – эмоциональное состояние. Чем конкретнее идея выражена в слове, тем сложнее ее воплотить в хореографическом решении. Она явно начинает выступать только в танцующем исполнителе. Особенно это заметно, когда речь идет о бессюжетной хореографии. Примером может служить хореография Д. Баланчина. «Балет – отнюдь не слова, – пишет он в предисловии к своей книге «Сто один рассказ о большом балете», – и никакими описаниями не передать то, что происходит на сцене»<sup>7</sup>.

Чем ближе по своей природе идея к хореографическому решению, тем точнее ее можно будет отразить в теме. Если идея едва уловима, то тема имеет точное пространственное и временное решение. Она уточняет, конкретизирует идею и в своем решении тесно

---

<sup>7</sup> Баланчин Д. Сто один рассказ о большом балете. М., 2000. С. 6.

связана с хореографическим воплощением. Тема, как и идея, определяет сущность хореографического произведения.

Содержательная значимость идеи и темы непосредственно ориентированы на тот или иной жанр и форму хореографического искусства. Так в орнаментальных народно-сценических танцах содержание проявляется непосредственно через танцевальную композицию, а в сюжетных хореографических миниатюрах и в балете оно является сущностью *фабулы*, хотя в отдельных танцевальных фразах, фигурах, сценах того же балета они могут быть выражены в танцевальной композиции (сцена теней в балете «Баядерка» в хореографическом решении М. Петипа).

Ясность изложения темы и идеи, фабулы и сюжета определяют специфику хореографического искусства. Особенностью их изложения является и то, что хореографическое произведение включает в себя многообразие выразительных средств. Поэтому воплощение идеи, темы, фабулы, сюжета, происходит не только через движение, рисунок, но и через музыку, декорацию и костюм. Какой элемент выразительных средств ляжет в основу решения произведения, а какой будет способствовать этому решению, зависит от замысла произведения, опыта и способностей хореографа и исполнителей. Так, в балете Б. Тищенко «Ярославна» О. Виноградовым сцена сражения была решена метафорически: женщина оmyвает воина. Белая ткань на глазах у зрителя становится красной, «обагрённой кровью» воина. Так передан исход битвы.

В основе ремесла создателя хореографического произведения лежит творческая деятельность. Что же включается в это понятие?

В первую очередь:

- *умение* создавать хореографические произведения на основе разнообразных видов, жанров и форм хореографического искусства;
- *навык сочинения* танцевальных комбинаций, фраз, фигур и т. д.;
- *умение* переносить сочиненный танцевальный текст и композиции на исполнителей;

- *навык* доведения замысла до воплощения через многообразие выразительных средств;
- *знания* по истории и теории искусства постановки танца.

Все эти знания, умения и навыки хореограф должен использовать согласно поставленным задачам (им самим или перед ним), применять, ориентируясь на *творческое время* и *зрительскую среду*, где необходимо воплотить поставленные задачи.

Творческое время начинается с момента зарождения замысла и заканчивается «эксплуатацией» хореографического произведения на сцене. Хореограф должен видеть, что произведение готово для эксплуатации, что исполнители и вся постановочная часть могут представить это произведение на суд зрителя. В то же время постановщик должен знать, когда необходимо изъять из репертуара сочинение, к которому потерял интерес не только зритель, но и исполнитель.

**Зрительская среда** – это люди, готовые воспринимать хореографическое произведение в некой конкретной среде. То, что уместно в одной стране, городе, театре в одно время, может быть неинтересным в других местах и в другое время. Хореограф должен видеть, что происходит вокруг него, уметь анализировать происходящее и по возможности влиять на него. Его основным инструментом воздействия является хореографическое произведение. Поэтому это произведение должно отличаться профессиональностью решения, грамотностью изложения музыкально-хореографического материала, выразительностью декорационного оформления, качественным звучанием музыки, высоким исполнительским уровнем актеров и т. д. Само произведение должно быть в состоянии постоянного совершенствования.

Поиск новизны и оригинальности хореографического произведения неразрывно связан с процессом создания и совершенствования. Это творческий процесс, в котором знания, умения и навыки, уходят на второй план. Сочинение танцевального текста, создание танцевальной композиции, происходит скорее интуитивно, сиюминутно. *Интуиция*, основанная на опыте, способствует поиску верных решений.

Механизм создания хореографического произведения основан на учете индивидуальных особенностей студентов и направлен на создание условий для творческой импровизации и интерпретации, на развитие чувства времени и пространства. Причем это художественное пространство организуется действием хореографического произведения и конкретизируется танцевальной формой композиции.

Развитие навыков к творчеству в хореографии закладывается в процессе обучения искусству постановки танца. Необходимо выделить три направления в формировании навыков:

- сочинение танцевальных комбинаций и композиций;
- восприятие и анализ музыкальных произведений;
- организация и раскрытие содержания.

Процесс формирования этих навыков происходит посредством:

- сиюминутной импровизации, интерпретации;
- сочинительства;
- ассоциативного, эмоционально-образного, пластического, танцевального мышления;
- эмоциональной увлеченности;
- поиска новой информации;
- развития действенного содержания.

В основе формирования творческих навыков лежит способность хореографа чувствовать возможности исполнителя в сценическом пространстве и времени. Формирование творческих навыков происходит постепенно, ступенька за ступенью. Они подчинены определенной системе мышления хореографа. Процесс создания движения основан на принципе – от движений, исполняемых хореографом, к движениям, исполняемым танцовщиком. При этом движения, созданные хореографом, переносятся на исполнителя не механически. Происходит своеобразный союз постановщика и исполнителя, который вносит в создаваемую композицию свое видение. Не исключается и процесс, при котором вначале возникает интерес к техническим возможностям исполнителя, а уж затем происходит формирование композиции.

**Воспитание восприятия движения** – это процесс постоянный и длительный. На уроках танца происходит практическое освоение движений, затем эти движения изучаются методически. На это уходит немало времени. Подход к изучению движений происходит через систему упражнений, комбинаций и этюдов. Эти упражнения готовят опорно-двигательный аппарат к исполнению движений. Воспитывается сила, выносливость, ловкость, виртуозность. Изучение различных видов танца происходит на основе определенной *танцевальной школы*. Каждая из этих школ формирует определенный *стиль, технику и манеру* исполнения. Основу изучения движений классического танца составляет школа женского танца, которая формирует пальцевую технику, технику вращения, мелких движений и т. д. Школа мужского классического танца основана на прыжках, вращениях и т. д.

Упражнения воспитывают выразительность и музыкальность движений, чувство ансамбля, способствуют совершенствованию танцевальной техники как классического, так и народного танца.

В основе **методики изучения движений** лежит анализ не только самих движений, но в первую очередь упражнений. Методика изучения упражнений позволяет глубже понять особенности структуры движений, их исполнение, а главное – способность «отстраняться» – исполнять их от «третьего лица». Эта способность важна при постановочной работе. Часто танцевальные движения могут рассматриваться как упражнения, а упражнения – как движения. Так, упражнения в системе создания образа приобретают статус движений, а движения, используемые для обучения, выполняют функцию упражнений. Поэтому очень часто в танцевальном тренаже используются движения из конкретного хореографического произведения. Именно эти движения-упражнения готовят танцовщика к исполнению конкретного хореографического произведения.

Освоение движений происходит в период постановочной работы, при этом необходимы определенные знания техники исполнения. Поэтому большинство движений основывается на изучении упражнений. Чем шире диапазон изученных упражнений, тем быстрее и

точнее исполнитель осваивает их. В этом большую роль играет танцевальная школа как система обучения и воспитания исполнителя.

Методика изучения движений – это в большей степени прерогатива теоретиков, хореографов-постановщиков и искусствоведов. Именно посредством изучения структуры движений и их взаимосвязи с другими движениями в системе танцевальных фигур и танцевальных сцен, во взаимосвязи с музыкой и т. д. можно определить историческую принадлежность движений, объединить движения в некую систему.

Хореограф в поиске танцевальных движений апеллирует к своей памяти. В этот момент происходит анализ соответствия замысла и приобретенных навыков исполнения движений. Так или иначе корректируется замысел или ранее изученные движения. Возникает динамическая связь между замыслом и памятью. Чем больше данных в банке памяти, тем большая вариативность в поиске движений, тем легче найти истинное (единственно возможное) решение поставленной задачи.

Поиску танцевальных движений хореографического произведения предшествуют два этапа: *подготовительный*, включающий подготовку самого хореографа (создание композиционного плана) и этап *подготовки будущих исполнителей*. Подготовка будущих исполнителей состоит из хореографического тренажа, этюдной и индивидуальной работы хореографа с артистами.

Танцевальные движения являются своеобразным *языком общения* между хореографом и исполнителями, между самими исполнителями, между исполнителями и зрителями. Для того чтобы состоялось профессиональное общение между хореографом и исполнителями, необходимо определиться в единстве языка.

Основой разговора хореографа и исполнителя является *профессиональный сленг*. Поэтому хореограф должен быть широко образованным человеком, знакомым со многими областями искусства, литературой, психологией, основами социологии и др. Будущее хореографическое произведение формируется в общении с композитором,



художником, исполнителями и т. д. Поэтому его замысел раскрывается посредством профессиональной модели, где движения, фигуры, сцены приобретают форму словесного выражения. В основе разговора в то же время должен лежать не столько профессиональный сленг, сколько *профессиональная понятийная система*, которая постоянно дополняется и видоизменяется.

В период подготовки исполнителей последние ориентированы на общее восприятие лексики, которая граничит с описанием упражнений. В этот период осуществляется ориентация исполнителей на определенный стиль и жанр будущего хореографического произведения, поэтому хореограф должен поставить перед ними четкие задачи. Музыкальную основу может составлять музыка будущего хореографического произведения или приближенные к ней музыкальные произведения. Выбор музыки в большей степени определяется замыслом, манерой и стилем хореографа и исполнителя. Кроме определения уровня танцевальной техники, важно обратить внимание на совершенствование актерского мастерства.

Сочинение танцевального текста не является прерогативой только хореографа. Большое значение имеет сотрудничество хореографа с исполнителями. Если исполнители понимают, чего от них требует хореограф, то они могут подсказать не только решение поставленной задачи, но и найти конкретные движения, а порой и конкретную танцевальную форму. В работе над танцевальным текстом главное, чтобы танцовщик не столько занимался копированием движений, показанных хореографом, сколько преобразовывал предложенные движения в соответствии со своим пониманием танцевального образа. Отсюда не следует, что показ в искусстве хореографа не имеет значения: иногда в показе может проявляться и замысел, и его техническое решение. Копировать или не копировать исполнителю движения хореографа в большей степени зависит от качества показа и опыта исполнителя. Чем точнее, объемнее и индивидуальнее показ хореографа, тем сложнее исполнителю уйти от копии. Хореограф, скорее, должен создать модель движения, а не показать само движение.

Моделирование движений включает в себя: название движений или их соединений в разнообразных формах, музыкальное решение, неполный или полный показ (зависит от индивидуальных качеств исполнителя), обозначение движений посредством жеста.

Моделирование движений позволяет исполнителю творчески подойти к конкретному исполнению. Как правило, хореограф вначале эскизно показывает и комментирует хореографический текст, его образное решение. Чем конкретнее образ и его индивидуальное воплощение, тем сложнее его воплощение. При исполнении текста, предложенного хореографом, в массовых сценах значение имеет четкость исполнения. Поэтому хореограф должен выбирать те движения, исполнение которых формирует ансамбль.

Способность к комбинированию танцевальных движений, фраз и фигур реализуется по трем направлениям творческой деятельности:

- исполнительской;
- сочинительской;
- постановочной.

Способность к комбинированию ориентирована в конечном счете на исполнение движений, фраз, фигур и т. д. Поэтому в будущем постановщике воспитываются в первую очередь качества исполнителя. Эти качества закладываются при подготовке будущих артистов балета, ансамблей народного, спортивного бального танца и др., где воспитание этих качеств становится основной целью. Но для будущих постановщиков необходимо в этот процесс ввести еще элемент, обучающий соединению движений в логической последовательности. Если тренаж классического, народного и других видов танца является локальной системой, обучающей исполнителя, то в обучение хореографа-постановщика необходимо включать иной тренаж, позволяющий осмыслить универсальность системы будущей профессиональной деятельности. Деятельность хореографа требует владения танцевальной техникой, понимания роли музыки, декораций, костюмов как единого целого в готовом танцевальном произведении, наличия организаторских навыков в работе с коллективом, объединяющим людей разных профессий и мн. др.

## Определение творческих способностей хореографа

Результатом хореографической деятельности хореографа является хореографическое произведение. *Хореографическое искусство в своей созидательной деятельности опирается на создание хореографического произведения.* Способность к образному **восприятию** реального мира средствами танца становится необходимостью в творческой деятельности хореографа. Человек в реальной действительности соприкасается с искусством хореографии как зритель, исполнитель или как постановщик. Попадая в эмоциональное хореографическое пространство, он сталкивается с проблемой существования и взаимодействия с ним. Быть зрителем, исполнителем или постановщиком – значит быть подготовленным к этому состоянию или творческому акту.

Зритель должен обладать основами восприятия хореографического произведения; исполнитель – элементарными основами танцевальной техники; постановщик должен обладать не только основами восприятия или техникой исполнения хореографического произведения, но и техникой постановки танца. В то же время человек должен иметь природные способности восприятия, исполнения и создания хореографического произведения. Все эти способности взаимосвязаны и взаимообусловлены. Чтобы определиться с каждым из направлений, мы условно их отделим и на данном этапе выявим только одно из них – способность к постановочной деятельности в области хореографического искусства.

Способность к творчеству как свойство человеческого поведения проявляется во многих сферах его деятельности. Профессия хореографа-постановщика – особый вид деятельности, который доступен не каждому человеку, тому или иному педагогу-репетитору (он наиболее близко сталкивается с этой деятельностью) или танцовщику (является основным «проводником» идей хореографа и его создателем). Способность создавать хореографическое произведение обусловлена индивидуальными специфическими свойствами личности. Михаил Фокин писал: «Еще более скрыто творчество балетмей-

стера, когда он дома, ночью, в тиши, обложенный нотами и бумагами, создает свои картины, обдумывает каждое движение, каждую позу, ритм, музыкальную фразу, план танца, переходы, группировки, комбинации линий и красок и, обдумав, старается заучить композицию, на запись которой не хватает никакого времени»<sup>8</sup>.

Чтобы начать заниматься искусством хореографии в роли исполнителя, необходимы специфические физические качества: выворотность и подвижность в тазобедренном, голеностопном и других суставах, эластичность связок и мышц, сила и выносливость и т. д. Все это принадлежит к врожденным особенностям человека, его задаткам как биологической основе способностей. Невостребованные специфические способности человека со временем приглушаются или переориентируются на другую деятельность.

Раскрытие способностей к созданию хореографического произведения требует определенных условий. Задатки будущего постановщика могут определиться только в хореографической среде исполнителей. Многие хореографы чувствовали тягу к постановочной деятельности, будучи исполнителями. Побочные способности: владение музыкальным инструментом, умение рисовать, лепить, вырезать – содействуют проявлению задатков постановщика.

Одна из необходимых способностей хореографа – это **эмоциональная оценка происходящего** события и желание выразить его средствами танца. Танцовщик передает свое искусство через мышечные ощущения и накопленный опыт. Частично он оценивает свои движения посредством зеркального отражения или просмотра видеозаписи. Дополнительное эмоциональное впечатление от исполнений танца на сцене он получает от оценки зрителя. Хореографа побуждает к постановочной деятельности желание выразить свое состояние в танце именно через танцовщика. Это одна из важных особенностей профессии хореографа. Посредником между хореографом и танцовщиком является **замысел и музыка**. Танцевальная музыка возбуждает в человеке желание ритмично двигаться. Человеку было свойственно не только

---

<sup>8</sup> Фокин М. Против течения. 2-е изд., доп. и испр. Л., 1981. С. 192.

танцевать под музыку, но и интерпретировать знакомые ему движения и сочетания движений, импровизировать на тему того или иного движения или танцевальной комбинации, а иногда комбинировать и сочинять движения. Эти способности заложены практически в каждом человеке. Понаблюдайте за действиями ребенка в период звучания музыки. Он как будто «сочиняет» танец на основе ему свойственных движений. Взрослым людям в естественной среде сложнее выразить свое состояние в танце, импровизировать, тем более сочинять. Они чувствуют свою неуверенность, стесняются показаться неуклюжими. Для того чтобы быть свободным при исполнении танцевальных движений, нужно получить необходимые умения и навыки.

Но для того чтобы импровизировать и тем более сочинять, недостаточно обладать навыками исполнительства, необходимо владеть техникой импровизации и мастерством создания танцевальных композиций. В то же время мы знаем, что некоторые хореографы являлись и исполнителями своих произведений. Среди них А. Сен-Леон, М. Фокин, К. Сергеев, В. Чабукиани.

Для хореографа важно не исполнять свои произведения и не увлекаться этим исполнением, а скорее быть «свободным» от него. Это одно из условий – быть внутри своего произведения и быть «свободным» от него. Как исполнитель, находясь «внутри» хореографического произведения, он вольно или невольно будет наблюдать за его исполнением, что будет ему мешать исполнять хореографический текст. В то же время хореограф, обладающий сам высоким исполнительским мастерством, часто «натаскивает» исполнителя на необходимый уровень, таким образом лишая его индивидуальности исполнения. Итак, хореограф – это скорее исполнитель всех образов, а не одного близкого ему. Постановщик должен обладать техникой исполнения мужского, женского и массового танцев; владеть актерским и ансамблевым исполнением танца.

Каждое хореографическое произведение несет «закодированную» информацию. Танцевальные комбинации, фразы и даже целые композиции образуют систему эмоциональных и смысловых знаков,

содержание которых обусловлено объективными или субъективными факторами. Ключом к пониманию и разгадке информации, заложенной в движениях, фразах и целых композициях, является положительный исторический опыт человека. Хореограф посредством исполнителей, через логику соединения движений предлагает зрителям подобрать «ключ» к пониманию его замысла. И если хореограф создаст условия, а зритель подберет этот «ключ», то зритель получит удовольствие от восприятия хореографического произведения. Поэтому свойство *мыслить знаками танцевальных движений, фраз, композиций* должно быть присуще будущему хореографу.

**Повышенная возбудимость** – это одно из необходимых свойств хореографа. В состоянии повышенной возбудимости часто происходит создание уникальных хореографических композиций. Эмоциональная возбудимость активизирует все возможности человеческого организма. Для хореографа это особенно важно. В этот момент происходит поиск выхода эмоций. Под воздействием целевых установок формируется определенная система танцевальных движений, посредством которой воплощается замысел хореографа.

Значение в выявлении способностей имеет *эмоциональное восприятие музыки*. Хореографы с повышенной возбудимостью воспринимают музыку глубоко эмоционально, и у них возникает необходимость двигаться посредством танца, через создаваемый образ «жить» в танце. Как человеку в жизни свойственно общение, так и в танце нужен партнер. Таким партнером может быть зритель, актер-танцовщик или человек, которому можно передать свое эмоциональное состояние. Тогда происходит «распределение» ролей – одни становятся хореографами-постановщиками, другие танцовщиками-исполнителями.

Склонность к постановочной деятельности проявляется у исполнителей, когда возникает неудовлетворенность танцевальным текстом, предложенным хореографом. Появляется желание изменить постановку согласно своим ощущениям, занять лидирующую позицию по отношению к хореографу.

Танцовщики, склонные к творческой постановочной деятельности, легко откликаются на изменения в хореографическом производстве, проявляют любознательность к постановочной работе. Их, как правило, не удовлетворяет собственное исполнение, они хотят добиться идеального воплощения и требуют этого от других. Известные хореографы редко были блистательными танцовщиками. Профессия танцовщика, позволив им накопить большой запас двигательной информации, сделала их свободными в поиске выразительных средств.

**Способность к постановочной деятельности** в создании хореографического произведения вытекает из общих способностей к хореографическому искусству. Эти способности носят универсальный характер и являются основополагающими в обеспечении исполнительской, педагогической или постановочной деятельности. Обучающийся должен иметь способности к исполнению танцевальных движений и комбинаций, к передаче танцевального текста другому исполнителю, уметь создавать образ и помогать в создании образа другому, обладать способностью к интерпретации и импровизации, сочинять танцевальные композиции и т. д.

**Общие хореографические способности** складываются из врожденных данных и приобретенного опыта. Если первые обусловлены генетически, то для приобретения опыта требуются условия развития. В хореографии важным фактором являются возрастные особенности. Так врожденные физические и эмоциональные данные, как правило, должны развиваться в раннем возрасте (9–11 лет). Даже эти способности могут затухать. Приобретение опыта позволяет более эмоционально и рационально использовать врожденные данные. Хотя современная методика, новые технологии позволяют и в более позднем возрасте (12–14 лет) вскрывать и развивать природные задатки к хореографии, но с определенными «примечаниями». Для «большого» балета важен ранний срок раскрытия, развития и формирования задатков, для народно-сценического или современного танца возрастные границы могут быть отодвинуты на более поздний срок.

Итак, способности к постановке танца выявляются через *общие способности*. Будущий создатель хореографических произведений должен не только обладать способностью исполнять разнообразные танцевальные движения, но и уметь передавать движущую информацию, а через нее и эмоционально-смысловую другим исполнителям.

*Способность к постановочной деятельности* хореографа – это индивидуальные свойства личности. Способностями создавать образы посредством танцевальных движений наделен не каждый танцовщик, а тем более простой человек. Способности к созданию хореографического произведения – это особая художественно-творческая система. Выделим ряд способностей, необходимых постановщику:

- *«превращать» музыку в хореографию;*
- *соединять танцевальные движения в заданной последовательности;*
- *воспринимать сценическое пространство посредством заданной танцевально-композиционной организации;*
- *насыщать пространство музыкально-танцевальными образами;*
- *чувствовать и организовывать, передавать посредством музыкально-танцевального действия содержание замысла хореографического произведения;*
- *раскрывать индивидуальные психофизические возможности исполнителя через танцевальные выразительные средства;*
- *анализировать танцевальную композицию как художественное сценическое произведение.*

Способности находятся в постоянной связи друг с другом и в разных обстоятельствах проявляются по-разному.

Восприятие музыки, эмоциональное насыщение танцевальных движений, восприятие исполнителя через танцевально-выразительные средства, восприятие образного сценического пространства посредством музыкально-танцевальной композиции – все это относится к **сенсорно-моторным способностям**. Необходимо обратить внимание на то, что восприятие сценического пространства происходит



на основе специфических ощущений, передаваемых посредством музыкально-танцевальных композиций и образов.

К познавательным-регулятивным способностям хореографа относится **музыкально-танцевальная память**. Танцевальная и музыкальная память имеет свою особенность. Хореографу необходимо умение запоминать музыкальные фразы, танцевальные фигуры, целые балеты. Очень важно уметь использовать накопленную в памяти информацию. Во-первых, это способствует переосмыслению приемов соединения движений, воспроизводящих необходимые эмоциональные состояния хореографа и позволяющих осуществлять поставленные творческие задачи. Во-вторых, память обеспечивает воспроизведение ранее известных танцевальных движений в заданном эмоционально-действенном пространстве, определенном музыкально-хореографической драматургией. В-третьих, память на основе анализа создаваемого нового хореографического произведения позволяет не тиражировать ранее использованные движения, композиции и приемы.

**Хореографическое внимание** – это способность в течение определенного времени непрерывно работать над созданием хореографического текста, не забывая при этом поставленной перед собой задачи; не отвлекаться при работе с исполнителем или группой исполнителей над хореографическим текстом; концентрировать внимание на основных задачах, не упуская при этом второстепенные; не рассеивать внимание при работе над танцевальной формой в сценическом пространстве и пространстве музыкально-танцевальной композиции.

Устойчивое хореографическое внимание, связанное с эмоциональным погружением, помогает хореографу в организации и непрерывности творческого процесса, экономит творческие силы постановочной и исполнительской групп.

Для достижения намеченной цели хореографу нужна **воля**. Как часто неудачи мешают решить поставленные цели и задачи. Творческие силы покидают, падает интерес к замыслу. Воспитание воли происходит уже на первых занятиях танцевальным экзерсисом. Именно там нас встречают усталость, болевые моменты, временные

трудности, замечания педагога и т. д. Воля заставляет возвращаться и начинать порой все заново. Воля помогает хореографу держать творческий процесс на высоком эмоциональном уровне, а постановочно-исполнительскую группу на творческом подъеме.

К творческим способностям хореографа относятся **представление и воображение**. Воображение хореографа определено его эмоциональным состоянием и образным видением. Воображение бывает устойчивым (длительным) и неустойчивым (коротким), сильным (ярко выраженным) и слабым. Ассоциативный ряд связан с хореографическими образами. Воображение, подкрепленное танцевальным образом (музыкой, танцевальными движениями, организацией сценического пространства и т. д.), более устойчиво.

Не исключается и наблюдательность, процесс, при котором возникает вначале интерес к движениям другого человека, а затем их использование в модели замысла. Наблюдательность является одной из важных способностей будущего хореографа. Так, наблюдая за походкой человека и за его бегом можно обнаружить, что при ходьбе от земли отрывается одна нога, а при беге на какой-то момент обе. Это напоминает прыжок *grand jeté*. Известно, что движения рук в хореографической миниатюре М. Фокина и А. Павловой «Умиравший лебедь» на музыку К. Сен-Санса родились у постановщика и исполнительницы в результате долгого наблюдения за движениями головы и крыльев птицы. Вот как описывает исполнение хореографической миниатюры «Умиравший лебедь» А. Павловой английский балетный критик А. Г. Фрэнкс: «Успех, которого она достигла исполнением этого танца, ее умение искусно изобразить благородную птицу необыкновенно пластичными, казалось, не требовавшими никакого усилия движениями рук, передать смертельную агонию лебедя...»<sup>9</sup>

В процессе наблюдения сопоставляются танцевальные движения и движения людей, птиц, животных и т. д. Будущий хореограф начинает воспринимать мир через физические движения, наделяя его

---

<sup>9</sup> Анна Павлова. Сост. Фрэнкс А. Г. М., 1956. С. 36.

танцевальными образами, еще пока не конкретными, расплывчатыми. Его наблюдение сопоставимо с наблюдением ребенка, который стремится привести все в определенную систему, чтобы ориентироваться в этом сложном мире.

Рассматривая способности будущего хореографа, мы остановились только на основных, без которых на первых порах освоения профессии ему никак не обойтись. Многими из названных способностей, вероятно, может обладать значительное количество людей, которые занимаются творчеством. С совершенствованием мастерства эти способности могут развиваться, открывая у хореографа все новые и новые возможности.

### **Развитие творческих способностей хореографа**

Практически каждый человек может по-своему повторить простое танцевальное движение. Интерпретация того или иного увиденного танцевального движения свойственна каждому человеку в зависимости от его способностей или его навыков. Он в состоянии исполнить два или более движений, объединив их вместе в ту или иную танцевальную комбинацию. Как правило, он делает это подсознательно. Другое дело – придумать новые движения или создать сценическую композицию средствами выразительных танцевальных средств – это удел немногих. Для этого нужны определенные способности к **танцевальному сочинительству**.

Как развить эти способности? Нужен ли для этого педагог? Развитие творческих способностей – это процесс, который требует усилий и времени. Как правило, этот процесс неотрывен от практических методических и теоретических занятий. Для того чтобы сочинять хореографический текст, необходимы природные предпосылки и, конечно, информационная база – необходимые знания, умения и навыки. Сумму движений можно сравнить с набором разнообразных «красок», от «слияния» которых рождаются различные оттенки. Чтобы соединять движения, необходимо их знать. А так как соединение движений – это все же процесс практический, то

движения необходимо уметь исполнять. Развитию способностей к сочинительству предшествует процесс познания и исполнения танцевальных движений, а также наличие природных качеств, таких как *координация, музыкальность, танцевальность, содержательность, физические данные, ловкость*. Эти качества составляют основу танцевальной техники любого вида танца. В период изучения движений формируется определенная танцевальная школа, которая и способствует выявлению творческих способностей.

В процессе занятий танцем закладываются предпосылки развития **творческих навыков**. В чем они проявляются? Познавая движения теоретически, методически и практически, необходимо понять механизм передачи движений от **педагога к ученику**. Он основан на открытой динамической системе обучения. Эта система предполагает, что ученик, познавая движение, должен сосредоточиться не только на форме движения, но и на стиле и характере его исполнения. Только после этого форма становится достижима. Так как характер исполнения танцевальной формы – процесс живой, эмоционально изменчивый, а главное – всегда индивидуальный, то форма этого движения требует конкретизации и устойчивости полученных навыков. От точности исполнения танцевального движения зависит четкость определения его формы. Поэтому часто показ танцевального движения дополняется другими средствами: словом, музыкой, звуком. В хореографической практике широко используется прием показа танцевальных движений символически с помощью рук, что способствует развитию **воображения и фантазии** будущего хореографа.

При создании хореографического произведения или сочинении урока танцевальные движения разделяются на **основные, второстепенные, связующие и подготовительные**. Такое разделение способствует не только целенаправленному использованию физических возможностей исполнителей, но и расстановке разнообразных эмоциональных и смысловых акцентов в период сочинительства.

Хотя все движения в своем чистом виде носят равноценный характер, будущий хореограф при создании хореографических произ-

ведений должен обладать способностью систематизировать танцевальные рисунки и движения на основные, связующие и второстепенные. Большую роль в этом играют задания на создание упражнений и этюдов на основе танцевальных композиций, рисунка и движений. Р. Захаров пишет: «На этюдах студенты познают на практике приемы и методы постановочной работы... Этюды развивают умение работать с исполнителями, умение ставить четкие и определенные задачи и добиваться их выполнения»<sup>10</sup>. Ф. Лопухов, анализируя мужскую вариацию из *pas de cinq* в балете «Дочь Фараона» в постановке М. Петипа, писал: «Вообще все движения поставлены не просто, чтобы заполнить музыку, а так, что одно движение рождает другое. Это значит – движение могло служить и подготовкой к следующему и становиться основным в процессе хореографического развития»<sup>11</sup>. Важно обратить внимание и на количественный фактор. На начальном этапе обучения при выполнении упражнений и этюдов в заданиях не должно быть более двух основных рисунков и движений, а остальным движениям необходимо придать характер связующих или второстепенных.

Развитию **хореографического внимания, памяти** способствует творческая дисциплина во время проведения уроков или репетиций. Студент за короткий показ или объяснение должен не только запомнить комбинацию, но понять логику ее развития и характер ее исполнения. Стоит на секунду отвлечься и можно что-то не заметить в этой комбинации, потерять нить ее развития, характер исполнения. Первый показ является всегда более эмоциональным, живым. При повторном исполнении комбинация теряет свежесть. Поэтому память – это один из основных инструментов хореографа. Показ исполнителя, особенно если он эмоционален, часто захватывает. Поэтому важно не только собрать внимание, но и включить механизм памяти, чтобы показанное запомнить и в будущем использовать его в своей деятельности как репродуктивный и материал для творчества.

---

<sup>10</sup> Захаров Р. Сочинение танца. М., 1983. С. 95.

<sup>11</sup> Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М., 1972. С. 63.

Упражнения, этюды и масштабные танцевальные композиции выполняются под музыку. В балете законы времени обусловлены музыкальной фразой, ее структурой, ритмом и рисунком; движение должно быть гораздо шире и замедленней, нежели в драматическом театре<sup>12</sup>. Умение раскрывать содержание и средства музыкальной выразительности является важным компонентом процесса создания упражнений и этюдов. Студент должен обладать музыкальностью. Степень музыкальности зависит от качества музыкальных способностей, дарования, общего развития будущего хореографа. Отдельные элементы музыкальности хорошо поддаются развитию, они включают понимание:

- ритма, темпа и динамики (высоты, окраски, силы и длительности тона);
- движения мелодии и ее изменения;
- тональности, отклонения и модуляции, мелодики, гомофонии и полифонии, инструментовки;
- строения произведения;
- интервалов, аккордов и их чистоты;
- способа интерпретации музыкального произведения.

Для развития музыкальных способностей необходимы определенные музыкальные знания, которые студент получает, изучая специальные музыкальные дисциплины.

Музыкальные способности и умения зависят друг от друга. Развитию музыкальных способностей и умений помогают навыки, приобретенные путем постоянного выполнения заданий по созданию упражнений, этюдов, танцевальных композиций на заданную музыку или заданий, связанных с поиском музыкальных произведений, соответствующих заданию. Вот что писал М. Фокин о своем развитии музыкальности: «Мое дилетантское музицирование, конечно принесло пользу мне в будущем, хотя в музыку я прошел как-то окольным путем, через мандолину, мандолу, балалайку, домру, но полюбил музыку так, что не только играть и слушать, но даже “рас-

---

<sup>12</sup> Слонимского Ю. Мастера балета. М., 1937. С. 106.

смаковать музыку”, держать в руках ноты, партитуры стало для меня радостью. Помогло мне много то, что я писал массу нот. Писание нот много способствовало изучению ритма. Потом, сочиняя свои балеты и танцы, я всегда в своем воображении не только слышал музыку, но и видел ее на бумаге, что помогало мне и ориентироваться в ней, и запоминать ее»<sup>13</sup>.

Наличие определенной меры развития способностей у студента определяют:

- его интерес к музыке и к заданной теме;
- соотношение найденных комбинаций и музыкального содержания;
- стремление к преодолению препятствий и творческий энтузиазм.

**Ритмические способности** студента устанавливаются с помощью повторения прослушанного ритма. Можно оценить быстроту реакции студента и точность ритмического повтора, его память. На первых этапах характерно выполнение упражнений или этюдов на выстукивающие и дробные движения. Данный ритмический отрывок студент должен исполнить после отвлечения его внимания посредством танцевального упражнения.

Одна из самых первых задач в развитии музыкальности хореографа состоит в том, чтобы студенты поняли элементарные признаки движения мелодии; в мелодии необходимо замечать как движение звуков по высоте, так и определенные отношения звуков в зависимости от их длительности.

Хореограф должен быстро и активно включаться в творческий процесс. Для этого ему необходима *повышенная эмоциональная чувствительность (страстность), увлеченность*. Развитию эмоциональности помогает творческое воображение и творческое внимание.

Прежде чем что-то создавать, необходимо все ясно и конкретно представлять. Уже с первых шагов своей творческой деятельности студент должен приходить на занятия с хорошо подготовленным заданием, готовым ответить на заданные вопросы, а значит, их пред-

---

<sup>13</sup> Фокин М. Против течения. Л., 1981. 2-е изд., доп. и испр. С. 74.

видеть, т. е. знать немного больше, чем придется представить своему педагогу или исполнителям.

Хореографу необходимо развивать такое качество, как **творческое варьирование**. Обладание им помогает постановщику выходить из многих творческих «тупиков» в поиске как построения и развития содержания, так и создания формы. Развитию творческого варьирования способствует выполнение различных упражнений на разнообразные формы организации движений и рисунка танца (усложнение, ритмическое и метрическое разнообразие, орнаментальное украшение, пространственное разнообразие и т. д.).

В основе композиционного мышления лежит **пространственное видение**. Речь идет о режиссерском восприятии танцевальной композиции в пространстве, о способности приводить в определенный логический порядок движения и рисунки танца в сценическом пространстве. При этом необходимо различать движения в пространстве и движение самого пространства. Сценическое пространство представляет собой сложную структуру, в которой создаются разнообразные художественные формы.

Хореографу необходимо развивать способности к художественной организации хореографического пространства. Хореографическое пространство, насыщенное танцевальными движениями и музыкой, при определенной организации благоприятствует созданию художественного образа. Говоря о пространственном видении необходимо развить у студента способность его целостного восприятия, так как в художественном сценическом пространстве отдельные детали, составляющие его, взаимосвязаны и взаимозависимы в своем развитии. Необходимо заметить, что танцевальные движения влияют на изменение пространства, а последнее определяет характер исполнения движений и их количество.

Необходимо подчеркнуть, что развитие восприятия пространства в большой степени обусловлено сценическим действием. В то же время активность хореографического пространства всецело зависит от эмоционального исполнения танцевальной композиции. Чув-



ствовать сценическое пространство, видеть его, проникать в его сущность – эти качества необходимо развивать у будущего хореографа.

Будущий хореограф должен уметь применять **полученные знания** в творческой деятельности. Порой студент исполняет функции педагога, например, когда ставит этюд на своих однокурсников. Так, если студент, устремляясь к реализации своих фантазий, забывает об организации сценического пространства и связи с формой танца, то ему следует напомнить об этом. Это позволит ему затратить меньше усилий при реализации своего замысла.

Организация сценического пространства балетного спектакля всецело зависит от его содержания и формы. Если балет бессюжетный, то форма сценического пространства будет носить метафорический характер и организована согласно законам бессюжетного балета. Если это хоровод, то форма организации будет подчиняться законам формы хоровода.

#### **Вопросы для самопроверки**

1. Когда появляется термин «хореография»?
2. Раскройте понятие «хореограф».
3. Когда и почему появился интерес к теории хореографического искусства?
4. В каких трудах рассматриваются вопросы, связанные с теорией хореографического искусства?
5. В каких учреждениях России впервые открылась подготовка хореографов?
6. Определите значение педагога и студента в подготовке хореографа в современных условиях.
7. Какие условия должны быть созданы для подготовки хореографа в высших учебных заведениях?
8. Какими способностями должен обладать студент в процессе профессионального освоения курса «Мастерство хореографа»?
9. В каких практических работах хореографов идеи Ж.-Ж. Новерра получили продолжение и развитие?
10. Какой хореограф сыграл решающую роль в развитии теории балета на рубеже конца XIX – начале XX в.?
11. Назовите имена хореографов-практиков, написавших труды по теории хореографии.
12. Что лежит в основе освоения создания хореографического произведения?
13. Определите понятие «хореографический замысел».

14. В чем заключается разница между темой и идеей хореографического произведения?

15. Какую роль играет исполнитель при сочинении хореографом хореографического текста?

16. Что такое моделирование танцевальных движений, комбинаций, фигур?

17. Что побуждает хореографа к постановочной деятельности?

18. В чем заключаются способности к постановочной деятельности хореографа?

19. Перечислите качества, которые необходимо развивать у будущего хореографа.

20. Что способствует развитию воображения и фантазии будущего хореографа?

21. Как развивать хореографическое внимание, память?

22. Назовите главные составляющие музыкальной компетентности хореографа.

23. Что означает творческое варьирование?

### Список литературы

1. Баланчин Д. 1001 рассказ о большом балете. – М., 2000.
2. Захаров Р. Искусство балетмейстера. – М., 1954.
3. Захаров Р. Записки балетмейстера. – М., 1976.
4. Захаров Р. Сочинение танца. – М., 1983. – С.10 – 16, 75 – 107, 146 – 166.
5. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм. – Л., 1983. – С. 79–114, 273–340.
6. Лопухов Ф. Хореографические откровения. – М., 1972. – С. 148–159.
7. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. – Л.; М., 1965.
8. Смирнов И. Искусство балетмейстера. – М., 1986. – С. 49–59, 112–139.
9. Слонимский Ю. Дидло. – Л.; М., 1958. – С. 40–89.
10. Фокин М. Против течения. – 2-е изд., доп. и испр. – Л., 1981 – С. 74–75, 192.

## ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ХОРЕОГРАФА

### Специфика работы хореографа

**Творческий метод хореографа** включает в себя: разнообразие возможных творческих приемов, используемых хореографом в работе над хореографическим произведением; способность выявлять направления перспективного поиска новых танцевальных форм, композиций, движений; способность создавать новые танцевальные формы, композиции, движения; совершенствование творческих компонентов деятельности хореографа.

Творческая деятельность в работе хореографа весьма специфична. Эта специфика обусловлена прежде всего тем, что хореограф, действительно, более чем какой-либо другой художник связан с движениями человеческого тела. Используя движения как материал для создания сценического хореографического образа, он в первую очередь должен создать не только условную (искусственную) среду сценического (хореографического) пространства, но и придать всему этому правдивый характер. Как всякий подлинный художник, хореограф одухотворяет создаваемое хореографическое произведение своим творческим воображением, своими сокровенными мыслями и чувствами, в конечном счете своим взглядом на мир и человека вообще.

Для определения значимости хореографического произведения необходимо выявить основные компоненты, из которых обычно складывается работа хореографа над ним. Прежде всего главным является выбор темы, идеи, сюжета, которые хореографа больше волнуют, к чему он больше всего тяготеет, то, что созвучно его творческим интересам. С другой стороны, мы знаем немало случаев, когда хореограф с удовольствием берется и за тот материал, который не совпадает с его личными творческими интересами, но его могут заинтересовать исполнители, коллектив или само музыкальное произведение. Мотивы, побуждающие хореографа к постановке, могут быть очень разнообразными. На выбор постановщика могут влиять время и отношение художника к этому времени. Это могут быть прогрессивные или наоборот консервативные воззрения на ту или иную эпоху.

Создание того или иного хореографического произведения зачастую было связано и с заказом. Это обусловлено как идейной направленностью заказчика, так и материальными средствами. Однако это не являлось непреложным правилом. Заказ для хореографа во многие времена был необходимостью, но еще не означал формального его исполнения. Очень часто многие заказные произведения становились шедеврами хореографического искусства.

Хореограф не ограничивается только изучением темы и сюжета. Он всегда стремится как можно шире и полнее изучить то, что связано с этой темой, идеей и сюжетом. Он хочет понять, что скрывается за сюжетом, изложенным словами, что хотел сказать композитор своей музыкой, нужно ли все это современному зрителю, как воспримут замысел его единомышленники (композитор, художник, танцовщики и др.). Хореограф создает то, что чувствует собственным телом и движениями своего тела, что «видит», и потому у него должен быть особый взгляд, слух и тренированное тело.

Условность хореографического искусства позволяет переводить эмоции и мысли на язык танца. Танец, пройдя сквозь реальный мир чувств, воздействует на образ, и происходит качественно новое воспроизведение образа через танец. Показателем творческого метода является связь условных приемов хореографического искусства с эмоциональной конкретностью сценического образа. Нарушить эту связь – значит уничтожить возможность разрешать средствами танца задачи, поставленные хореографом перед исполнителем в решении образа.

Говоря о специфике работы хореографа, мы имеем в виду ту особую целенаправленность, благодаря которой он уже с первых шагов начинает не только мыслить средствами хореографии, но и формировать свое действие с помощью этих средств. Каждый хореограф, разумеется, идет своим путем, но есть и общие закономерности воплощения замысла.

Хореографическое произведение начинает жить своей особой жизнью сценического произведения уже в творческом замысле. Так как замысел предполагает и воплощение, и эксплуатацию будущего произ-

ведения, и даже его жизнь вне сцены в памяти зрителей и актеров, на разработку его могут уйти годы. Хореограф приступает к реализации замысла только тогда, когда создаются необходимые условия.

Истинное воплощение хореографического произведения можно увидеть на сцене. Следовательно, задумывая хореографическое произведение, хореограф ищет наиболее подходящие для него выразительные средства, подбирает «ключ» к наиболее удачному решению в той или иной художественной форме, создает пластический мотив своего будущего произведения. Естественно, что выразительные средства и пластический мотив в каждом хореографическом произведении бывают особыми. Для раскрытия того или иного замысла может подойти либо народный, либо классический, либо современный танец, а иногда возникает необходимость использовать тот и другой вид танца. Конечно, в решении некоторых замыслов могут быть более тонкие градации.

Все вышесказанное относится непосредственно к деятельности хореографа-постановщика. Чтобы передать мастерство хореографа в педагогическом процессе, необходимо определить характер педагогических принципов и образовательных стратегий. К ним следует отнести:

- раскрытие перед студенческой аудиторией всей полноты системы методов хореографического творчества с указанием на равноправность всех входящих в неё компонентов;
- запрет на навязывание какого-либо одного метода студентам;
- раскрытие закономерностей композиции танца, методов различного уровня создания хореографического произведения;
- развитие способности интуитивного предвидения воплощаемого замысла хореографического произведения, определения возможных его решений;
- развитие как умения находить ошибки, недостатки в процессе воплощения замысла, так и умения видеть возможности исправления их, то есть развитие умения аналитически подходить к замыслу и вести диалог с постановочной и исполнительской группами;

- демонстрация принципиальной многовариантности решений, наличия нескольких путей решения одной задачи, т. е. развитие диапазона мышления и творческой мобильности студентов;
- развитие способности к сознательному и управляемому выбору замысла и способов воплощения хореографического произведения;
- развитие прогностических способностей студентов как в отношении будущего композиционного решения, так и в отношении нового набора выразительных средств и методов работы над хореографическим произведением;
- формирование у студентов внутренней потребности в постоянном расширении своих творческих возможностей в овладении все новыми методами и знаниями создания хореографического произведения и в совершенствовании имеющихся.

Концепция творческого метода хореографа опирается на традиционные задачи хореографического образования, которое учитывает и сохраняет в полном объеме требования, указанные в официальных документах нормирующих деятельность вузов культуры и искусств. Новые же задачи можно предложить исходя из внутренней логики данной концепции, а также на основании анализа и перспектив развития хореографического образования. К ним можно отнести:

*1. Мировоззренческие задачи:*

- приобретение системного видения хореографической деятельности в современной картине мира;
- понимание закономерностей истории развития хореографии, её методов в зависимости от социально-культурных условий осуществления деятельности;
- выработка умения выражать события и процессы в хореографической деятельности не на языке стиля или формы, а на языке стоящего за стилем и формой метода творчества.

*2. Творческие задачи:*

- развитие индивидуальных творческих способностей, понимаемых как умение принять уникальное решение в каждой ситуации и умения найти или создать метод эффективного поиска этого решения;

- развитие критического и проблемно ориентированного творческого мышления;
- привитие способности пересматривать собственные первоначальные идеи и методы, ориентированные на глубокое, органичное постижение замысла, а не на его внешнюю эффектность;
- привитие стремления к постоянному самосовершенствованию, творческой неуспокоенности и конструктивному подходу к любым проблемам.

### *3. Профессионально ориентирующие задачи:*

- воспитание точного и строгого отношения к процессам творчества в профессии хореографа: творчество не должно быть культом (последний возникает при недостаточном диапазоне знаний о разнообразии творческих методов);
- освоение всей системы профессиональных знаний в качестве соответствующих компонентов, т. е. не как инертного груза, быстро забываемого и нередко воспринимающегося излишним, но как активных компонентов метода хореографа;
- развитие умения понимать и интерпретировать хореографические идеи, замыслы через воплощение творческого метода хореографа; определять уместность и эффективность использования того или иного метода.

### *4. Научно-теоретические задачи:*

- развитие заинтересованного и уважительного отношения к искусствоведческой науке и методологии творчества;
- привитие навыков методологической деятельности в контексте исторического и актуального существования хореографического творчества;
- поддержка самостоятельных разработок новых методов хореографического творчества.

Таковы задачи подготовки будущего хореографа.

В структуру творческого метода хореографа входит также блок композиционно-методических основ танца.

## **Метод отстранения в работе над хореографическим произведением**

Заметим, что создатель хореографического произведения на разных этапах выступает то как сценарист, то как режиссер хореографических мизансцен, то как сочинитель хореографического текста, то как репетитор хореографического произведения, при этом он не должен терять целостности как создатель всего произведения.

Действительно, его деятельность многогранна, и в ней ему необходимо разобраться. Четкая организация творческого процесса способствует удачному воплощению замысла. При этом важно на каждом этапе создания хореографического произведения выделять главное и второстепенное. Постановщик должен уметь отстраняться от того, что на данном этапе не является главным. Если и возвращаться на пройденный этап организации процесса, то только для того, чтобы еще раз проверить верность найденного пути решения.

Названный метод нельзя путать с введенным в 1914 году литературоведом В. Шкловским термином *остранение*. Этот термин был использован и в эстетических работах немецкого драматурга и режиссера Б. Брехта. По мнению Б. Брехта, эффект остранения состоит в том, что любая «вещь» из привычной становится особенной. Как метод Брехт использовал его в режиссерской работе.

В хореографической деятельности метод отстранения способствует организации не только творческого процесса, но и творческого мышления хореографа.

Действительно, если мы хотим сделать анализ сочиненного хореографического текста, то мы должны отстраниться от исполнения этого текста танцовщиками, не должны заниматься анализом исполнительской деятельности танцовщика. Тогда весь процесс будет направлен на восприятие хореографического текста. Оценка «верности» построения танцевальной композиционной фигуры зависит от логики построения танцевальных фраз, но увидеть целостность танцевальной фигуры можно только при отстранении от этих фраз. Это можно сравнить со словесным текстом. При написании слова мы ду-



маем о буквах, благодаря которым мы пишем слово, которое способно четко выразить нашу мысль. Сочиняя предложение, мы уделяем внимание словам, которые смогут выразить нашу мысль через это предложение.

На начальных этапах освоения техники постановки танца обучающемуся все кажется важным. Это и затрудняет его ориентацию в многообразии деятельности хореографа. Поэтому выделять главное и второстепенное необходимо с выполнения простейших упражнений. Главное определяется поставленной целью и теми задачами, которые способствуют достижению этой цели. Это происходит как при сочинении и постановке, так и при анализе сочиненного и поставленного хореографического произведения, этюда или упражнения.

Восприятие музыкального произведения относительно его звучания и относительно его восприятия как части хореографического произведения является одним из этапов работы хореографа как в области сочинения, так и постановки. Впечатление от прослушивания музыки не всегда может быть художественно полноценным. Этому часто мешают установки на восприятие произведения. В школе, а иногда и в вузе педагоги навязывают свое впечатление при прослушивании музыкального материала. Этому способствуют и другие информационные источники (радио, телевидение и т. д.), поэтому при звучании того или иного произведения у нас часто складываются уже определенные образные впечатления. Мы знаем, с какой осторожностью определяет программу сам автор. К. Дебюсси называет одно из своих музыкальных произведений «Девушка с волосами цвета льна». Сколько здесь простора для фантазий восприятия. Или музыкальный цикл П. И. Чайковского «Времена года», который только помогает слушателю организовать восприятие музыки.

При анализе созданного хореографического произведения важно уметь «услышать» и понять соответствие хореографии, режиссуры, драматургии и т. д. содержанию музыкального произведения. Глубокое, близкое к авторскому замыслу прочтение музыки является

залогом успеха всей работы при постановке хореографического произведения. Зритель, который приходит наслаждаться хореографическим искусством умеет не только видеть, но и слышать то, что происходит на сцене. Его индивидуальное восприятие музыки должно совпадать со зрительным восприятием всего хореографического произведения.

Некоторые зрители дореволюционного Петербурга своеобразно относились к восприятию балета. Для наиболее тонкого наслаждения балетом они то закрывали уши, оценивая только красоту движений, то только слушали музыку по партитуре. Целью таких экспериментов было сопоставление услышанного и увиденного. Поэтому они часто посещали одни и те же балеты, познавая тонкость красоты великого искусства.

Для хореографа важным является познание музыкальной природы танцевального движения. Но для этого необходимо в самом движении как выразительном средстве хореографического произведения «слышать» музыку, как в музыке «видеть» движение. Но как этим овладеть? Какова технология познания музыкальной природы танцевального движения? Великий Лифарь создал своего «Икара» под ритм ударных инструментов. Ритм был ему нужен не только как организующее начало, это был звуковой язык танца. Зритель должен был слышать «звук» танцевальных движений, а танцевальная композиция, состоящая из движений и «географии» сценического пространства настраивала его на восприятие «танцевальной мелодии». Танец развивался самостоятельно относительно музыкального произведения, подчиняясь только энергии ритма.

Этим методом можно воспользоваться только при условии, что постановщик, разобравшись в структуре музыкального произведения, его еще и запомнит. Конечно, не плохо бы, чтобы он мог еще и воспроизводить мелодическую и ритмическую основу (на инструменте или голосом), а если есть клавиш или партитура, то и их читать свободно. Только воспроизводя музыку «внутренним» голосом, можно сочинять хореографический текст автономно от нее. Внут-

ренное психофизическое восприятие музыки, как правило, способствует рождению, по сути, верно найденных движений, которые впоследствии и воспроизводит хореограф.

При анализе сочиненного хореографического текста можно определить роль музыки в хореографии и роль хореографии относительно музыки. Бывает, что «плотность» музыкального произведения не позволяет сделать насыщенными движениями и рисунком хореографию, и тогда хореограф должен сочинить более «пространственную» хореографическую композицию. Часто бывает, что при помощи текста выявляется ритм и наиболее сильные акценты музыки, а ее мелодическая основа остается на втором плане. То есть музыка в основном сопровождает и организует танец, но не способствует раскрытию содержания – не является основой хореографического содержания.

Анализ хореографического текста относительно танцевальной композиции позволяет также использовать метод отстранения. Отстраняясь от всего хореографического текста, мы можем выделить основные движения композиции и определить их значимость относительно всех движений и всей композиции танца.

Роль режиссера в хореографии всегда вызывала споры в области балетного искусства, особенно когда речь шла о роли режиссера драматического театра в искусстве хореографии. Но для нас важно при анализе драматургии танца и его сценического действия отстраниться от хореографического текста. За анализом хореографического текста мы часто не видим сценического пространства как действенного пространства, не видим развития действия во времени.

Насыщенность хореографического произведения танцевальными движениями, комбинациями, фигурами не всегда равноценно развитию действия. Локальность выразительных средств определяет сущность сценического действия. Минимальными хореографическими движениями в своих балетах обходились многие великие балетмейстеры. Главное в работе хореографа – это умение распределять эти движения в сценическом пространстве и времени согласно музыкально-хореографическому действию.

Включение этого метода в процесс обучения требует необходимых умений как в применении этого метода, так и умений и опыта в постановочной деятельности.

### **Формирование восприятия движений и хореографических композиций**

Формирование восприятия движения – процесс постоянный и длительный. На занятиях по классическому, народно-сценическому, историко-бытовому танцу и т. д. происходит практическое и методическое освоение движений. На это уходит длительное время. *Подход к изучению движений происходит через систему упражнений, комбинаций и этюдов.* Изучение различных видов танца базируется на основе определенной танцевальной школы. Каждая школа формирует определенный стиль, технику и манеру исполнения. Так, основу изучения движений классического танца составляет школа женского танца, которая формирует пальцевую технику, технику вращения или мелких движений, и школа мужского классического танца, которая основана на прыжках, вращениях и т. д.

Восприятие движений происходит по трем направлениям. Первое – с позиций исполнителя, второе – постановщика, третье – с позиций зрителя. На раннем этапе большое значение имеет изучение движений с позиций исполнителя. Обучаемый запоминает движения, которые он видит во время показа педагогом, в театре, на видео, у своих товарищей. Эти движения воспринимаются и осваиваются активно или пассивно посредством собственных мышечных ощущений. Такой способ освоения формирует внутренний мир восприятия движений, их внешнюю форму, внутреннюю энергетику и характер исполнения.

*Формирование восприятия хореографических композиций* связано с восприятием временного пространства и целостности всей композиции. Восприятие композиции связано с конкретным или предполагаемым пространством. Конкретное пространство – то пространство, в котором исполняется предложенная композиция. Это может быть тан-

танцевальный класс, сцена или иное конкретное пространство. Предполагаемое пространство – это пространство, в котором постановщик предполагает осуществить свою композицию. Композиция просматривается в классе, но ее окончательный показ будет происходить на сцене. С другой стороны, содержание композиции может предполагать конкретную обстановку (поляну, дом, дворец и т. д.) или неконкретное пространство. Речь идет о предполагаемом содержательном пространстве. Но это пространство может быть реализовано в декорации или приближено к конкретным условиям сценического пространства. Обучающийся должен научиться воспринимать композицию и оценивать результат воплощения замысла согласно заданному пространству. Дело в том, что очень часто происходит неверная оценка пространства с точки зрения построения и развития танцевальной композиции. Учебная комбинация или этюд часто создаются и оцениваются студентами с позиций только логики соединения движений без учета пространственной ориентации и целостности восприятия хореографической композиции. Сложность заключается в том, что физическое пространство само не изменяется, а изменяется только его восприятие за счет изменения хореографического действия. Вот тут и происходит часто подмена хореографического действия информацией о новом движении. При такой подмене не происходит изменения восприятия пространства, оно остается постоянным, «рабочим».

На изменение восприятия пространства влияют смена движений, комбинаций движений, танцевальных фигур и т. д. Создавая танцевальные композиции, необходимо обращать внимание на то, как происходит развитие композиции с позиции пространства, выделяя при этом главные и второстепенные движения, основные фигуры и композиционный фон, что собственно и определяет изменение восприятия пространства.

### **Формирование музыкальной компетентности хореографа**

Основу музыкальной компетентности студента составляют элементарные знания основ музыкальной грамотности, которые они получают на занятиях теории и истории музыки, музыкального инструмента.

Приобретенные знания необходимы для раскрытия технологии исполнения движений. Она основывается на двух позициях: это грамотное музыкальное исполнение движений и музыкальная выразительность движений. Ритм составляет основу организации танцевальных движений. Соотношение музыкальных длительностей и акцентов влияет и на форму, и на характер исполнения движений. Мы знаем, чем отличается исполнение движений вальса от мазурки, полонеза от марша и т. д. Твердо зная основы музыкального исполнения, легко можно перейти к интерпретации и импровизации на тему «движений» того же вальса, той же мазурки и т. д.

Ритм воспитывает в исполнителях дисциплину исполнения движений, способствует распределению движений во времени и в пространстве, что благоприятно сказывается на восприятии созданной танцевальной композиции в целом. Музыкальная длительность и акцентное варьирование влияют на выразительность исполнения движений.

Мелодия воздействует на исполнителей мгновенно, в ней заключено все то, о чем хочется танцевать. Мелодия заставляет жить исполнителя внутренним миром, наполняя его движения содержанием. Мелодия включает в себя мелодическую линию, ритмическую организацию, динамическую окраску, тембровые особенности и т. д. Технологические свойства музыкального построения мелодии влияют на характер исполнения движений. Сама организация звуков мелодии уже подсказывает контуры исполнения движений. Ритмический порядок может определять ритмику построения танцевальных движений в целом. Яркие музыкальные тембровые и динамические детали влияют на орнаментальность танцевальных движений.

Развитию музыкальной компетентности студента помогают его музыкальные умения. Музыкальные способности и умения зависят друг от друга. Их развитию помогают и исполнительские навыки в хореографии. Музыкальное и хореографическое дарование принято характеризовать как особое сочетание музыкальных и хореографических способностей, позволяющее успешно осуществлять хореографическую деятельность.

Основу воспитания музыкальной компетентности на начальном этапе составляет музыкальное оформление занятий по различным видам танца. Подбор музыкального материала должен включать произведения классического наследия, а также современные произведения, отличающиеся высоким художественным вкусом.

Проблема воспитания восприятия танцевального произведения является одной из составляющих музыкальной компетентности. Восприятие существует одновременно на двух уровнях: общего результата всего хореографического произведения и сиюминутного использования выразительных средств. Эта проблема подразумевает взаимоотношение танцевальных движений и его составляющих (музыки, живописи и т. д.).

Музыкальная компетентность хореографа необычайно усиливает выразительность танцевального движения, фразы и композиции. Творческий процесс музыкального построения танцевальной композиции есть, в сущности, подчинение осознанным закономерностям взаимосвязи музыки и танца. Вкус и логика сценического развития ведут к тому или иному конкретному решению. Многие хореографы, обладающие музыкальным вкусом, наделенные знаниями о музыкальных произведениях и имеющие опыт работы с концертмейстерами, композиторами, создавали высокохудожественные произведения. Музыкальная компетентность помогала им в этом.

Музыкальная образованность помогала Д. Баланчину с глубоким пониманием делать анализ музыки. Работая над замыслом балета «Агон» вместе с И. Стравинским, он писал: «Музыку Стравинского невозможно адекватно передать, следует лишь попытаться найти для нее визуальный элемент, являющийся скорее дополнением, нежели иллюстрацией. И хотя партитура «Агона» изначально предназначалась для хореографической постановки, было не так просто придумать танцы соответствующей насыщенности, ритмического постоянства, разнообразия технического мастерства или соразмерной асимметрии. Как мастеру-краснодеревщику приходится подбирать для каждого конкретно изделия древесину-палисандр, розовое дерево, вереск или сосну, – так балетмейстер вынужден искать

доминирующий жест, оттенок или палитру оттенков, последовательность движений, эффектную гамму меняющихся узоров, которые явят глазу то, что чуткий слух различает в музыке»<sup>14</sup>.

#### **Вопросы для самопроверки**

1. Что такое творческий метод хореографа?
2. Расскажите о специфике творческой деятельности хореографа?
3. В чем заключается метод отстранения в работе над хореографическим производением?
4. Определите значение музыкальной компетентности для хореографа.

#### **Список литературы**

1. Бежар М. Мгновение в жизни другого. – М., 1998. – С. 22–24.
2. Брехт Б. Театр. – М., 1965. – Т. 5/2. – С. 113.
3. Богданов Г. Ф. Основы хореографической драматургии. – М., 2006. – С. 20–22.
4. Карп П. Балет и драма. – Л., 1980. – С. 186–187.
5. Лармян О. В. Художественный метод и стиль. – М., 1964.
6. Родари Д. Грамматика фантазии. – М., 1978.
7. Сквозников В. Д. Творческий метод и образ // Теория литературы. – М., 1962.
8. Фокин М. Против течения. – 2-е изд., доп. и испр. – Л., 1981. – С. 140–141.
9. Филатов, С. В. От образного слова – к выразительному движению. – М., 1993.
10. Чебышев Н., Каган В. Высшая школа XXI века: проблемы качества // Высшее образование в России. – 2000. – № 1. – С. 19–26.
11. Шкловский В. Повести о прозе. – М, 1966. – Т. 2.

---

<sup>14</sup> Баланчин Д. Сто один рассказ о большом балете. М., 2000. С. 10.



## ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ СОЧИНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА

### **Танцевальные движения – основной материал хореографического текста**

Основу всего процесса обучения составляет создание атмосферы познания. Профессиональная педагогическая деятельность требует постоянной кропотливой работы и от педагога, и от студентов. Изюм дня в день, из урока в урок помимо постоянного накапливания знаний, умений и навыков происходит изменение или переосмысление всего накопленного. В итоге создается стройная динамичная, управляемая система, которая постоянно требует поиска новой информации.

Не всегда система обучения удовлетворяет студента, а обучающийся соответствует уровню данной системы. Система может быть настолько сложна, что обучающийся может быть не готовым к познанию ее связей и взаимоотношений. Порой он пытается найти в ней то, что соответствует уровню его знаний, или подчинить систему своему уровню. Так или иначе это приводит к определенным потерям.

Обучение искусству создания хореографического произведения – сложная динамичная система. На верхнем ее уровне находится хореографическое произведение как результат творческой деятельности.

На другом (нижнем) уровне размещаются теория, практика и методика как процесс познания. Нижний уровень предполагает познавательные системы – формы, виды, законы, правила и приемы создания хореографического произведения и анализ личного и исторического опыта. На этом этапе обучающийся делает первые шаги в создании модели будущего хореографического произведения.

При выполнении творческого задания студент попадает в такие же условия, как и хореограф-профессионал. Но ему приходится работать над заданием, выполнение которого ограничено временными рамками учебного процесса.

Одним из понятий хореографии является *физическое движение*. Каждое танцевальное движение связано с физическим его исполне-

нием. В то же время не всякое физическое движение является танцевальным. У каждого хореографа есть определенный запас танцевальных движений, которым он пользуется в своей деятельности. Во время работы над хореографическим произведением движения рождаются подсознательно. Постановщик достает их из потайных «комнат» своей памяти и выбирает только то, что ему необходимо. Но он может ошибиться в выборе движений, тогда ему придется искать новые, корректировать комбинации, фигуры или целую композицию. Хореограф, увлекаясь реалистической достоверностью, часто использует такие физические движения, которые вносят диссонанс, нарушают целостность впечатления.

Информационное содержание движения со временем приобрело знаковую. Ритмическое оснащение сделало его танцевальным. Сочетание танцевальных и естественных движений способствовало передаче образного эмоционального состояния. Танцевальные движения помогали человеку выразить свое отношение к миру. Понятие *танцевальное движение* предполагает эмоциональное выражение внутреннего состояния человека. Чем сильнее эмоциональное выражение, тем больше требуется физических затрат в исполнении танцевальных движений, выражающих это состояние.

Понятие *чистого движения* означает исполнение движения без эмоциональной окраски. Такие движения являются материалом для создания хореографического текста. Хореограф видит в каждом движении особый танцевальный нюанс и придает ему определенный характер и способ исполнения. «Само движение, – пишет Ф. Лопухов, – несет определенное содержание, имеет только ему присущую образность, которую можно усилить или ослабить, сделать форте или пиано, но нельзя изменить на противоположную»<sup>15</sup>.

К простейшим танцевальным движениям относятся движения, с помощью которых происходит организация сложных затейливых рисунков. Как правило, это танцевальные шаги, бег или более слож-

---

<sup>15</sup> Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., 1971. С. 27.

ные танцевальные движения, которые помогают исполнителю перемещаться по сцене. Например, хороводы, которые создавала в ансамбле «Березка» известный хореограф Н. Н. Надеждина, третий акт (акт теней) из балета Минкуса «Баядерка» в постановке М. Петипа, балет «Шопениана» в постановке М. Фокина.

Движения могут определять стилевые особенности танцевального произведения, нести знаковое содержание, быть образительными или характерными. Движения могут быть исполнены свободно, экспрессивно, динамично, статично.

Следует отличать понятие «выразительность движений танца» от понятия «выразительность танца». Природа выразительности в хореографическом искусстве отличается от других видов искусства. Выразительность движения танца – это то, что ищет хореограф, что является сущностью хореографического произведения. Эмоциональное состояние человека проявляется в движениях рук, головы, корпуса, в мимике лица, в движениях ног (его походке). Выразительные жесты могут сопровождать его речь. Проблема выразительности движений в искусстве занимала многие умы.

Выразительность движений в танце формировалась по трем направлениям: *от естественного движения к искусственному, от бытового к музыкально-танцевальному, от образительного к выразительному.*

Естественное движение человека всегда зависело от эмоционального состояния. В бытовых ситуациях это выражалось или мимикой, подкрепленной жестом, или только движением рук или ног. Так, например, свое удивление человек часто подчеркивает движениями плеч, а отчаянье, гнев и возмущение топотом ног и т. д. Такими естественными движениями был насыщен танец, исполнявшийся в быту.

Большую роль в организации танца в быту играло ритмическое оформление (игра на печной заслонке, отбивание ритма палкой, озвучивание под «язык» и т. д.). Позднее танец сопровождался игрой на музыкальном инструменте. Если бытовые движения не были организованы, то движения под музыкальное сопровождение имеют

определенную ритмическую организацию и требуют определенных условий для их исполнения. Одной из таких форм организации и стал танец. Выразительность движений человека приобретала музыкальную выразительность.

Изобразительное начало лежало в основе подражательной способности человека. В своих движениях он подражал природе: повадкам зверей, птиц. В большей степени это ему нужно было для охоты. Постепенно эти движения приобретали образно-эмоциональный характер. Это были простейшие эмоции. Танец помогал человеку выразить свое состояние через элементы изобразительности в движениях. До нашего времени дошли народные танцы, в которых передавалась имитация трудовых движений, например, русский танец «Ленок», латышский «Танец ткачей», молдавский «Поамо» (сбор винограда).

Под выразительностью танца понимается определенная комбинация, выражающая законченную мысль. Поэтому в каждом танце хореограф составляет определенную, свойственную только этому хореографическому произведению, комбинацию движений или фигур. Именно эти комбинации и фигуры определяют выразительность танца. Если поменять местами движения в комбинации или в фигуре, то нарушится заложенная танцевальная логика и потеряется возможность выразить предполагаемое содержание.

Выразительность танца относится в большей степени к понятию сценического искусства. Когда мы говорим о выразительности танца, то имеем в виду конкретное хореографическое произведение, будь то хореографическая миниатюра или более объемное хореографическое произведение (балет, сюита и т. д.).

Танцевальные движения, фигуры, музыка, костюм, танцевальная композиция, свет, исполнительский уровень танцовщика, игра актера и т. д. – все это становится исходным материалом для выразительности танца. Поэтому хореограф, создавая свое произведение, уделяет внимание не только танцевальным движениям и танцевальной композиции, но всему тому, что определяет выразительность

этого произведения. Во всем этом многообразии выразительных средств необходимо определить для каждого не только место и время, но и выявить значимость их при создании хореографического произведения. Как костюмы одного танца не подходят для другого, так и движения, сочиненные под определенную музыку не могут соответствовать другой музыке.

Характеристика движений в какой-то мере помогает хореографу формировать танцевальные комбинации, фигуры и композиции согласно выбранной цели, помогает в подборе упражнений и организации танцевального тренажа как для постановочной, так и репетиционной работы.

### **Методика изучения танцевальных движений**

Методика изучения движений – это прерогатива теоретиков, хореографов-постановщиков и искусствоведов. Речь идет о тех движениях, которые используются хореографами для создания хореографических произведений.

Хореограф в поиске танцевальных движений оперирует к своей памяти (в каждом конкретном случае речь может идти о разнообразных видах памяти), в этот период происходит взаимосвязь замысла и приобретенных хореографом исполнительских навыков. Возникает динамическая связь между замыслом и памятью. Чем больше данных в банке памяти, тем большая вариативность в поиске движений, тем легче найти истинное (единственно возможное) решение поставленной задачи.

Основа методики поиска танцевальных движений построена на принципе поиска адекватных танцевальных движений, выражающих замысел хореографа. Кажется, принцип очень прост: определить движение, интерпретировать его относительно замысла и показать исполнителю. На деле все гораздо сложнее.

Эффективность обучения восприятию зависит во многом от понимания значимости этих движений. Повышенный интерес к обучению способствует творческой ориентации в изученных движениях.

Решающее значение в изучении и освоении движений имеет исполнительский и творческо-постановочный опыт. Постоянный повтор движений становится главным условием формирования техники создания танцевальных композиций. Целесообразность танцевального действия является сложной танцевальной формой, приобретенной в процессе длительного и индивидуального развития хореографа.

При обучении сочинению танцевальных комбинаций допускается разделение их на логически завершенные элементы: основные, второстепенные, связующие и орнаментальные. При этом важно сохранять целостность танцевальной комбинации, что способствует единству всех элементов, определяющих сценичность, выразительность и характерность танцевальных комбинаций.

Успешности поиска необходимых танцевальных движений способствует создание определенной творческой атмосферы в классе или на репетиции, разнообразие музыкального оформления, четкость определения творческой задачи, конкретность образа. Немаловажную роль играет восприятие данного движения в пространстве танцевальной композиции.

Прочность навыка зависит не только от повторяемости данного движения, но и от повторяемости его в разнообразных условиях. От частого однообразного повторения движений может произойти разрушение эмоциональных связей между исполнением движения и его заданностью, что приведет к утомляемости исполнителя. Сочетание повтора и разнообразия способствует усилению этих связей. Примером является уникальная система изучения классического танца, где движения и упражнения ежедневно повторяются в разнообразных комбинациях и под разную музыку.

Обучение танцевальным упражнениям основывается на творческом процессе, в котором используются знания, умения и навыки обучаемого в необычных для него творческих условиях. Это могут быть разнообразные танцевальные комбинации, неожиданные действенные «обороты», новизна эмоциональных отношений партнеров, разнообразное соотношение музыкальных ритмов и акцентов в упражнениях.

Основу методики изучения сложных танцевальных движений составляет знание закономерностей развития, соединения, исполнения и восприятия танцевальных движений. При творческом подходе контроль ослабляется. «Привычность» является важным фактором в изучении танцевальных движений и достигается путем многократного повтора. Постоянное исполнение одних и тех же движений в разнообразных комбинациях, а также создание разнообразных комбинаций из одних и тех же движений доводит творческий процесс до автоматизма, благодаря чему возможна творческая импровизация, что является немаловажным фактором в создании хореографического произведения.

Танцовщик или хореограф, овладев навыками исполнения и соединения движений, переходит на следующий этап – управления танцевальным движением. Изучение танцевальных движений связано в первую очередь с их использованием в творческом процессе. Движения должны быть переосмыслены для воплощения замысла.

Переосмысление основывается на накопленном творческом опыте и ориентировано на решение более сложных длительных творческих задач. Специальная подготовка, в которую входит выполнение разнообразных танцевальных комбинаций и творческих упражнений, исполнение и создание этюдов и танцев – все это способствует накоплению большего творческого потенциала как у исполнителя, так и у хореографа.

***Танцевальная школа, форма и творческий потенциал хореографа.*** В общих чертах о танцевальной школе много говорится в среде практиков, но написано об этом мало, хотя с точки зрения исторического развития ее формирование уходит в далекое прошлое. Системно-структурный анализ позволяет рассматривать танцевальную школу как сложную динамическую постоянно развивающуюся систему. На изучение и освоение только основ танцевальной школы уходят многие годы. И не всегда полученные знания, навыки и умения в том или ином учебном заведении дают положительные результаты. Для освоения танцевальной школы необ-

ходимы еще и природные задатки. Школа танца формирует профессиональную танцевальную форму, а танцевальная форма – это готовность исполнителя или хореографа к показу высокохудожественного творческого результата.

Исполнительский уровень зависит от высокого актерского мастерства, способствующего выявлению необходимых эмоциональных оттенков исполнения движений, формированию стиля и характера танцевальных движений. Уровень актерского мастерства позволяет хореографу ставить более точно сложные задачи исполнителю и направляет его на более конкретное их решение.

Для стабильности танцевальной формы необходим постоянный тренаж, сценическая практика, где происходит апробация исполнительской и постановочной деятельности. Прекращение тренажа и сценической практики приводит к потере стабильности танцевальной формы.

### **Составление и сочинение танцевальных комбинаций и этюдов**

В творческой деятельности хореографа есть понятие составление. Чем же отличается сочинение от составления? Составить – это собрать, объединить, образовать целое. **Составление** означает объединение танцевальных движений в «чистом виде» в танцевальную композицию. Составляя танцевальную комбинацию или этюд, необходимо определить ее цели и задачи, форму и структуру, выявить основные, второстепенные и связующие движения и задать целостность. В составлении комбинации присутствует элемент сочинительства. Во-первых, движения необходимо расположить в определенном порядке; во-вторых, расположение движений должно быть таким, чтобы комбинация или этюд воспринималась зрителем; в-третьих, комбинация или этюд должны быть составлены таким образом, чтобы они могли быть исполнены танцовщиками. Как правило, составление относится в большей степени к процессу обучения, где авторская значимость уходит на второй план, а от студента тре-



буется выполнение поставленных перед ним педагогом или учебным процессом задач. Примером может служить составление учебных комбинаций или уроков по классическому, народно-сценическому, историко-бытовому и другим видам танцам.

**Сочинение** носит в большей степени импровизационный характер. Это может быть подготовленная или сиюминутная импровизация. Важным моментом в сочинительстве является определение целей и задач создания комбинаций или этюдов. При этом необходимы определенные знания, умения и навыки как в сочинительской, так и в исполнительской деятельности. В сочинительство могут включаться элементы составления.

При сочинении танцевального текста необходимо обратить внимание на то, что комбинация или этюд должны состоять из *движений*, а не из *упражнений*. При обучении мастерству хореографа сама комбинация или этюд носят *учебный характер*. Сочинение танцевальных комбинаций и этюдов формирует умения:

- быстро ориентироваться в системе движений разнообразных видов и форм танца;
- выявлять основные, связующие и второстепенные движения на основе поставленных задач;
- выстраивать логику сценического развития комбинации;
- переносить сочиненную комбинацию на других исполнителей.

Быстрое включение опорно-двигательного аппарата хореографа является важным фактором во время поиска необходимого движения. Именно эмоциональное состояние хореографа, его двигательный запас соединений движений способствует быстрому и точному поиску необходимых движений и их соединений. Главным определителем поиска движений является целенаправленная динамическая система знаний, навыков и умений, освоенная студентом в процессе обучения. Эта система предполагает некий запас движений и комбинаций движений и композиций, а также *механизм* и *технику* извлечения из этого запаса нужных движений и их соединений.

Во время сочинения важно обратить внимание на умение придавать тем или иным движениям новые качественно составляющие характеристики. При составлении комбинаций или этюдов для студента, кажется, все движения должны быть главными. Это обманчивое мнение часто приводит к перегрузке комбинаций и этюдов, нарушению логики их развития. Главные движения технически и эмоционально должны выделяться на фоне других. Их исполнение должно соответствовать их восприятию. Второстепенные движения являются не только фоном для восприятия главных, но служат часто орнаментальной окраской всей композиции, способствуют контрастному или мягкому переходу от одного главного движения к другому.

Создание танцевального текста требует от сочинителя способностей к танцевально-образному мышлению, необходимого уровня знаний и умений в области техники исполнения танца, умения логически соединять движения и создавать пространственно-временные композиции танца. Музыка является основой сочинения танцевального текста. Профессор балетмейстерской кафедры Санкт-Петербургской консерватории О. М. Берг писал: «Естественно, что хореограф, приступая к сочинению будущего спектакля, разрабатывает концепцию и выстраивает сценическую драматургию, должен всесторонне разобраться в музыкальном материале»<sup>16</sup>.

Качественная сторона сочиняемого танцевального текста определяется психофизическими возможностями и танцевально-исполнительским уровнем танцовщика. Танцовщик в работе с хореографом частично является соавтором. Замысел композитора, художника активно влияет на деятельность хореографа в сочинении танцевального текста. Часто физические возможности исполнителя определяют уровень сложности танцевального текста. В то же время хореограф не ограничивается танцевальными навыками и умениями, по необходимости требует от исполнителя совершенствования танцевального мастерства. Соизмеримость возможностей исполнителя с постав-

---

<sup>16</sup> Берг О. М. Взаимосвязь музыки и хореографии и музыкальное воспитание балетмейстера // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Л., 1979. Вып. 3. С. 102.

ленными задачами хореографа – динамический процесс. Нет необходимости подменять творческий процесс работы над образом тренирующим процессом. «Техника движений – это не простой физический автоматизм, – писал Н. Тарасов, – а в ней есть всегда доля творчества, но сравнивать ее с процессом создания образа невозможно»<sup>17</sup>. Результатом этого процесса является художественный уровень воплощенного замысла исполнителем.

Рождению танцевальных движений, танцевальных композиций предшествует процесс видоизменения исторически сложившихся танцевальных движений и форм танца. Большое влияние на этот процесс оказывает характерно-образная пластика персонажа. Часто в самой пластике персонажа скрыт танцевальный текст. Хореограф активно включается в творческий процесс самого исполнителя, который в этот период в свою очередь становится соавтором хореографа.

Студент должен учитывать, что при создании хореографического произведения танцевальную композицию необходимо разделить на фигуры или сцены. Такое разделение позволяет сочинять танцевальный текст циклично, т. е. фигуру за фигурой, сцену за сценой. На начальном этапе сочинения хореографического текста возникают определенные сложности:

1. Отсутствие понимания подчеркивания основных связующих и второстепенных движений. Как правило, все движения становятся основными. Скорее происходит подмена сочинительства исполнителем, т. е. передавая движения исполнителям, хореограф следит за качеством исполнения – выполняет в данный момент роль педагога-репетитора, нежели хореографа-сочинителя.

2. Пространственное решение подменяется сочинением комбинаций. Хореограф направляет свою фантазию на поиск только движений и только составления комбинаций, а не на поиск движений в пространстве.

3. Движения носят обособленный характер, не имеют адресного направления, их исполнитель в основном занят освоением техники исполнения.

---

<sup>17</sup> Тарасов Н. Классический танец. М., 1971. С. 55.

4. Больше внимание уделяется движению ног, а движения рук, головы, корпуса не получают должного внимания.

5. Второй и последующие сценические композиционные планы не всегда предусматриваются хореографом, большее внимание уделяется первому композиционному плану. Пространство учебного зала не всегда способствует восприятию всех композиционных планов.

Хореограф, приступая к сочинению танцевального текста, оперирует известными формами танца или создает новые танцевальные формы. Формы танца имеют свои закономерности построения. Их разнообразие позволяет хореографу расширить свои возможности в сочинении хореографического текста. В хореографическом произведении в основе создания танцевального текста лежат формообразующие принципы: *принцип ассимиляции танцевальных движений и форм, а также принцип единства прерывности и непрерывности танцевальной композиции*. Эти принципы позволяют хореографу целенаправленно использовать накопленный опыт и продуктивно работать над сочинением танцевального текста.

Однако ряд движений определяет сущность этого вида искусства. Хореограф к ним обращается как к «каноническим». Они создавались веками и получили статус классических, фундаментальных. Речь идет не только о классическом, но и других видах танца. Классические движения помогают хореографу выстроить стиль, жанр, характер и т. д. Эти движения являются только исходным материалом для создания танцевального произведения, они интерпретируются хореографом согласно замыслу. Но хореограф точно знает, что взятое им движение будет понято зрителем, потому что в нем уже заложена конкретная историческая информация. Движения на пальцах способствуют созданию романтического стиля, прыжковые движения в мужском танце – героического жанра. Хореограф, используя поклон, может добиться не только исторической конкретности, а это немаловажно, но и особого отношения одного персонажа к другому.

## Интерпретация и импровизация

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

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

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

**Импровизация** (от лат. *improvisas* – ‘неожиданный, внезапный’) – сочинение стихов, мелодий, танцевальных движений, неподготовленных заранее, создаваемых в самый момент исполнения.

Импровизация возможна лишь при совершенном владении мастерством, в данном случае – мастерством хореографа и исполнителя. Убедительный пример такого содружества в импровизации – история создания хореографической миниатюры «Умиравший лебедь» на музыку Сен-Санса. Композиция родилась внезапно в общении знаменитых Михаила Фокина (хореограф) и Анны Павловой (танцовщица). Вот как

записал в словесной форме рисунок этой танцевальной композиции сам М. Фокин<sup>18</sup> (запись дана в сокращенном виде):

1. неподвижная поза.
2. Правая нога выдвигается вперед, слегка сгибаясь и опять вытягиваясь в колене с вытянутым подъемом (*degagé*). Левая нога в то же время сгибается.
3. Плавное движение на пальцах маленькими шагами (*pas de bourrée*). Руки плавно поднимаются с кистями, слегка трепещущими.
4. Складываются над головой.
5. Падение вперед.
6. Остановка на левом колене.
7. Корпус наклоняется направо вперед, центр тяжести переносится на правую ногу, потом на левую и опять на правую. Получается плавное качание корпуса. При этом плечи поднимаются, голова плавно движется направо так, что правая щека проходит по правому плечу. Руки при этом немного поднимаются и опускаются. Кисти рук все время принимают положение, противоположное руке, т. е., когда руки поднимаются, кисти падают вниз, когда руки опускаются, кисти всплывают вверх.
8. То же самое, но скорее, и голова, и корпус наклоняются налево.
9. То же самое, но голова и корпус наклоняются направо.
10. То же самое, но голова и корпус наклоняются налево.
11. То же самое, но голова и корпус наклоняются направо.
12. Подъем на пальцы левой ноги с поднятой высоко назад правой (*attitude*). Руки взлетают, как крылья. Голова запрокидывается назад. В позе этой надо простоять по возможности до конца такта и лишь в последний момент опустить ногу в пятую позицию и перейти на мелкое *pas de bourrée*.
13. Плавное движение на пальцах маленькими шагами (*pas de bourrée*). Руки плавно поднимаются с кистями, слегка трепещущими.
14. Складываются над головой.
15. Падение вперед.

---

<sup>18</sup> Фокин М. Умирающий лебедь. Л., 1961. С. 24–25.

16. Остановка на левом колене.

17. Корпус наклоняется направо и вперед, центр тяжести переносится на правую ногу, потом на левую и опять на правую. Получается плавное качание корпуса. При этом плечи поднимаются, и голова плавно движется направо так, что правая щека проходит по правому плечу. Руки при этом немного поднимаются и опускаются. Кисти рук все время принимают положение, противоположное руке, т. е., когда руки поднимаются, кисти падают вниз, когда руки опускаются, кисти всплывают вверх.

18. То же самое, но скорее, и голова, и корпус наклоняются налево.

19. То же самое, но голова и корпус наклоняются направо.

20. То же самое, но голова и корпус наклоняются налево.

21. То же самое, но голова и корпус наклоняются направо.

22. Подъем на пальцы левой ноги с поднятой высоко назад правой (*attitude*), руки взлетают, как крылья. Голова запрокидывается назад. В позе этой надо простоять по возможности до конца такта и лишь в последний момент опустить ногу в пятую позицию и перейти на мелкое *pa de bourrée*.

То же содержание танца «Умиравший лебедь» графически можно изобразить так (рис. 1):

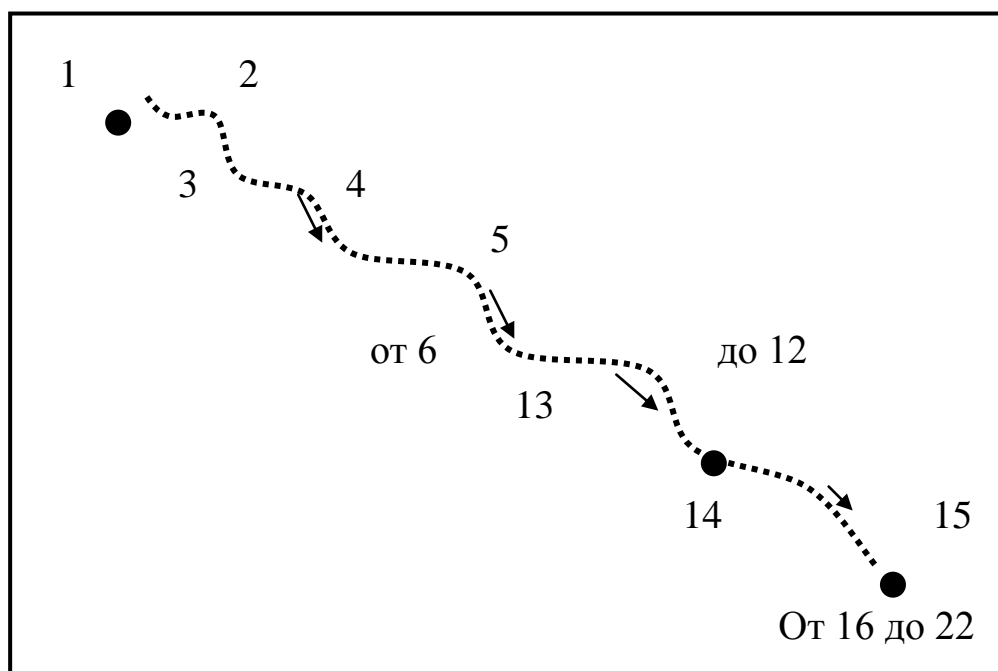


Рис. 1. Композиционный рисунок хореографической миниатюры «Умиравший лебедь»

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

Импровизация – не произвол, не свободное от ограничений самовыражение. Это важнейшее направление хореографического мышления, организации танцевальной формы, базирующейся на специфике танцевального исполнительства. Это строго организованная система приемов воплощения содержания, имеющая свои собственные закономерности, свои средства создания танцевального произведения.

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

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

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



При рассмотрении импровизации в хореографическом искусстве необходимо выделить «сиюминутную» импровизацию и композицию. Сиюминутная импровизация основана на настоящем времени и реализуется в данный момент, но она вправе воспроизводить прошлое (повтор движений, танцевальных фигур) и предполагать будущее (инерция восприятия движений и законченность фигур). Сиюминутная импровизация неповторима в связи с большим разнообразием движений, происходящих в тот или иной момент, и потому далеко не всегда поддается фиксации и повтору.

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

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

Танцевальное движение в хореографическом произведении может и не нести конкретной мысли, а быть только средством для ее выражения, а вот танцевальная фраза, тем более фигура, художественной информацией обладает. Конкретную информацию необходимо приспособлять к общему содержанию создаваемого хореографического произведения, а любое приспособление в искусстве влечет за собой повтор.

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

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

Возможность импровизации предполагает глубокое взаимопонимание постановщика и исполнителя хореографического произведения.

### **Организация композиции танца**

Ведущая роль принадлежит чаще всего постановщику, который владеет теорией композиции, в частности, сознательно использует принципы (руководящие идеи) организация композиции. К их числу следует отнести:

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

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

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

**Принцип устойчивого повтора и разнообразия.** В танце одни и те же движения могут повторяться неоднократно, скрепляя композицию в единое целое. Повтор движений только тогда вызывает интерес, когда в него вносится разнообразие, в частности, одни и те же

движения по-разному воспринимаются зрителем в разных точках сценического пространства. То же самое касается ракурса, т. е. угла зрения, под которым зритель видит исполнителя.

**Принцип лаконичности движений.** И хореограф, и танцовщик, допуская элемент импровизации в исполнении танца, постоянно заботятся о соотношении количества и качества движений. Чем меньше ненужных, украшательных деталей в исполнении, чем движения точнее, выразительнее, «скупее», тем легче они «прочитываются» зрителем.

**Принцип акцентного варьирования.** Поскольку движения в танце повторяются неоднократно, их разнообразие достигается умелой расстановкой смысловых акцентов. Смещение акцента с одного движения на другое расширяет возможности языка танца. Лидирующее движение должно быть тем или иным способом выделено из танцевальной фразы. Особенно важен перенос акцента с одного элемента танцевальной фразы на другой при неоднократных ее повторах.

**Принцип контрастности** – частный случай действия закона контраста – выражает противопоставление различных свойств движений и рисунков. Этот принцип основан на противопоставлении различных свойств движений и рисунка. Свойства движений и рисунков можно по контрастности распределить следующим образом:

Танцевальные движения	
Сильные	Слабые
Жесткие	Мягкие
Быстрые	Медленные
Мелкие	Крупные
Тяжелые	Легкие
Резкие	Плавные

Танцевальный рисунок	
Плоский	Объемный
Статичный	Динамичный
Простой	Сложный
Мелкий	Крупный
Медленный	Быстрый

Хореограф, владея знаниями о принципах организации хореографического произведения, делится этими знаниями с исполнителем, помогая ему сознательно включать (или не включать) те или иные элементы импровизации в уже завершённую, выносимую на суд

зрителей, танцевальную композицию. Наоборот, в процессе создания композиции нового хореографического произведения хореограф максимально стимулирует способность танцовщика импровизировать, превращая его тем самым в соавтора, развивая его творческую инициативу.

**Анализ композиции хореографического произведения.** Сценические хореографические произведения в своей конструктивной основе исторически развивались по законам и правилам сценической композиции. Они передавались опытным путем из поколения в поколение через танцовщиков или балетмейстеров. Часть произведений имела большой успех и долго могла будоражить зрителя и доставлять ему наслаждение, а некоторые сходили со сцены настолько быстро, что ни критики, ни зрители, да и сами балетмейстеры не могли их оценить по достоинству. Порой судьбу этих произведений решали не только зрители, но и заказчики. Необходим был анализ причин удачных и неудачных хореографических произведений.

Большое значение в анализе создания хореографических произведений играла композиционная основа танца, сценария, сценического пространства и т. д. Нужны были базовые теоретические знания в области танцевальной композиции, так как композиционный анализ раскрывает сущность работы с хореографическим произведением, его творческую и материальную организацию. До сегодняшнего времени этот вопрос остается на стадии разработки. Хотя отдельные моменты в своих трудах освещали зарубежные и отечественные практики и теоретики. Так, Р. Захаров в своей книге «Сочинение танца» пишет: «Умение пользоваться законами композиции и правильно применять их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера»<sup>19</sup>.

Композиция как основа хореографического произведения не является только механическим элементом создания танцевальных предложений, фигур и целых сценических хореографических произведений. Это реализация творческого мышления хореографа с учетом анализа в рамках поставленных целей и задач создания хореографи-

---

<sup>19</sup> Захаров Р. Сочинение танца. М., 1983. С. 75.

ческого произведения. Все это также связано с разработкой методологии поэтапного анализа подготовки сочинения хореографического произведения, исходя из принципов, законов, категорий теории хореографического искусства, составляющих основу профессиональной деятельности балетмейстера.

Композиция, как известно, это организация в определенном порядке всех частей хореографического произведения. Композиция выполняет две функции. Первая – схематично-механическая. Она служит своеобразной подготовкой к созданию будущего хореографического произведения. В орнаментальных танцах в большей степени обращается внимание на перемещение исполнителей в сценическом пространстве. Хореограф определяют, по какому геометрическому рисунку будут двигаться исполнители, как будет делаться переход из рисунка в рисунок и какие движения будут использоваться в этот момент. Вторая функция – эмоционально-выразительная. Композиция может сыграть решающую роль в создании образа танца или образа в танце. Так, каждый хоровод Н. Надеждиной в ансамбле «Березка» имеет свой неповторимый образ. Орнаментальные танцы И. Моисеева также исполняются в характере того или иного образа. В любительских коллективах мы наблюдаем, что образы – это удел больше музыки, нежели танцевальной композиции.

Различают два основных вида пространственных сценических композиций: фронтальная и объемная. Как правило, в хореографических произведениях эти виды композиции используются в сочетании. Фронтальной композиции свойственны финальные или апофеозные фигуры или целые сцены балетов, сюит, концертов или хореографических миниатюр. В большинстве своем каждый народный танец или финал балетного спектакля заканчивается фронтальной композицией. Объемная композиция является неотделимой частью пространственной среды. Ясность восприятия такой композиции зависит от взаимосвязи и расположения в ней элементов хореографического произведения, создающих объем. Во фронтальной композиции исполнители двигаются по двум направлениям сцены: вертикальному и горизонтально-

му, т. е. от задника к авансцене и обратно и вдоль авансцены, или от кулисы к кулисе. В объемной композиции используются движения по круговым направлениям, по прямым и кривым линиям и т. д.

Композиция хореографических произведений состоит из нескольких фронтальных и объемных композиций, исполняемых на сцене с определенными интервалами. В зависимости от размещения выделяют следующие типы композиции: замкнутая (композиция заканчивается на сцене), разомкнутая (подразумевается продолжение композиции за пределами сценического восприятия). В замкнутой композиции исполнители, заканчивая танец, остаются на сцене в танцевальных позах. В разомкнутых композициях исполнители уходят за кулисы, хотя музыка продолжает еще звучать и создается впечатление, что танец еще продолжается.

Создание танцевальной композиции должно соответствовать основному закону построения композиции – закону единства и взаимосвязи всех частей. Сопутствующие законы контраста, асимметрии и симметрии способствуют выражению взаимосвязи всех частей. При создании танцевальной композиции необходимо обращать внимание на законы восприятия зрителем данной композиции. Поскольку зритель воспринимает композицию с одной точки и не имеет возможности перемещаться по зрительному залу, необходимо учитывать центр восприятия и возможности зрителем включить свою фантазию для восприятия с других точек зрительного зала. Правильность создания композиции заключается в совмещении по возможности всех центров восприятия зрителем.

Танцевальная композиция хореографического произведения должна отвечать целостности и действенности его развития. Целостность и действенность обусловлены взаимосвязью всех частей композиции. Организация танцевальной формы начинается с организации замысла, который и определяет дальнейшую работу в создании хореографической композиции. Воплощение замысла целиком зависит от организации содержания: определения идеи, темы, расстановки основных акцентов, музыки, вида танца, формы танца, жанра, сцениче-

ского пространства и исполнителей. Центр танцевальной композиции должен быть совмещен с центром действенного развития содержания. Если этого не происходит, то нарушается восприятие формы и содержания, эмоциональные акценты восприятия композиции и эмоциональное воздействие на зрителя не совпадают.

Восприятие хореографического произведения – непрерывный процесс, требующий зрительной устойчивости, поэтому между развитием композиции и развитием действия должно быть равновесие. Все элементы хореографического произведения – движения, рисунок танца, распределение этих элементов в пространстве, выразительность актерского исполнения, техника исполнения – должны быть сбалансированы и давать ясную зрительную информацию об устойчивости. Композиционное равновесие легче достигается при четком определении вида и формы танца и подбора исполнителей, соответствии музыкального материала, с одной стороны, и выявлении хореографического содержания – с другой. Неопределенность хореографического содержания приводит к нарушению равновесия. Часто содержание перегружено событийным рядом, сложностью замысла, требующего иных выразительных средств или более длительного воплощения.

При анализе сочинения хореографического произведения необходимо обратить внимание на реализацию в композиции симметрии и асимметрии. При использовании симметрии создается строгость, спокойствие, академизм, сила. Асимметрия созвучна: слабости, движению, динамизму, свободе. Симметричные рисунки и движения соответствуют формам «строгим», «праздничным». В асимметричных рисунках и движениях есть некая степень раздражительности, не успокоенности. Симметрии свойственна повторяемость, зеркальность. При создании асимметричной композиции необходимо освоение композиционного равновесия. Композиционное равновесие в хореографическом произведении легче достигается при создании симметричных танцевальных рисунков, повторяемости движений и танцевальных фигур. Необходимо выделить два вида равновесия – равновесие между содержанием и формой, достигающее полным соответствием

выразительности и равновесие в построении композиционных танцевальных фигур.

Важным средством при создании хореографического произведения в композиции является линия. Линия ограничивает сценическое пространство, создает необходимую пространственно-временную среду. Прямая или кривая, простая или сложная – она присутствует в композиции всех хореографических произведениях. Линия создает танцевальную композицию в необходимых пропорциях и в перспективе, линия определяет характер. Подчеркивает эмоциональную выразительность. Различные направления линий способствуют расширению вариантов восприятия композиции. Движение по линии от задника к авансцене вызывает ощущение активного действия, но незаметного перспективного перемещения. Движение по авансцене или от кулисы к кулисе по прямой линии создает иллюзию быстрого перемещения, особенно когда две линии двигаются в разных направлениях. Перемещение по диагонали используется во всех композициях хореографических произведений, оно воспринимается более активным, нежели по линиям от задника к авансцене и от кулисы к кулисе.

В отличие от музыкального ритма танцевальная композиция в хореографическом произведении имеет свой ритмический строй. Ритмический строй способствует не только упорядочению всех элементов композиции, организуя ее в пространстве и времени, но и действительному восприятию этой композиции. При слишком частом повторении хореографических элементов (танцевальных движений, рисунков) в метрическом ряду композиция может оказаться перенасыщенной. При разреженном ряду композиция воспринимается «вяло», ее элементы становятся неустойчивыми, теряются в сценическом пространстве. Метрические (размерные) и ритмические повторы элементов танцевальной композиции в хореографическом произведении необходимы для определения последовательности развития действия во времени и в пространстве, для создания темпа восприятия и оценки содержания. Повторы приемов помогают в хореографическом произведении создать ощущение стиля. При создании ритма и метрических



повторов в композиции важно помнить о необходимости избегания монотонности, что снижает активность восприятия содержания хореографического произведения.

Целостность композиции хореографического произведения, ее действенность обеспечиваются качественным разделением (дифференциацией) всех частей и их сложным соотношением – количественным и качественным. Важную роль играет согласованность композиционных частей. Художественная композиция влияет не только на содержательность хореографического произведения, но обеспечивает ему современность, оригинальность и жизнеспособность. Теоретические знания в области композиции способствуют более качественной продуктивной работе хореографа.

#### **Вопросы для самопроверки**

1. В чем заключается отличие понятий «движения танца» и «упражнения»?
2. Что такое выразительность движений танца и выразительность танца?
3. Определите значение подготовительных упражнений в овладении мастерством хореографа.
4. Назовите особенности сочинения и составления танцевальных комбинаций и этюдов.
5. В чем заключается сходство и различие интерпретации и импровизации хореографа?
6. Какими принципами должен руководствоваться постановщик при работе над созданием хореографического произведения?
7. Какими знаниями должен обладать студент при анализе композиции танца?

#### **Список литературы**

1. Богданов Г. Ф. Основы хореографической драматургии. – М., 2006. – С. 7–10.
2. Гиршон А. Импровизация и хореография // Танцевальная импровизация. – М., 1999. – С. 9–13.
3. Захаров Р. Сочинение танца. – М., 1983. – С. 95–98.
4. Розетт И. М. Психология фантазии // Психология художественного творчества. – Минск, 1999. – С. 538–541.
5. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. – М., 1986. – С. 130–138.

## ГЛАВА 4. ХОРЕОГРАФ – ОРГАНИЗАТОР ПОСТАНОВОЧНОГО КОЛЛЕКТИВА

### **Определение роли хореографа в постановочном коллективе**

Природа хореографического искусства позволяет определить деятельность хореографа как автора танцевально-пластического текста, танцевальных мизансцен, как режиссера-постановщика малых и крупных хореографических форм и, наконец, как педагога-репетитора, готовящего танцовщика к воплощению танцевально-пластического решения.

Хореограф осуществляет творческую организацию постановочного коллектива в хореографическом произведении, является его руководителем и идейным художественным вдохновителем, несет наибольшую ответственность за результат работы над хореографическим произведением. В то же время сценарист, художник, композитор, педагог-репетитор, танцовщик решают поставленные перед ними задачи своими средствами. От организации и методов их работы зависит качество будущего хореографического произведения.

Очень часто хореограф берет на себя работу сценариста, режиссера, сочинителя хореографического текста. Хореограф может быть постановщиком хореографического произведения, но не быть автором его хореографического текста и режиссерских мизансцен. Так, балеты, созданные М. Петипа, «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и др. идут во многих театрах мира в постановке других балетмейстеров. Приступая к созданию балетного спектакля или других хореографических произведений, хореограф становится автором танцевального текста, режиссером хореографического пространства.

Одним из основных помощников хореографа в работе над балетным спектаклем является репетитор. Он не только помогает танцовщику освоить танцевальный текст, но и в содружестве с ним доводит его замысел до конечного воплощения.

Согласно поставленным перед постановочным коллективом задачам, хореограф на разных этапах работы занимает свойственное ему место и играет в процессе реализации этих задач необходимую роль.

Место и роль каждого из сопостановщиков определяется хореографом, что основано на четко поставленной перед каждым из них задаче. В самой постановке задач должна быть заложена возможность их практического решения. В итоге деятельности постановочного коллектива должно быть создано хореографическое произведение, поэтому сопостановщики должны знать специфику работы хореографа. Уровень самостоятельных действий каждого вытекает из определения его места и роли и влияет на творческий потенциал всего коллектива.

Работа над хореографическим произведением делится на три основных периода: подготовительный, постановочный и выпускной. Взаимодействие хореографа с постановочной группой в различные периоды неравноценно.

В период формирования постановочного коллектива происходит приглашение сценариста, композитора и художника. Этот коллектив создается для работы над конкретным хореографическим произведением. Для создания нового произведения может быть сформирован другой коллектив. Выбор и приглашение сценариста, композитора, художника и создание предпосылок к использованию их творческих возможностей зависит от четкого определения хореографом их задач. На организацию творческого процесса постановщиков влияют не только их личностные качества, но и умелое составление хореографом календарного плана.

В постановочный период во взаимосвязи постановочного коллектива с хореографом образуются два направления. С одной стороны, происходит тяготение к коллективному творчеству, с другой – возникает необходимость сохранения суверенитета каждого из постановщиков. Коллективное творчество предполагает постоянное взаимодействие хореографа и всей постановочной группы и основано на самовыражении каждого.

Степень взаимоотношений характеризуется постоянным или временным присутствием композитора, художника на репетициях

хореографа. Хореограф, работая с постановочной группой, должен не столько подсказывать, сколько создавать условия для верного решения поставленных задач, проникая в творческий акт художника, композитора, сценариста, мыслить категориями данного вида искусства. Творческий процесс всегда индивидуален и поэтому неповторимо уникален. Эта уникальность постановочной группы основывается на задачах, поставленных хореографом, так как он является единственным человеком в хореографическом произведении, охватывающим все стороны постановочного решения.

### **Хореограф и композитор**

В постановочной группе особенно ярко проявляется связь между хореографом и композитором. Работа композитора над музыкой к хореографическому произведению и работа хореографа над хореографическим произведением с музыкой – это две части одного целого. Источником зарождения хореографического произведения является замысел сценариста, хореографа или даже композитора. Композитор или хореограф воплощают этот замысел своими средствами. Танцевальная музыка способствует организации движений танцовщика в танцевальную форму. Поэтому между хореографом и композитором в их деятельности должна быть согласованность. Как композитор, сочиняя музыку, должен учитывать замысел хореографа, так и хореограф в выявлении музыкально-танцевального действия использует предложения композитора.

В подготовительный период хореограф и композитор разрабатывают музыкально-танцевальную драматургию. В основе этой разработки лежит композиционный план, предложенный хореографом. «Композиционный план пишется для композитора, который будет сочинять музыку...»<sup>20</sup> В зависимости от сложности задач и объема танцевально-пластического материала хореографического произведения хореограф может предложить подробный или краткий композиционный план, который включает в себя драматургический, хорео-

---

<sup>20</sup> Захаров Р. Сочинение танца. М., 1983. С. 153.

графический и музыкальные планы. В основе драматургического плана находится подробное идейно-тематическое содержание сцен, эпизодов и образов, воплощающих замысел. Хореографический план включает режиссуру сцен и эпизодов, характер и форму танцев, а иногда даже название отдельных движений. В музыкальном плане хореограф предусматривает музыкальную форму, а также указывает музыкальный размер, темп и хронометраж. Такой план способствует не только целенаправленной работе, но и создает условия для одновременной работы композитора и хореографа.

Основу краткого композиционного плана составляет драматургический план, который разрабатывается на основе уже готового музыкального материала. Это может быть либо авторское композиторское сочинение, либо произведение на тему известных сочинений. Ярким примером является написанный композитором Р. Щедриным балет «Кармен» на тему музыки одноименной оперы Бизе. Музыка, написанная для танца, естественно предполагает танец, а в конечном результате исполняемый танец является «принадлежностью» данной музыки. Поэтому в подготовительный период возникает необходимость взаимосвязи композитора и хореографа. В создании музыки и танца композитор и хореограф двигаются навстречу друг другу. Задача хореографа в этом процессе определить место и роль композитора, характер взаимосвязи хореографа и композитора и наметить календарный план их совместной и самостоятельной работы.

К постановочному периоду композитор и хореограф проделывают ту работу, в результате которой возникает потребность к слиянию музыки танца. Музыка к этому периоду может быть написана полностью или частично. Это позволяет хореографу наметить хореографический текст в развитии и в соединении с другими выразительными средствами. Непосредственная связь композитора и хореографа в этот период имеет большое значение в решении замысла. Это позволяет композитору, присутствующему на репетициях хореографического произведения, внести коррективы в клавиру музыки. Такое сотрудничество позволяет создать условия непрерывного творческого процесса.

В выпускной период связь композитора и хореографа просматривается в анализе проделанной работы: насколько их совместная деятельность способствовала реализации замысла в целостности всего хореографического произведения.

### **Хореограф и художник**

Взаимосвязь хореографа с художником в подготовительный период имеет существенное значение в работе не только над костюмами, но и над всем оформлением хореографического произведения. Творческое содружество позволяет определить взаимосвязь декораций, костюмов, хореографического текста и танцевальной композиции. Костюмы и декорации помогают исполнителю приобрести свободу в движениях и выявить их пластическую выразительность. Фасон костюма, модель обуви, форма головного убора и т. д. – все это оказывает влияние на характер, стиль и форму хореографического произведения. «Каждый танцевальный костюм – это мировоззрение и воспитание»<sup>21</sup>. Художник в своих эскизах костюмов создает пластическую характеристику персонажей. Так, например, эскизы костюмов театральных художников А. Н. Бенуа и А. Я. Головина приближались к танцевально-пластическому решению персонажей. «Коровин нередко прибегал к изображению на одном листе костюмов, не только соединяя и колористически связывая цвета одежд, но и подчеркивая характерность общего танцевального ритма и движений»<sup>22</sup>. Часто такая пластическая характеристика персонажа в эскизах костюмов способствует созданию оригинального хореографического произведения.

Декорация оказывает влияние на пространственное решение танцевальных композиций. Иногда в репетиционном процессе удаётся точнее определить декорационное решение хореографического произведения. Вместе с тем танцевальное решение композиции позволяет определить планировку сцены и найти силуэт костюма.

Поскольку декорация и костюмы оказывают влияние на двигательную пластику, хореограф и художник должны найти общее решение относительно замысла хореографического произведения.

---

<sup>21</sup> Голубовский Б. Пластика в искусстве актёра. М., 1986. С. 98.

<sup>22</sup> Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1970. С. 202.

Во взаимоотношениях художника и хореографа существуют определенные правила, но каждая новая работа диктует свои условия. Однако во всех случаях в подготовительный период необходимо, чтобы и художник, и хореограф помогали исполнителю в воплощении замысла. Если творческий контакт между хореографом и художником отсутствует, то в их работе возникают противоречия. Пассивная позиция, которую занимает хореограф по отношению к замыслу художника, или несогласованность художника в своем решении с хореографом в конечном итоге отрицательно отражаются на постановке хореографического произведения. Особенно ярко эти противоречия могут проявиться в выпускной период, когда приходится уделять большое внимание корректировке как декорационного оформления, так и хореографии.

Взаимоотношения художника и хореографа в постановочный период также влияют на конечный результат. Именно в этот период художник и хореограф, опираясь на замысел, согласовывают свои действия. Это взаимодействие происходит через танцевальную пластику и репетиционный костюм, приближенный к эскизам художника.

Эскизы костюмов и декораций помогают хореографу создать модель будущего произведения, а репетиционный костюм позволяет приблизить эту модель к сценической реальности, глубже понять замысел художника и определить единое решение. Репетиционный костюм, приближенный к эскизам, необходим только в тот момент, когда найдена хореографическая основа, и костюм не мешает исполнителю в освоении танцевальной техники и сценического пространства. Именно это важно в постановочный период, в период поиска танцевальных движений, вскрывающих внутреннюю суть образа. В этот период исполнитель должен сосредоточить свое внимание на движениях танца и танцевальной технике, сделать танцевальную пластику природой своего тела и материалом для создания образа. Такой костюм вносит необходимые коррективы в работу над хореографией и изготовлением сценического костюма.

В постановочный период для художника и хореографа происходит реализация их общего замысла, уточнение найденных реше-

ний, проявляется активность поиска решений в соединении танца и костюма. Это взаимодействие основано не только на синтезе двух видов искусства, но и на воздействии *их* на зрителя. Стиль, силуэт, фактура ткани, цвет и даже вес костюма влияют на характер и форму танцевальных движений. Взаимосвязь костюма и танца происходит не формально, а в выразительном танце исполнителя. И художник, и хореограф в этот период осуществляют свой замысел непосредственно в исполнительском материале.

В выпускной период работа художника и хореографа, реализованная в декорациях, костюмах и танце, рассматривается относительно других компонентов хореографического произведения. Взаимодействие декораций, костюмов и хореографии определяется через общий замысел и целостность решения хореографического произведения. Основной задачей хореографа является оказание помощи исполнителю в реализации замысла художника и хореографа.

Связь художника и хореографа прослеживается на протяжении всей работы над хореографическим произведением. Взаимодействие хореографа с композитором и художником в разные периоды работы над хореографическим произведением носят различный творческий и временной характер. Наиболее насыщенным по взаимосвязям является подготовительный период. В постановочный и выпускной периоды основная деятельность хореографа непосредственно связана с исполнителем.

### **Хореограф и исполнитель**

В основе взаимоотношений хореографа и исполнителя лежит синтез деятельности сочинителя хореографического текста и режиссера, также как в основе деятельности исполнителя – синтез танцевального и актерского искусства. Хореограф, являясь в прошлом исполнителем, хорошо понимает работу танцовщика-актера. Самое главное уметь отличать два важных качества в деятельности исполнителя – танцевать и играть, виртуозно исполнять движения и перевоплощаться в заданный образ. Уровень художественного мышления в хореографии – это способность актера-танцовщика мыслить обра-



зом, выразительным средством которого является танец. Поэтому хореограф, сочиняя танцевальный текст, предполагает не только уровень технического решения, но и его образное воплощение. Жить танцем на сцене – это уникальная природа артиста балета. Структура текста должна включать то временное пространство, в котором танцовщику необходимо прожить жизнь своего героя, и атмосферу хореографического произведения. Чем сложнее образ, тем лаконичнее должен быть хореографический текст.

Хореограф, ставя перед собой задачи поиска художественного образа, опирается на индивидуальные возможности танцовщика. Вместе с тем хореографическое произведение способствует раскрытию уникальных личных качеств исполнителя и является прекрасным условием для его творческого роста.

Профессиональное мастерство актера хореографического искусства является одним из важных факторов, влияющих на определение художественной ценности хореографического произведения. Танцовщик должен быть потенциально готов к решению любых поставленных перед ним хореографом-сочинителем и хореографом-режиссером задач. Уровень исполнительского мастерства в хореографии зависит от способностей к занятиям хореографией и от хореографической школы. Знания, навыки и умения, приобретенные в училище и развитые в театре, способствуют формированию этой готовности. Готовность – величина не постоянная. Она может изменяться в ту или иную сторону. Эти изменения зависят от многих факторов – как объективных, так и субъективных.

Критерием оценки уровня подготовки исполнителя в училище является его творческая деятельность в театре, способность к самовоспитанию и оценке своих результатов, к умению использовать танцевальные навыки и умения, полученные в училище, для создания образа в хореографическом произведении. Театр и ансамбль танца является школой, но школой, в которой происходит становление и развитие мастерства танцовщика. В то же время перед театрами ставится задача – создание условий для развития приобретенных

навыков и умений в школе. Но создание условий не решает всей проблемы, перед исполнителем возникает необходимость умения переноса полученных умений и навыков из учебного процесса на сцену. Это умение формируется в стенах учебного заведения и закладывается непосредственно в структуру учебных программ.

В театре и ансамбле исполнителю предъявляются требования к управлению полученными знаниями, навыками и умениями и их использованию в соответствии с новыми задачами. Происходит перестройка системы знаний, умений и навыков. Качественный пересмотр влечет за собой появление новых знаний, навыков и умений и качественно новых взаимосвязей для работы над образом.

Для каждого хореографического произведения формируется танцевально-пластическая система, частью которой является и уровень подготовки исполнителя. Без учета этого фактора, невозможно воплощение предполагаемого замысла. Чем выше требования, предъявляемые хореографом к решению хореографического произведения, тем активнее происходит мобилизация творческих сил исполнителя.

На повышение профессионального уровня танцовщика влияют такие факторы, как работа с разными хореографами, партнерами, участие в исполнении произведений различных форм и стилей и жанров. Танцовщик должен быть чутким к изменениям уровня исполнительского мастерства в искусстве современной хореографии. Совершенствование профессионального исполнительского мастерства происходит в двух аспектах: техническом и художественном. Эти два направления взаимосвязаны. Для танцовщика техническая сторона движения на начальном этапе является первоосновой, а при работе над образом преобладает художественная сторона движения. Высокая техника помогает танцовщику решать поставленные задачи на высоком художественном уровне.

Контроль над уровнем техники танца осуществляется через самоконтроль и контроль хореографа посредством постановочной и репетиционной работы, с помощью «тренирующих уроков». Осознанный контроль за исполнением танца осуществляется исполните-

лем на начальном этапе и не «зеркально», а через внутреннее ощущение танцевального движения в пространстве.

При работе с исполнителями необходимо обратить внимание на то, что любое достижение в технике танца требует фиксации. Исполнитель после каждой репетиции не только должен запомнить хореографический текст, но и его изменения. Без фиксации невозможна дальнейшая работа над постановкой. Фиксация взаимосвязана с техникой танца – исполнением движений и рисунка, а также внутренним психологическим действием – созданием образа. Фиксация танцевальных движений как постоянного компонента хореографического произведения способствует включению эмоционального состояния исполнителя, которое не поддается фиксации. Но не всякую танцевальную композицию или комбинацию можно запомнить. Композицию, созданную логически верно, легко зафиксировать.

Постановочная деятельность хореографа осуществляется через практическое понимание и освоение поставленных им самим перед собой задач и через анализ танцевального материала в лице исполнителя. Исполнитель является материалом и сотворцом хореографа. От результатов работы хореографа на каждой ступени постановочного процесса зависит качество всего цикла деятельности.

### **Основы управленческой деятельности хореографа**

Хореограф должен не только организовывать творческую среду, но и управлять ею. Часто и незаметно внешняя информация проникает в нас и формирует наш взгляд на вещи, поведение, стиль, имидж помимо нашего сознания. Можно противостоять мнению и большинства людей, когда это мнение противоречит твоим взглядам, но гораздо сложнее, когда ты неожиданно и необъяснимо соглашаешься с их мнением, а позже раскаиваешься.

Не все, что мы видим или слышим, нам необходимо для творчества в хореографии. Многие мешают творчеству, тормозит его развитие. Поэтому хореограф не только должен уметь отбирать, но и противостоять ненужной информации. У него должны быть разрабо-

таны устойчивые связи в системе отбора, он не должен поддаваться искушению сиюминутного пластического, танцевального, звукового и музыкального воздействия.

Мир, в котором живет и творит хореограф, помогает ему определить главное в задуманном, дает «пищу» для поиска нужных тем, идей, стиля, формы, жанра, характера исполнения и т. д. Хореографический опыт помогает сопоставлять, «просеивать», отбирать, переосмысливать увиденное и приводить его в художественную систему.

Анализ хореографического произведения предполагает умение выделить главное, решающее в раскрытии темы, установить внешнюю и внутреннюю связь основных элементов произведения. Создавая хореографическое произведение, хореограф анализирует создаваемую форму, отбрасывая второстепенное, подчеркивая главное. Он диктует отбор выразительных средств, концентрирует активное отношение к восприятию и синтезу движений, рисунка, музыки, живописи, актерской игры и т. д.

Крепкой основой хореографического творчества всегда было умение свободно танцевать, сочинять танцевальный текст, распределять его в сценическом пространстве. Именно на такой твердой профессиональной основе проявлялось и проявляется сегодня творческая оригинальность множества хореографических произведений.

Хореографические движения настоящего мастера обладают ярко выраженными индивидуальными чертами. Внимательное изучение жизни дает хореографу возможность лаконично и точно организовать и трактовать танцевальный текст и хореографическую форму.

Организация и управление реализацией замысла хореографического произведения связаны с эмоциональным воздействием хореографического текста и формы, способных привлечь или оттолкнуть не только зрителя, но и исполнителей. Поэтому чрезвычайно важно иметь представление о ряде понятий, связанных непосредственно с выразительностью танцевальных движений, рисунка и танцевальной композиции.

Большая роль в организации танцевальной композиции принадлежит музыкально-танцевальному действию. Оно подсказывает

хореографу характер исполнения движений, рисунков, переходов от движения к движению и рисунку и т. д. Общая композиционная структура неизменна, подчинена творческому замыслу и связана с жизнеспособностью хореографического произведения.

В процессе своей деятельности хореограф не только сочиняет хореографический текст, но и управляет всем творческим процессом.

1. Отбор музыкального материала. Составление композиционного плана.

2. Изготовление эскизов и пошив костюмов.

3. Организация и эффективное использование постановочной и исполнительской группы. Хореограф должен решить вопросы с организацией творческой группы (поиском танцовщиков, репетитора, композитора, художника, осветителя и звукорежиссера). Хореограф должен знать не только количество танцовщиков для хореографического произведения, но и степень их исполнительской подготовки. От четкого распределения обязанностей каждого члена творческой группы зависит качество работы. Многие хореографы работают с постоянной труппой артистов балета и обращаются к одним и тем же композиторам и художникам.

4. Поиск и взаимодействие со зрителем. Создание хореографического произведения требует и другой немаловажной стороны – связи со зрительской средой: организация зрителя, его воспитание, наконец, создание «своего» зрителя. Интересы зрителя могут повлиять на изменения в творческом процессе, рекламу коллектива, его репертуар.

5. Финансирование постановки. Финансовый вопрос занимает последнее место в искусстве в целом и в частности в хореографии. Хореограф решает творческие проблемы исходя из финансовых возможностей: приглашение исполнителей, постановщиков, подготовка декораций, костюмов и т. д.

Постановочный коллектив формируется хореографом временно, на период создания и эксплуатации хореографического произведения. Речь идет в большей степени о крупных хореографических произведениях. Сформированный коллектив живет своей жизнью.

Центральное место в работе хореографа занимает:

- организация и планирование деятельности постановочного и исполнительского коллектива, а также организация и планирование своей собственной деятельности;
- четкое распределение обязанностей и объема работы каждого сопостановщика;
- постоянный контроль и анализ результатов репетиций, пошива костюмов, создания декораций, подготовки музыкального материала и т. д. Результаты контроля позволяют уточнить замысел и правильность решения. В этот период необходимо наметить пути устранения недостатков;
- утверждение лидерства хореографа в творческом коллективе.

Хореограф должен иметь авторитет, обладать высоким уровнем профессионализма, быть лидером, способным увлечь и повести за собой сопостановщиков и исполнителей. Он должен быть воспитателем, обладать способностью выявлять профессиональные качества сопостановщиков и исполнителей, нести положительные эмоции, обладать высокой культурой общения, умением воздействия на людей, уметь налаживать контакты с администрацией и другими сотрудниками как внутри, так и за пределами всего коллектива.

Очень важно обратить внимание на срок исполнения задуманного, необходимо составить план.

Планирование является важным фактором в самоорганизации хореографа. Поэтому деятельность хореографа в творческом процессе при планировании приобретает ряд преимуществ. Оно способствует:

1. Большей определенности в вопросах организации, управления и решения творческих задач.
2. Мобилизации хореографа в решении неожиданных ситуаций. Хореограф порой не знает, что может произойти в период постановочной деятельности, но он должен знать, что надо делать.
3. Выявлению степени важности этапов работы. Чем точнее хореографом оценивается значимость того или иного процесса и чем

более последовательно он будет проходить, тем более эффективной будет его деятельность.

Детализация плана должна быть примерно одинаковой во всех его частях. С наибольшими трудностями и самыми разными неожиданностями хореограф сталкивается при реализации той части, которая не проработана в деталях.

### **Самопобуждение и самопринуждение в творчестве хореографа**

Хореография во всех своих проявлениях основана на физических движениях. Любое физическое движение предполагает определенные усилия, требующие преодоления. Поставленная цель определяет физические или эмоциональные усилия (исполнить танцевальное движение, придумать танцевальную комбинацию). Даже исполняя движения в своем воображении, мы заставляем себя думать, т. е. прилагаем известные духовные усилия.

Искусство хореографа основано на воплощении замысла другими: сценаристом, композитором, художником, исполнителями. Они фактически выполняют его замысел, его желания, так как хореограф один видит воплощение своего замысла во всем его объеме.

В такой деятельности хореографа в скрытой или открытой форме присутствуют и приказ, и запрет, которые принуждают его «союзников» (а они в конце концов должны ими стать) побудить свою волю к необходимому решению. Понятие сотворчества начинается с определения каждому участнику границ его творческой свободы. В рамках этих ограничений и позволено ему действовать. Конечно, это определенное насилие над свободой и ограничение поля деятельности.

Это «насилие» определено как внешними, так и внутренними факторами. Другое дело – насилие над собой, оно определено только внутренними факторами. Заставить себя исполнить танцевальное движение, сочинить комбинацию – это проявление насилия над собой. Заставить себя – значит возбудить в себе необходимое желание что-то сделать: получить образование, освоить ремесло, конкретную

профессию, это что-то далекое и не всегда обозримое, поэтому не всегда понимаемое на первых ступенях.

В исполнительской деятельности, особенно в освоении профессии танцовщика, приходится совершать постоянное физическое усилие над собой. Ученик выполняет в основном волю преподавателя. Ему приходится исполнять танцевальные комбинации, придуманные педагогом, выполнять его требования, выслушивать замечания.

Искусство быть исполнителем связано в первую очередь с *самопобуждением*. Этот термин заимствован у известного философа, теоретика и историка религии и культуры, автора многих научных трудов Ивана Александровича Ильина. Ничто не определяет так успех, как желание его достигнуть. Не все сами определяют желание учиться искусству танца. За детей часто решают родители. Но мир танца, его грация, красота восхищают не только родителей, но и самих детей. В двигательной природе человека заложено желание танцевать, особенно когда звучит музыка. Но, чтобы грациозно двигаться, нужно этому научиться, а для этого необходимы усилия.

Одно дело, когда тебя заставляет преподаватель исполнять те или иные движения или комбинации, другое – когда ты сам должен заставить себя. В том и другом случае необходимо преодоление – *самопринуждение*. Исполнение танцевальных композиций, предложенных педагогом, беспрекословное выполнение замечаний невозможно без усилий. В этом есть определенное насилие над собой, над своим опорно-двигательным аппаратом. В профессию хореографа, кем бы он ни был, входит такое качество, как умение находить для себя повышенный интерес в предлагаемых обстоятельствах. Именно повышенный интерес к танцевальному движению, к танцевальной комбинации, композиции или хореографическому произведению определяет такое понятие, как *самопобуждение*. Именно *самопобуждение* свойственно профессии хореографа. Творческий процесс в хореографии определяет психофизические действия хореографа. Его *самопобуждение* основано в первую очередь на желании двигаться, танцевать самому, а уж затем передавать это желание исполнителю.



Профессия хореографа состоит из двух видов искусства: искусства *сочинять* хореографический текст и искусства *режиссерски* передавать его исполнителям. Источник замысла творческого произведения находится во внутреннем мире хореографа, нужно только вовремя его открыть. Нужно вдохновение. Источник *самопобуждения* находится в постоянной деятельности хореографа, в его ежедневном труде, как в изучении самой действительности, так и искусства.

*Самопринуждение* – это качество, которое необходимо в себе воспитывать. Способность к самопобуждению позволит руководителю воспитать эти качества у других.

#### **Вопросы для самопроверки**

1. Какую роль играет хореограф в организации и управлении творческим процессом?
2. Определите функции хореографа как руководителя коллектива и организатора творческого процесса.
3. Определите характер взаимосвязи композитора и хореографа.
4. Определите характер взаимосвязи художника и хореографа.
5. Определите значение исполнителя при создании хореографического произведения.
6. Какова роль планирования в творческом процессе?
7. Охарактеризуйте понятия «самопобуждение» и «самопринуждение» в творчестве хореографа.

#### **Список литературы**

1. Бежар М. Мгновение в жизни другого. – М., 1998.
2. Голубовский Б. Пластика в искусстве актера. – М., 1986. – С. 97–99.
3. Захаров Р. Сочинение танца. – М., 1983. – С. 10–16, 156–158.
4. Каган М. Морфология искусств. – Л., 1972.
5. Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство. – М., 1970. – С. 202–204.
6. Покровский Б. Размышление об опере. – М., 1979. – С. 77–79.
7. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. – М., 1986. – С. 54–58.
8. Тарасов Н. Классический танец. – М., 1971. – С. 55–58.
9. Чулаки М. Кто является автором хореографического произведения? // Музыка и хореография современного балета. – Л., 1972. – С. 32–54.

## Раздел II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА

### ГЛАВА 1. ИЗ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА

#### Танец в первобытном обществе

Поиск истоков композиции танца уводит нас в далекое прошлое. Синкретическое искусство первобытного общества включало в себя музыку, слово, танец, обряд, костюм и т. д. Особенностью синкретического искусства является взаимопроникновение всех этих видов искусства. Танец как один из компонентов этого искусства обладает динамичной формой и содержанием, но относительно других видов искусства не имеет самостоятельных функций. Музыка, слово, костюм, сюжет, действие способствовали развитию содержания формы и танца. Для того чтобы понять сущность композиции первобытного танца, необходимо выделить его из сферы синкретического искусства.

**Танцы первобытного общества** делятся на охотничьи и тотемические. По своему назначению они были утилитарными, магическими и орнаментальными. Композиция каждого вида танца строилась по своим законам. Организация формы и содержания происходила по определенным правилам, так как каждый танец имел свои цели и задачи.

**Охотничьи танцы** исполнялись с целью подготовить первобытного человека к охоте. Это была своего рода организованная тренировка, во время которой человек воспитывал силу, быстроту, выносливость и ловкость. Как правило, эти танцы исполнялись перед охотой, настраивая людей на удачный ее исход. Им придавалось большое практическое значение. Рисунок их имел строго определенный характер, так как ему придавался магический смысл. Основой рисунка был круг, который символизировал движения животного, а также ход солнца и луны. Круг – самая удобная форма массового танца. Наряду с ним использовались линии и другие геометрические формы. Движения в рисунке танца исполнялись четко, использовались прыжки, акробатические движения. Большое значение придава-

лось позам. Движения в композиции часто соединялись на основе канона и контрапункта.

Человек, исполняющий **тотемические танцы**, должен был уметь и искусно подражать животным. Основу этих танцев составляли мифы и легенды. Человек считал своим прародителем того или иного зверя, он видел свое родство с животными, и потому в основе танцевальных движений лежали повадки животных. Это – прыжки, скачки, вращения, многообразные движения руками. Тотемические танцы носили изобразительный характер, в них проявлялось прямое подражание окружающей природе, растительному и животному миру. Рисунок танца не имел еще композиционной стройности и носил чисто импровизационный характер. Всецело подражая животному, человек порой как бы сливался с ним в едином образе, что придавало танцу живость и эмоциональность.

Композиция танца в синкретическом искусстве имела утилитарное, магическое значение. Круг в танце не был случайной геометрической формой, он объединял людей, создавая наиболее благоприятные условия для общения. Синхронность исполнения движений заставляла каждого человека подчиняться общему состоянию композиции.

А. Королева в книге «Ранние формы танца» выделяет еще одну форму танца синкретического искусства – **бытовой танец**. Это те же охотничьи и тотемические танцы, но они исполнялись после удачной охоты или победы над другим племенем и становились элементами отдыха и развлечения. Композиция этих танцев, естественно, принимала орнаментальный характер. Большое значение в них придавалось импровизации.

Танцы имели звуковое сопровождение. Преимущественно использовались ударные инструменты или танцы исполнялись под человеческий голос. В основе лежал ритм. Ритм не только способствовал организации композиции, но он также психологически воздействовал на самого человека, подчиняя его своим законам. Важен был и темп исполнения. Многие композиции начинались очень спокойно, но затем темп убыстрялся порой до такой степени, что чело-

век едва успевал делать движения. Часто такая композиция танца неожиданно прерывалась.

Первобытные танцы помогали человеку в познании природы. Познавая природу, человек учился у нее создавать свои композиции. Свои первые «записи» он оставил на камне. Эти изображения помогают нам разобраться в фантастическом и реальном мире искусства первобытного человека.

### **Танец в искусстве Древней Греции**

Истоки танцевальной композиции в античном мире приводят нас к искусству Древней Греции. Античное искусство стало образцом и источником, питавшим многие поколения хореографов. Древнегреческая живопись сохранила изображения множества поз и движений, по которым складывается впечатление, что танцевальное искусство, в частности композиция танца, подчинялось определенной системе. По этим рисункам в более позднее время многие известные хореографы реконструировали греческие танцы. Однако до IV в. до н. э. упоминаний о разработке теории танца пока не обнаружено. Из дошедших до нас текстов явствует, что пляскам и танцам в Древней Греции была посвящена специальная наука – **орхестика**, которой обучались юноши. О содержании ее упоминал Плутарх. Орхестика включала в себя религиозные и бытовые сценические композиции. «Религиозная орхестика, – писал П. Ф. Лесгафт, – состояла как из воинственных танцев, так и из мирных, или из танцев с оружием и без него, производимых при различных обрядах и жертвоприношениях, в честь различных богов, героев и предводителей. В простой или обыденной орхестике содержатся все гимнастические и театральные танцы, а также общественные и увеселительные и народные; из них театральные были трагического, комического и сатирического свойства»<sup>23</sup>. Много о танце пишут Платон и Лукиан. Платон определил два закона композиции пляски. Это **закон соединения движений** и **закон гармонии ритма**. Лукиан предъявлял определенные требования к созда-

---

<sup>23</sup>Лесгафт П. Ф. Собр. пед. соч. М., 1951. Т. 1. С. 107.

телю сценических произведений. В эти требования входили знания ритма, музыки и геометрии, способствующие управлению своими движениями, а также в распределении танцевальных групп в сценическом пространстве. В синтетическом театральном искусстве бытовали культовые (храмовые) танцы, которые исполнялись во время официальных церемоний. Некоторые религиозные обряды сопровождались оргиастическими плясками непосредственно на лоне природы.

В Древней Греции появляются первые постановщики танцев. Имена некоторых из них дошли до наших дней. Фриних, Телестам создавали танцевальные композиции. Необходимо заметить, что танец в Древней Греции являлся частью драматического представления, поэтому танцевальная композиция подчинялась законам драматического действия. Греческий театр в своем искусстве синтезировал музыку, пение, танец и игру драматического актера. Д. П. Каллистов писал, что наряду с танцевальными композициями как частью драматических представлений были и танцевальные композиции, которые носили самостоятельный характер<sup>24</sup>.

Танцевальные композиции включали фигуры и движения. Фигура содержала в себе мимические действия, происходившие между движениями. В мимических действиях большую роль играли движения рук. Для облегчения передвижений хора на полу чертился рисунок, состоящий из разнообразных линий. Часто движения хора сопровождались пением<sup>25</sup>.

### **От танца к теории танцевального искусства**

Первые трактаты по композиции танца появляются в эпоху Возрождения в конце XIV – начале XV в. Итальянские теоретики Доминико де Пьяченца, Гульельмо из Песаро, Антонио Корназано, Фабрицио Каразо затрагивают вопросы композиции танца. О сложных построениях композиции танца, разновидностях па и движений, манере исполнения, о его многоплановости можно прочесть в книге итальянца по происхождению Туано Арбо «Орхеография, или Трактат в форме диалогов...» (1588) и в книге Ч. Негри «Новые изобре-

---

<sup>24</sup> Каллистов Д. П. Античный театр. Л., 1970. С. 28.

<sup>25</sup> Элихен Г. Греческий и римский театр. М., 1894. С. 278–280.

ния балета» (1604). В трактате Франсуа де Лоза «Антология танца и совершенный метод обучения ему как кавалеров, так и дам» (1623) изложено значение правил и приемов в танцевальной композиции. Аббат Мишель де Пюр в 1688 г. в книге «Мнения о старинных и новых зрелищах» пишет о структуре балета. Он подчеркивает самостоятельность танцевальной фигуры. Анализ структуры и формы народных танцев дается в труде Джона Плейфорда «Английский учитель танца» (1651). В 1701 г. Рауль Фейе в книге «Хореография, или искусство записи танца» впервые вводит термин «хореография».

Теоретические положения, содержащиеся в названных работах, базировались на практических результатах, в частности, в композиции большое значение придавалось орнаментальности. Но орнаментальное построение требовало в свою очередь упорядоченности фигур посредством их действительных соединений. Организация пространства, сочетание отдельных элементов рисунка и движений, переход из рисунка в рисунок – все это способствовало созданию определенного орнаментального действия. Композиция всех элементов танца была тесно связана с музыкой и влияла на ее восприятие так же, как и музыка влияла не только на построение танца, но и на его восприятие.

Труды теоретиков-хореографов XV – XVII вв. сыграли большую роль в появлении первого обобщенного и систематизированного труда – книги **Ж.-Ж. Новерра** «Письма о танце» (1760 г.). Это было своеобразное пособие, в котором наряду с рекомендациями для танцовщиков были определены правила, приемы и закономерности создания хореографического произведения. Новерр относится к приемам композиции как к живому действительному процессу. В частности, он писал: «Балет подобен более или менее сложному механизму, различные действия которого изумляют и поражают нас лишь в той мере, в какой они быстры и многообразны; все эти последовательные сопряжения одной фигуры с другой, все эти быстро сменяющиеся друг друга движения, вращающиеся в противоположных направлениях группы, сцепления и переходы, единство и гармония, царящие в темпах и движениях, не являет ли нам все это образ

искусно построенного механизма?»<sup>26</sup> Он был против копирования приемов, переноса их из одного произведения в другое, требовал при переходе от фигуры к фигуре чистоты, строгости, точности, изящества и непринужденности. К использованию некоторых приемов в композиции автор относится осторожно. Так, он был против симметрии. Симметрия, по его мнению, делает композицию искусственной, мертвой, останавливает действие, уводит зрителя от естественного восприятия. В жизни, как правило, нет ничего симметричного. Но он за симметрию в орнаментальных рисунках многочисленных групп кордебалета, которые не несут действительного содержания.

Новерр пишет о восприятии композиции, о ее построении с точки зрения перспективы, подчеркивая, что на сцене хорошо воспринимаются большие фрагменты, крупные детали, сильная энергетика. Вместе с тем Новерр отмечал, что композиция не создается ради композиции. В основе ее лежит содержание.

Создавая композицию, в первую очередь необходимо ориентироваться на зрителя, сидящего высоко, в то же время заботясь, чтобы этой композицией восхищался зритель, сидящий в партере. Композиция – это мгновение, которое должен успеть запечатлеть зритель. Новерр был против того, чтобы сама технология композиции была видна, для зрителя она должна возникать естественно. Им впервые дан глубокий анализ танцевальной композиции, объяснены правила и приемы, вскрыты ее законы, начат разговор о единстве действия. Новерр сыграл большую роль в разработке теории композиции, его книга стала настольной для многих хореографов, практиков и теоретиков.

Идеи Новерра получили свое развитие в работах таких известных хореографов, как Карл Дидло, Жюль Перро, Артюр Сен-Леон и Мариус Петипа. В своих новаторских поисках **Карл Дидло** опирался на композиционные принципы Новерра и непосредственно своего учителя Доберваля. Он экономно относился к движениям. У него нет бесконечного «танцевания». Каждое движение было подчинено определенной мысли и действию. Вместе с тем его танцы не были прими-

---

<sup>26</sup> Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М., 1965. С. 86.

тивны. Но композиционная сложность рисунка, асимметричность порой не позволяли усложнять технику исполнения движений.

**Жюль Перро** очень свободно относился к соединению движений в композиции. Бытовые движения он довел до высокого уровня исполнения, приближая их к классическим, а движения классического танца у него порой исполнялись «демократично». Композицию танца он подчинял режиссуре, где все обусловлено и подчинено действию. Перро обладал особыми приемами композиции массового танца. Весь кордебалет делился на группы, и для каждой группы он разрабатывал свои ходы, свои характерные движения с определенной эмоциональной окраской. Согласно действию обыгрывалось все сценическое пространство (исполнители перемещались из глубины сцены на авансцену, из правой кулисы – в левую и т. д.). Как и Новерр, Перро очень осторожно относился к использованию симметричных построений, а если и использовал их, то очень редко и в основном в построении кордебалета. Ярким примером асимметричной композиции являются массовые сцены в балете «Эсмеральда» и танец наяд в балете «Наяда».

Мастером различных композиционных приемов в сольных танцах был **Артюр Сен-Леон**. Его танцы исполнялись легко. Он сочинял движения в соответствии с возможностями исполнителя. Сен-Леон обладал виртуозной способностью импровизации. Ему было неважно, что ставить: сольный танец или дуэт, характерный или классический танец. Его движения постоянно обновлялись, композиция танца всегда была оригинальной. Сен-Леон учитывал вкусы зрителя и полностью подчинялся им. Много внимания он уделял характерному танцу и даже создал характерный балет. Композиция характерных танцев и балетов обогащалась техникой классического танца, произведения были окрашены народным колоритом. Сочетание классических и народных движений расширило сферу классического танца.

Великим огромным талантом создания мастера в композиции финальных сцен обладал **Мариус Петипа**. Массовые танцы он представлял как композицию единого ансамбля. В рисунке движений рук, ног, головы кордебалет создавал прекрасный орнаментальный фон. Если массовые



танцы лишены индивидуальности, то в композиции сольных и дуэтных танцев индивидуальность не только выявлялась, но и подчеркивалась. При этом композиция танца четко выстраивалась как по линии движений, так и по линии рисунка. Петипа выделял основные движения и не допускал построений, которые способствовали разрушению стиля. Некоторые движения он использовал для соединения основных движений или для создания второго плана.

Он много и тщательно готовился к своим постановкам. Начинал сочинять композицию в кабинете, затем переходил в танцевальный зал, где изучал возможности исполнителей, и только после этого он выводил танцовщиков на сцену.

### **Из истории танца и теории танцевального искусства в России**

История зарождения русской хореографии уходит в далекое прошлое. Литые серебряные изображения плясунов, найденные при раскопках киевских кладов, датируются VI в. Изображения пляшущего человека включают движения присядок: руки на бедрах, ноги согнуты в коленях по второй позиции.

Эволюция композиции народной хореографии происходила по этапам: игрища, хороводы и хороводные пляски, коленца. Композиция народной хореографии была проста и состояла в основном из шагов, подскоков и движений исполнителей по кругу. Народная хореография, вытекавшая из самой жизни, неразрывно была слита с ней и обусловлена «телесной стихией», в которой большое значение играло плясовое движение. Поэтому порой трудно было определить, где зритель, а где исполнитель.

В Киевской Руси хореография как народный вид искусства развивается по двум направлениям: танцев с песнями, играми и т. п., и искусства скоморохов, которое явилось предтечей профессиональной хореографии.

Появление скоморохов упоминается уже в литературных памятниках XI в. Скоморох – это древнерусский актер, который в своем искусстве соединял актерскую игру, песню, музыку, слово, танец, акробатику и фо-

кусы. В его искусстве необходимо выделить шутовскую комедийную сторону, которая влияла на композиционный рисунок танца и его исполнение. Учитывая, что скоморох должен был владеть таким набором выразительных средств, можно предположить, что его исполнение носило импровизационный характер. Хотя театр скоморохов постоянно подвергался гонениям со стороны церкви, он просуществовал до середины XVII в.

Наряду с развитием искусства скоморохов развивался и народный театр, в котором пляска была неотъемлемой частью театрального представления. Театральные действия происходили в разных формах. Одной из них была школьная «драма». К ней относятся пьесы религиозного содержания, исполнявшиеся в духовных училищах и семинариях. Сохранился композиционный рисунок танца, который исполняли двенадцать участников хора в театральном представлении трагико-комедийного характера «Иосиф Патриарх» (рис. 2)<sup>27</sup>.

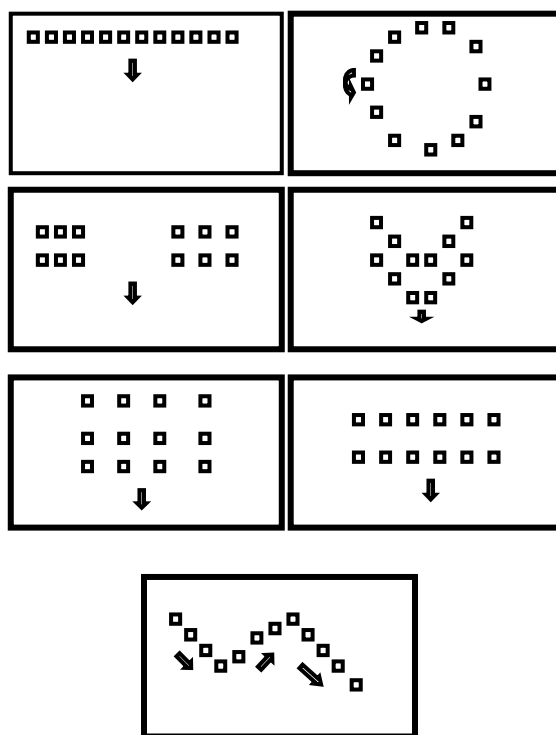


Рис. 2. Композиционный рисунок танца из «Школьной драмы»

<sup>27</sup> Рисунок заимствован из кн. «Старинный спектакль в России». Л., 1928. С. 206.

В петровские времена центр тяжести переместился с театральных представлений на бытовые (по преимуществу европейские) танцы на так называемых ассамблеях. В послепетровские времена снова входит в моду театр. Кроме танцовщиков и постановщиков, приглашаемых из Западной Европы, начинается подготовка русских исполнителей.

К концу XVIII в. ставятся балеты с остросюжетным действием. Однако музыка, которую обычно «сочиняли» сами балетмейстеры, оставалась лишь служебным средством, организующим началом, не связанным с драматургией спектакля.

После победы над Францией в 1812 г. на сценах императорских театров ставятся блестящие дивертисменты, номера которых не связаны между собой единым содержанием.

В 20-е гг. XIX в. Дидло, приглашенный в Россию, выдвигает принцип программности. Более того, он обращает особое внимание на единство музыки и хореографической драматургии.

В 1825 г. в Москве открыт Большой театр. Постепенно складываются традиции русской танцевальной школы. Ее особенности: искренность и правдивость, содержательная глубина и виртуозная техника.

В конце XIX в. нарастает конфликт между застывшими формами классицизма и все чаще заявляющим о себе реализмом в балете. В те же годы союз М. Петипа и П. И. Чайковского приводит к симфонизации балета, рождению единства развивающегося во времени содержания музыки и танца как органического целого.

Конец XIX – начало XX в. в области искусства хореографии были переломными. Это были годы неожиданного взлета русского балета. Русский балетмейстер А. Горский утверждает себя мастером массовых сцен, в композиции которых сочетает приемы симметрии и асимметрии (балет «Дочь фараона»). В «Лебедином озере» благодаря использованию принципа асимметрии он создал ощущение тревоги и напряжения.

Искусство великих мастеров хореографии продолжил **М. Фокин**, который не только сохранил ушедшие традиции, но и творчески

переработав, приумножил их, преодолел отжившие традиции. Он нашел новые соотношения в танцевальной композиции массовых и сольных танцев, создал новые танцевальные формы балета. В процессе постановки балета «Египетские ночи» он разработал свою «теорию композиции греческого танца»<sup>28</sup>. Фокин придавал большое значение целостности и действенности композиции, утверждая принципы единства в действии, переживаниях, средствах выражения и costume. Если М. Петипа отделял солистов от кордебалета, то у Фокина солисты и масса находятся в композиционном единстве. Ярким примером могут служить его «Половецкие пляски».

Танцевальная композиция постоянно претерпевала изменения, обогащаясь новыми приемами. Это живое искусство, развивающееся во времени, не всегда поддавалось фиксации и обобщению. И потому многое ушло безвозвратно. Несомненно одно – композиция танца не стояла на месте

В СССР работала плеяда талантливых постановщиков: от балетмейстеров балетных театров и до постановщиков ансамблей народных танцев. Однако значительные теоретические работы появились только в 1960–1970-х гг. Из-за небольшого тиража они сразу стали библиографической редкостью. Опыт по созданию композиций танца обобщен в книгах Р. В. Захарова «Искусство балетмейстера» (1954), «Записки балетмейстера» (1976), «Сочинение танца» (1983); Ф. В. Лопухова «Пути балетмейстера» (1925) и «Хореографические откровения» (1972). Некоторые положения теории композиции затрагиваются в работах В. Частиковой «В мире танца» (1964), П. Карпа «О балете» (1967), «Балет и драма» (1980), И. Смирнова «Искусство балетмейстера» (1986).

Вместе с тем теория композиции танца как раздел теории хореографии и ныне находится все еще на стадии зарождения и требует дальнейшей разработки.

---

<sup>28</sup> Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 125.

### Вопросы для самопроверки

1. Правильно ли говорить о композиции танца или танцевальной композиции по отношению к первобытному искусству?
2. Что характерно для танцевальных композиций в древнегреческом театре?
3. Какие труды предшествовали появлению трактата Ж. Ж. Новерра?
4. В чем вы видите специфику развития танцевального искусства в России до XVIII в. включительно?
5. Вклад в создание танцевальных композиций балетмейстеров XVIII – начала XIX в.
6. В чем заключается новаторство М. Фокина по отношению к его предшественникам?
7. Что внесено в практику создания танцевальных композиций и в развитие теории композиции танца в XX в.?

### Список литературы

1. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. – Ленинград; Москва, 1940. – С. 163–178.
2. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. – Москва, 1964. – С. 5–22.
3. Захаров Р. Сочинение танца. – Москва, 1983. – С. 7–10.
4. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Кишнев, 1977. – С. 123–170.
5. Красовская В. Русский балетный театр. – Ленинград; Москва, 1958. – С. 7–27.
6. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. – Ленинград, 1981. – С. 69–135.
7. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. – Ленинград; Москва, 1965. – С. 7–36.
8. Слонимский Ю. Мастера балета. – Ленинград, 1937.
9. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. – Москва, 1986. – С. 75–111.
10. Фокин М. Против течения. – Изд. 2-е. – Ленинград, 1981. – С. 5–25.
11. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Ленинград, 1935. – С. 145–164.

## ГЛАВА 2. ХОРЕОГРАФ – СОЗДАТЕЛЬ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА И ПОСТАНОВЩИК ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

### Определение понятия композиции

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

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

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

Танцевальная композиция может быть постоянна и не поддаваться видоизменению (сценический танец) или иметь импровизационный характер (фольклорный танец). В своем пространственном развитии она может исполняться на сцене, в бытовом помещении или на природе; во временном развитии может занимать как предельно короткое время (от нескольких минут в танцевальном этюде), так и длиться нескольких дней (фольклорный танец).

Многие сценические произведения хореографии обязаны своей жизнеспособностью в первую очередь удачной композиции. Ясность содержания хореографического произведения зависит от четкости композиционного построения.

### Хореограф-постановщик

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

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

**Композиция танца** – это преднамеренно создаваемая хореографом-постановщиком модель танцевальной композиции. Создание композиции танца – процесс, включающий в себя поиск сюжета, зарождение замысла, поиск выразительных средств, выстраивание мысленной модели будущей танцевальной композиции. Все названные стадии формирования композиции танца протекают в сознании и подсознании хореографа-постановщика и осуществляются субъективно. Замысел хореографической композиции и ее модель нередко так и остаются не воплощенными в реально (объективно) осуществленную постановку, т. е. зарождаются и угасают в сознании хореографа-постановщика. Иногда хореограф фиксирует свой замысел, объективируя его в виде словесного текста или знаковой записи смены рисунков движений и фигур танца. Поэтому, готовясь к деятельности хореографа-профессионала, важно ознакомиться с имеющимися знаковыми системами записи танцев и по возможности добиться освоения соответствующих умений и навыков.

Между танцевальной композицией и композицией танца нет и не может быть непроходимой пропасти. Это – стадии деятельности хореографа, органически связанные друг с другом: композиция танца, зародившись субъективно, становится основой для постановки танцевальной композиции, т. е. объективной деятельности. Обсуждение различий между тем и другим оказывается плодотворным в организа-

ции учебного процесса: для постановки танцевальных композиций в первую очередь необходимы умения и навыки организации участников постановки, координации усилий всей постановочной группы, а не только танцовщиков. Для создания композиций танца нужны знания законов сценического искусства, общая эрудиция, позволяющая отбирать сюжеты, которые отвечали бы специфике хореографического искусства, и перерабатывать их для создания новых композиций танцев, владение танцевальной техникой, что позволит выдвигать реальные требования к танцовщикам, развитой зрительский опыт, включающий умение объективно анализировать увиденное.

### **Основные элементы сценического пространства искусства хореографии**

Хореограф, бесспорно, должен знать, что представляет собой сценическое искусство, включающее в себя **искусство хореографии**. Хореография относится к пространственно-временным видам искусств, объединяющим пространство, время, исполнителей и зрителей. Сценическое пространство трехмерно. Оно ограничено пределами сцены (стадиона, поляны, площади и т. д.).

Танцевальная композиция разворачивается во времени и потому образует пространственно-временной (потому «четырехмерный») континуум, в котором время позволяет фиксировать движение. Время сценического пространства определяется музыкой как одним из важнейших эмоционально-действенных факторов. Отсюда следует, что хореограф-постановщик должен хорошо знать танцевальную музыку и постоянно пополнять это знание.

Исполнители осуществляют идею постановщика, осваивая сценическое пространство, делая эту идею зримой. Ради зрителей и осуществляется постановка, их «дыхание» обеспечивает контакт и придает смысл зрелищу как таковому.

**Основными элементами сценического действия** хореографического произведения являются танцевальный рисунок и движе-



ния. Именно через них раскрывается содержание. Рисунок и движения в композиции реализуют композиционное действие.

В сценических искусствах произведение уже становится не объектом восприятия, а объективной основой для творчества исполнителя, воссоздающего на этой основе каждый раз новое произведение. В связи с этим процесс рождения и трансформации художественного образа существенно усложняется, становясь многоступенчатым. Специфической особенностью сценических искусств является то, что создание художественного произведения и его исполнение, то есть воссоздание, осуществляется разными художниками, где исполнитель не может обойтись без авторского текста, но и произведение не существует для публики без его исполнения. Полноценное искусство рождается только в тесном контакте автора и исполнителя, превращающегося в соавтора. Создатель произведения и его воссоздатель могут быть современниками, а могут быть отделены друг от друга годами, даже тысячелетиями, с каждым новым поколением отдаваясь все больше и больше.

### **Основные законы композиции танца**

Хореографу-постановщику необходимо знать законы композиции танца. Это аксиома. Об этом пишут все исследователи хореографического искусства, однако ни в работах старых мастеров, ни в современных мы не находим четко сформулированных названий законов композиции, тогда как в названии закона передается самая его сущность (вспомним закон всемирного тяготения или периодический закон Д. И. Менделеева). Итак, к числу основных законов композиции танца могут быть отнесены:

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

- закон контраста.

**Закон единства драматургического и хореографического содержания.** На протяжении нескольких веков идет спор о том, что выражают танцевальные движения и позы. Существуют сторонники танца, представляющего собой произвольный набор движений, не связанных единым содержанием. Такого рода танцевальные композиции могут доставлять эстетическое наслаждение зрителям во время их исполнения, но не оставляют глубокого следа в памяти. Наоборот, композиции, драматургическая основа которых продумана и согласована с хореографическим воплощением, надолго сохраняются в памяти зрителя, так как вызывают у него интерес к сквозному развитию действия.

Действие закона единства драматургического и хореографического содержания распространяется на все виды и формы композиции танца начиная от отдельных сценических танцев и кончая многоактными балетными спектаклями. Из этого закона следует, что, приступая к созданию хореографического произведения, постановщик раньше всего создает его будущую содержательную основу. В отдельных случаях эту важную часть работы может выполнять сценарист. Получив разработку драматургической основы, хореограф-постановщик переосмысливает и осваивает ее, переводит на язык хореографии.

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

**Закон единства музыкального и танцевального выражения содержания.** Это не менее общий закон, чем предыдущий, но в отличие от первого, связывающего танец прежде всего с его литературной (словесной) основой, данный закон неразрывно связывает танец с музыкой. Музыка для танцевальной композиции в идеале заказывается

композитору, хорошо знающему специфику языка танца. Опираясь на драматургическую основу и пожелания хореографа-постановщика, композитор пишет музыку специально для будущей танцевальной композиции. К сожалению, гораздо чаще хореограф вынужден искать готовую музыку, компилировать музыкальный текст в соответствии со своим замыслом. Бывает и наоборот: хореограф услышал музыку, которая вызвала у него зрительный образ танца, и он создает композицию танца на эту музыку. В любом случае музыка диктует эмоционально-образный видеоряд танца, его темп, его ритм. Неудачное соотношение танцевальных движений с музыкальной канвой разрушает танцевальную композицию. Соответствие движений (поз, танцевальных групп, рисунков движений и т. д.) особенностям музыкального произведения порождает целостное восприятие танцевальной композиции.

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

**Закон целостности танцевальной композиции.** Любое расположение исполнителей на сцене и их движение представляют собой единое целое, ограниченное пространством и временем. Их расположение постоянно меняется в зависимости от перемещения по сцене. Для того чтобы создать танцевальную композицию, необходимо всех

исполнителей связать таким образом, чтобы их расположение и перемещения не были случайными. Они должны двигаться в едином музыкальном ритме, исполнять одинаковые движения, перемещаться по единому рисунку, изображать единый процесс, выразить единое состояние. Таким путем элементы случайного единства преобразуются в закономерное целое.

Соответственно закон целостности требует соблюдения определенных **условий**:

- ни одно движение, ни одна фигура, ни один исполнитель не может быть сокращен без ущерба для целого;
- части композиции, отдельные фигуры или движения не могут меняться местами без ущерба для содержания;
- ни один новый элемент танцевальной композиции не может быть присоединен к завершеному целому.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Закон актуальности, или жизненности, характеризуется следующими чертами:

- движения, рисунки, фигуры танца, а также их соотношение с развитием действия должны быть типичными для изображаемой эпохи;
- в композиции должно присутствовать ощущение движения во времени, что сделает ее живой, эмоциональной, художественно наполненной;
- необходимо добиться новизны танцевальной композиции.

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

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

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

Согласованность контрастных элементов композиции основана на пространственном, временном или эмоциональном равновесии. Ярким

примером может служить одна из форм классического танца *pas de deux*, в котором адажио сменяется вариациями и все заканчивается кодой.

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

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

### **Правила построения композиции танца**

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

К ним можно отнести следующие:

- построение формы композиции;
- рациональное соотношение между собой основных и второстепенных элементов композиции;
- отбор выразительных средств, соответствующих замыслу постановщика и посильных для исполнителей;
- организация сценического пространства;
- выявление целостности, непрерывности сценического действия.

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

Построение формы композиции предполагает выделение в составе композиции разных по назначению частей. В композиции может содержаться от трех до пяти таких частей.

1. **Экспозиция** – своего рода краткая увертюра, когда зритель знакомится с персонажами. Обычно экспозиция очень кратковременна.

2. **Завязка** действия. Это собственно начало композиции. Начало настраивает зрителя на восприятие всего произведения. Оно может развиваться медленно или быстро, может быть неожиданным. Так, начало в композиции хороводов имеет медленное развитие, такое же свойственно лирическим танцам и медленным пляскам. Для быстрых плясок, переплясов и кадрилей характерно неожиданное начало, исполняемое в быстром темпе.

Центральное место в композиции занимает развитие действия, в котором используются самые разные выразительные средства, помогающие раскрыть содержание, показать изменения в эмоциональных состояниях персонажей.

3. Развитие действия подводит зрителя к его наивысшей точке – **кульминации**. Кульминация выделяется своей зрелищностью и сложностью исполнения. Это эмоционально-смысловая вершина композиции. Выделение кульминации связано с особенностями зрительского восприятия человека: зритель ждет разрешения «конфликта». Это может быть неожиданная перегруппировка исполнителей, виртуозное исполнение движений, эффектная поза и т. д. Кульминация как наиболее действенная часть композиции во времени располагается ближе к завершению композиции, а иногда может и совпадать с концом танца. Перемещение кульминации ближе к началу композиции делает композицию вялой, отвлекает зрителя от ее развития.

4. Венчает композицию ее завершение; по форме оно может быть отдельным движением, позой, живой скульптурной группой и т. п.

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

**Правило рационального соотношения основных и второстепенных элементов композиции, главных и связующих элементов.** В танцевальной композиции, как и в жизненных ситуациях, мы постоянно выделяем нечто главное, то, что и является основным двигате-



лем действия. Второстепенное становится фоном для главного, способствующим его выделению, создает окружение для главного, вступая с ним в связь. Главным в композиции могут быть рисунок, движение или танцевальная фигура, действие или исполнитель. Главное, как правило, доминирует над остальным и несет основную эмоциональную и смысловую нагрузку. В сюжетных танцах или балетах выделяется основное (сквозное) действие и действия второго и третьего плана. Так, в балете «Жизель» на первый план выдвигаются взаимоотношения Альберта и Жизели – основное действие. На втором плане развиваются отношения между Гансом и Жизелью – побочное действие, способствующее усилению первого. Во втором акте на втором плане оказываются виллисы (души умерших девушек).

В сценических народных танцах или массовых сценах в балете часто главным становится геометрическая форма танцевального рисунка. Так, в русских хороводах за основу берется круг, линейное построение рисунка является связующим, переходным из одной фигуры в другую. В балете «Лебединое озеро» в сценах второго и четвертого акта основной рисунок танца лебедей – линейное построение. Он несет основную художественную информацию, является опорой всей композиции, развитие его становится стержнем всего танца.

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

**Правило отбора выразительных средств.** В дальнейшем изложении понятие «выразительные средства» будет рассмотрено специально, поэтому здесь достаточно только сформулировать указанное правило. Каждый постановщик отдает предпочтение своим любимым выразительным средствам (яркий пример – творчество Н. Надеждиной и ее ансамбля «Березка»).

**Правило организации сценического пространства в соответствии с замыслом постановщика.** Равновесие композиции тесно связано с ее временным и пространственным восприятием. Асимметричное расположение исполнителей, рисунков, движений, фигур через определенные интервалы времени уравнивается симметричным построением композиции. Простота рисунка часто уравнивается многообразием танцевальных движений. Если основу пляски составляет разнообразие танцевальных движений, то основу хоровода – многообразие рисунков. Ярким примером может служить русская пляска «Тимоня», поставленная в хоре имени Пятницкого балетмейстером Т. Устиновой. Вся композиция танца построена на одном единственном рисунке – круге, а все развитие происходит за счет многообразия танцевальных движений.

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

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

Живое восприятие сценического пространства зависит от замысла, формы, вида и способов решения танца. Так, воплощение на-

родного танца требует «заземленного» небольшого и замкнутого пространства. Особенно это характерно для плясок, переплясов и кадрилией. Композиция хороводов построена на более объемных фигурах, что рождает ощущение большого пространства. Затейливость рисунков хороводов позволяет сделать пространство более плотным и насыщенным. При исполнении народного танца создается ощущение естественного пространства, а классический танец делает его замкнутым, графичным, условным.

**Композиционный прием** использования линий создает возможность показать уравновешенное состояние. Так, движение в колоннах, шеренгах носит торжественный характер. Например, в полонезе (историко-бытовой танец) за основу принято линейное построение. В отличие от линейного диагональное построение является объемным. Это и придает такой композиции выразительный действительный характер. Но движения по диагонали могут не только усиливать действие композиции, но и ослаблять его. Так, движение по диагонали из правой задней кулисы к передней левой (по отношению к зрителю) является активной «выходящей» диагональю, а движение по диагонали из передней правой к задней левой (по отношению к зрителю) является активной «уходящей». Диагональное направление в композиции неустойчиво и стремится к равновесию. В танце это направление часто служит переходом из одного рисунка в другой.

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

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

тижения контрастирующего эффекта используется противопоставление быстрого и медленного темпов, чередование массового и сольного исполнения, смена объемного и плоскостного решения фигур, смена поз (статика) и движений (динамика).

**Правило выявления непрерывности сценического действия, его целостности.** Это правило непосредственно вытекает из закона целостности композиции и относится в первую очередь к крупным формам танцевальных композиций, в которых постоянно сменяют друг друга контрастные эпизоды (сольные и ансамблевые), сочетаются главное и побочные действия, между основными движениями «включаются» связующие и т. п. За множественностью и кажущейся пестротой эпизодов постановщик вынужден постоянно проследить сквозное, определяющее направление развития действия, порой безжалостно отсекая эпизоды эффектные, но не созвучные композиции как целому.

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

### **Выразительные средства**

К выразительным средствам может быть причислено все, что имеется в распоряжении хореографа: музыка, танцовщик, движения.

**Музыка и танец.** Как уже сказано, роль музыки в композиции переоценить невозможно: она задает жанр, темп, ритм, настроение, подчас звучит автономно, а когда пространство сцены как бы «пусто», становится самостоятельным носителем содержания композиции, обостряет ожидание продолжения действия.

Музыка, сопровождающая танец, очень тесно соприкасается с движениями и соответствует таким качествам, как длительность, интенсивность, протяженность и динамика. Музыка, развер-

тывающаяся во времени и воспринимаемая слухом, должна слиться с движением танцовщика в пространстве.

Музыка влияет на качество восприятия видеоряда танцевальной композиции, может способствовать верному восприятию зрителя, если она создает верный пространственный образ композиции, может угнетать, раздражать зрителя, если она противоречит художественной мысли хореографического произведения.

Музыкальное звучание постоянно упорядочивается во времени с помощью ритма, который имеет огромное значение в создании танцевального текста. Ритм происходит от греческого слова *rhythmos*, означающего 'движение, стойкость, соразмерность'. Глагол *rheo* – 'течь, быть в постоянном движении'. Ритм есть закономерное чередование сходных элементов и отношений в пространстве и во времени; представляет собой протекающий во времени упорядоченный процесс. В танце мы рассматриваем ритм как строгое упорядоченное чередование движений человека в пространстве и во времени. В искусстве хореографии сочетание временного и пространственного ритма налицо. Ритм в танце является формообразующим элементом. Ритмическая организация движений во взаимосвязи с музыкальным ритмом может быть в унисон, параллельной или контрастной. Главное, что танец исполняется под музыку, которая родилась вместе с ритмом и без ритма существовать не может.

### **Танцовщики**

Особенностью сценических искусств является то, что создание художественного произведения и его исполнение, т. е. воссоздание, осуществляются разными художниками, где исполнитель не может обойтись без авторского текста, но и произведение не существует для публики без его исполнения. Полноценное искусство рождается только в тесном контакте автора и исполнителя, превращающегося в соавтора. Создатель произведения и его исполнитель могут быть современниками, а могут быть отделены друг от друга годами, даже тысячелетиями, с каждым новым поколением отдаваясь все больше и больше.

При восприятии произведения сценического искусства зритель или слушатель имеет дело не с самим первоисточником, а с продуктом его интерпретации, воспринимая каждый раз практически новое произведение, так как дважды невозможно абсолютно одинаково исполнить одно и то же. Поэтому продукт вторичной художественной деятельности, как и первичной, – уникальное явление.

Хотя исполнение произведения и является непосредственным процессом художественного творчества, ему тем не менее предшествует большая подготовительная работа. Она включает в себя не только доскональное изучение авторского текста и выучивание его наизусть во всех мельчайших деталях, но и получение знаний об авторе, о его творческом стиле, жизненной позиции в момент создания произведения, художественном направлении, к которому он принадлежал, об особенностях исторической эпохи, в рамках которой он жил и творил и т. д.

Возникновение художественного образа происходит задолго до непосредственного акта исполнения произведения, и материализация этого образа в процессе сценического воплощения невозможна без предварительной кропотливой работы по преодолению технических задач, поставленных автором. Для этого исполнитель должен отлично владеть техническим мастерством в своей области, обладать художественным талантом, фантазией, интуицией.

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

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

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

### **Движения**

Абстрагируясь от исполнителя-танцовщика, хореограф-постановщик в построении движений оперирует такими выразительными средствами, как:

- рисунок танцев,
- динамика и статика,
- симметрия и асимметрия,
- сценическое пространство.

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

Рисунок часто определяет программу танца. Так, в литовском танце «Яворовый мост» юноши и девушки ходят по кругу цепью, колонной

и составляют фигуры, напоминающие мост. В танце «Ласточка» рисунок напоминает полет птиц. В русской хороводной игре «А мы просо сеяли, сеяли» движения рук напоминают посев зерна. В белорусском танце «Мельница» изображается работа ветряной мельницы и т. п.

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

*Динамика и статика* есть частный случай закона контраста. Композиция воспринимается динамичной, если зритель постоянно получает новые впечатления, следит за перемещениями исполнителей в сценическом пространстве. Отсюда следует, что элементами динамики могут стать и мгновенные остановки танцовщиков, фиксирующих эмоционально-насыщенные позы. Наоборот, однообразные повторы без качественного изменения содержания композиции и выражающих его движений производят статичное впечатление.

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

*Симметрия и асимметрия* – также частные случаи закона контраста. Симметрия и ее антипод асимметрия присущи самой природе танца и используются в его композиции на основе учета закономерностей восприятия. Хореография оказывается родственной изобразительным видам искусств (архитектуре скульптуре и живописи), в которых симметрия присутствует в специфических, скрытых формах, а асимметрия проявляется явно.



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

Это может быть равномерное движение по кругу в ту или другую сторону, движение в двух кругах, движение по параллельным линиям и т. д. (рис. 3).



Рис. 3. Примеры симметричного движения в рисунке танца

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

позиция не приходит в равновесие, то восприятие остается неудовлетворенным.

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

*Сценическое пространство.* В композиции может участвовать не один, а много танцовщиков, а сольные эпизоды чередоваться с ансамблями. Известно, что сольное исполнение воспринимается более насыщенно, его сценическое время уплотняется, а пространство «расширяется». Напротив, когда на сцене много исполнителей, им не только физически становится тесно, но и в восприятии зрителя пространство сцены «сжимается», становится зрительно меньше. Движение ряда исполнителей на зрителя «сжимает» сценическое пространство перпендикулярно к линии рампы. Движение по диагонали из дальнего правого угла в левый ближний (от зрителя), особенно при выполнении его солистом, «перекашивает» сценическое пространство, растягивает его и т. п.

### **Этапы разработки композиции танца**

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

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

Поиск сюжета в первую очередь определяется эрудицией хореографа, знанием художественной и специальной литературы, а так-

же личными интересами и пониманием социальной ситуации. Чем шире диапазон знаний и интересов постановщика, тем вероятнее он сможет выделить такую драматургическую основу будущей композиции, которая окажется созвучной его современникам, а в идеальном случае обеспечит долгосрочную жизнь композиции.

Зарождение замысла может быть связано с обнаружением литературного сюжета, созвучного неповторимой личности хореографа, или с услышанной мелодией. Иногда замысел возникает как спонтанный зрительный образ; порой достаточно услышать отдельное слово или фразу, поразившие творческое воображение. После зарождения замысла начинается целенаправленное его осмысление и упорядочение.

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

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

На стадии воплощения композиции в ее черновом варианте хореограф подбирает необходимую музыку или знакомит с замыслом композитора и, получив музыкальную основу, отбирает исполнителей, затем вместе с ними начинает углубленную работу над композицией. В этот период происходит интенсивный поиск дополнительного материала на видео, в литературе, в живописи и т. д. Разрабатываются эскизы костюмов и оформление сцены. На этой стадии происходит доработка сценарной основы и хореографического воплощения замысла. Наступает репетиционный период, пред-

шествующий встрече со зрителем. Нередко реакция зрителя вносит свои коррективы в уже готовую танцевальную композицию: что-то в ней принимается восторженно, а что-то отторгается, и тогда хореограф-постановщик вынужден пересмотреть свою позицию, внести коррективы в уже готовую, казалось бы, работу.

Итак, мы рассмотрели в системе «арсенал» хореографа-постановщика: элементы сценического действия, законы и правила построения композиции танца, выразительные средства, которыми располагает хореограф, стадии разработки хореографической композиции. И таким образом очертили сферу его деятельности. Следующим шагом в развитии логики изложения станет характеристика зрителя, специфики восприятия им танцевальной композиции.

#### **Вопросы для самопроверки**

1. В чем заключается специфика хореографии как одного из видов сценического искусства?
2. С какой целью подразделяются понятия «танцевальная композиция» и «композиция танца»?
3. Зачем предлагается сформулировать названия основных законов композиции танца? Назовите основные законы.
4. В чем заключается отличие частных законов композиции танца от основных? Какие частные законы Вы изучили?
5. Какими правилами руководствуется хореограф-постановщик при построении композиции танца?
6. Какими приемами построения танцевальной композиции (как минимум) должен владеть начинающий постановщик танцев?
7. Что относится к числу выразительных средств для создания танцевальных композиций? Какова специфика каждого из выразительных средств?
8. С какими трудностями встречается хореограф на разных стадиях работы над танцевальной композицией?

#### **Список литературы**

1. Захаров Р. Сочинение танца. – М., 1983. – С. 75–85, 98–107.
2. Лопухов Ф. Хореографические откровения. – М., 1972. – С. 52–54, 148–160.
3. Новерр Ж. Письма о танце. – Л.; М., 1965. – С. 49–57, 67–75.
4. Слонимский Ю. В честь танца. – М., 1965. – С. 22–26.
5. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. М., 1986. – С. 59–112, 121–138.
6. Шумилова Э. Правда балета. – М., 1965. – С. 73–82.

## ГЛАВА 3. ЗРИТЕЛЬ. ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

В предыдущей главе основное внимание было уделено хореографу, создателю композиции танца и постановщику танцевальной композиции. В этой главе центр тяжести перемещается на зрителя, который видит и оценивает готовую композицию. Поэтому к уже рассмотренным знаниям и умениям хореографа добавляется и умение быть зрителем, поставить себя на место зрителя, разобраться с особенностями его восприятия. Одинаково ли видит танец зритель из первых рядов партера и из последних, из партера и с балкона, со средних мест и с боковых? Не учитывая подобных тонкостей, хореограф может вызвать досаду зрителя, который не смог увидеть того, что хореограф задумал или увидел из-за кулис.

Танцевальная композиция воспринимается зрительно, поэтому все выразительные средства, имеющиеся в распоряжении хореографа, подчинены цели создать впечатляющее зрелище. Отсюда следует, что хореограф должен владеть хотя бы минимальными знаниями из области психологии зрительного (визуального) восприятия.

### **Природа визуального восприятия**

**Визуальное восприятие** – частный случай восприятия как такового, базируется на ощущениях, внимании, памяти, суждениях и умозаключениях.

**Ощущения** в отличие от восприятия полностью зависимы от внешних воздействий энергии раздражителей (световых, звуковых, температурных и т. д.). Подавляющее большинство ощущений не осознается, и потому мы часто обнаруживаем, что «не заметили» чего-либо, хотя знаем, можем вспомнить, что такое воздействие было (как был одет наш собеседник, было ли у него что-то в руках и т. д.).

**Восприятие** в отличие от ощущений активно, оно опирается на осознанный интерес, целенаправленное внимание, фиксируется памятью, частично «обрастает» внутренней речью и служит источником для формулировки суждений и вынесения

умозаключений. Восприятие опирается на ощущения, но, в отличие от них, функционирует преимущественно в сфере сознания, тогда как ощущения фиксируются подсознательно, т. е. не исчезают бесследно, но продолжают существовать как бы подспудно.

**Визуальное восприятие** не просто схватывает световые сигналы, а непосредственно в момент их воздействия на сетчатку глаза анализирует увиденное, т. е. выступает как инструмент осознания действительности. В частности, при восприятии танцевальной композиции осознается характер движений, происходит различение главного и второстепенного в композиции (того, что на языке психологии именуется фигурой и фоном), происходит коррекция увиденного в зависимости от угла зрения и многое другое.

Восприятие позволяет оформить мысль в форме суждений, т. е. развернутых словесных конструкций, в том числе выражающих отношение зрителя к увиденной композиции. На базе таких суждений возможны умозаключения о соотношении только что увиденного с предшествующим зрительским опытом.

Краткий экскурс в область психологии позволяет уточнить значение термина «восприятие» и выявить его связи с другими понятиями, которые заимствуются в готовом виде из смежной области знаний.

### **Танцевальная композиция и зритель**

**Восприятие танцевальной композиции** – это активный процесс, в ходе которого зритель оценивает результаты деятельности хореографа, композитора, художника, танцовщиков в целом и в деталях, а также анализирует свое впечатление. Такого рода действием зрителя, производимым во время просмотра композиции, является одновременное восприятие всех элементов хореографического произведения (музыки, танца, исполнителей, декорационного оформления и т. д.). Чем сложнее взаимодействие всех этих компонентов, тем больше усилий приходится прикладывать зрителю.

Отдельное движение протекает во времени. Наш глаз различает его направление и скорость, их изменения; одновременно происходит также фиксация мышечного напряжения танцовщика, которое порожд-

дает у зрителя индуцированное (чаще всего неосознаваемое) мышечное чувство. В танце это чувство приобретает множество оттенков. Одно и то же движение, выполненное с разным напряжением, создает разные мышечные чувства, которые активно воздействуют на зрителя, создавая у него различные впечатления. Поэтому любое изменение в танцевальной композиции, тесно связанное с мышечным напряжением, выраженным в том или ином танцевальном движении, воспринимается и зрителем.

Неподготовленный зритель воспринимает композицию танца в целом. В основе восприятия у него находится общее впечатление, которое часто формулируется в словах «понравилось» или «не понравилось», «хорошо» или «плохо», «интересно» или «не интересно». Подготовленный зритель, как правило, проникает в суть построения танца. Воздействие композиции в данном случае происходит на более высоком эмоциональном и художественном уровнях.

Восприятие изменяется с ростом опыта зрителя. От одного и того же танца или балета, просмотренного несколько раз, зритель получает разные впечатления. Восприятие меняется не только от повторения, но и от появления новых стимулов, желаний, задач.

Уровень восприятия танцевальной композиции, т. е. с какой легкостью она воспринимается, зависит от готовности зрителя, также от вероятности совпадения ожидания и предложенного, от требований, диктуемых потребностями зрителя, и наличия его активности. Адекватность восприятия зависит не только от содержания и формы танцевальной композиции, динамики ее развития, неожиданных построений, но и от умения зрителя предугадать, предвидеть «за пределами» предложенного дальнейшее разрешение.

Ошибки восприятия скорее закономерны, нежели случайны, поскольку они отражают неадекватную готовность зрителя к восприятию или вскрывают недостатки построения хореографического произведения.

В сознании зрителя накапливается информация о правилах, приемах, законах композиции в виде следов или образов памяти, а

также в виде установок, общих идей и понятий. Активные занятия хореографией обостряют восприятие, делают зрителя более чувствительным к тонкостям построения хореографического произведения. Повторение, тренировка необходимы для совершенствования точного восприятия композиции.

В основе зрительского восприятия лежит опыт постоянного просмотра и анализа виденных хореографических произведений. Этот процесс может происходить в виде самообучения с установкой на изучение хореографического искусства или в системе организованного обучения с различными целевыми установками.

### **Танцевальная композиция и постановщик**

Зная, хотя и в общих чертах, особенности восприятия танцевальной композиции зрителем, хореограф-постановщик сам должен войти в «роль» зрителя, спрогнозировать его видение происходящего на сцене. Выделим в общем виде **основные моменты восприятия танцевальной композиции**:

- восприятие пространства танцевальной композиции;
- восприятие времени танцевальной композиции;
- восприятие перспективы и коррекция сознанием непосредственного визуального ощущения;
- различение зрителем главного и неглавных элементов танца (фигура и фон);
- установка и эмоциональная готовность к восприятию танцевальной композиции;
- наличие зрительского опыта.

### **Восприятие пространства танцевальной композиции**

Пространство для танцевальной композиции является важнейшим фактором. Даже хореографический замысел, не воплощенный на сцене, организуется в воображаемом пространстве. Танцевальное пространство, как и физическое, имеет свои границы. Эти границы определяются хореографом и исполнителями или только исполнителями (в фольклорном танце). На организацию пространства в танцевальной композиции



вливают такие факторы, как замысел, традиционность формы, место исполнения, количество исполнителей, музыка и т. д. Так, пространство на балу организуется законами бальной хореографии, сценическое пространство – законами сценического танца, пространство в фольклоре – законами фольклорного танца.

На восприятие танцевальной композиции влияет такой признак пространства, как глубина, или удаленность. Большое значение имеет расстояние танцевальной композиции от зрителя. Чем дальше композиция удалена от зрителя, тем большее пространство она должна занимать. Естественно, требуется и заполнение этого пространства большим количеством исполнителей. Примером могут служить танцевальные композиции, исполняемые на площадях и стадионах. Камерные танцевальные композиции требуют приближенного зрителя. Такие композиции, как правило, ограничены и количеством исполнителей.

Видеоряд композиции разворачивается в ограниченном пространстве (сцена, площадь, поляна и т. п.). Но сценическое качество видеоряда имеет пространственную протяженность, порой не зависящую от границ реального пространства. Когда речь идет о сценическом пространстве, то оно в данный момент может быть предельно малым или предельно большим. Мы знаем, как сцена в короткое время может превратиться из придворного зала в берег прекрасного озера в балете «Лебединое озеро» или из реального мира Жизели в ирреальный мир виллис в балете «Жизель». В таких превращениях большое значение играет декорационное оформление. Оно в первую очередь способствует изменению видеоряда. Но действенность и жизненность этому пространству придает танцевальная композиция, строящаяся в зависимости от предлагаемых обстоятельств и места действия.

На восприятие пространства влияет и причинность движения: почему исполнитель перемещается из одной точки в другую, почему он делает это движение, а не другое. В этом случае значение имеет задача, поставленная хореографом перед исполнителем. Собственно задача и ее решение являются основными факторами сценического действия: так, перемещение исполнителей по прямым линиям

придает композиции торжественность и праздничность, а чтобы пространство сделать с точки зрения восприятия праздничным, необходимо композицию строить по прямым линиям и колоннам.

### **Восприятие времени в танцевальной композиции**

Самым важным фактором, влияющим на восприятие времени танцевальной композиции, является *физическое время*, но большое значение играют и *биологические часы*. Субъективное восприятие времени зависит и от настроений зрителя. На субъективное восприятие времени существенно влияет качество танцевальной композиции. Напомним, что один и тот же отрезок сценического времени, заполненный только одним исполнителем, воспринимается как более длительный по сравнению с тем, когда на сцене несколько исполнителей. С точки зрения зрителя в заполненном интервале сценического времени происходит больше событий, и восприятие этого интервала требует от него больше усилий. Бездейственная композиция с многократно повторяющимися однообразными движениями воспринимается как растянутая, более длительная, чем действенная с разнообразными движениями.

Когда мы смотрим танец, сюиту или балет, а не секундное движение, то речь идет не о чистом восприятии, а скорее о суждении. Мы судим о длительности времени, связывая его с событийным рядом сценического действия. Точность суждений о временных интервалах в танцевальной композиции зависит как от действий танцоров на сцене, так и от эмоционального состояния зрителя, который воспринимает это действие.

Восприятие сценического времени зависит от возраста зрителя, его душевного и физического состояния, его подготовки к восприятию хореографического времени. Отсчет времени происходит от определенной точки, до которой есть события прошлого, после – события настоящего. Исходя из этого, можно судить о временной перспективе. У зрителя эта перспектива связана со сценическим временем, которое измеряется событийным рядом.

## **Восприятие перспективы и коррекция визуальных ощущений**

Хореограф конструирует в своем сознании композицию в трехмерном пространстве. Зритель видит ее со своего места. Оказывается, от места, которое занимает зритель, нередко зависит, насколько полно его восприятие композиции совпадает с ее видением постановщиком. Представим себе, что наше место в середине первого ряда партера. Что мы видим? Первый ряд танцовщиков, притом с положения снизу. Остальные исполнители нам не видны или видны лишь временами. Представим теперь, что наши места в боковой ложе, тогда соответствующий угол сцены недоступен нашему восприятию, зато мы гораздо лучше видим всю композицию в целом. Но самое полное впечатление мы получим с самых «непрестижных» мест – с балкона, когда вся сцена, как на ладони, правда, расстояние великовато, детали костюмов, выражение лиц танцовщиков оказались неразличимы.

На кого же следует ориентироваться хореографу? Это должен решить он сам, но желательно, создавая композицию, почаще выходить в зал и смотреть на нее не только из середины первого ряда или не только с балкона.

В литературе по психологии давно обсуждается различие между объективными величинами объектов и нашими ощущениями, отражающими пространственные отношения. Так, общеизвестен эффект зрительного «схождения» рельсов при взгляде на них. В живописи эту деформацию пространства в зрительном образе передают с помощью «прямой перспективы». Тот же самый эффект, но по-иному проявляется и в хореографии. Ощущение «деформирует» изображение, но восприятие за счет прошлого опыта «корректирует» увиденное. Так, круговое движение по сцене мы видим (ощущаем!) как овальное, а воспринимаем (осознаем!) именно как круговое. Колонна исполнителей, движущихся из глубины сцены, воспринимается как движение одного человека. Полукруг дорисовывается воображением зрителей до круга. Так проявляется *феномен константности восприятия*. Он обеспечивает нам постоянство свойств всего видимо-

го и таким образом позволяет узнавать и идентифицировать формы, когда они воспринимаются под различными углами зрения. Коррекция видимого в сознании осуществляется в соответствии с прошлым опытом, что и обеспечивает весьма правильное восприятие.

### **Главное и второстепенное в танцевальной композиции (фигура и фон)**

В психологии восприятия существует тест на выделение в изображении фигуры и фона: так, в известном черно-белом изображении зритель воспринимает то белую вазу на черном фоне, то два зеркально симметричных черных профиля на белом фоне. Эти два восприятия зависят от установки и взаимоисключают друг друга: значимой осознается фигура, а остальное – фон.

В искусствоведческой литературе говорится о первом и втором планах, о главном и второстепенном в сценическом действии. Существует значительное число правил, определяющих, какой рисунок, движение, положение и комбинацию в танце следует считать «фигурой», а что «фоном». Так, движения, танцевальный рисунок, исполняемый на переднем плане, как правило, называется фигурой, а все, что происходит в это время на сцене, будет являться фоном. Фигура несет определенную мысль, способствует развитию действия. Во времени и в пространстве она имеет начало, развитие и завершение. Фигура подчиняет себе все то, что служит фоном. Но и фон оказывает определенное воздействие на зрителя, способствует выделению фигуры. Действия фигуры и воздействие фона взаимосвязаны. Это взаимодействие зависит от содержания и формы танцевальной композиции. В пространстве фигура может исполняться и на втором плане, а композиционный фон – на первом. Но это не является сущностью взаимосвязи фигуры и фона, а скорее, одним из приемов композиционного решения.

Рисунок танца или движения, часто повторяющиеся в композиции, являются основными, а все остальные движения становятся второстепенными и служат фоном. В то же время может быть несколько основных движений или рисунков, и объединить их могут

второстепенные движения и рисунки, которые способствуют не только организации, но и созданию целостности композиции.

Музыка помогает выделить фигуры и фон. Чем теснее движение или рисунок соотносится со структурой музыкального произведения, тем ярче выступает взаимосвязь фигуры и фона. В частности, музыка может выступать в качестве фигуры, а хореография служить только фоном и наоборот.

### **Установка и эмоциональная готовность зрителя к восприятию танцевальной композиции**

В психологии большое внимание уделяется понятию «установка», т. е. своего рода «предготовность» субъекта восприятия к будущему действию, его осмыслению, анализу.

Установка зрителя, выбирающего то или иное зрелище, во многом предопределяет его отношение к этому зрелищу. Зритель с удовольствием идет смотреть любимого артиста, знакомый, зарекомендовавший себя ансамбль танца или балет. Ему интересно смотреть как новое, так и полюбившееся старое. В этом случае большое значение имеют индивидуальные особенности воспринимающего, его желания и настроение.

Основой восприятия танцевальной композиции являются культура и опыт зрителя, его готовность к восприятию содержание хореографического произведения. Сходство ощущений, переданных в композиции, с ощущениями воспринимающих ее зрителей и порождает положительную оценку воспринимаемого.

Восприятие танцевальной композиции на сцене происходит посредством сравнения условного языка танца, заложенного в форме и содержании композиции, с объективными свойствами реального, конкретного мира. Важное значение в передаваемом содержании и воспринимаемых ощущениях играет переход от изображения предмета или явления к выражению его состояний и действий персонажей. Поэтому композиция, более или менее приближаясь по структуре к формам предметов или явлений, воспринимается в конечном счете как символически-образное их отражение.

### **Наличие зрительского опыта**

«Идеальным зрителем» можно считать профессионального постановщика или танцовщика «с большим стажем», так как они умеют видеть все нюансы танцевальной композиции, соотносить ее содержание и форму и т. п., особенно, если знакомы с замыслом постановщика данной композиции. Но ориентироваться на такого «идеального зрителя» нельзя, так как сценическое действие ориентировано на его реального «потребителя». В зале (на стадионе, площади, поляне и т. д.) присутствуют люди, чей зрительский опыт неоднороден: завсегдатаи-знатоки и люди пришедшие случайно. От числа и настроений тех и других подчас зависит успех или провал танцевальной композиции.

Отсюда следует, что хореограф-постановщик должен овладеть еще одним набором знаний, умений и навыков. Ему необходимо научиться привлекать именно своего зрителя, значит, прежде всего – рекламировать свои постановки. Ему желательно иметь хотя бы часть постоянных зрителей, которые «задают тон» эмоциональных реакций остальным. Ему, наконец, следует овладеть мастерством воспитания зрительного опыта, что, бесспорно, предполагает многократный контакт постановщика и его коллектива с постоянным зрителем, своего рода «хореографический всеобуч». В свою очередь последнее требует от хореографа-постановщика развития мало свойственного ему качества – владения искусством оратора, ведущего диалог со зрителем или хотя бы произносящего монолог, предваряющий зрелище. Уместно вспомнить восточную мудрость: «веревка хороша длинная, а речь – короткая». Словесное введение должно быть лаконичным, содержательным, эмоционально насыщенным, иначе лучше от него воздержаться. Но если постановщик владеет таким умением, он выявляет для зрителей многие детали мастерства и тем самым способствует повышению зрительской культуры.

### **Приемы усиления восприятия танцевальной композиции**

Сюжетность и орнаментальность – еще одно проявление закона контрастности. Сюжетность есть проявление основного содержания композиции, конкретизация времени и места сценического

действия, характера и взаимоотношений персонажей. Орнаментальность есть средство, обеспечивающее зрелищность, эмоциональную насыщенность. Подобно орнаменту в вышивке или резьбе по дереву танцевальные орнаменты «обрамляют» основное действие, часто образуя «второй план», украшая танец. Сочетание сюжетности и орнаментальности обеспечивает зрелищность композиции и в то же время переключает внимание зрителей с «первого плана» на «второй» (орнаментальный), дает передышку солистам, выявляя красоту орнаментального компонента танца.

Иллюзорность как композиционный прием, обостряющий интерес зрителя к развитию действия, достигается, например, во время высоких прыжков солистов на первом плане за счет полуприседания исполнителей на втором плане. Интересен иллюзорный прием, применяемый в круговом хороводе: часть танцовщиков на стороне, обращенной к зрительному залу, движется на полусогнутых ногах, а на противоположной стороне на полупальцах. Создается иллюзия «развернутости» круга в сторону зала. Общеизвестен иллюзорный прием скользящего движения в ансамбле «Березка». Для него нужны утяжеленные сарафаны до самого пола, скрывающие скользящие движения танцовщиц на полусогнутых ногах.

### **Зритель и хореограф**

Хореографы постоянно находятся в поиске, чтобы удовлетворить потребности хореографического искусства, свои потребности как творца и потребности зрителя. Хореографическое произведение должно быть принято зрителем, а для этого хореограф обращается к разнообразию форм и видов танцевального искусства. В советское время большую популярность приобрели разнообразные формы и жанры народно-сценического танца, выращенного в недрах фольклора. Для его развития в Советском Союзе были созданы все условия. Были организованы любительские танцевальные и хоровые коллективы. Репертуар этих коллективов состоял из танцев разных народов. Эти коллективы были обеспечены прекрасной материальной базой. Их спонсорами были богатейшие заводы и фабрики, принадлежавшие

государству. Государство проводило фестивали и конкурсы самодеятельного искусства. Концерты посещала многочисленная публика. На фоне этих коллективов развивались и коллективы классического танца. На основе народно-сценического и классического танца создавались любительские театры, что вызвано не только потребностью участников, но и зрителей. Заполненные зрительные залы говорили об успехах этих театров. Разнообразии репертуара, роскошь костюмов, виртуозное исполнение – все способствовало дальнейшему развитию этих форм организации хореографического искусства.

В указанный период народно-сценический танец активно развивается на эстрадных подмостках профессионального искусства. Организируются ансамбли народного танца, ансамбли песни и танца, профессиональные хоры, которые в своих коллективах имели танцевальные группы. Более 20 ансамблей народного танца, около 50 ансамблей песни и пляски, танцевальных групп при русских народных хорах. Они демонстрировали профессиональность исполнения и самобытность русского народного танца.

Народное искусство всецело поддерживалось государством. Нельзя обойти и театральное балетное искусство. На сценах театров появляется драмбалет, который по своему восприятию был доступен многочисленному зрителю.

Хореографическое искусство, как правило, было адресовано элитарному зрителю, особенно балетное. Театральная среда, созданная в стране, способствовала подготовке театрального балетного зрителя. Развитие самодеятельных танцевальных коллективов, доступные цены на спектакли и концерты, большая пропаганда в журналах, газетах, кино, а в дальнейшем и на телевидении. Сегодня зритель идет не просто в театр, а на конкретный спектакль или на определенных артистов.

Современный хореограф, получивший полную свободу, поставлен в сложные условия. Перед ним стоит вопрос конкурентоспособности собственной профессии и художественных произведений. Ценность его продукции обусловлена запросом заказчика – сегодняшнего



зрителя. Художественная ценность хореографических произведений зависит от способностей хореографа создавать произведения на высоком уровне и так, чтобы они были признаны публикой.

В настоящее время хореографическое произведение должно быть привлекательным для своего времени – в своем замысле, в своем решении, костюмах, декорациях и т. д. Зритель идет на популярного танцовщика, на популярную балерину. Это происходило во все времена существования хореографического искусства. Неоднозначно относилась публика и к наследию классического и народного танца. Мы знаем, что многие известные балеты, хореографические миниатюры, танцевальные программы известных ансамблей, имеющие художественную ценность, и сегодня интересны зрителю. Современный зритель как бы хранит в своей памяти красоту этих произведений и готов смотреть их «бесконечно». К таким произведениям относятся балеты П. И. Чайковского, танцевальные программы ансамбля народного танца И. Моисеева, ансамбля танца «Березка» Н. Надеждиной, хореографическая миниатюра М. Фокина на музыку К. Сен-Санса «Умирающий лебедь» и т. д.

Современность хореографического искусства необходимо рассматривать с позиций зрителя, исполнителя и балетмейстера. Зритель – основной компонент сегодняшнего искусства. Хореография вышла на новый путь. Хореографические коллективы ищут, экспериментируют, но иногда забывают о зрителе, а он порой не готов к тем или иным экспериментам. В репетиционных залах рождаются неожиданные интересные танцевальные композиции, но они пока далеки от зрителя. Опытный хореограф понимает, что вынести на суд зрителя свое творение – значит, возможно, потерять как хореографическое произведение, так и зрителя. Зритель не заинтересован в театральных экспериментах ради развития искусства, он идет в театр в свой личный досуг, не думает о развитии хореографического искусства, но от него часто зависит развитие искусства, также как и от хореографа, который работает с этим зрителем. Он должен повести зрителя за собой.

Как подготовить зрителя? Каким должно быть современное хореографическое произведение по своей форме и содержанию? Какой вид танца является выразительным средством для создания современного произведения? Всеми ли видами и жанрами танца должен владеть исполнитель? Зачем нужно хореографическое искусство зрителю? Чего ему не хватает в его комфортной жизни? Сегодня зритель обеспечен достаточно большой художественной информацией посредством телевидения и Интернета. Он может посмотреть любое хореографическое произведение в Сети и на большом экране. Сегодня не хватает «живого» общения с искусством. Нужна большая аудитория, в которой чувствуется поддержка. Театр всегда привлекал своим пространством, своим убранством, своей таинственностью и открытиями. Зритель был постоянным участником происходившего в театре. Он не только получал удовольствие от просмотренного сценического произведения, но был участником и критиком виденного.

В чем сила художественного воздействия хореографического произведения? Это исполнители. Зритель видит красоту человеческого тела, доведенного до профессионального совершенства. Движения исполнителей настолько безупречны, что зритель их воспринимает как «язык» на котором с ним разговаривает исполнитель. На зрителя воздействует не только гармония движений, красота человеческого тела, но и форма и содержание хореографического произведения.

В то же время зрителю нужно многообразие всего, что он видит, отобранное из того, с чем он встречается в жизни и собранное в одно единое состояние хореографического произведения. В чем же заключается это многообразие? Это смена содержания, исполнителей, костюмов, декорации, музыки и т. д. Все это должно быть доступно как в восприятии, так и в понимании. В многообразии хореографического произведения он находит то, что ему близко, от чего он получает удовольствие.

Зритель на сцене хочет видеть узнаваемое, но преподнесенное в иных формах и ракурсах изложения, нежели в жизни. Ему хочется порой угадывать, отгадывать и удивляться. Так, в театре русского балета

под управлением М. Лавровского поставили балет «Щелкунчик», где канонические номера сочетались с компьютерной графикой художников аниматоров и современными технологическими приемами. На афише утверждалось, что это балет будущего, балет магии и света, балет 3D. Поиск новых форм нужен был для привлечения зрителей.

Зритель не любит, когда его учат, обманывают, унижают и оскорбляют. На сцене он может простить исполнителю многое, но не непрофессиональность исполнения. На сцене должна быть гармония формы и содержания, четкость, виртуозность, выразительность и музыкальность исполнения движений. Зритель приходит в восторг от виртуозного исполнения, от четкого исполнения кордебалета или артистов народного ансамбля танца.

Быть зрителем тоже искусство. Чтобы наслаждаться хореографией, нужно быть готовым к ее восприятию. Готовность зрителя определяется его знаниями о хореографическом искусстве в целом и конкретными знаниями о данном произведении, хореографе, исполнителях, художнике, дирижере и т. д. Большое значение имеет зрительский опыт.

Современный зритель в большинстве своем пассивен, он ждет конкретной «мощной» информации в области хореографии, которая приведет его в данный театр на встречу с хореографическим произведением. Но сведения не доходят до зрителя, утопая в информационном пространстве. Поэтому сегодня хореографические коллективы со своими программами должны идти к зрителю. Этих путей множество их нужно только определить для каждого конкретного зрителя. Эрик Гуатье (немецкий хореограф) вынужден был объяснить, что свой поиск в современной хореографии он ведет исходя из вкусов западного зрителя: «Классический балет был всегда искусством для особой, если хотите, обеспеченной публики. Я хочу делать танец для простых людей. Допустим, если современный молодой человек вечером задумается, куда бы ему отправиться – в кино или на балет, он должен предпочесть балет, потому что там тоже весело. Именно поэтому я стараюсь в свои постановки вкладывать не только мысль и техниче-

ское совершенство, но и юмор»<sup>29</sup>. Исполнитель перед спектаклем всегда озадачен, заполнен ли зрительный зал. Его волнует, какой зритель, какой у него возраст, из какой он социальной среды. У каждого исполнителя есть «свой» зритель, он будет долго аплодировать, кричать «браво». Для личного роста и чтобы не обманывать зрителя, актеру нужно развиваться дальше. Тем более что современный зритель очень требовательный, хочет все больше и больше. И чтобы было что отдавать – необходимо расти и умственно, и духовно.

Но исполнитель – зависимый человек. От хореографа, от руководства театра или ансамбля и, наконец, от социальной среды. Творческая среда часто зависит от социальной среды и не всегда полностью поглощает исполнителя. Распределение ролей и занятость в репертуаре – творческая зависимость танцовщика от хореографа, его замысла и репертуарной политики театра или ансамбля. Хорошо если исполнитель вписывается в те условия, которые создает творческая и социальная среда, готов к решению поставленных перед ним социально-культурной сферой задач. С одной стороны, танцовщик – «необычный» человек. Это профессия окутана тайной не только для обывателя, но даже и для балетомана. Его режим работы не укладывается в обычные рамки. Спектакли заканчиваются поздно, ежедневные уроки и репетиции, гастрольные поездки и ничего личного – все отдано искусству. С другой стороны, это обычный человек, который хочет красиво одеваться, отдыхать, есть здоровую пищу. Ему нужны материальные блага. Сегодня диапазон возможностей танцовщика должен быть значительным, чтобы быть неуязвимым. Социальная культурная сфера и творческая среда каждый день перед ним ставят новые и новые задачи, и он должен их решать быстро и профессионально, от этого зависит его творческое и материальное благополучие. Современные танцовщики сегодня должны владеть многими видами танца и разнообразной техникой исполнения, чтобы быть менее зависимым и от хореографа и быть востребованным. Может ли один танцовщик одинаково хорошо танцевать и классику, и современный танец?

---

<sup>29</sup> Попова В. Балет без правил. URL: <http://www.by/post/77599>.

Современный танец не ломает, а обогащает пластику классического танцовщика, и наоборот – классика обогащает пластику артиста современного танца. Ярчайший пример – универсальная французская прима-балерина Сильви Гиллем. Кроме того, карьера классического танцовщика или балерины иногда завершается куда раньше, чем век танцовщика или танцовщицы современного танца.

Как довести замысел хореографа через исполнителя до зрителя? В первую очередь необходимо не только понять и принять замысел, исполнитель должен войти в состояние этого замысла, принять форму, язык танца как свой собственный, подвластный только ему одному. Должно складываться впечатление, будто этот танец, он создает сам по ходу действия и на таком уровне, что зритель следит не затем, как он исполняет эти движения, а за эмоциональным состоянием исполнителя и его действенным поведением. Костюм, свет, техника танца – ничто не отвлекает зрителя от его восприятия содержания хореографического произведения. Зритель не только сопереживает герою, он это делает через танец, зритель «танцует», но танцует свой, ему близкий «танец». Увести зрителя в свой мир – основная задача исполнителя.

В этом ему помогает хореограф. Одна из основных задач постановщика – «верно» распределить роли, согласно будущему хореографическому тексту, образу и возможностям исполнителей. Удачное распределение – это «бронирование» успеха. Но есть еще «адрес» хореографического произведения. Чтобы произведение было понято и принято зрителем, необходимо знать мотивацию этого зрителя. Хореограф должен учитывать не только социальную и возрастную среду, но и настроение, общность зрителя, его менталитет и то, что «унесет» с собой зритель. Зритель, как покупатель, привык брать с собой то, за что он заплатил, и в первую очередь – удовольствие.

Хореограф в своем замысле должен учитывать все это, но в то же время его хореографическое произведение должно быть не закрытой художественной системой, а динамичной, развивающейся, где зритель является не только участником, но и сотворцом. Поэтому хореограф учитывает этот фактор. Не случайно, что некоторые

театры и ансамбли танца допускают зрителя не только до репетиций, но и до постановочного процесса. Театральная тайна закулисья всегда манила зрителя. Он хотел знать больше того, что видел на сцене. В то же время хореограф понимает, что зрителю нельзя «рассказывать» все. Прикоснувшись к тайне творческого процесса, зритель становится «своим». Он становится участником того, что увидит потом. И даже если произведение будет неудачным, он примет ее как участник, правда, не будет нести за это ответственность, и это ему нравится.

Современный хореограф владеет не только одним видом танца. Сценическая хореография, современный зритель, современный танцовщик ставят перед хореографом постоянно новые задачи. В первую очередь хореограф должен реагировать на все изменения, происходящие в культуре, искусстве, науке и социальной жизни. И результатами этой реакции должны быть новые хореографические произведения, которые должны удовлетворять современного зрителя, танцовщика и самого хореографа. В то же время мы знаем, что современная, как и во все времена, хореография не отличалась многообразием выразительных средств. Гениальный Петипа знал многое, но в своих балетах использовал минимальное количество выразительных средств. Его балеты отличались, с одной стороны, зрелищностью восприятия, а с другой – простотой и удобством исполнения.

Социальная сфера хореографа основана в первую очередь на способности удовлетворять потребности зрителя и танцовщика. Чтобы менее зависеть от материального благополучия, он должен быть материально обеспечен, а для этого необходимо повышать свое профессиональное мастерство и быть способным к его реализации. Хореограф должен быть востребован. Хореографические произведения бывают подобны мотылькам-однодневкам, их жизнь коротка. Но затраченные материальные и человеческие ресурсы подчас значительны. Как избежать больших затрат и продлить жизнь своим произведениям? Каждый хореограф постоянно ищет ответы на эти вопросы. Так, Д. Баланчин на вопрос, почему он оформляет свои балеты

скромно, отвечал, что если бы он знал, что его балеты будут иметь успех, то оформлял бы их богаче.

Поиску современности в хореографических произведениях уделяли внимание все хореографы во все времена. Это то, что определяло значимость каждого произведения, затрагивалась ли тема о прошлом или будущем, но ее решение должно быть интересно всем, но в первую очередь зрителю. Он определитель значимости этого хореографического произведения. Но не всякий зритель может определить художественную ценность произведения. Но если зритель ходит на балет, концерт и т. д., значит этот балет или концерт будет жить, он нужен зрителю, он жизнеспособен.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Что необходимо знать хореографу о природе визуального восприятия?
2. В чем заключаются особенности восприятия танцевальной композиции зрителем?
3. Зачем хореографу-постановщику следует овладеть «искусством быть зрителем»?
4. В чем заключается специфика восприятия зрителем сценического пространства?
5. В чем заключается специфика восприятия зрителем сценического времени?
6. Как строится в танцевальной композиции перспектива и как она воспринимается зрителем?
7. С помощью каких приемов выделяется главное и «неглавное» в танцевальной композиции?
8. Зачем и как хореограф-постановщик может готовить зрителя к восприятию танцевальной композиции?
9. С помощью каких приемов достигается обострение восприятия танцевальной композиции зрителем?

### **Список литературы**

1. Василенко А. И. Психология обучения творчеству. – М., 1998.
2. Волков Н. Процесс изобразительного творчества и проблема обратных связей // Психология художественного творчества. – Минск, 1999. – С. 191–208.
3. Новерр Ж. Письма о танце. – Л.; М., 1965. – С. 76–85.
4. Рождественская Н. Психология сценической деятельности // Психология художественного творчества. – Минск, 1999. – С. 653–663.
5. Розетт И. М. Психология фантазии // Психология художественного творчества. – Минск, 1999. – С. 538–541.
6. Франгопуло М. Х. Искусство и зритель. – Л., 1964.
7. Хрестоматия по восприятию. – М., 1975. – С. 61–87, 127–134, 172–181, 197–204, 361–368, 371–386.

## ГЛАВА 4. КОМПОЗИЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО РЕЖИССЕРА-ХОРЕОГРАФА

### **Основные принципы режиссуры хореографического произведения**

Жизнь хореографического произведения определена сценическим временем и пространством. Она может быть короткой или более длительной, но произведение должно быть «жизнеспособным». Хореографическое искусство многогранно и по своей природе динамично. Многообразие хореографических форм, жанров и их устойчивость определялось природой человеческого движения. К движению человека в естественной и искусственной среде обращались деятели науки, искусства, медицины, спорта и т. д.

На движение человека, природу его действий влияла пространственная среда, в которую попадал сам человек. Исходя из физических возможностей человек определял все свои поступки, свои действия и средства для их выполнения относительно природных явлений, другого человека или искусственно созданных условий.

Искусство организации сценического пространства привлекало многих деятелей искусства: художников, архитекторов, режиссеров, хореографов и т. д.

Сценическая среда в искусстве хореографии – явление уникальное. С одной стороны, это площадка для демонстрации физических и технических возможностей танцовщика, а с другой – пространство, в котором создается художественный образ актером, использующим эти возможности. В этой среде актер и танцовщик – это одно и то же лицо.

В творчестве хореографа присутствуют изначально действия режиссера. Они могут проявляться как явно – в насыщенных формах и жанрах (сюжетный танец, балет), так и едва уловимо – в орнаментальных танцах. В энциклопедии «Балет» режиссура в хореографии определяется так: «искусство создания единого, гармонически целостного спектакля с помощью творческой организации всех элемен-



тов на основе замысла балетмейстера, руководящего работой всех участников постановки. Режиссура в балете не обособленная деятельность, она – одна из сторон работы балетмейстера, не только сочиняющего хореографический текст, но и дающего истолкование образов и добивающегося художественного единства хореографии, драматургии, музыки, изобразительного решения, подчиненных идейной концепции спектакля»<sup>30</sup>.

Должность режиссера в русском балете существовала с конца XIX в., но в искусствоведческой литературе понятие режиссуры стало употребляться с 20-х гг. XX в. Сначала в обязанность режиссера входила лишь организация репетиций и вводы в балетный спектакль новых исполнителей.

В 20-е гг. лидирующее положение среди всех сценических искусств занял драматический театр. В нем тогда работали К. С. Станиславский, Е. Вахтангов, А. Я. Таиров, Вс. Э. Мейерхольд и др. На этот период приходится падение интереса зрителей к балету. Хореографы надеялись, что сотрудничество с режиссурой принесет творческие успехи. И действительно, появились новые балетные сценарии, балетная музыка. Приход режиссеров в балетный театр открыл новые грани актерских возможностей, выявил драматические возможности хореографии. Они обосновывали необходимость целостности балетного спектакля. Особенно ярко это было выражено в балете «Лебединое озеро», поставленном в 1920 г. балетмейстером А. А. Горским и известным режиссером В. И. Немировичем-Данченко в Большом театре. В балете «Красный мак», поставленном в 1927 г. на музыку Р. М. Глиэра балетмейстерами Л. Д. Лащилиным и В. Д. Тихомировым, режиссером-консультантом был А. Д. Дикий. В 1936 году в Большом театре над балетом «Спящая красавица» наряду с балетмейстерами А. М. Мессерером и А. И. Чекрыгиным работал режиссер Б. А. Мордвинов. В 1974 г. на постановку балета «Ярославна» в Ленинградский Малый оперный театр О. Виноградовым был приглашен режиссер Ю. П. Любимов.

---

<sup>30</sup> Балет. М., 1981. С. 426.

Среди теоретиков и практиков хореографического искусства постоянно шел поиск природы режиссуры в хореографических произведениях. Этот вопрос возникал во все времена и остается актуальным. «Без режиссерско-актерского начала, – пишет В. Ванслов, – подлинный балет немислим»<sup>31</sup>. Особенно это важно для учебного процесса, когда возникает необходимость не только определить понятие в хореографии, но и выявить сами правила, приемы, законы режиссуры в хореографии.

Р. Захаров в книге «Сочинение танца» выделяет режиссуру в особую область организации и мышления хореографа: «Способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от драматурга и режиссера драмы или оперы. Однако, как и они, балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом: создавая драматургию спектакля, воплощая ее средствами хореографической композиции в пластические образы, он работает с артистами балета как режиссер»<sup>32</sup>.

Г. Добровольская в книге «Леонид Якобсон» пишет, что работа с актером и режиссура в балете носила односторонний характер. Появились такие понятия, как *актерское мастерство танцовщика* и *режиссура балетного спектакля*. Первое предполагало умение танцовщика пластически воплощать переживания героев, наполнить танец конкретными чувствами, второе – логическую и психологически оправданную расстановку и передвижение действующих лиц по сцене, причем хореографическая организация действия игнорировалась. Этим зачастую занимался не балетмейстер, а специальный режиссер<sup>33</sup>. П. Карп в книге «Балет и драма» отводит большое место анализу драматического в балете. Он не против содружества режиссера и балетмейстера, деля между тем и другим авторские права.

Большинство теоретиков и практиков хореографии не отрицает необходимость режиссуры в хореографии или непосредственно в балетном спектакле, но точного определения в хореографической лите-

---

<sup>31</sup> Ванслов В. Статьи о балете. Л., 1980. С. 91.

<sup>32</sup> Захаров Р. Сочинение танца. М., 1983. С. 5–6.

<sup>33</sup> Добровольская Г. Леонид Якобсон. М., 1973. С. 23.

ратуре нет. В высказываниях известного режиссера и педагога Б. Е. Захавы, на наш взгляд, наиболее полно раскрыто понятие режиссуры в драматическом искусстве, что подходит и к искусству хореографии: «Режиссерское искусство заключается в творческой организации всех элементов спектакля с целью создания единого, гармонически целостного художественного произведения»<sup>34</sup>.

Режиссерское искусство в своем чистом виде не выступает ни в одном из искусств тем более в балете. В хореографическом искусстве режиссура выступает явно или в той или иной мере скрыто в зависимости от вида, формы, жанра и замысла и способствует организации пространства, времени, формы, жанра и всего содержания своей конкретностью.

Преобразование хореографического пространства и времени в режиссерскую среду является главным стимулом в создании хореографического произведения.

Союз музыки и хореографии создал гармонию времени и пространства. Сам образ слова «танец» включает в себя звук и движение. Попытки отделить движение от музыки в танце приводили к эксперименту ради эксперимента и ни к чему более. В лучшем случае в таких поисках музыка подменялась ритмичным звуком или словом, ударами ног, рук или пространственным ритмом движения.

Что придает жизнеспособность сценическому хореографическому пространству? Расположение танцовщиков согласно танцевальному рисунку, в соответствии с которым в определенной последовательности они должны делать те или иные танцевальные движения. Важны техническая виртуозность исполнителей, сложность самих рисунков и движений, но главное – их смысл.

Законы действия часто требуют от хореографа специального подхода к созданию хореографического произведения. Но эти законы начинают действовать лишь тогда, когда они «точно» или «верно» применяются. Соотношение законов, правил, приемов создает необходимую сценическую среду в хореографической деятельности. Каж-

---

<sup>34</sup> Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1973. С. 174.

дый вид, форма или жанр, а также замысел определяет это соотношение. Великий реформатор XVIII в. Ж.-Ж. Новерр писал: «Поскольку балеты есть театральные представления, они должны состоять из тех же элементов, что и произведения драматические»<sup>35</sup>.

Каждый хореограф вводит свои правила, но все они основываются на общих принципах хореографического искусства.

Эти принципы таковы:

- оправданности и логической последовательности хореографического действия;
- целостности содержания и формы хореографического произведения;
- ясности хореографического изложения;
- конкретности образа;
- выявления действия через танцевальную композицию;
- организационной сущности действий хореографа.

*Принцип оправданности и логической последовательности.* Мы знаем, что рождению хореографического произведения предшествует замысел этого произведения, в котором содержание должно быть логически выстроено, а поведение персонажей оправдано. Условная среда сценического пространства должна быть насыщена естественным поведением персонажей. Все должно быть оправдано. Чем условнее среда, тем условнее отношения персонажей. В орнаментальной режиссерской среде отношения между исполнителями ограничиваются геометрической формой танцевального рисунка. Такое отношение оправдано танцевальным рисунком и развитием содержания танца, продиктовано логической последовательностью смены танцевального рисунка.

Чем конкретнее режиссерская среда, тем более конкретным становятся взаимоотношения персонажей. Так, в сюжетном танце исполнители являются действующими лицами, наделенными конкретными чертами характера. Режиссерская среда обозначена конкретным пространством и временем. В развитии сюжета раскрываются сложные

---

<sup>35</sup> Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М., 1965. С. 61.

эмоции и глубокие идеи, а логика поведения персонажей определяет цепи их поступков, которые диктуют их поведение в данной среде.

*Принцип целостности содержания и формы хореографического произведения* составляет взаимодействие не только содержания и танцевальной формы, но и взаимодействие самой композиции содержания и композиции формы. Ни один элемент в хореографическом произведении неотделим от всей композиции и находится в тесном взаимодействии с другими ее элементами. Важно обратить внимание на то, что источник этого принципа находится в самом замысле, а окончательное выявление его происходит во время воспроизведения хореографического произведения перед зрителями.

*Принцип ясности хореографического изложения.* Ничто так не ценится зрителем, как ясность содержания хореографического произведения. Ясность хореографического изложения зависит от точно поставленной задачи и четкого ее решения посредством композиционных взаимосвязей танцевальных рисунков, движений и цепи поступков персонажей. Хореографический текст и его профессиональное исполнение танцовщиками, виртуозная игра актеров – все это способствует ясности изложения.

Четкость исполнения хореографического текста танцовщиком сопоставима с дикцией драматического актера. Верная игра балетного актера и высокая танцевальная техника танцовщика в хореографическом произведении сосредоточены в одном лице.

*Принцип конкретности образа.* Конкретные танцевальные движения, расположение в заданном пространстве, определенные черты и поведение – все это конкретизирует образ. Поэтому ни один персонаж в балете не должен быть похож на другой. Конкретность образа зависит от формы и жанра хореографического произведения. Так, в орнаментальных танцах или орнаментальных балетных сценах образы исполнителей условны и несут служебную функцию во всей композиции. Они являются выразителями простейших эмоций, создают фон для действующих лиц.

Конкретность образа, как правило, диктуется определенной музыкальной темой, которая является его смысловым и эмоциональным

носителем. Костюм, декорационное оформление способствуют выявлению характера, определяя поведение персонажа.

*Принцип выявления действия через танцевальную композицию.* Композиционный строй хореографического произведения обусловлен развитием действия, что может быть осуществлено посредством разнообразных сценических принципов.

Необходимо отметить, что действие, в основе которого лежит танцевальная композиция имеет значение, как правило, об этом не принято говорить. Исполнение рисунков танцовщиками в исходном своем начале несет действие, или от них ждут действие (главное при этом не обнадежить зрителя), поэтому присутствие танцовщика на сцене требует вмешательства режиссера.

Смена танцевальных фигур основано на определенной логике, способствующей развитию действия. Функция контраста состоит в том, чтобы усилить восприятия действия.

Бездействие танцевальной композиции основано часто на несоответствии «технического» и «художественного», оставаясь на уровне формальных несоответствий, которые устраняются путем красивой танцевальной формы.

Многоплановость танцевальной композиции вовлекает зрителя в действие, но это не многоплановость танцевального действия, а скорее усиление действия посредством выделения основного плана или постепенного удаления второстепенного плана от основного. Многоплановость танцевальной композиции – это расположение композиционных фигур не только в пространстве, но и во времени, что также способствует концентрации внимания зрителей и усиливает продолжительность восприятия действия.

*Принцип организационной сущности действия хореографа.* В основе организации сценического действия лежат режиссерские, хореографические, музыкальные, живописные принципы. При создании хореографического произведения большое значение имеет организация не только всех компонентов, но всех создателей этого произведения: композитора, художника, хореографа и исполнителя. От

этих людей зависит успех решения замысла. Именно они должны не только понимать хореографическое искусство, но и являться активными помощниками режиссера-хореографа.

Организационное начало заложено в самом замысле хореографического произведения и в природе хореографического искусства. Необходимо заниматься не только организацией движений в комбинации и фигуры, но и организовывать самих актеров, исполняющих эти движения, комбинации и фигуры в пространстве и времени, увлекать их замыслом и идеей его воплощения.

Хореограф-режиссер представляет модель организации. Способность к организации в нем заложена с самого того момента, когда он начал заниматься хореографией. Именно класс, в его широком понимании, организует будущего танцовщика и хореографа. И этому в искусстве хореографии придается большое значение.

Изучение основных принципов режиссуры в хореографии помогает студенту организовать сочиненные движения, комбинации и фигуры в действенном сценическом пространстве, приблизить замысел к реальному воплощению, создать художественный образ средствами танцевальной пластики.

### **Закономерности режиссуры хореографического произведения**

Внутренние и внешние связи содержания и формы хореографического произведения не лежат на поверхности. Следовательно, необходимо проанализировать, увидеть и понять закономерности протекания процессов достаточно быстро сменяющих друг друга на сцене.

Хореографическая (как и драматическая) режиссура основывается на закономерностях сценической драматургии. Метафорическая среда хореографического искусства создает условия для вскрытия организации и взаимодействия всех компонентов балета. Законы режиссуры в хореографии способствуют не только созданию, но и «эксплуатации» хореографического произведения, будь то оригинальная композиция хоровода или композиция многоактного балета.

В хореографическом искусстве каждый компонент (музыка, собственно хореография, костюм, исполнитель и т. д.) играет свою роль в решении сценического действия. Синтез искусств, составляющих основу хореографического произведения, осуществляется в творческом акте, посредством которого происходит соединение всех выразительных средств.

В основе создания и воспроизведения хореографического произведения можно выделить следующие закономерности:

- многообразие средств и единство сценического действия;
- сохранение и развитие формы;
- соотношение формы и ее состояний.

Танцевальный рисунок, движения, жесты по отдельности еще не являются хореографическим произведением. Они могут составить его основу только при взаимодействии с другими выразительными средствами (музыкой, костюмом, исполнителем, освещением и т. д.), объединенными сценическим действием. Таким образом, многообразие средств сценического действия есть лишь своего рода строительный материал, необходимый для создания хореографического произведения.

Основу режиссерского замысла составляет единство действия хореографического произведения. Режиссер отводит определенное место во всем хореографическом пространстве музыке, сюжету, танцу, актеру и т. д. Каждый компонент выразительных средств хореографического произведения занимает свойственное ему место, способствующее раскрытию замысла в целом. То или иное средство может раскрывать замысел прямо или опосредованно. Так, захватывающие плясовые ритмы музыки говорят о веселом жизнерадостном характере танца. Через эти ритмы определяется не только форма или вид танцевального произведения, но и действие.

Действие определяется не многообразием танцевальных рисунков, движений или многотемностью музыки, а их соотношением и целенаправленностью в раскрытии замысла. Удачное режиссерское решение хореографического произведения основывается



на приближении решения к замыслу. При разработке замысла происходит:

- конкретизация темы;
- действенный анализ выбранной музыки;
- разработка эскизов декораций и костюмов;
- сочинение танцевального текста.

В основе сценического действия лежит содержание, которое раскрывается через действенный анализ смысловых отрезков (сцен). При этом важно обратить внимание на внутренний строй действия и на то, что происходит (не составление действия, а его развертывание). Логика развития содержания основывается не на чередовании эпизодов и сцен хореографического произведения. Основу каждого эпизода или сцены составляет действие, вытекающее из предыдущего и являющееся предпосылкой для последующего действия.

Единство хореографического действия выявляется посредством:

- раскрытия музыкальных тем;
- развертывания тематики танцевальных форм;
- осмысления характеров и поступков персонажей;
- выбора или создания изобразительных элементов танцевальной пластики;
- отбора танцевальных движений, комбинаций и фигур.

Хореографическое действие подобно часовому механизму, где все взаимосвязано, а результатом является сценическое действие. Пружиной же становится драматическое напряжение, создаваемое режиссером и хореографом, воплощаемое через танцевальную игру актером-танцовщиком.

При создании хореографического произведения его форма существует сначала в замысле постановщика, а позднее излагается более конкретно в композиционном плане. Режиссерская позиция в этом процессе выступает явно и динамично. Форма в режиссерском воображении всегда подвижна. Чем опытнее хореограф, тем теснее налаживаются им связи между выразительными компонентами формы.

Большое значение в создании хореографического действия играет музыка. Б. В. Асафьев писал о значении музыки в создании действия в балете П. И. Чайковского «Спящая красавица»: «Хореографическое действие выявляется музыкой:

а) через комбинирование звучаний, направляющих мимодраму (хореографический речитатив);

б) через развитые мимические сцены, допускающие в музыке тематическое развитие, не связанные вовсе танцевальными формулами;

в) через характеристику действующих лиц и положений драматических лейтмотивами;

г) моменты (статические) живописно-изобразительные воплощаются соответствующими приемами музыкальной живописи (звукописи) и разворачиваются иногда в пространных симфонических поэмах»<sup>36</sup>.

Композиционный план способствует фиксации творческих умозаключений и помогает привести творческий поиск к определенной художественной действенной форме. В процессе реализации замысла происходит корректировка композиционного плана, в основе которой лежит подчинение всех выразительных элементов единству формы. В искусствоведческой литературе часто встречаются два понятия: хореографическая форма и форма хореографического произведения.

**Хореографическая форма** – это танцевальная композиция, исполняемая танцовщиками в сценическом пространстве (речь идет только о сценической хореографической форме) и отвечающая определенным устойчивым связям танцевального рисунка и движений. Образование хореографической формы зависит от вида танца (хоровод, пляска – народный танец; вариации, *pas de deux*, *pas de action*, балет – классический танец и т. д.).

**Форма хореографического произведения** – это сценическая композиция, образуемая множеством выразительных средств (танец, музыка, исполнитель, сюжет и т. д.) и подчиненная режиссерскому замыслу хореографа.

---

<sup>36</sup> Асафьев Б. В. О балете. Л., 1974. С. 81.

Если хореографическая форма в своей основе постоянна, то форма хореографического произведения, основываясь на этом постоянстве, изменяется в зависимости от режиссерского замысла хореографа.

Хореографическая форма в хореографическом произведении может выступать явно или скрыто. Так, в хореографической миниатюре Л. Якобсона «Охотник и птица» форма *adagio* выступала явно. В основе народного танца «Лето» И. Моисеева хореографическая форма пляски с элементами перепляса была скрыта.

Сложность восприятия формы хореографического произведения заключается в том, что мы видим сиюминутно представленное сценическое произведение. Чтобы воспринимать и понимать в данный момент сиюминутную часть формы, мы должны уметь удерживать в памяти прошедшее и предугадывать будущее. Это связано с тем, что посредством видоизменений формы происходит действенное развитие и раскрытие содержания, которое в свою очередь требует дальнейшего развития самой формы. Каждый этап развития содержания предполагает введение новых выразительных средств в преобразуемой форме. Таким образом происходит сохранение и развитие формы.

При создании хореографического произведения за поиском новых движений, соотношений движений и музыки, раскрытием содержания, организацией сценического пространства не трудно потерять единство и целостность формы. При воспроизведении хореографического произведения на первый план выступает развитие формы, но «цементирует» постановку все же содержания. Поэтому в процессе создания хореографического произведения его форма должна быть «открытой», динамичной, устойчивой к развивающимся внутри нее связям всех выразительных элементов, а содержание – стабильно. Тогда в силу производственной необходимости можно безболезненно делать вводы (замену исполнителей), переносить это произведение на других исполнителей в другой коллектив, совершенствовать танцевальную и актерскую технику, обновлять костюмы и т. д. Такое произведение может долго эксплуатироваться в репертуаре многих хореографических коллективов. Примером могут

служить хореографические произведения, дошедшие до наших дней из классического наследия театров балета и ансамблей танца.

Восприятие хореографического произведения зависит от двух факторов: настроения зрителей и состояния формы хореографического произведения. Мы знаем, что никакая профессиональная аудио- или видеозапись не заменит живого исполнения. Мы также знаем, что живое исполнение неповторимо.

«Уже в народных танцах, изображающих трудовые процессы, и в соответствующих ритуальных танцах, покуда они остаются танцами, трудовой процесс менее всего предстает непосредственной аналогией реального действия. Он изображен как состояние определенного труда или цепь состояний – этапов определенного труда. И этой цепью состояний такой танец отображает желанное действие, если оно не выражается “иноязычным” имитированием»<sup>37</sup>. Художник, скульптор, архитектор в своих творениях во все времена пытались преодолеть статику формы. Сценическое искусство по своей природе не статично, но и оно имеет свои ограничения в области подвижности и динамики. Именно форма посредством выразительных средств не только выявляет содержание, но и ограничивает возможности этого выявления.

С одной стороны, содержание хореографического произведения раскрывается в пределах заданной формы, но с другой стороны, эти границы преодолеваются состоянием формы. Подвижность формы зависит от ее состояния. Основными носителями этого состояния являются исполнители. «Я полагаю, что все, о чем бы ни шла речь, – пишет М. Бежар, – понимается глубже, когда это пропущено через тело. Прежде всего тело. Мозг вступает потом. Плоть (плоть танцовщика и зрителя) должна быть затронута сразу»<sup>38</sup>. От настроения исполнителей во многом зависит художественный уровень воспроизведения формы. Этот настрой бывает коллективный и индивидуальный. Он формируется по двум направлениям: подготовки опорно-двигательного аппарата и подготовки психического состояния исполнителей.

---

<sup>37</sup> Карп П. О балете. Л., 1980. С. 235.

<sup>38</sup> Бежар М. Мгновение в жизни другого. М., 1998. С. 177.

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

Закономерности хореографической режиссуры лежат в основе подготовки, создания и эксплуатации хореографического произведения. Студенту необходимо обратить внимание на действие этих закономерностей в условиях практической деятельности.

### **Танец, звук, слово**

В жизни человека немаловажное значение играет звук. Он сопровождает человека во всей его жизни. Крик настораживает человека, плач вызывает сочувствие, взрыв, звук падающего предмета мобилизуют к самосохранению, смех возбуждает.

При воздействии одного звука он может прийти в расслабленное состояние, при воздействии другого – в состояние напряжения. Важно обратить внимание на то, что звук помогает человеку воспринимать и отражать окружающий его мир. Сам человек издает звуки при помощи сокращения связок гортани или движений различных частей тела. Это – крик, топот, хлопки руками и т. д. Если звук происходит вне человека, то человеческое тело может воспринимать его конкретным или опосредованным действием. Звук, воспроизводимый человеком, сопровождается эмоциональным или смысловым действием.

Танцевальное движение – конкретное физическое движение, но оно в своем действии опосредовано. Оно является эмоциональным выражением человеческого состояния, чаще всего – это состояние радости. И если радость по своей силе не может быть выражена в движении, то тогда это движение сопровождается звуком, издаваемым танцующим человеком.

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

Народному танцу свойственно звуковое сопровождение – глоссолалии (непонятноговорение). Звук порождается голосом, ударами в ладони или топотом ног, может извлекаться посредством бытовых предметов или музыкальных инструментов. Звук способствует и организации движений, и организации танцевального пространства.

Звук не только выражает эмоциональное состояние посредством движения, но и отражает состояние действия. Если танцевальное движение соотнесено с конкретным действием, то звук является выражением самого действия.

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

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

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

Значение слова в хореографии можно определить, опираясь на высказывание В. Губайловского о литературе и кино: «Литература работает со словом, но добивается прозрачности текста, за которым выступает видимый образ. Литература идет от искусства чтения, искусства складывать буквы в слова, а слова в повествование и описание. Литература начинает работать с левым полушарием мозга, ответственным за логико-символическое восприятие, но включает правое – образное. Если этого не происходит, то литература так и останется набором букв. Кино напрямую адресует к правому полушарию, и его задача ровно обратная – разбудить невысказанную мысль. Если этого не произойдет, перед нами останется набор бессмысленных картинок. Только включив в работу оба полушария, добившись полноты мыслительной деятельности, можно получить в результате объемный и осмысленный образ. То есть цель литературы – заставить видеть то, о чем она пишет, а цель кино – заставить думать и вербализировать то, что оно показывает. Им друг без друга не обойтись»<sup>39</sup>.

Между словом и движением, словом и танцем существует историческая связь. Особенно ярко это проявлялось в фольклоре. Именно в фольклоре слово, сопровождающее танец, приобретает разнообраз-

---

<sup>39</sup> Губайловский В. После праздника // Новый мир. 2001. № 10. С. 172.

ные содержательные назначения, выражает состояние – от подробной конкретизации предмета до ритмической организации танца. Многообразие взаимодействий слова и танцевального движения способствовало проникновению этого синтеза и на сцену.

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

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

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

Название хореографического произведения (или либретто) – это не только изложение содержания произведения, но в первую очередь определение направленности в его восприятии зрителем. Поэтому от названия (или либретто) зависит восприятие сценического произведения. Одни названия сориентированы на опыт зрителя, его профессионализм, увлеченность искусством хореографии, другие – на неожиданный эффект, на эпатаж, третьи – на доступность и простоту. В одних названиях обозначается действие произведения, в других вид или жанр танца. Но все названия должны иметь отношения к данному произведению. Зритель не хочет быть обманутым в своих ожиданиях. Он стремится открыть для себя нечто новое или узнаваемое пережить заново. Название должно заинтересовывать его. Если зритель не знает, о чем будет хореографическое произведение, он может не пойти



на него. Но он также может не пойти на него, если уже однажды видел и разочарован. Название подобно лабиринту, который увлекает своей тайной.

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

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

Вместе с тем:

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

В самом названии может быть заключена фабула хореографического произведения. «Мой следующий балет, – пишет М. Бежар, – будет называться “Путешествие к сердцу ребенка”. Музыку пишет Пьер Анри, вся фабула заключается в заглавии»<sup>40</sup>.

Название определяется жанром и видом хореографического произведения. Хореографическая миниатюра и балетный спектакль определяют порой и пространственно-временное направление в названии.

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

**Либретто** пишется к более крупным хореографическим произведениям. В либретто определяются жанр и краткое литературное изложение содержания. По жанру либретто может быть написано в прозе или изложено в форме стихотворения. Содержание либретто может включать фабулу, место и время действия.

---

<sup>40</sup> Бежар М. Мгновение в жизни другого. М., 1998. С. 39.

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

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

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

**Слово и содержание.** Слово в композиции не только объясняет содержание, но и само является содержанием, элементом драмы и композиции. Являясь самым гибким инструментом в передаче разнообразной информации, в композиции танца оно способствует раскрытию глубины и конкретности содержания, усилению действия. Но слово не подменяет движение, как движение не заменяет слово. Оно возникает в силу необходимости вскрытия определенной мысли и эмоционального состояния в силу природной необходимости танцевального действия, когда композиция не воспринимается без опоры на слово.

Слово в танцевальной композиции не столько изображает предмет, сколько передает зрителю эмоциональное воздействие этого предмета. Посредством слова композиция более эмоционально воздействует на зрителя. Живое движение и живое слово являются сильным выразительным фактором танцевальной композиции. Но слово

не должно доминировать над танцевальной композицией, чтобы не увести в природу другого искусства.

**Сценарная основа танцевальной композиции**, выраженная посредством слова, не является самой композицией, но в нее закладывается источник действенного развития будущего хореографического произведения. Хореограф не переводит движения в слова, слово – не эквивалент движения. Главное в сценарии – заложить модель танцевального действия, создать почву для сочинения хореографического текста, его режиссерского воплощения в хореографическом произведении. Слово вступает в силу там, где через хореографический текст не удастся вскрыть действие. Режиссер-хореограф мыслит зрительными образами, но общается с исполнителями и другими людьми по преимуществу с помощью слов, дополняя их мимикой и жестами или непосредственным показом. Но в общении слово доминирует.

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

Параллельность словесного и танцевального действия свойственна и некоторым произведениям профессиональной хореографии. Это выражается в песенном, поэтическом слове или в прозе. В таких композициях выразительный пласт имеет свою словесную основу, при которой происходит одновременное воздействие слова и танца. Но при этом ни движение не иллюстрирует слово, ни слово не информирует о содержании движения. Целостность восприятия зависит от меры воздействия слова и движения и целостности раскрытия замысла. Так, М. Бежар ввел словесный текст в балет «Дон Жуан». Он пишет, что «в момент спектакля... буквальное понимание текста не представляло ни малейшего интереса»<sup>41</sup>.

Посредством слова и звука у зрителя возникает синтетический пластический видеоряд. Слово активно возбуждает воображение зри-

---

<sup>41</sup> Бежар М. Мгновение в жизни другого. М., 1998. С. 72.

теля, и он извлекает дополнительную танцевально-пластическую информацию из хореографического произведения.

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

### **Орнаментальность композиционного пространства и режиссерская среда**

Орнаментальная сценическая танцевальная композиция не требует глубокого и длительного восприятия. Время действия здесь предельно сжато, режиссерское пространство скрыто. Оно начинает проявляться в игровых танцевальных композициях, где действие развивается по определенным, конкретным, устоявшимся правилам. Искать драматический элемент в орнаментальных композициях нет смысла, скорее, необходимо обратить внимание на смену эмоционального состояния.

Орнаментальная сценическая танцевальная композиция, вовлеченная в режиссерскую среду, приобретает определенный смысл. Композиция в такой среде развивается по законам драматического действия, хотя само драматическое действие скрыто за сменой танцевальных рисунков и движений. Ярким примером могут служить хороводы Н. Надеждиной в ансамбле «Березка», где смена эмоционального состояния передается за счет динамичности танцевального рисунка. Драматизм проявляется непосредственно через образ орнаментальной танцевальной композиции, который усиливается музыкой, костюмами и движениями исполнителей.

Драматизм действия может создаваться за счет расположения исполнителей в танцевальном рисунке, взаимодействия и расположения самих рисунков в сценическом пространстве. Динамизм и развитие действия создаются в танцевальной композиции вследствие перемещения

исполнителей в рисунках и перемещений рисунков в сценическом пространстве. Во всем этом немаловажную роль играют танцевальные движения, способствующие не только созданию и перемещению рисунков, но влияющие на характер создаваемой композиции.

Выбор формы рисунка, переход из рисунка в рисунок, расположение рисунков в пространстве – все это способствует изложению действия, созданию всей композиции в целом.

Танцевальные движения, танцевальные рисунки перестают быть «чистой формой» и становятся средством для передачи сценического действия при следующих условиях.

**Первое условие.** Танцевальный рисунок или движения становятся действием, то есть элементом языка танца, если они органически вливаются в общий строй выразительных средств, сохраняя принцип единства. Если же танцевальный рисунок не находится в общем строе и выпадает из него, то он приобретает «чистую» геометрическую форму.

**Второе условие.** Форма танцевального рисунка или структура движения должны гармонично сочетаться с предыдущими и последующими рисунками или движениями.

**Третье условие.** Танцевальный рисунок или движение, вошедшие в композиционный строй, должны нести в себе явную или скрытую действенную основу.

На усиление восприятия действия композиции работает прием контрастности, который способствует насыщению режиссерской среды действием. Танцевальная композиция становится более зрелищной и устойчивой в восприятии.

**Игровая ситуация.** Значимость режиссуры проявляется в танцевальных формах и жанрах при наличии игровой ситуации. Танец может создаваться по правилам игры. Посредством игры можно раскрыть характер человека, изобразить птиц, зверей, их поведение и т. п. Игра есть продукт человеческой деятельности, она отражает элемент труда, быта и т. д. Английский театровед Э. Бентли относит игру к области абстрактных искусств и делит ее

на собственно игру, игру-действие и лицедейство<sup>42</sup>. Состояние игры имеет важное значение в искусстве хореографии. Многие виды и формы танца своему сценическому композиционному действию обязаны игре. Как правило, такие композиции обладают разнообразным игровым характером. Такие формы, как пляска, дивертисмент и *pas d'actions* имеют общепризнанный характер радости и удали исполнителей. Формы перепляса, *pas de deux* носят соревновательный характер. Сольная пляска, вариация выражают собственно эмоциональное положительное состояние исполнителя. Во всех этих формах танца речь может идти о чистом танце, в котором присутствует элемент игры.

Танец-игра исполняется по определенным условиям и правилам. Правила игры – это своеобразный сценарий, исполнение которого приводит к искомому результату. Эти правила строятся по следующей схеме:

- название игры (тема);
- количество исполнителей;
- начало игры (действие);
- течение игры (развитие действия);
- результат игры (завершение действия).

В танце-игре основным условием является воплощение игры через танец, где танцевальная композиция становится одним из средств выполнения правил. Примером могут служить композиции фольклорных танцев разных народов. К. Голейзовский приводит в пример известную танцевальную игру «Просо». «Этот хоровод, – пишет он, – был разомкнутым, состоял из двух линий “стенками” и при большом количестве участников, несомненно, представлял великолепное зрелище... Участники хоровода делились на две стороны – “стенки” – и размещались одна против другой. “Большуха” (хороводница) отходила к группе, начинавшей песню. Обе “стенки”, каждая на свою фразу, крепко сплетясь руками, то двигались вперед, наступая, то отступали, пропев куплет. Когда дело доходило до спора о девушке:

---

<sup>42</sup> Бенгли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 170.

Не надо нам тысячи, тысячи.  
Ой дид-ладо, тысячи, тысячи!  
– А что же вам надобно, надобно?  
– Нам надобно девицу, девицу... –

Одна из избранниц отделялась от всей группы и переходила в противоположную. Группа потерпевших пела: “Нашего полку убыло...”, а победивших – “Нашего полку прибыло...”

Игра продолжалась до тех пор, пока все девушки с какой-либо одной стороны не перейдут на другую»<sup>43</sup>.

Во всех фольклорных и народно-сценических танцах игра способствует усилению действия. Активную помощь в выявлении действия играет содержание песни, исполняемой во время игры. «Хоровод, – подчеркивал Б. В. Асафьев, – является драматическим действием, в котором разыгрываются под песню, соответственно ее тексту, сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада... Текст песен обычно создает символическое представление обо всем этом в красивых поэтических образах, в которых отражает себя неисчерпаемо богатое народное воображение. Жест, т. е. самая игра, выявляет то, о чем поет текст, в мимике, телодвижениях и пляске»<sup>44</sup>.

Именно в хороводах, когда одни стоят, образуя круг, и в это время поют, являясь как бы зрителями, другие внутри круга разыгрывают действие, начинается лицедейство. Посредством лицедейства раскрывается характер человека, создается некий художественный образ. Создание образа требует актерского мастерства. В основе его помимо природных задатков лежат определенные умения и навыки, которые передавались из поколения в поколение.

В игровых танцевальных композициях нельзя понять характер человека, не уяснив смысла всего действия. Нас покоряет простота, выразительность и ясность изложения исполнителем того, чему посвящается танец. Рисунок, движения, жесты усиливают выразительность танцевальных композиций. Подчинение исполни-

---

<sup>43</sup> Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. М., 1964. С. 130.

<sup>44</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1954. Т. III. С. 283.

телей содержанию текста песен подчеркивается музыкальностью, ритмом, слаженностью движений, эмоциональным общением исполнителей.

Движение и рисунок танца становятся однозначными, если четко передают характер, смысл и состояние действия, а определенность действия создается контекстом события или условиями игры. Смысл композиции игрового танца кроется в контексте слова и движения и не может существовать вне такого контекста.

В игровых фольклорных танцах действие основано на изобразительном факторе, где главную роль играет система определенных знаков. Каждому времени, каждому народу свойственна своя система. Поэтому часто дошедшие до нас композиционные игры-танцы так и остаются непонятными современникам и требуют разгадки, поскольку утрачена сама знаковая система, определявшая значение и смысл игрового танца.

Важным правилом сценической танцевальной композиции является определение границ сценического пространства, где происходит развитие композиционного действия. Эти границы определены рампой, кулисами и задником сцены. В отличие от них начало и завершение сценического действия определяют его собственные пространственно-временные границы.

Время и пространство орнаментальной сценической танцевальной композиции определены умением хореографа передавать, а зрителей – воспринимать это действие. По своему эмоциональному состоянию каждая композиция имеет свой характер и форму. Во всех геометрических фигурах танцевального рисунка при создании хореографического произведения закладывается определенный смысл и конкретная эмоциональная атмосфера. В сценических танцевальных композициях круг, квадрат, диагональ, шеренга и т. д. являются активными образными формами. Это не «чистые» композиционные формы. Хореограф их интерпретирует посредством поэтического языка хореографии. Он создает эмоциональный выразительный образ геометрической формы танцевального рисунка. Смена геометриче-



ских форм танцевального рисунка есть своеобразная игра, в основе которой лежит определенный смысл, придающий ей необходимую жизнеспособность. Основное правило такой игры – действие. И чем активнее действие, тем сильнее интерес зрителей.

В характере взаимосвязи композиционных рисунков необходимо выделить следующие закономерности:

- сочетание, смену форм и разнообразие танцевальных рисунков;
- узнаваемость форм танцевального рисунка;
- устойчивость танцевальных рисунков к динамическим композиционным формам.

Орнаментальное пространство становится интересным для зрителя, когда приобретает определенный смысл. Студенты часто обращаются в своих решениях к орнаментальным танцам или сценами. Очень важно, чтобы танцевальные рисунки и движения носили образный характер, что позволяет не только найти действенные переходы от рисунка к рисунку, от движения к движению, но также и интересные танцевальные движения и рисунки.

Режиссерское пространство хореографа в своей основе – действенное пространство. Оно подчинено не только законам сцены, но также живет по своим законам и своим принципам. В этом пространстве немаловажную роль играет звук и слово, которые способствуют развитию хореографического действия. Название или либретто хореографического произведения являются важным звеном между зрителем и исполнителями. Режиссерская среда способствует созданию условий для синтеза всех выразительных средств хореографического произведения.

### **Формула танцевальной композиции**

Сочинение хореографического текста или его видоизменение при создании хореографического произведения является уникальным свойством профессии хореографа. Проблема заключается в том, что этот текст сочиняется не только для исполнителя, но для зрителя. Именно зритель будет определять его художественную значимость в раскрытии

содержания замысла. В хореографическом сценическом искусстве сложилась некая закономерность в восприятии хореографического произведения. На него влияет, с одной стороны, зрительский опыт, а с другой – постоянный поиск хореографа и исполнителей, которые могли бы удовлетворить современного зрителя. Сложились танцевальные формы, которым свойственна некая жесткость и определенность. Такие формы танца требуют использования приемов и правил. Какова «формула» танцевальной композиции, сопоставима ли она с музыкальной «формулой» или ей свойственна своя самобытность, основанная на законах сценической выразительности, действиях и законах восприятия? Во-первых, это традиционный способ соединения танцевальных движений и рисунков, а также образование танцевальных фигур и переходов от движения к движению, из рисунка в рисунок, от фигуры к фигуре. Примером могут служить уроки классического и характерного танцев, построение хороводов и плясок. Во-вторых, в композиции танца – это организация содержания. Композиция имеет начало, развитие и окончание. Во многих пособиях по композиции есть определенные рекомендации по их созданию. Так драматургическое развитие композиции танца имеет пять позиций: начало, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Такие схемы рекомендованы не только для организации композиции, но и сюжета танца.

В чем необходимость и закономерность танцевальных формул? Построение урока классического танца это не только исторически сложившаяся форма, но и необходимость сохранения положительных результатов в подготовке будущих исполнителей. Именно такая форма дала положительные результаты. Сохранение традиций в исполнении фольклорных танцев позволило использовать некоторые приемы при создании сценических народных танцев.

Формула танца – это комбинация движений, рисунков, фигур или сюжетных штампов. Формула танца и форма танца во многих смыслах схожа. Например, *pas de deux* и вариации – в балетах их формула обусловлена их формой. В чем необходимость возникновения и исследования танцевальных формул, почему бы не остановить-

ся только на формах? Это связано с появлением и организацией новых танцевальных композиций, которые остаются не исследованными, а зачастую в них и зреют новые «формулы».

Формула танца – это устойчивое соединение движений, характерное для определенного вида танца, национальности, стиля и жанра. Устойчивые танцевальные формулы характерны для бытовых и салонных танцев. Устойчивость просматривалась в композиционных рисунках, в танцевальных комбинациях и фигурах. Расширенная комбинация или танцевальная фигура – композиционная модель, встречающаяся в бытовых танцах – хороводах и плясках, характерных для многих народов, а также в разнообразных формах салонных танцев. Именно модели способствовали сохранению многих форм салонных исторических танцев. До нашего времени сохранились модели композиций бассданса, гавота, менуэта и т. д. В формуле классического танца отмечаются некоторые узнаваемые формулы салонных танцев. Сложившиеся формулы классического танца формировались, пройдя определенные исторические пути. Начало было положено во Франции королем Людовиком XIV, который поручил хореографу Пьеру Бошану организовать школу балетного танца и систематизировать балетные движения. Были описаны основные танцевальные движения, позиции ног и рук, название которых сохранились до сегодняшнего времени.

Формула композиции классического танца складывалась в динамике. В ее основе лежало качество исполнения танцовщиком и особенности сценического восприятия зрителем. Мы имеем в виду формирование танцевальной комбинации, фигур и целых композиций. Модель композиции классического танца является основой для сочинения и образования форм комбинаций, фигур, сценических произведений, учебных этюдов и уроков.

Организация формы композиции начинается с определения ее смысла. Основу формы композиции составляют связи между всеми движениями, она зависит:

- от сложности основных и сложности остальных движений;

- восприятия основного движения и движений, составляющих основу всей комбинации, их влияния на восприятие основного, которые подчеркивают значимость основного движения;
- формы основного движения, которая отличается от формы других движений;
- структуры основного движения, которая отличается от структуры других движений;
- выразительности (путем использования контрастного исполнения основного движения по отношению к исполнению второстепенных движений);
- распределения силового исполнения движений (основное движение исполняется энергичнее по отношению к второстепенным движениям).

На восприятие формулы композиции влияет контрастное соединение движений и нюанс в исполнение этих соединений. Если контраст несет в себе явно выраженную противоположность, то нюанс несет в себе едва заметный переход, оттенок. Но принципы у них общие: подчеркнуть и выделить отдельные детали, улучшить всю композицию. Нюанс – еще один способ выразительности. Он позволяет разнообразить характер исполнения движений. В танцевальной технике нюанс – это разнообразное эмоциональное исполнение однотипных движений, «окрашенных» движениями рук, головы или корпуса. Нюанс делает танцевальную комбинацию, фигуру и целую композицию более совершенной, элегантной. Нюанс, как правило, в композиции незаметен в отличие от акцента.

В основе всей композиции лежат танцевальные комбинации. В первую очередь перед сочинением комбинации необходимо определить цель и задачи, далее ее основу составят определенные движения или упражнения. Соотношения танцевальных движений и их исполнение должно соответствовать не только возможностям исполнителей, но и законам и правилам исполнения. Комбинация должна быть не только художественно и выразительна внешне, но и логически выстроена, так, чтобы исполнитель мог воспользоваться своими физическими и техническими возможностями при ее ис-

полнении. Она должна восприниматься зрителем легко, устойчиво, соответствовать природе исполнителя.

Лаконичность комбинации обусловлена ее целесообразностью, целостностью и динамической открытостью, так как она является частью композиции танцевальной фигуры или всего хореографического произведения. Лаконичность – важнейшее требование к композиции комбинации. Комбинация не должна быть перегружена информацией, технически и орнаментально. Каждое движение должно отвечать целесообразности, занимать определенное место в пространстве композиции комбинации. Целесообразность комбинации предполагает логическое сочетание необходимых движений в определенной последовательности. Каждое новое движение предполагает появление другого на основе предыдущего. Лаконичность композиции основана на «математической» логике. Предельно точно, просто и конкретно. Лаконичность была свойственна композициям балетов М. Петипа.

Художественная выразительность должна присутствовать в каждой танцевальной комбинации. Художественная ценность комбинации определяется ее внешним решением (форма и движения) и внутренней выразительностью исполнения. Отсюда и желание хореографов всех эпох придать хореографии выразительное состояние. Для придания хореографическим комбинациям эстетических качеств необходимо, чтобы оно в своем техническом совершенстве было удобным для исполнения танцовщиками. Комбинация может быть использована как выразительное средство для создания художественного образа, если она в контексте всей хореографии произведения будет отражать определенную идею и воздействовать на сознание зрителей.

В формировании комбинации наряду с движениями в динамике используются и танцевальные позы. Особенно это характерно для законченности композиции комбинации. Зритель воспринимает позу как продолжение комбинации, но уже через внутреннее состояние исполнителя (героя). Поза часто является мотивом для на-

чала следующей комбинации другим исполнителем, иногда это своеобразный вызов партнеру. В позе проявляется состояние покоя, незыблемости, устойчивости во всей ее скульптурности. Особенно это характерно для вариаций.

Структура вариации (как никакая другая форма) является ярким примером формулы танца. Она формировалась веками и передавалась по наследству как балетная реликвия из поколения в поколение. Ярким примером является вариация Китри из балета Минкуса «Дон Кихот» в постановке балетмейстера Александра Горского. Эта вариация интерпретировалась разными исполнителями, но никогда, не считая некоторых нюансов, не видоизменялась. Ей придавался разнообразный характер и виртуозность исполнения. Так, Матильда Кшесинская наполняла вариацию бурей эмоций, виртуозной техникой и тончайшей музыкальностью. Ее исполнение было настолько стремительным, что она вместо 32 фуэте исполняла до 50 вращений. Нежной и женственной была вариация Раисы Стручковой. Трогательно, романтично и тревожно исполняла эту вариацию Екатерина Максимова.

Урок как форма тренажа классического танца формировался в недрах VIII в. и окончательную систематизацию приобрел в практическом и теоретическом воплощении в XX в. Автором этой системы была А. Я. Ваганова. До нее многие педагоги пытались привести упражнения классического танца в тот или иной порядок, придать им конкретную форму. Формулу урока классического танца создала только А. Ваганова. Она сумела выделить определенные упражнения, последовательность их исполнения, следуя законам и правилам анатомии, физиологии, психологии, учитывая индивидуальность и художественную направленность как всего урока, так и отдельных комбинаций.

Танцевальная формула представляет собой возможность обобщения крупных форм путем выделения определенных танцевальных комбинаций. Это способствует выделению определенных закономерностей в обучении искусству создания хореографических произведений, выявлению закономерностей в восприятии хореографических произведений зрителем в разные периоды времени и

в разных культурах. Обобщающее определение формулы соединяется с формой и жанром танца. В хореографическом искусстве понятия формы и жанра не разделяются. Так, *хореографическая миниатюра* или *балет* трактуются и как форма, и как жанр. Необходимо рассматривать эти понятия как два момента одного процесса. Это позволяет анализировать развитие основных форм и жанров в хореографии. Например, формула хоровода или пляски сформировалась в VIII в., а свое развитие получила в народно-сценическом танце уже в XX в. в профессиональных и любительских хореографических коллективах. Формула одноактного балета и хореографической миниатюры была образована в конце XIX – начале XX в. В середине XX в. началось активное развитие этих форм.

В танцевальных формулах происходит обобщение определенных соединений движений или больших композиций путем выявления приемов, свойственных конкретной эпохе. Происходит выявление определенных закономерностей танцевальной композиции. Определяется модель композиции, которая не только способствует изучению художественных форм композиций, но и созданию новых форм танцевальных композиций. В то же время выявляются ограничения и возможности конкретной формулы. Стереотипные формы необходимо использовать таким образом, чтобы они могли зажить новой жизнью. При воспроизведении фольклорного танца, который исполнялся в избах или на открытом пространстве, удовольствие получали только исполнители. Использование композиционной формы кадрили в сценическом варианте становится более эффективным как в любительских, так и профессиональных хореографических коллективах, эмоциональное и физическое удовольствие получают как исполнители, так и зрители.

Формула танца может иметь нетанцевальные и танцевальные формы. Формула танца в народном танце – это форма хоровода, пляски, кадрили и т. д. В классическом танце – форма вариации, *pas de deux* и т. д. В историко-бытовом танце – менуэт, гавот, по-

лонец и т. д. В современном бальном танце – вальс, танго, фокстрот и т. д. Формула танца – это не только теория, на практике при создании необходимых условий рождается танцевальная композиция.

#### **Вопросы для самопроверки**

1. Какие принципы составляют основу хореографической режиссуры?
2. Какие закономерности хореографической режиссуры используются при создании танцевальной композиции?
3. Особенности хореографической формы и формы хореографического произведения.
4. Какую роль играет звук и слово в хореографическом произведении?
5. Какое значение имеет игра в орнаментальном пространстве хореографического произведения?
6. Понятия формы и формулу танца.

#### **Список литературы**

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



## ГЛАВА 5. ВИДЫ И ФОРМЫ ТАНЦЕВ. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

### **Виды танцевальных композиций**

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

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

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

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

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

Этот вид танцев подразделяют на собственно бытовые и салонные танцы, что проистекает из социального неравенства городского населения. Собственно бытовыми называют танцы низов и среднего класса, исполняемые в довольно тесных помещениях (вальс, полька, краковяк, тустеп, фокстрот и др.). Салонные танцы – принадлежность быта верхов общества. Они исполняются хотя и непрофессионально, но людьми, которых специально обучают достаточно сложным движениям и рисункам танцев, исполняемых в просторных залах дворцов или усадеб.

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

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

### **Народный танец**

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

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

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

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

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

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

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

Н. Вашкевич в книге «История хореографии» пишет: «мифология приписывает Дедалу изобретение первого массового танца – хоровод, который он посвятил прекрасноволосой Ариадне (Песнь XVIII):

Там же Гефест знаменитый извил хоровод разнovidный,  
Оному равный, как древле в широкоустроенном Кноссе  
Выделал хитрый Дедал Ариадне прекрасноволосой.  
Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,  
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетяся руками...  
Пляшут они, и ногами искусными то закружатся,  
Столь же легко, как в стану колесо под рукою испытанной,  
Если скудельник его испытует, легко ли кружится;  
То разовьются и пляшут рядами, одни за другими.

Купа селян окружает пленительный хор и сердечно  
Им восхищается; два среди круга их головоходы,  
Пение в лад начиная, чудесно вертятся в середине»<sup>45</sup>.

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

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

С точки зрения большинства теоретиков и практиков танцы можно подразделить на две разновидности: носящие прикладной характер и собственно танцы.

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

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

Среди русских фольклорных танцев ведущими формами являются хоровод и пляска.

**Хороводы** по своей форме делятся на следующие основные группы: круговые (сомкнутые) и некруговые (разомкнутые), хороводные игры и хороводы-шествия. Для русских танцев наиболее типичны круговые хороводы. Круг чаще всего движется в ту или иную сторону. В основном движение происходит в левую сторону, «по солнцу». Во время движения исполнители обычно держатся за руки

---

<sup>45</sup> Вашкевич Н. История хореографии. М., 1904. С. 33–34.

или платки. В композиции встречаются и два круга – один внутри другого. Тогда, как правило, круги движутся в разные стороны. У некоторых народов в танце наблюдается движение самого круга по кругу.

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

В хороводах-шествиях на первый план выдвигается танцевальное начало. Песни, которые сопровождали хороводы, в своих названиях четко отвечали содержанию и форме хоровода. Это были «хоровые», «гулевые», «уличные», «таночные», т. е. танцевальные. В таких хороводах исполнители двигались рядами, гуськом, цепью, змейкой, проходили через «ворота» и т. д.

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

Хороводы могут исполняться как в быстром темпе (ритмизованные припляски), так и медленные (хороводы торжественного характера). В некоторых случаях впереди медленно идущих участников приплясывают несколько девушек. Порой, когда хоровод не движется, исполнители, стоя на месте, притопывают ногами, хлопают в ладоши или приплясывают.

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

игрой на ударных инструментах. Хороводы исполнялись весной, летом, осенью и даже зимой. Местом проведения и разыгрывания хороводов были луга, берега рек и озер, погосты, двory, а зимой – улицы или помещения в избах. Поэтому композиция хороводов, их рисунок, движения и содержание часто определялись местом и временем действия.

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

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

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

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

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

Хороводы в своей естественной среде отличаются от сценических хороводов. В своей первоначальной форме они «водились», а не танцевались, тогда как выразительным средством сценических хороводов является танец. Основным признаком тех и других хороводов – наличие рисунков, большое количество исполнителей и предельно малое количество движений. В естественной среде хороводы делятся по временам года, тематике, содержанию и форме. Этим хороводам свойственно огромное количество исполнителей. В некоторых областях России количество исполнителей доходило до двух тысяч. Естественно, таким хороводам необходима большая площадь, и водились они несколько дней подряд. Драматургия таких хороводов предполагала простоту композиционного рисунка и движений. Жесты были широкими и эмоционально насыщенными. Зритель был обязательно действующим лицом хоровода, но он легко мог перейти в положение исполнителя. Возникало некое единство функций зрителя и исполнителя. Сцена же требует четкого разделения на зрителей и исполнителей. Поэтому в процессе исполнения делается попытка достигнуть определенного эмоционального соединения. И когда происходит иллюзия стирания грани между зрителем и исполнителем, тот и другой получают эмоциональное удовлетворение: но в сценическом исполнении не может сохраняться разделение на зрителей и исполнителей – одни танцуют, другие смотрят. Поэтому в сценических хороводах зритель требует от исполнителей высокой степени искусства. Привлекает и исполнение, в котором за видимой простотой чувствуется профессиональное мастерство, предшествовавший долгий труд. Исполнители воплощают идею хореографа. Они двигаются по заданному рисунку, делают заданные движения, т. е. в отличие от бытового танца исполняют «чужой» танец, но зрителя мало волнует, чей это замысел, кто

продиктовал именно эти движения, ему важно собственное состояние: если он получил наслаждение от увиденного, значит, он принял эту композицию.

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

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

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

**Пляска** – одна из основных форм народного танца. Пляске, как и многим формам народного танца, свойственна импровизация, свободное варьирование движений и рисунков. Происхождение пляски своими корнями уходит в далекое прошлое. «Древние греки термином “хорея”, “орхестика” обозначали не только танец в современном нашем понимании, но и сумму многих видов “искусства движения”, куда входили и пляска и пантомима»<sup>46</sup>. Многие славянские народы в своих праздниках и обрядах использовали пляску. Плясом у гуцулов заканчивалось колядование. В отдельных районах Украины пение колядок сопровождалось пляской: «Ой, пляшу, пляшу, знаю до кого...». В Закарпатье в последний день Масленицы устраивают пляски, в которых участвует много народу, для того чтобы конопля росла высокой. Плясками, прыжками, криками, выбиванием ритма специ-

---

<sup>46</sup> Лисициан С. С. Запись движения. М.; Л., 1940. С. 11.



альными палками сопровождалось пение колядных песен в Латвии. У разных народов пляски имели разные названия. Так, у поляков это краковяк или куявяк, у югославов коло, у белорусов лявониха, у украинцев гопак и т. д.

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

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

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

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

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

Композиция пляски включает в себя:

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

Во взаимосвязанных движениях пляски выделяются основные и связующие движения, движения, создающие фон,

а также движения, формирующие действенное и орнаментальное начало композиции.

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

Изобразительность наиболее ярко проявляется в композиции «производственных» плясок. Они иллюстративны, так как символически воспроизводят движения мастеров своего дела или признаки профессий. Таковы литовский народный танец «Малукелис» (мельница), латышский «Танец ткачей», киргизский танец «Жайлообийи» (танец на пастбище), русский «Ленок» и др.

Пляски бывают быстрые и медленные. Темп пляски влияет на композиционное построение, характер исполнения. Медленным пляскам свойственна пространственная композиция лирического характера, обилие разнообразных рисунков, любовная тематика. Быстрым пляскам присущи виртуозность, удаль, задор, бурный восторг. Композиция быстрых плясок включает многообразие рисунков и движений со сменой сольных фигур на массовые.

По составу исполнителей пляски подразделяются на женские, мужские и смешанные. Для женских плясок характерен в основном медленный темп, мягкость и нежность движений, для мужских – удаль, сила, виртуозность, для смешанных – сочетание обоих начал. Композиция пляски, как и любого танца, имеет начало, развитие и завершение. Начало определяется представлением и знакомством исполнителей. В этой части происходит налаживание взаимодействия исполнителей не только друг с другом, но и со зрителями. Характер начала относительно других частей спокойный. Композиция начала определяется простотой движений и рисунка. Пространство заполнено частично. По времени начало короче развития, но продолжительнее завершения.

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

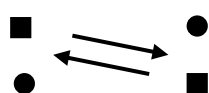
Завершение имеет два вида и определяется временным типом композиции. Оно может быть продолжительным, если происходит прощание, расставание исполнителей со зрителем или друг с другом. Тогда движения и рисунок отличаются простотой исполнения. Мгновенное же, сиюминутное завершение определяется виртуозностью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

Композиция пляски, с одной стороны, имеет каноническую форму, а с другой – ее исполнение несет на себе печать индивидуальной импровизации.

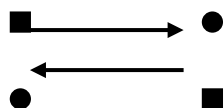
Примером может служить уральская пляска казачьего поселка Сосновка Челябинской области, записанная Ип. Крашенинниковым:

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

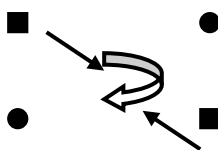
По новому варианту начали танцевать в 1900–1902 годах. Песни поются те же.



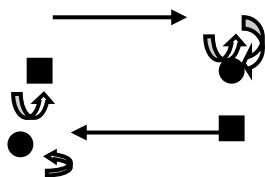
1-я часть – так же как и в первом варианте, парни и девушки меняются местами по диагонали в отношении друг друга. Затем с нового места переходят на старое и парни кружатся с девушками противоположной пары. Далее девушки идут на свои места и кружатся со своими парнями.



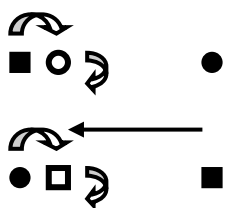
2-я часть – парни двух противоположных пар меняются местами и кружатся с девушками противоположных пар. Далее они возвращаются на свои места, где кружатся со своими девушками. Девушки проделывают то же самое.



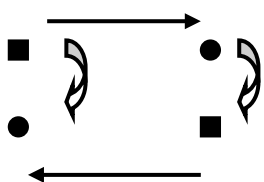
3-я часть – парни двух противоположных пар, выйдя на середину и взявшись правыми руками, кружатся в правую сторону. Затем идут к каждой девушке противоположной пары, и парень первой пары кружится с девушкой второй пары, а парень второй пары кружится с девушкой первой пары. Далее они возвращаются на место, только при встрече посередине кружатся в левую сторону, взявшись левыми руками. Вернувшись на место, кружатся со своими девушками.



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



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



6-я часть – парни меняются местами и кружатся с девушками противоположных пар. Затем возвращаются на свои места и опять кружатся, но уже со своими девушками. Далее рисунок танца повторяется так же, как в начале старого варианта: взявшись за руки и образовав круг, двигаются по кругу в левую и правую сторону и т. д.»<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Крашенников Ип. Архивные записи Челябинского краеведческого музея. Челябинск, 1904.

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

### **Музыкальное сопровождение в композициях народного танца**

Во все времена у многих народов песни сопровождались танцами. Многие танцы своим появлением обязаны песне. Содержание песен раскрывалось через танец. Это особенно свойственно игровым песням. Вот как описывает пляску Якоб Штелин: «Она обыкновенно проводится, особенно в селе, без участия мужчин в кругу русских девушек и молодых женщин, которые не нуждаются ни в звонких скрипках, ни в ворчащих басах, ни в других музыкальных инструментах, и заменяют их исключительно собственными голосами, поющими танцевальную мелодию»<sup>48</sup>.

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

Так как хороводы не имели сложных движений, а в основном строились на рисунках, то каждый рисунок менялся с началом новой песни или в композиции одного рисунка исполнялось несколько песен. Примером может служить хороводная игра «Проулочек», которая исполнялась на Урале в селе Богородск Красноуфимского уезда до 1910 г. Это песня-игра исполнялась при завивании венков:

---

<sup>48</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1936. С. 15.

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

Ты не стой, не стой, колодец, полон с водою.

Припев: Да калина, да малина полон с водою.

Полон с водою, со ключевою свежею.

Припев: Да калина, да малина ключевою свежею.

Посылает меня свекор во полночь по воду.

Припев: Да калина, да малина во полночь по воду.

И т. д.

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

Я вечер младенька позднечко пела

Той, той – ладо-ли моя,

Поздным, поздно, позднешинько,

Той, той – ладо-ли моя,

Чудо видела, да диво слышала,

Той, той – ладо-ли моя.

После игр поют песни и ходят по кругу.

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

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

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

Ритм и темп влияют на выбор танцевальных движений, а интонация – на характер танца. А. В. Руднева пишет: «Так, например, в селе Селино музыкальная логика песни “У ворот верба стоит” определила следующую последовательность хореографического построения: на припевных словах (начало песни) пританцовывали на месте, во время пения мелодии с текстом быстро бежали по кругу, очень часто прихлопывали в ладони. На последней музыкальной фразе замедляли движение и шли умеренным шагом, реже хлопали в ладоши, а в конце строфы делали внезапную остановку – “стойку” – временную паузу. Затем то же повторялось на других музыкально-поэтических строфах»<sup>49</sup>.

Вымирание хороводов началось давно. В разных странах это происходило в разное время и по-разному. В России это произошло в начале XX в., когда крестьян начали выселять на хутора. Появление гармоник способствовало вытеснению танцев «под язык».

Использование музыкальных инструментов делало более разнообразным репертуар, обогащало народный танец. Музыкальные инструменты давали возможность усложнять технику танца. Музыканты часто импровизировали. Происходило разделение на музыкантов и танцоров, но танцы под пение продолжали появляться на вечеринках наряду с танцами под музыкальное сопровождение. Частушки в основном исполнялись без сопровождения и с приплясыванием.

### **Бытовой танец**

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

Можно выделить две разновидности бытового танца по признаку социальной принадлежности: собственно бытовой танец и танец салонный.

**Собственно бытовыми танцами** считаются народные танцы (вспомним, что этим словосочетанием обозначается и самостоятель-

---

<sup>49</sup> Руднева А. В. Курские танки и карагоды. М., 1975. С. 258.

ный вид – фольклорный танец). Чтобы не вносить путаницу в терминологию, оговоримся: бытовым мы будем называть все те танцы, которые не подходят под ранее введенное определение «народных».

Отличительные признаки собственно бытовых танцев:

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

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

Постановка танцевальных композиций в стиле бытовых танцев требует углубленного изучения:

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

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

Их отличительные признаки:

- это дворцовые танцы, они бытовали в «верхах» общества;
- они должны были подчеркивать власть и могущество правителя (короля, герцога, барона и т. д.);
- они почти «безнациональны», так как исполнялись в разных владениях по сходным канонам;
- их отличал утонченный стиль исполнения.



Каждый танец, поставленный для оперного или драматического спектакля, можно считать своеобразным символом эпохи, хореографическим выражением этой эпохи. Так, для XI – XV вв. была характерна простота исполнения движений с обилием мелких движений и поклонов. XV – XVI вв. – период, когда популярными были бассдансы. Внимание по-прежнему уделялось мелким деталям в движениях рук, стопы параллельны, и это положение сохранится до XVII в.

Для танцев раннего Средневековья характерна композиция, состоящая из кругов. В «хороводах» держались за руки или у мужчин руки были на бедрах, а дамы поддерживали юбку. Основу движений составляли шаги и скачки. Исполнялись танцы под пение. Танцы были мужские, женские и смешанные. Танцевали в основном кароль, бранль, фарандолу и ригодон.

Для композиций позднего Средневековья характерно парное исполнение. Композиционный рисунок стал более разнообразным. Помимо кругов появляются линия и шеренга. Если для раннего Средневековья характерно мягкое круговое исполнение рисунков, то в этот период композиция рисунка носит более острый характер. Движения ног все еще находятся в невыворотном положении, появляются более высокие прыжки, добавляются покачивания корпуса. Сопровождались танцы пением или игрой оркестра, куда входили рожок, труба, барабан, колокольцы, тарелки. В некоторых танцах предполагалась игра и пантомима. Все танцы Средневековья отличало обилие поклонов в начале и в конце танца.

В эпоху Возрождения господствуют парные танцы, композиция которых построена на более сложных движениях. XV век – время, когда еще не было канонических форм, композиция часто носила импровизационный характер. Примером может служить композиция мальтийского бранля. Приведем его описание:

«Рыцари Мальты сочинили балет для придворного маскарада, в котором участвовало равное число дам и кавалеров, одетых по-турецки; они танцевали бранль, который называли мальтийским, в кругу, с определенными жестами и поворотами корпуса. Около сорока

лет прошло с тех пор, как этот бранль был впервые исполнен во Франции. Мелодия и движения исполняются неторопливо, в двухдольном размере.

1. Pied largi gauche – ноги врозь, левая впереди.
2. Pied droit approché – приближение правой ноги.
3. Pied largi gauche – ноги врозь, левая впереди.
4. Pieds joints – ноги вместе.

Эти четыре па составляют *double a gauche* – двойной шаг влево.

1. Pied largi droit – ноги врозь, правая впереди.
2. Pieds joints – ноги вместе.

Эти два па составляют *simple a droit* – простой шаг вправо.

1. Pied gauch avancé – шаг левой ногой вперед.
2. Pied droit avancé – шаг правой ногой вперед.
3. Pied gauche avancé.
4. Pied droit avancé.

5. Pied gauche avancé, одновременно *grue droite* – высокий взмах левой ногой.

Во время этих движений танцующие жестикулируют, подходя все вместе к середине зала, как бы желая поболтать.

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

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

Каждый раз, когда танцоры повторяют бранль, они делают это с новыми жестами и мимикой, в одном случае взявшись за руки, в другом – воздевая в восхищении руки и подняв голову к небу, и так далее, в зависимости от того, что придумают сами танцоры»<sup>50</sup>.

XVII век – время сложных композиций. Выросла техника движений, становится выворотным положение ног. Появляются такие движения, как *jeté*, *assemblé*, глиссирующий шаг, кабриоли, вращение на одной ноге, положение на полупальцах. Общение партнеров стано-

---

<sup>50</sup> Туано А. Оркезография, или Трактат о танце в форме диалога // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 121.

вится более активным. В это время создаются новые композиционные формы. Появляются научные труды по танцу. В моду входят балы – придворные, общественные и семейные. Создаются сюитные формы. Балы открывались бранлем или курантой, далее исполнялись веселые танцы. Закрывались балы вольтой, гальярдой и сальтареллой. Самыми популярными в эту эпоху становятся гавот и менуэт.

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

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

Композиция бытовых и салонных танцев – это живая история танца. Ни один вид танца не смог сохранить в таком объеме и художественной целостности композицию своих форм, как эти танцы. Историки не всегда могли определить принадлежность того или иного танца конкретной стране или национальности, но каждый танец был символом своей эпохи.

### **Классический танец**

Классический танец отличается от других видов танцев по следующим признакам:

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

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

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

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

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

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

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

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

В своем композиционном решении вариация включает и «пластическую паузу». Термин заимствован из драматического искусства. Пластическая пауза состоит из элементов сценических шагов, бега, поз и различных положений. Она позволяет снять напряжение у зрителя и подготовить его к восприятию новой, более сложной, порой не-

ожиданной, танцевальной фигуры. Пластическая пауза придает определенную атмосферу композиции, украшает ее ритмический строй, способствует выделению основных, второстепенных и связующих движений, фигур и фона.

Большое значение в построении вариации играет передвижение исполнителей по сцене. Как правило, в вариации используются все возможные направления. Это может быть передвижение по диагонали, по кругу, по прямым линиям и т. д. Необходимо обратить внимание на то, что все движения исполняются «на зрителя».

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

Примером может служить вариация из балета «Армида» на музыку Ц. Пуни, сочиненная Ж. Перро, в балете М. Петипа. «Это было чередование в очень строгом рисунке выполненных перекидных *geté*, туров *a la seconde*, попеременно *en dedans* и *en dehors*, субреско и асамблеев с заключительным *pas de chat* и остановкой в бравурной позе, руки на бедрах, запрокинутая с вызовом голова»<sup>51</sup>.

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

Дуэт относится к более свободным композиционным формам, что позволяет хореографу ярче проявить свое мастерство и фантазию. В основе дуэта лежит взаимоотношение двух героев. Через всю композицию дуэта проходят две пластические линии. Стиль и характер движений создаются на основе отношений персонажей. Движения партнера диктуются пластическим поведением партнерши. Образуется сдвоенный пластический ряд. Дуэт исполняется в характере адажио и обычно очень насыщен элементами поддержки. В то же время

---

<sup>51</sup> Блок Л. Д. Классический танец. М., 1987. С. 470.

мы знаем, что адажио Фархада и Ширин в 1 акте балета «Легенда о любви» (хореография Ю. Григоровича) исполнялось без единой поддержки.

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

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

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

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

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

Одной из интересных малых форм балета можно назвать *pas d'action* (букв. перевод 'действенное движение'). Будучи полноправной формой балетного спектакля XIX в., эта форма позднее была обособлена от всех остальных форм.

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

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

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

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

**Бессюжетный сценический танец**, нередко называемый действенным, обычно является частью крупного танцевального произведения, занимает определенное место в развитии действия. Выделенный из балета, он может обрести форму самостоятельной композиции.

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

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

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

## **Балет**

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

Балет как сценический вид искусства имеет двойственную природу. С одной стороны, он тяготеет к музыке, а с другой – к драматическому искусству. Эта двойственность во все времена проявляла



себя по-разному – от танцсимфонии до драмбалета. Тяготение к драматическому искусству приводило балет к бытовому решению, тяготение к музыке – к программности и бессюжетности.

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

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

Конец XIX – начало XX в. – период экспериментальный для танцевального искусства. У публики и мастеров сцены появляется интерес к малым формам балетного искусства – одноактным балетам. Свое полное развитие как в России, так и на Западе эта форма получает в XX в.

### ***Одноактный балет***

Одноактный балет может быть как бессюжетным, так и сюжетным. В отличие от хореографической миниатюры и отдельного сценического танца в одноактном балете есть режиссерское решение, обеспечивающее развитие образа. Танцевальная композиция, т. е. хореографическое решение, опирается на режиссерскую основу. Одноактный балет по сравнению с хореографической миниатюрой занимает гораздо больший промежуток времени – до 20–30 минут. Вместе с тем его относительная краткость составляет преимущество перед многоактными балетами. Во-первых, увеличивается временная плотность развития содержания. Во-вторых, появляется прекрасный материал для поиска новых тем, форм, выразительных средств, музыки и т. д. Учитывая насыщенность содержания и небольшую протяженность, одноактный балет привлекает большую

зрительскую аудиторию, так как в один вечер можно посмотреть два-три одноактных балета.

### ***Одноактный бессюжетный балет***

Основу формы любого одноактного балета составляет драматургический план. В нем есть экспозиция, завязка, развитие действия, развязка и финал. Драматургический план способствует распределению содержания балета в действии.

Мера конкретности и абстрактности в выявлении содержания определяет драматурию бессюжетного, или программного, балета. В основе бессюжетного балета лежит музыкальная драматургия. Он ставится на готовую музыку. Но это не лишает самостоятельности хореографическую драматурию. Музыкальная драматургия развивается по своим законам, хореографическая – по своим. Если в основе музыкальной драматурии лежит развитие музыкальной тематики, то в основе хореографической драматурии лежит развитие танцевально-пластических образов.

Развитие действия одноактного балета является организационной основой его формы. Именно действие направляет развитие содержания и изменение формы. Хореографическая драматургия имеет устойчивое развитие. Драматургия бессюжетного балета подчиняется своим закономерностям.

Музыкальная драматургия бессюжетного балета развивается во времени и предполагает развитие хореографического действия в пространстве. Хореографическая драматургия развивается в пространстве и предполагает развитие во времени. Время в музыкальной драматургии не является конкретным, хотя физическое время звучания музыки конкретно. В хореографической драматургии бессюжетного балета пространство также неконкретно (речь идет о художественном, а не о сценическом пространстве). Но это время и пространство в музыке и хореографии насыщены конкретным эмоциональным содержанием, которое меняется по ходу развития действия. Хореографическая разработка включает внешнее и внутреннее действия.

Внешняя конструкция не всегда совпадает с внутренним действием, хотя в балете это важно.

Ведущей закономерностью является развитие внутреннего действия. В его основе лежит контрастность, которая играет важную роль в развертывании конфликта. В одноактном балете может происходить контрастное развитие одной темы (спад, подъем) или развитие нескольких контрастных тем. Внутренняя содержательная сторона действия бессюжетного одноактного балета основывается на конкретном эмоциональном состоянии персонажа. Герои бессюжетного балета являются скорее символами, хотя и наделенными человеческими страстями. Для развития драматургии и конфликта важным становится определение меры условности предлагаемых обстоятельств, в которых находятся персонажи. Мера условности определяет и развитие «внешнего» действия, которое в свою очередь определяется структурой формы и выразительными средствами, включающими движения и расположение исполнителей в пространстве.

К признакам внутреннего развития действия одноактного бессюжетного балета относятся:

- программное литературное изложение содержания;
- конфликтно-драматургическое развитие содержания;
- действенное развитие содержания;
- развитие эмоционально-образного состояния;
- действенное развитие образов.

Балет, в отличие от хореографической миниатюры, имеет свою протяженность развития. Соединение движений и развитие композиции также имеет свою протяженность. Так как движения в бессюжетном балете знаковы и условны, то для раскрытия содержания необходимо довольно много сценического времени. Поиск и отбор движений – важный фактор в создании внешнего действия. Внешнее действие развивается по двум направлениям: разнообразию и новизне движений и их соединению, а также смене эмоционально-смыслового содержания движений. Благодаря развитию внешнего действия, композиция балета приобретает стройность и динамичность.

Внутреннее действие одноактного бессюжетного балета должно быть воплощено в форме, соответствующей одноактному, а не двух- или трехактному балету, поэтому внешняя его конструкция должна отвечать природе именно одноактного бессюжетного балета:

- в ней должна быть выявлена режиссерская концепция развития танцевально-пластической формы;
- представлена ярко выраженная хореографическая драматургия;
- использована символично-знаковая направленность хореографического языка;
- обнаружена пространственно-временная протяженность условного визуального ряда;
- в развитии содержания должны наличествовать три части или более;
- обозначена зрелищная орнаментальность формы.

Примером программного одноактного балета может служить балет К. Голейзовского «Смерч» на музыку Б. Б. Бера, художник Н. А. Мусатов. Вот общие авторские указания к балету «Смерч».

«Это произведение – одна частица известной темы: борьба классов. Не надо точно указывать времени и места действия. Балетмейстеру, композитору, художнику, делающему костюмы и оформление сцены, предлагается отойти от обычной жизни и, так сказать, раствориться во времени.

Фигуры действующих лиц лишь намекают зрительно на некоторые представления об эпохе. Участвующие в групповых сценах I картины – не “рабочие”, а “фигуры Протеста”. Центральная фигура II картины – не “царь X страны”, а “эмблема царизма” и т. д.

Современная мистика и символика (в примере, как самое яркое явление – Мейерхольд) совершенно должны отсутствовать. Конечно, и мистицизм? и символика должны занимать и в этом произведении свое надлежащее место, но они должны быть современными – сегодняшними.

В нашем эпизоде, по возможности, не надо уделять места сегодняшнему дню. Я облакаю в современность лишь отрицательных типов этой пьесы и то при первом появлении, затем я окутываю их обо-

лочкой глубочайшей фантастики – вне времени и пространства. Я это делаю по личному желанию для того, чтобы яснее указать на то, что в настоящий момент послужило для меня толчком создать произведение. Облекая фантастикой персонажей, я хочу обобщить тему “борьбы классов”»<sup>52</sup>.

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

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

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

Этот спор несерьезен и проходит на фоне улыбок. Исполнители гибки, похожи на играющих пантер. Движения мужчин и женщин чередуются как вопросы и ответы, изложенные языком танца.

Исполнители то сближаются, то расходятся, то догоняют друг друга. При сближении они сплетаются в сложные, причудливые группы, напоминающие замысловатые, казуистические вопросы, а когда расплетаются – не менее хитроумные ответы.

Каждая группа – головоломка.

Вопросы и ответы быстро следуют один за другим.

Эпизод заканчивается символически благополучно: участники обеих пар нежно склоняются друг к другу, как цветы»<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Голейзовский К. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 141.

<sup>53</sup> Там же. С. 452–455.

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

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

### *Одноактный сюжетный балет*

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

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

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

Сюжет – это еще не сценарий и тем более не балет. Балетный сюжет отличается от сюжета в литературе (хотя он также излагается

через слово), от сюжета в живописи, в драматическом искусстве и т. д. В чем же особенности балетного сюжета? Во-первых, балетный сюжет должен быть предельно лаконичным. В то же время он требует особого хода развития и неожиданных поворотов, чтобы создавать у зрителя эффект напряженного ожидания, способствовать восприятию театрального зрелища.

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

Персонажи в балете наделены чертами, типичными с точки зрения хореографии, а индивидуальность проявляется скорее в исполнении. Исполнители балета отличаются физическими, эмоциональными и профессиональными возможностями. В балете персонаж имеет только схематический текст, подтекстом для него служит музыка. Он делает то, что чувствует. Музыка же может «говорить» иное, нежели танец персонажа, сопровождаемый ею.

Общение персонажей в балете наглядно. С натуралистической точки зрения общение в балете – просто нелепость. В этом парадокс балета: изображение жизни на балетной сцене далеко отступает от повседневной действительности, хотя в балете постоянно выражаются человеческие отношения.

Так как сюжет – это конкретное развитие действия, то и пространство должно быть конкретным. В сюжете должно быть определено место, где происходит действие. Это художественное пространство, наделенное определенной конкретностью. Так, в балете «Жизель» – это место возле дома Жизели (I акт) и место возле ее могилы (II акт). Эти два пространства обуславливают поведение героев и язык их взаимодействия. Конкретность пространства толкает персонажей на определенные поступки.

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

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

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

- определенность хореографической темы;
- конкретность разработки темы (определение места и времени действия);
- наделение персонажей конкретными поступками;
- определение интервалов действия согласно сюжетной драматургии (начало, взаимодействие, разрешение и заключение);
- определение меры условности хореографического языка относительно музыки и декорационного оформления;
- динамика развития движения от простого конкретного к сложному условному;
- конкретность использования знаковости и символики языка жестов.

Когда сюжет найден, продуман и прочувствован, начинается его переработка в сценарий. Проследить творческий процесс позволяют записи крупных специалистов, создателей сценариев. Среди них особое место, бесспорно, принадлежит Михаилу Фокину.



Примером может служить сценарий одноактного балета «Майская ночь», написанный М. М. Фокиным по повести Н. В. Гоголя (замысел этого балета не был реализован). Предлагаем отрывок из этого сценария.

#### Действующие лица

Голова,	Ганна, принявшая вид русалки,
Левко, его сын,	Писарь,
Панночка – утопленица,	Комиссар,
Ее мачеха – ведьма,	Калеки – мужики средних лет,
Парубки, девушки, пьяницы, десятские, русалки.	

Действие происходит в малороссийской деревне.

#### Сцена 1

Парубки и девушки, собравшись в кружок, лихо танцуют гопак. Солнце садится. Во всех хатах зажигаются огни. Молодежь заканчивает веселую пляску и понемногу расходится во все стороны.

#### Сцена 2

«Галю! Ты спишь или не хочешь ко мне выйти? Галю...» – зовет влюбленный, но нет ответа. «Нет, ты не спишь, гордая дивчина! – говорит устыдившийся своего унижения Левко. – Тебе любо издеваться надо мною – прощай!»<sup>54</sup>

Как видим, сценарий почти дословно повторяет текст повести Н. В. Гоголя.

Примером сценария может также служить отрывок из проекта сценической постановки М. Фокина «Паганини» на музыку С. Рахманинова «Рапсодия на тему Паганини».

Эпизод 1-й	Концерт Паганини	Паганини	19 лет
– // –	Паганини в народе	– // –	23 года
– // –	Паганини у себя	– // –	46 лет
– // –	Кошмар	– // –	54 года
– // –	Смерть	– // –	56 лет

#### Действующие лица

Паганини	Двойники Паганини (16)
Зависть (2)	Флорентийская красавица
Сплетня (2)	Юноши (9)
Ложь (2)	Девушки (8)
Нечистая сила (24)	Светлые духи
Дьявол	Смерть
«Классики»	

<sup>54</sup> Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 275–276.

## 1-й эпизод. Концерт Паганини

Интродукция. Занавес быстро открывается на 5-м такте. На первом плане видны ряды публики, ожидающей появления на эстраде Паганини. Публика нарисована. Она недвижно замерла. Эстрада в темноте. Гротескные фигуры едва заметно вырисовываются.

Вар. I. Выходит освещенный полосой света молодой Паганини. Бледный, как привидение, худой, как скелет, с ввалившимися щеками, с глазами большими, говорящими о жутких и странных видениях.

Тема 8. Артист играет.

Вар. II. Сплетня, Ложь, Клевета бегут между рядами. Их гонит Зависть. Они, кривляясь, передразнивая Паганини, подбегают к слушателям и что-то шепчут им на ухо, указывая на скрипача<sup>55</sup>.

Но подготовительная работа не заканчивается на создании сценария. Далее следует разработка сценарного плана. Эту стадию творческого процесса можно также проследить на примере творчества М. Фокина.

Примером сценарного плана одноактного сюжетного балета может служить запись эпизода из балета М. Фокина «Карнавал» на музыку Р. Шумана, сделанная им самим.

### Кокетка

Опять появляются Кларина и Эвсебий. Он хотел бы поцеловать ее руку, но Кларина, целуя цветок, бросает его Эвсебию и убегает.

	Музыка Coquette	Такты
1.	Кларина выбегает из правой третьей кулисы и становится в позу четвертой позиции, держа руки над головой с двумя розами. Два <i>pas chassé</i> левая нога вперед и прыжок в <i>attitude</i> на правой ноге. Делает эту комбинацию шесть раз, обходя кругом сцены.	3 12
2.	Вертится на пальцах направо и останавливается.	4
3.	Повторяет первую комбинацию налево по диагонали два раза, делая вид, что бросает цветок Эвсебию, который ее преследует ( <i>pas chassé</i> ) через всю сцену из правой кулисы вперед налево	4
4.	Повторяет в другую сторону.	4
5.	Она бежит налево вглубь сцены, он за ней.	8
6.	Он держит ее сзади за обе руки. Она отходит ( <i>pas de bourré</i> ) направо. Когда он ей целует левую руку, она правой насмешливо и покровительственно помахивает над его головой.	4

<sup>55</sup> Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 284–285.

	Музыка Coquette	Такты
7.	Все в другую сторону.	8
8	Он берет ее сзади за обе руки. Вместе делают ее первую комбинацию, крутятся на месте направо.	8
9.	Она останавливается и, держа его за правую руку над его головой, закруживает его.	4
10.	Она убегает назад влево. У него голова закружилась от верчения и от любви, но он все же догоняет ее и берет опять за обе руки.	4
11.	Она <i>pas de bourré</i> направо. Она медленно падает направо. Он удерживает ее за руку. Правая рука над головой.	4
12.	Она <i>pas de bourré</i> налево. Он на правое колено и целует ей руку.	2
13.	Повторяют	2
14.	Она по диагонали с левой ноги вперед два <i>chassé</i> и <i>assemblé en tournant</i> на пальцах, маня его цветком. Он идет за ней. Эту комбинацию еще раз.	6
15.	Повторить три раза первую комбинацию вокруг сцены налево. Он за ней.	6
16.	Она бросает розу и убегает направо во вторую кулису, он ловит цветок, целует и счастливый бежит за ней <sup>56</sup> .	4

Сценарный план позволяет «увидеть» детали движений и рисунка, положенные на временную сетку (число тактов, на которые приходится то или иное движение, тот или иной рисунок).

### ***Многоактный балет***

История многоактного балета богаче, чем одноактного. Примером может служить русский балет. Многоактные балеты в России начали создаваться на заре становления и развития русской хореографии. Интерес к большим балетам (от 2 до 5 актов) не угасал вплоть до второй половины XIX в. В начале XX в. на хореографической сцене лидирующее место занимают одноактные балеты. Но уже с 30-х гг. вновь возникает интерес к многоактным балетам.

Какова природа многоактного балета? Почему хореографы обращаются к нему? В первую очередь многоактный балет определяется темой и сюжетом, для раскрытия которых необходим временной пе-

---

<sup>56</sup> Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 247.

риод в несколько актов. Как правило, сценарий многоактного балета включает в себя от 4 и более картин, где каждая картина определяется новым местом действия, а это требует смены декораций, что влечет за собой появление антрактов. Для раскрытия событийного ряда необходимо реальное время.

Обращает на себя внимание и то, что сюжетное время (время, проходящее внутри действия) порой бывает от одного дня и более, это также требует реальной затраты времени с точки зрения восприятия. Чем конкретнее сюжетное время, тем явнее оно приближается к реальному времени.

Немаловажным фактором является «демонстрация» балета. Чем больше актов в балете, тем больше усилий требуется для его восприятия. После каждого акта, с началом нового зритель должен настроить себя на иное восприятие. Необходимо обратить внимание на то, что зритель реально может воспринимать балет не более трех часов «чистого» времени (без учета антрактов).

Для многоактных балетов часто используются литературные первоисточники. Чем подробнее сценарист излагает содержание литературного произведения, тем больше требуется «хореографического времени» для его реализации. Каждая эпоха диктовала временные особенности восприятия балета, и хореограф должен был эти требования учитывать. Вот почему одни и те же балеты в разные времена ставились в разных по количеству актах.

### **Дивертисмент, концерт, сюита**

Появлению больших и сложных композиционных хореографических форм (балетов) предшествовали малые композиционные формы: дивертисмент, сюита, концерт. В искусствоведческой литературе эти формы часто отождествляются, так как по своей композиционной структуре они состоят из отдельных малых хореографических форм.

Все эти формы не имеют сюжетной основы и носят увеселительный и развлекательный характер. На разных исторических этапах развития хореографического искусства эти формы развивались по-

разному. С развитием сюжетной действенной хореографии и появлением балета интерес к ним угас. Но во второй половине XIX в. наряду с сюжетной действенной хореографией стали появляться бессюжетные орнаментальные дивертисменты. «Действенный элемент в танце сходит на нет, развитие интриг в спектакле уступает место развитым феерическим дивертисментам, эмоционально насыщенное движение сменяется движением, имеющим целью только живописную форму, танцевальная пьеса превращается в пестрый набор концертных номеров, логически не связанных друг с другом»<sup>57</sup>.

Каждый хореограф в своем творчестве наряду с созданием балетных спектаклей соприкасается с этими формами, которые тяготеют к «чистому» танцу и способствуют совершенствованию исполнительского и постановочного мастерства. Как правило, эти формы создавались на основе разных видов танца. Через них хореограф ярче и точнее передавал требования времени. Так, «жанр танцевального дивертисмента из народной жизни был самым прогрессивным на русской сцене конца XVIII – начала XIX века. Балашов и Аблец, Вальберх и Огюст культивировали русские интермедии на музыку Кашина, Давыдова, Кавоса, Титовых и т. д.»<sup>58</sup>

**Дивертисмент** (франц. *Divertissement* – ‘развлечения’) – театральное зрелище, собранное из номеров разных жанров. Истоки появления дивертисмента уходят в эпоху Возрождения, хотя сам термин появился только в XVII в. Признаками дивертисмента являются:

- театральность и зрелищность;
- увеселительность представления;
- наличие определенного количества хореографических номеров, не обязательно объединенных сюжетом.

Дивертисмент был неотъемлемой частью композиции драматических и оперных спектаклей. Со временем композиция дивертисмента получает самостоятельное зрелищное развитие.

Большое значение в композиции дивертисмента придавалось музыкальному строю хореографии. «Дуэты, терцеты, ансамбли – сло-

---

<sup>57</sup> Слонимский Ю. Мастера балета. Л., 1937. С. 127.

<sup>58</sup> Там же. С.81.

вом, чисто танцевальные формы сменяют одна другую; вместе с ними сменяются различные ритмоформулы; самые темпы танца, ускорения и замедления, сплетение и контрастирование ритмов и па – вот что создает напряжение, развитие, действие, драматизирует происходящее на сцене; внешние же события почти отсутствуют. Можно подумать, что автор мыслил хореографическую композицию как некое оркестровое произведение, думал о его голосоведении, об отдельных инструментах, о балетной драматургии»<sup>59</sup>.

**Сюита** как танцевальная форма свое развитие получила в конце XVI – начале XVII в. Эта композиция была составлена из контрастных старинных танцев. В нее входили четыре танца: аллеманда – умеренно-медленный; куранта – подвижный; сарабанда – очень медленный; жига – очень быстрый. Внутри сюиты между сарабандой и жигой могли быть помещены и другие танцы: бурре, гавот, менуэт, старинный полонез, позднее контрданс. Сюита исполнялась на балах. С течением времени ее композиция усложнялась, вводились новые движения и танцы.

В сценическом искусстве сюита как композиционная хореографическая форма состоит из танцев, объединенных одной темой и составленных на основе действенного развития. Это отличает ее от дивертисмента. Композиция сюиты может быть составлена из орнаментальных, бессюжетных действенных или сюжетных танцев.

Композиция сюиты может включать танцы одного вида (классические, народные, бальные, современные и т. д.) или танцы, объединенные музыкой одного композитора. Это может быть сюита салонных танцев, сюита современных бальных танцев, сюита народных или классических танцев.

**Признаками композиции сюиты являются:**

- наличие нескольких танцев;
- наличие единой темы, вида танца;
- действенное контрастное развитие (начало, развитие, завершение).

По временному развитию сюита может состоять из трех и более танцев, может иметь самостоятельную законченную композицию или

---

<sup>59</sup> Слонимский Ю. Дидло. Л.; М., 1958. С. 189.

быть включенной в композицию концертной формы. Примерами могут служить сюиты из народных танцев в постановке И. Моисеева, Н. Надеждиной, Т. Устиновой, П. Вирского и др. Сюита сюжетных танцев Ф. Лопухова «Картинки с выставки» на музыку М. Мусоргского состояла из одиннадцати танцев.

Сама композиция сюиты может тяготеть к сюжетной форме. Примером служит сюита К. Голейзовского «Жаворонки» на музыку В. Шебалина. Сюита «Жаворонки» построена на основе классического танца.

«Сюжет сюиты незатейлив: девушки водят хоровод и видят жаворонка, опустившегося на стог сена. В поисках жаворонка находят за стогом пастушка, играющего на дудочке. Он включается в девичий танец-игру, а затем исчезает. Девушки ищут и не находят пастушка, но замечают поднявшегося ввысь жаворонка»<sup>60</sup>. Каждой фразе сюиты соответствует отдельный танец.

**Концерт** (в переводе с итальянского *concerto* или латинского *concert* – ‘состязуюсь’) – разновидность публичного выступления по предварительно составленной программе. Концертная форма в хореографии – это составление, соединение отдельных законченных танцевальных произведений (танцы, хореографические миниатюры, малые формы балета) в одно многообразное композиционное целое. Эта форма имеет два противоположных смысла. С одной стороны – согласие, с другой – состязание. Из этого и вытекают **признаки концертной формы**:

- большое количество исполнителей или произведений;
- ансамблевость исполнения или единство видов стилей и жанров хореографических произведений;
- соревновательность.

Свое развитие как сценическая форма концерт получает в XVIII в. сначала в музыке, а затем и в хореографии. Но в «чистом виде» хореографические концерты оформились в конце XIX – начале XX в., когда стали популярны хореографические миниатюры (камерная хореография).

---

<sup>60</sup> Богуславская Л. Б. В балетной школе // Касьян Голейзовский: сб. М., 1984. С. 332.

Концерт как разновидность сценического произведения подчинен определенным принципам построения и создается по законам сценической драматургии как сопоставление одних исполнителей с другими или одного произведения с другим. Функции исполнителей или танцев равноправны и переменны.

С позиций драматургии концерт, как и любая сценическая форма, имеет начало, развитие и завершение. В основе драматургии лежит определение темы и целенаправленности концерта. Тематика концерта может быть разнообразной и влияет на структуру концерта. Так, например, концерт, показанный К. Голейзовским в 1943 г., состоял из двух отделений. В первом отделении был показан балет «Сон Дремович», а второе отделение состояло из пяти сюит: «Вальс-фантазия», «Старинные русские пляски», «Жаворонок», «Молдавская пляска», «Парад юности» (музыка М. Глинки, В. Шебалина, Л. Половинкина, Н. Чемберджи).

Концерт может состоять из танцев одного вида (концерт классического, народного, характерного, бального танца и т. д.) или танцев, однотипных по форме (концерт одноактных балетов, хореографических миниатюр, вариаций, дуэтов и т. д.). По форме исполнения концерты могут быть профессиональными и любительскими, сольными и массовыми. Цели и задачи также влияют на структуру концерта (праздничные, юбилейные, творческие, отчетные и т. д.).

Концерт как соревновательная форма приобретает характер конкурса исполнителей и постановщиков танцев. Конкурсы (лат. *concursum* – ‘стечение, встреча’) были известны еще в древние времена. Бывают национальные, международные, региональные, областные, городские конкурсы. На конкурсах заранее определены условия и присуждаются премии различного характера.

Драматургия конкурсного концерта уходит на второй план или вовсе отсутствует. Основной задачей конкурса является выявление и признание победителя. Итогом конкурсов становятся заключительные концерты победителей. Такие концерты создаются по законам зрелищного сценического произведения.



Одна из композиционных форм, объединяющих несколько концертов, – фестивали (лат. *festivus* – ‘веселый, праздничный’). Как правило, фестиваль включает в свою структуру серию концертов, посвященных определенному виду танца, памятным датам. К фестивалям привлекаются лучшие постановщики и коллективы исполнителей.

В основе концерта-конкурса и фестиваля лежит заранее составленная программа. В составлении программы используются режиссерские принципы:

- действенность;
- зрелищность;
- современность;
- воспринимаемость.

Необходимо обратить внимание на то, что в концертной программе большое значение имеет синтез слова и хореографии. Именно посредством слова происходит быстрый, сиюминутный настрой зрителя на восприятие каждого номера и всей программы в целом.

### **Танцевальные жанры**

**Жанр** (франц. *Genre*) в широком смысле – некий род произведения. Понятием жанра определяется характер творчества, а также связанная с ним манера исполнения. Например, театральный, концертный жанры связаны с исполнением танцевального произведения (балетный спектакль, хореографическая миниатюра и т. п.) на сцене. Жанр фольклорного танца связан с исполнением танца в быту.

В литературе нет четкого определения хореографических жанров. Авторы разбирают основательно балетный жанр, а остальных в основном касаются при обсуждении других вопросов хореографии. Рамки данной работы не позволяют дать анализ многообразия хореографического жанра. Этому должно быть посвящен отдельный труд.

Хореографическое искусство можно разделить на **четыре области**, в которых жанр связан с разнообразными видами танца: область классического танца, народного танца, бального танца и современных видов хореографии. По формам и манере исполнения танцевальные жанры разви-

вались на сцене и в быту (если в быту они развивались естественным путем, то на сцене происходила стилизация бытового жанра). И по композиционной сложности и по продолжительности исполнения хореографическое искусство можно разделить на балетные жанры и жанр хореографической миниатюры (концертные хореографические произведения).

**Жанры классического танца.** К жанрам, или разновидностям, классического танца относятся композиции вариаций (сольных по форме исполнения), *pas de deux* (дуэтное исполнение), *pas de trois* (танец трех исполнителей), *pas de quatre* (танец четырех исполнителей) и *pas d'actions* (массовое исполнение). По форме исполнения классический танец делится на исполнение в характере адажио (медленный, плавный, лирический) и аллегро (быстрый, блистательный, виртуозный).

Классический танец относится к жанрам театрального танца (балетный спектакль и характерный, или академический, народный танец). Характерный, или академический, танец – это национальный народный танец, переработанный для театральной сцены. Композиция характерного танца пользуется формами классического танца и исполняется в основном в балетных спектаклях. Примерами являются композиции польских (краковяка, мазурки), венгерских, испанских, итальянских танцев, а также разновидности стилизованных восточных танцев.

Многообразие жанров народного танца можно классифицировать по форме и содержанию. К ним относятся танцы, исполняемые в медленном темпе (хороводы) и в быстром темпе (пляски), а также танцевальные сюиты, хореографические картины, хореографические композиции, вокально-хореографические композиции.

**Композиции бального танца** делятся на две группы: жанры историко-бытового танца и жанры современного бального танца. К жанрам историко-бытового танца относятся танцы, бытовавшие в быту вплоть до конца XIX в. (бранль, ригодон, сарабанда, менуэт, гавот и др.). К жанрам современного бального танца относятся танцы,

бытующие сегодня в жизни и на спортивных соревнованиях (танго, медленный вальс, латиноамериканские танцы и др.).

**Балетный жанр** – более крупная и сложная хореографическая форма. Этому жанру предшествовали дивертисмент и интермедия, а также опера-балет, где танец играл вспомогательную роль.

Как жанр свое самостоятельное развитие балет получил в конце XVIII в. В первой половине XIX в. на смену тяжелым придворным костюмам пришли более легкие (в виде туники) и туфли без каблуков. Античных богов и героев сменили сильфиды, виллисы и герои из романтической поэзии. Родился жанр романтического балета («Жизель», «Корсар»).

В 40–50-е гг. XIX в. балет черпает свои сюжеты из литературной драмы и на смену романтическому балету приходит романтическая драма («Фауст», «Эсмеральда»). Конец 50-х гг. XIX в. был ознаменован появлением нового балетного жанра – балетов-феерий. Это ослепительные, зрелищные, развлекательные балеты со сценическими эффектами, с виртуозной техникой танцовщиков.

Начало XX в. было ознаменовано поисками новых хореографических жанров. На Западе активно развивается концертный жанр эстрадного представления, после упадка происходит возрождение классического балета, зарождаются современные виды хореографии. В Советской России в 20-е гг. также происходит поиск новых хореографических форм в балете и на эстраде. Начиная с 30-х гг., формируется реалистическая танцевальная драма («Красный мак» Р. Глиэра, «Пламя Парижа» Б. Асафьева). Появляется новая форма – хореографический роман («Утраченные иллюзии» Б. Асафьева по О. Бальзаку). Создаются балеты со сложным реалистическим содержанием («Отелло» А. Мачавариани, «Спартак» А. Хачатуряна, «Тропой грома» Кара-Караева).

Жанр **оперы-балета**, зародившийся в конце XVII в. («Триумф любви», 1681; «Храм мира» Ж. Б. Люли, 1685; «Галантная Европа» А. Камира, 1697; «Галантная Индия» Рамо, 1735; «Млада» Н. Римско-Корсакова, 1892; «Снежная королева» М. Раухвергера, 1965), в настоящее время не получил развития.

### Вопросы для самопроверки

1. По каким признакам различают виды, формы и жанры танцевальных композиций?
2. Каковы особенности танцевальных композиций народных танцев?
3. Какие танцевальные композиции обозначаются понятием «бытовой танец»?
4. Каковы отличительные особенности классических танцев? Каковы их разновидности?
5. Что характеризует бессюжетные классические танцы?
6. В чем заключается отличие сюжетного классического танца от бессюжетного?
7. В чем различие между балетной миниатюрой, одноактным и многоактным балетом?
8. По каким признакам различаются дивертисмент, сюита и концерт?
9. Какие танцевальные жанры вам известны? В чем заключаются отличительные признаки каждого из названных вами танцевальных жанров?

### Список литературы

1. Блок Л. Д. Классический танец. – М., 1987.
2. Глушковский А. П. Записки балетмейстера. – Л.; М., 1940. – С. 187–198.
3. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. – М., 1964.
4. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. – Л., 1975. – С. 42–75.
5. Захаров Р. Сочинение танца. – М., 1983. – С. 107–138.
6. Иноземцева Е. Характерный танец в балетах Григоровича // Балет. – 1996. – № 86.
7. Карп П. О балете. – М., 1967. – С. 149–170.
8. Климов А. Основы русского народного танца. – М., 1994.
9. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. – Л., 1979. – С. 38–51, 91–113, 261–264.
10. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новера. – Л., 1981. – С. 126–135.
11. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Преромантизм. – Л., 1983. – С. 59–62.
12. Линькова Л. А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. – М., 1979.
13. Лопухов Ф. Хореографические откровения. – М., 1972. – С. 40–103.
14. Максимова А. Придворные представления в Италии начала XVII века // Балет. – 1998. – № 98, 99.
15. Слонимский Ю. В честь танца. – М., 1968. – С. 220–225.
16. Соколов-Каминский А. Неожиданная премьера // Балет. – 1997. – № 91.
17. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. – М., 1972. – С. 29–50.
18. Чистякова В. В мире танца. – Л.- М., 1964. – С. 56–69, 102–130.
19. Шитякова Р. Г. Симфонический метод и характерный танец // Музыка и хореография современного балета. – М., 1972.

## ГЛАВА 6. ПРИЕМЫ ФИКСАЦИИ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Танцевальная композиция, которая создается и исполняется в трехмерном пространстве и во времени, трудно поддается фиксации из-за многообразия движений и рисунков, а также глубины ее эмоционально-смыслового содержания.

Человеческая память не в состоянии сохранить все то, что создается человеком.

Хореограф-постановщик первоначально создает композицию танца в собственном сознании, но для того чтобы реализовать ее, необходимо каким-то способом сделать свой замысел доступным для исполнителей. Здесь возникает ряд почти непреодолимых трудностей: нужен «перевод» своих внутренних состояний на некий специфический язык общения, поскольку не изобретен еще аппарат, который мог бы улавливать электромагнитные волны мозга и декодировать их в видеofilm или нечто аналогичное.

К средствам общения постановщика с исполнителями относятся: **язык телодвижений, звучащая речь, письменная речь, графика и кино- или видеозапись.**

Язык телодвижений специфичен для хореографии, но применен лишь в случае, когда постановщик может непосредственно передать танцовщикам все нюансы своего замысла, так сказать, «телесно». Показ – мощное но, к сожалению, не универсальное орудие постановщика.

Звучащая речь предваряет и сопровождает «телесный» показ, позволяет комментировать результаты исполнения, т. е. успешно дополняет язык телодвижений. Без движений звучащая речь способна лишь схематически передать основу замысла, не больше.

Письменная речь еще беднее и бледнее звучащей в непосредственном контакте, так как теряется мимика и жест, часто несущие на себе львиную долю смысловой информации. Письменное описание рисунков, движений, поз при отсутствии увиденных телодвижений **еще**

**более схематично**, чем звучащая (без показа!) речь. Замысел композиции танца неизбежно приходится **расчленять** как минимум на описание рисунка (отдельно!), описание движений (опять-таки отдельно!), поз, сочетания с музыкой, костюмами, декорациями и т. д. и т. п. Все это по отдельности. И тем не менее отказываться от письменной речи хореограф не может, так как именно она обеспечивает бесконтактное общение. Мы читаем работы М. Фокина и других выдающихся постановщиков, которых давно нет в живых; мы читаем статьи и книги наших современников, с которыми никогда не встречались лично и получаем доступ к их творческим лабораториям. Следовательно, овладевая мастерством хореографа-постановщика, студенты должны не только осваивать богатства, таящиеся в печатном слове, но и учиться излагать собственные замыслы в письменном виде.

Наиболее сложным из всех «языков» общения в хореографии, бесспорно, считается графический язык. Этот язык, точнее, различные варианты графических языков еще на заре формирования теории танцевального искусства пытались создать многие хореографы-постановщики.

Известны разнообразные способы описания танцевальных композиций, поз и рисунков танцев, но единого графического языка в хореографии нет до сегодняшнего времени. Прежде всего потому, что объемные «конструкции» необходимо передать в плоскостном изображении. Во-вторых, нужно совместить рисунок танца и характер движений, т. е. два разных «измерения». В-третьих, и это самое сложное, приходится в пространственно-плоскостной форме воспроизвести «четвертое измерение» – изменения, происходящие во времени. Тем не менее опыт графической фиксации композиции танца заслуживает внимания. Многие хореографы обращались к созданию такой системы записи танца, которая могла бы не только сохранить созданные ими композиции для себя, но по возможности передать свои произведения следующим поколениям. Эти попытки делались во все времена от зарождения искусства танца до настоящего времени. Первобытное искусство оставило нам рисунки танцев на камне (рис. 4).



Рис. 4. Древний танец (петроглифы Пегтымеля, Чукотка)<sup>61</sup>

Художники Древней Греции и Древнего Египта, Древней Мексики и др. зафиксировали разнообразные танцевальные позы в произведениях прикладного искусства (рис. 5).

В XV в. была сделана первая попытка не только зарисовать отдельные позы танцовщиков, но записать танец в целом. Это был **Брюссельский кодекс** бассдансов Маргариты Австрийской, содержащий записи 59 танцев.

Запись была произведена на нотном стане, где чередование движений зафиксировано посредством обозначения их первыми буквами названий движений в сочетании с нотными знаками. Этой записи придавалось большое значение, и поэтому она была сделана на черной бумаге золотом и серебром (рис. 6).

Следующей попыткой записи танца явилась поэма **Антониуса де Арена** (1536), написанная в шуточной форме. Это было словесное описание танцев также с использованием первых букв названий движений. В этом описании впервые появились правила исполнения бассдансов.

В 1581 г. в Венеции Фабрицио Корозо усовершенствовал эту запись, придав ей графическую форму. Это усовершенствование при записи танца использует известный французский хореограф Туано Арбо в своей книге «Орхеография», выпущенной в 1589 г.

---

<sup>61</sup> Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977. С. 72.



Рис. 5. Общий круговой танец (Древняя Мексика)<sup>62</sup>

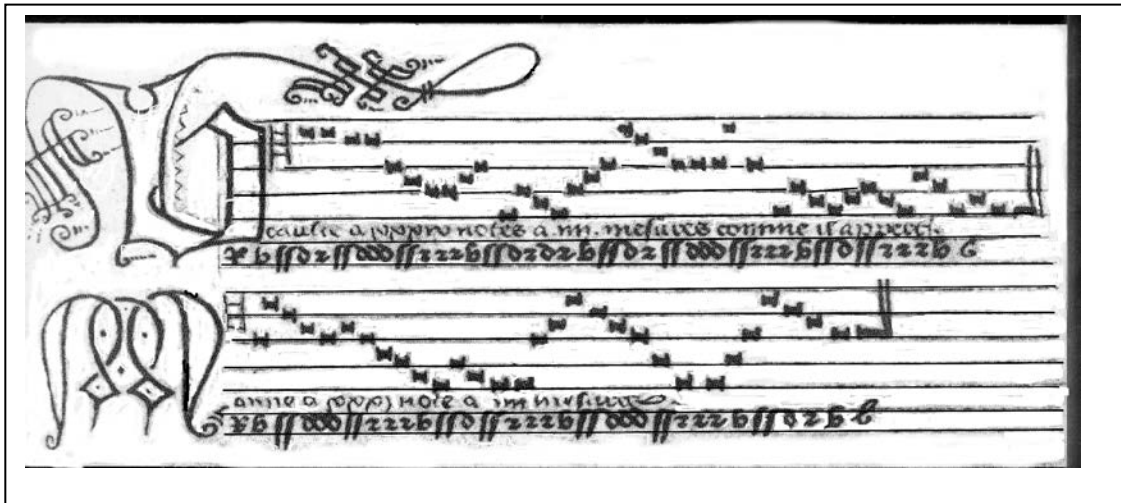


Рис. 6. Брюссельский кодекс бассдансов Маргариты Австрийской (фрагмент)<sup>63</sup>

**В XVII в. во Франции**, а далее и в других странах появляется система, которая в будущем сыграет большую роль в развитии записи танца. В отличие от буквенной записи она состояла из графических схем. Посредством схем осуществлялась не только фиксация порядка движений и фигур, но также обозначалось распределение последних в пространстве и через музыкальный ряд – во времени. Основоположником этой системы считается французский хореограф **Бошан**.

<sup>62</sup> Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977. С. 136.

<sup>63</sup> Roderik L. Podrecznik kinetografii. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1975. P. 16–17.



Эта система получила развитие в XVIII в. также во Франции в работах хореографов Фейе и Дедэ. Она состояла из графической записи пяти основных позиций танца и плана передвижения танцовщиков. Фейе пытался графически передать характер и длительность исполнения движений в соответствии с музыкой.

Но все эти записи оставались достоянием только самих авторов. Системы их не были универсальными, и пользоваться ими могли очень немногие хореографы.

В XIX – начале XX в. делаются новые попытки универсализации системы записи танца. В книге **Карла Блазиса** «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы» рекомендуется геометрическая запись вертикального положения тела, но ничего не пишется о горизонтальном передвижении. **Артур Сен-Лион** в книге «Стенохореография, или искусство быстро записывать танцы», вышедшей в Париже в 1852 г., делает попытку описать танец в трехмерном пространстве. Но его система перегружена условными знаками и сложно поддается расшифровке. В 1892 г. в Париже артист Российских императорских театров **В. И. Степанов** издает книгу «Азбука движений человеческого тела» (*Alphabet des mouvements du corps humain*). При помощи нотного стана, нот и знаков он делает запись танцевальных движений. **А. Жироде** – ученик известного педагога **Ф. Дальсарта** в Париже в 1895 г. выпускает книгу «Мимика, характер и жесты» (*Mimique, Physiologique et Geste*), где при помощи знаков записывает движения человеческого тела.

Не пытаясь объять необъятное, воспроизведем лишь некоторые образцы графического языка, которым пользовались в прошлом и пользуются ныне. Как известно, великим мастером импровизации был Мариус Петипа. При изучении его архивов обнаружено немало зарисовок-заготовок, что свидетельствует о тщательной подготовке его композиций танцев (как известно, лучшие импровизации – те, которые хорошо отрепетированы). Рисунки его напоминают опорные кадры современных мультфильмов: связующие движения опущены, акценты поставлены на главном.



Рис. 7. Фрагменты зарисовок М. Петипа к танцу скомороха из балета «Млада»<sup>64</sup>

Фигурки схематичны, но чрезвычайно выразительны. Нотные знаки «♪», «♫» позволяют судить о длительности движений или сохранении поз. Великий постановщик проявляет недюжинные способности графика, и его рисунки «прочитываются» лаконичнее и информативнее, чем могли бы быть словесные описания, хотя требуют известной графической «грамотности» от читателя-«соавтора».

Если Петипа в приведенном примере прорисовал рисунок танца, точнее моменты движений танцовщика-солиста, то иллюстратор, работавший с трудно читаемыми рукописями М. Фокина, показал, как можно (или должно?) располагать исполнителей массовых сцен в балете «Жар-птица» на музыку И. Стравинского.

Перед нами снова ряд «мгновенных срезов», в которых персонажи обозначены буквами (Ж-п – Жар-птица; И-ц – Иван Царевич; К – Кощей Бессмертный и т. д.). Мысленно «прочитывая» замысел

<sup>64</sup> Мариус Петипа. Л., 1971. С. 180.

постановщика, фиксированный в графической форме, мы при известной доле воображения можем увидеть всю фантазмагорию сценического действия, блеск костюмов, великолепия спектакля (рис. 8).

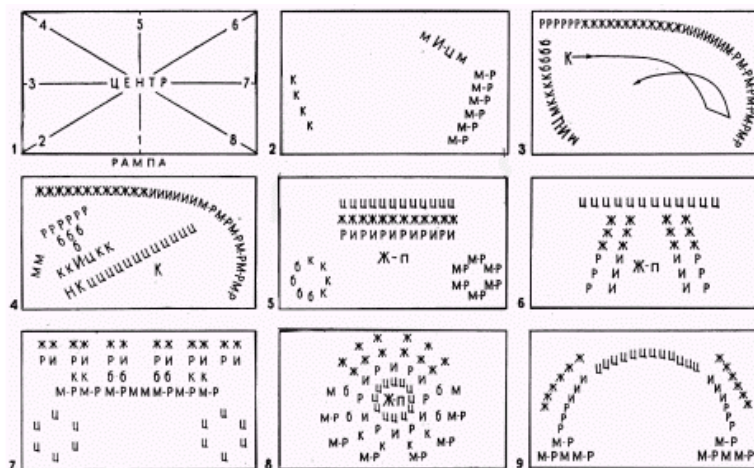


Рис. 8. Планировка танцевальных групп балета «Жар-птица»<sup>65</sup>

В начале XX в. многие исследователи движений человеческого тела предлагали свои системы записи, но эти системы в основном были ориентированы на фиксацию фольклорных танцев. Так, немецкий исследователь **Цодора** в 1911 г. предлагает следующие позиции записи фольклорного танца:

- Название танца.
- Объяснение названия и условных обозначений.
- Обстоятельства, при которых танец исполняется или исполнялся.
- Данные о музыке, инструментах и инструментровке.
- Определение времени бытования танца.
- Расположение танцора и танцовщицы в начале танца.
- Танцевальная площадка.
- Направления передвижения в танце.
- Сообщения о музыке, тексте, исполнении танца по возможности с указанием темпа по метроному Мельцеля.
- Место записи. Подписи:
  - а) рассказчика, б) собирателя материала.

<sup>65</sup> «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского / сост. Г. Н. Добровольская. Л., 1963. С. 30.

- Дата.
- Прилагается запись танца.

Цодора вводит графические знаки:

Танцор – ● Танцовщица – ○

Анализ движений танца проводится по таким характеристикам:

- движения головы и торса;
- движения ног;
- движения рук;
- расположение танцующих в пространстве.









Кроме описания танца, он указывает темп и ритмическую канву.

В 1920-е гг. в Германии появляется система записи движений, разработанная **Р. Лабаном**. Эта система совершенствовалась до 1940-х гг. В 1940 г. в Советской России выходит книга **С. Лисициана** «Запись движений», в которой автор также делает попытку графически зафиксировать танцевальные движения. Он употребляет обозначения

□ – женщина    ■ – мужчина    1, 3, 5, 7 – мужчины    2, 4, 6, 8 – женщины

Нечетные цифры обозначали мужчину, четные – женщину. Эта система, к сожалению, также не была достаточно удобной, тем более что она полностью не охватывала информацию о танце. В 1950 г. в СССР выходит книга **Е. Марголис** «О записи танца», где предложена такая система записи:

- Название танца.
- Общая часть. Сведения о народе, танец которого записывается.
- Описание костюма.
- Условные обозначения:

юноша –       девушка –   
соединение руками –   
вправо –       влево –   
вниз –       вверх –   
кружение – 

- Описание пространственной композиции.
- Схема пространственной композиции танца, фотографии, зарисовки.
- Анализ танцевальных движений: а) запись названия; б) ритмическая и пространственная структура танцевальных движений, их раскладка.
- Запись музыки.

Эти и подобные им системы в основном строились на образно-эмоциональном восприятии танца. Авторы стремились создать такие «алфавиты», которые были бы просты и доступны как для записи, так и для чтения, и охватывали общий вид постановки композиции и ее исполнения.

К сожалению, доступность и всесторонность взаимоисключали друг друга. При доступности описания терялась всесторонность. При желании описать танец по возможности всесторонне происходила перегрузка условными знаками, что затрудняло расшифровку.

**Варианты** графического языка используются с разными целями. На ил. 9 воспроизведены зарисовки балетмейстера О. Виноградова к балету «Асель». Это заготовки будущего дуэта. В этих позах передается динамика и отношения партнеров. Балетмейстер прекрасно чувствует пластическую основу своего будущего балета.

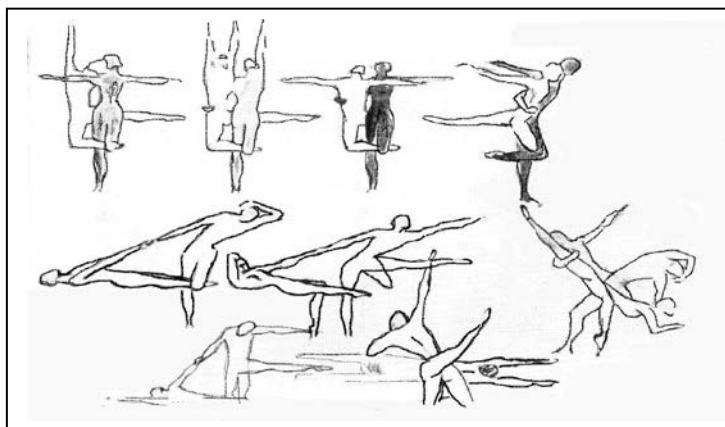


Рис. 9. Эскизы балетмейстера О. Виноградова к балету «Асель» (фрагмент)<sup>66</sup>

Приведенных примеров достаточно, чтобы привлечь внимание к возможностям графического языка для фиксации своих и увиденных

<sup>66</sup> Музыка и хореография современного балета. Л., 1974. С. 112–113.

композиций танцев и танцевальных композиций. Вероятно, не все будущие хореографы-постановщики примут эти приемы, но для того, кто умеет и любит рисовать, графика может стать могучим подспорьем в работе, поскольку в процессе рисования участвует внутренняя речь, помогающая осмыслению и оформлению замысла композиции танца.

Появление и развитие **кино**, а в дальнейшем и **видеозапись** частично сняли проблему записи танца. Они помогают начинающим хореографам накапливать визуальный материал. Однако, съемка имеет свои недостатки и порой требует дополнительной текстовой фиксации, так как не всегда достигается охват композиции танца в целом. Часто съемка ведется с какой-то одной точки, а при монтаже нарушается конкретность времени и пространства. Более того, фиксируется композиция, исполненная там-то и тогда-то каким-либо солистом или ансамблем, и получается фиксация единственного и неповторимого исполнения. Композиция должна «жить» в любой другой день, и в любом другом месте она будет исполнена и принята иначе.

Опыт работы с видеозаписями показывает, что для изучения танца и разнообразных видов движений необходимо разрабатывать специальные приемы их фиксации в учебных целях.

Фиксация танца должна точно передавать:

- направление (длину, ширину) и форму движения, особенности положения ног на полу или в воздухе, все перемещения ног на полу;
- подробности движения рук, разнообразные положения головы и корпуса;
- ритм, темп и динамику движения в соотношении с его музыкальным сопровождением;
- положение исполнителей на площадке.

Необходимо обратить внимание на название движений, их смысловое и эмоциональное значение, количество исполнителей, их распределение на площадке, перечисление и описание употребляемых аксессуаров и их назначение, описание или изображение костюма, нотную запись мелодии и аккомпанемента, запись текста песен (если это народный танец).

Автором предлагается апробированная и регулярно используемая достаточно простая «табличная» (текстовая и частично графическая) запись танца:

Сюжет (по эпизодам)	Музыка (по тактам)	Рисунок танца	Движения танца	Оформление танца (декорация, костюмы, свет и т. д.)
------------------------	-----------------------	------------------	-------------------	---

1. **Сюжет танца** включает в себя описание сцен и эпизодов через эмоционально-смысловое поведение персонажа во времени в пространстве.

2. **Музыка** разбивается по тактам и объединяется по необходимости во фразы и предложения. Количество музыкальных тактов, фраз и предложений должно соответствовать конкретному танцевальному движению, фигуре, действию.

3. Через **рисунок танца** фиксируется «следовое» перемещение персонажей в пространстве. Персонажи могут обозначаться разнообразными знаками: геометрическими символами (□ – девушка, ○ – юноша), первой буквой имени (Д – девушка, Ю – юноша; Ж – Жизель, А – Альберт). Рисунок танца делается четко и разборчиво (см. прил. 3).

4. **Описание движений** танца может быть подробным или кратким в зависимости от сложности самих движений. Описание движений должно быть сделано с употреблением общепринятой танцевальной терминологии. Движения танца могут быть зарисованы. Это касается в большей степени танцевальных движений, индивидуальных и групповых поз.

5. **Оформление танца** включает в себя описание декораций и костюмов, их смену, описание световых эффектов и т. п.

#### Вопросы для самопроверки

1. Каковы «языки» общения постановщика с исполнителями (плюсы и минусы)?
2. Когда, где и кем разрабатывалась графическая запись композиции танца?
3. Значение кино- и видеозаписи в фиксации композиции танца.
4. Какой системой фиксации танцевальной композиции вы пользуетесь?

#### Список литературы

1. Лисициан С. С. Запись движений. Кинетография. – М.; Л., 1940.
2. Лопухов Ф. Хореографические откровения. – М., 1972. – С. 52–54.
3. Марголис Е. О записи танца. – М., 1950.

### Раздел III. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ И САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ

Содержанием курса «Мастерство хореографа» является профессиональная подготовка будущих специалистов, художественных руководителей хореографических коллективов, преподавателей. Предмет изучается на специальности «Народная художественная культура» с первого семестра по восьмой включительно.

**Основная цель курса:** в условиях лекционных и практических занятий сформировать у студентов основные знания, умения и навыки, способствующие развитию творческих способностей хореографа-постановщика, а также создать определенные условия для выявления этих способностей. Освоение предмета происходит как на лекционных (теоретических), так и на практических (групповых и индивидуальных) занятиях.

Учебный процесс предполагает решение ряда **задач**:

- сформировать у студентов понимание сущности и социальной значимости избранной профессии;
- пробудить интерес к постановочной деятельности;
- сформировать образное мышление и стимулировать развитие творческих способностей;
- воспитать у будущих руководителей хореографических коллективов высокий художественный вкус;
- привить серьезные **теоретические знания** по основам композиции танца;
- научить **анализировать** готовые танцевальные композиции;
- обучить студентов методике создания собственных композиций;
- обучить различным видам деятельности, связанной с организационной работой хореографа-постановщика.

Методические указания распределены по семестрам и предполагают постоянное обращение к текстам, спискам литературы и контрольным вопросам из первого раздела. На первых двух курсах изучаются основы композиции танца.



## I СЕМЕСТР

### Требования к уровню освоения содержания курса

В I семестре студент должен овладеть следующими практическими умениями и навыками:

- овладеть композиционным мышлением;
- развить зрительную и пластическую память;
- овладеть искусством импровизации под музыку.

К концу I семестра студенты должны прочно усвоить знания о законах композиции танца, а также принципах и правилах построения танцевальных композиций. Каждый должен **самостоятельно поставить** не менее 4 этюдов и танец.

Основной целью I семестра является освоение теоретических знаний и практических навыков, необходимых для профессии хореографа-постановщика.

На теоретическом курсе студенты приобретают **знания** по истории и теории танцевального искусства, в частности теории композиции танца.

На практических занятиях студенты осваивают умения и навыки самостоятельной постановочной деятельности. Она выражается как в области привития умения анализа и фиксации существующих хореографических произведений, так и в приобретении навыков самостоятельной постановки танцевальных композиций.

Не менее важно приобретение **навыков** руководства коллективом, работы со студентами, занятыми в постановках, с концертмейстером и исполнителями.

В I семестре студент овладевает **умениями**:

- анализировать структуру и особенности готовой танцевальной композиции;
- определять соответствие (или несоответствие) использованных принципов содержанию обсуждаемой композиции.

Осваивая знания о законах, принципах и правилах построения танцевальной композиции, студент вырабатывает **навыки**:

- размещения исполнителей в классе или на сцене;
- использования выразительных средств для создания сценического действия и организации целостной танцевальной композиции;
- фиксации готовых танцевальных композиций, что позволяет аргументировано обсуждать их.

### **Содержание практических занятий**

В первом семестре композиция танца и танцевальные композиции изучаются преимущественно на основе **народного, классического и современного бального танцев**. Ведущая тема занятий I семестра – создание танцевальной композиции на основе танцевального рисунка.

Практические занятия в первом семестре, как и в большинстве семестров, включают **аудиторные упражнения, просмотры работ и консультации**. Большую часть практического занятия занимает самостоятельная работа студентов.

Практические занятия проводятся в форме консультаций, собеседований, прослушивания сообщений об особенностях постановки танцевальных композиций с привлечением примеров из балетов и программ ансамблей народного танца.

В первом семестре ведется практическая работа в основном по организации сценического пространства средствами разнообразных танцевальных рисунков при минимальном количестве танцевальных движений.

Студент осваивает особенности:

- построения упражнений, этюдов и танцев;
- взаимосвязи музыки и танцевальных рисунков;
- использования перспективы и контрастного построения;
- различения главного, второстепенного и связующего рисунков;
- непрерывного развития рисунка в его действенном построении.

Он овладевает умениями:

- организации сценического пространства посредством танцевальных рисунков при лаконичном использовании танцевальных движений;

- создания композиций согласно временному развитию;
- выполнения упражнений;
- создания этюдов и танцев на основе танцевального рисунка.

Он учится:

- соединять рисунки посредством выделения главного, второстепенного и связующего элементов;
- располагать рисунки в сценическом пространстве с учетом композиционных закономерностей;
- осуществлять переходы из одного рисунка в другой с учетом непрерывности действенного развития композиции;
- использовать танцевальные движения в композиционном развитии рисунков.

### **Задания для самостоятельной работы**

**Первое задание: создать этюд с использованием кругового, линейного или диагонального построения.** Прежде всего студенту необходимо сосредоточить свое внимание на выборе построения и его конкретном решении. Затем вся композиция этюда выполняется на бумаге с учетом выбранной музыки и ее анализа, а также подобранных танцевальных движений. Подготовленная танцевальная композиция разводится на исполнителей. Показ и обсуждение этюда происходит в классе в присутствии всей группы. Это полезно как постановщику, так и всем студентам. При обсуждении этюда студент должен:

- владеть анализом положительных и отрицательных решений;
- проявить художественный вкус в определении готовности произведения и его оценки;
- учитывать индивидуальные творческие способности студента, степень развития его вкуса, наблюдательность, фантазию, уровень хореографической подготовки.

**Второе задание: создать этюд, в основу которого положен художественный образ.** Это может быть как образ танцевальной композиции, так и образы персонажей в самой танцевальной композиции. Определив в пределах задания будущий образ, студент на этой основе

подбирает музыку, соответствующие танцевальные рисунки и движения, определяет драматургию его развития. Как правило, музыка должна способствовать решению поставленных задач. Она является тем элементом, на основе которого и создается образ.

В одних этюдах постановщику следует обращать внимание на развитие рисунков в действии, в других – на взаимоотношения персонажей.

**Третье задание: создать этюд на основе анализа музыкального произведения.** Вначале подбирается музыка, делается музыкальный разбор: характеристика мелодии-темы, ее интонаций, метроритмических и ладовых особенностей, темпа (темпов), форм. После консультации с педагогом необходимо приступить к работе над композицией этюда.

**Четвертое задание: поставить сценический танец с использованием танцевального рисунка и двух-трех танцевальных движений.** Задание является завершающим, подводящим итоги обучения за семестр.

Приобретая **навыки** в постановочной работе, осваивая правила и приемы построения танцевальной композиции через этюды, студент готовится к работе над сценическим танцем. Он определяет тему будущего танца, подбирает музыку и делает ее анализ. После этого он выбирает необходимые для будущего танца средства хореографии и приходит на индивидуальную консультацию к педагогу.

В процессе выполнения самостоятельных заданий студенту наряду с многообразной практической работой необходимо также углублять свои знания в области танцевальной композиции.

#### Список литературы

1. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. – М., 1964. – С. 118–261.
2. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – М., 1983. – С. 102–106, 103–137.
3. Новер Ж. Ж. Письма о танце. – Л.; М., 1965. – С. 49–57, 67–75.
4. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. – М., 1975. – С. 78–122.

## II СЕМЕСТР

### Требования к уровню освоения содержания курса

Основной задачей предмета в семестре является создание танцевальных композиций в сценическом пространстве и времени на основе танцевальных движений и формообразующих принципов народного танца. Главной темой занятий II семестра является **создание танцевальной композиции на основе движений и рисунков**. Ведущими элементами, образующими композиционную форму, являются танцевальный рисунок и движение и их взаимосвязи во времени и пространстве на основе музыкального произведения. Поэтому каждая композиционная танцевальная форма основана на этих взаимосвязях.

Студент должен **знать**:

- характер исполнения и приемы соединения движений народного танца в разнообразных формах организации композиции (комбинация, этюд и танец);
- формообразующие принципы народного танца.

Студент должен **уметь**:

- делать переходы от одного движения к другому, от движения к рисунку;
- осуществлять смену направлений движений; смену движений;
- создавать комбинации, этюды и другие хореографические произведения на основе танцев разных народов;
- завершать комбинации, этюды, композиции;
- выделять и подчеркивать характерные национальные особенности движений народного танца и их соединений;
- распределять движения в сценическом пространстве с учетом главного и второстепенных планов сцены (фигуры и фона);
- фиксировать движения при помощи рисунков, схем или словесных описаний.

Студент должен овладеть **навыками**:

- варьирования движений (усложнение, насыщение орнаментальностью, изменение во времени и распределение в различных точках пространства);

- развития танцевальной комбинации, этюда, композиции;
- искусства импровизации на основе словесного задания, предложенного движения или заданной музыки;
- показа созданных движений, комбинаций, доведения замысла композиции до исполнителей, выявления в исполнителях индивидуальных способностей к воплощению своего замысла;
- репетитора и работы с концертмейстером.

### **Содержание практических занятий**

Программой предусмотрен ряд упражнений и этюдов в танцевальных формах хороводов, плясок, переплясов и кадрилей.

**Первое задание** предполагает работу с использованием приемов в составлении танцевальных комбинаций. При выполнении его нужно не упускать из виду основную задачу – создание композиции. Решение задания начинается с выбора движений. Далее определяется наиболее выгодный прием (или несколько приемов) в составлении танцевальной комбинации. При составлении танцевальных комбинаций значение имеет развитие выбранного движения основного элемента и связующих. Рекомендуется использовать элементы народного танца.

**Второе задание** основано на использовании взаимосвязей музыки и танцевального движения. В этом задании упор делается на использовании музыкально-выразительных средств в составлении танцевальных комбинаций. Особо необходимо обратить внимание на ритмическую и мелодическую основу музыки. При решении этого задания используются движения не только ног, но и рук, головы и всего корпуса.

**Третье задание** включает взаимосвязь рисунка танцевальной комбинации с общим рисунком композиции. При решении этого задания необходимо использовать развитие танцевальной комбинации в сценическом пространстве. При этом студент должен учитывать особенности исполнения танцевальных движений и восприятие их со стороны зрителя.

### **Задания для самостоятельной работы**

Студенту необходимо поставить четыре этюда в форме пляски (медленной и быстрой), перепляса и кадрили. Исходным материалом могут служить народные танцы разных национальностей.

**Первый этюд** выполняется в форме пляски. В этом этюде предлагается использовать музыку лирического характера в медленном темпе. Как правило, композиция решается более просто, смена танцевальных рисунков происходит спокойно. Большое значение приобретают движения рук, головы и корпуса. При решении этого задания необходимо обратить внимание на взаимоотношения исполнителей.

**Второй этюд** выполняется в форме быстрой пляски. В решении этого задания требуется более сложная техника исполнения движений.

Варианты постановки этюда, основанные на народных движениях, зависят от национальных особенностей танца, а также от замысла автора. Первостепенная роль принадлежит движению ног. Танцевальный рисунок, как правило, имеет один план и несложен. Этюд может быть построен на одном танцевальном рисунке. При усложнении рисунка необходимо уменьшить количество и сложность танцевальных движений, чтобы не перегрузить восприятие этюда в целом.

**Третий этюд** создается в форме перепляса и несет элементы соревнования. При его постановке необходимо учитывать развитие как танцевальных движений, так и всей танцевальной композиции. Особое место отводится развитию взаимоотношений персонажей. При решении этого задания необходимо выделить танцевальные движения, исполняемые девушками и юношами. Музыка в этом этюде способствует определению характера персонажей.

**Четвертый этюд** выполняется в форме кадрили. При его постановке создается законченная форма одной из фигур кадрили. В процессе работы над этюдом необходимо обратить внимание на взаимоотношения исполнителей в парах. При разработке фигур композиции необходимо учитывать национальные особенности построения кадрили.

В самостоятельную работу включается и **постановка законченного танцевального произведения** на основе народного танца. Это может быть **хоровод, пляска или кадрили**. Для решения этого задания необходимо выбрать одну из форм народного танца. Тема танца поможет студенту определиться с музыкой, решить композицию и подобрать соответствующую танцевальную технику.

Примерные темы: производственные, военные, бытовые, свадебные. Если в качестве формы избран хоровод, необходимо определить, каким он будет (игровым или неигровым), а в работе над пляской и переплясом следует определить жанр и характер исполнения.

После консультации с педагогом танец доделывается и выносятся на **контрольный показ**, при котором учитываются выполнение задания, отработка танца и оригинальность решения. Форма показа **может быть** разнообразной: контрольный, зачетный или экзаменационный урок, класс-концерт или концерт творческих работ студентов.

#### Список литературы

1. Алексютович Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры. – Минск, 1978. – С. 403–467.
2. Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. – М.; Л., 1951.
3. Василенко Н. Вопросы развития современного украинского народно-сценического танца. – Киев, 1965.
4. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. – М., 1964. – С. 262–332.
5. Климов А. Основы русского танца. – М., 1981.
6. Князева О. Танцы Урала. – Свердловск, 1962.
7. Курбет В., Мордарь М. Молдавские танцы. – Кишинев, 1969.
8. Смирнов И. Работа балетмейстера над хореографическим произведением. – М., 1979.
9. Таиров Г. Татарские танцы. – Казань, 1964.
10. Уральская В., Соколовский Ю. Народная хореография. – М., 1972.



### III СЕМЕСТР

#### **Требования к уровню освоения содержания курса**

В III семестре студент должен получить знания и овладеть навыками и умениями, необходимыми при постановке сценического танца на основе фольклорного.

Он должен владеть суммой знаний по этнографии.

Знать:

- особенности традиционного исполнения фольклорного танца в сочетании с импровизацией;
- о влиянии варьирования и повторности фольклорного танцевального текста на восприятие сценической танцевальной композиции;
- сущность длиннот фольклорного танца и их влияние на целостность сценической композиции;
- о влиянии музыки, игры и слова на форму и содержание сценического танца.

Обладать навыками:

- фиксации фольклорного танца;
- работы с косвенными источниками фольклора;
- анализа фольклорного танца;
- выявления и подчеркивания характерных особенностей исполнения движений;
- интерпретации, варьирования и цитирования фольклорных движений, рисунков и фигур при создании сценического танца;
- выявления основных движений, рисунков и фигур фольклорного танца;
- создания комбинаций, этюдов и сценических танцев на материале фольклорного танца;
- работы с концертмейстером над музыкальным материалом, сопровождающим фольклорный и сценический танец.

Студент обязан:

- обстоятельно изучить соответствующий теоретический материал;

- ознакомиться с «косвенными источниками»;
- освоить умение переноса особенностей фольклорного танца на сцену;
- овладеть умениями и навыками, необходимыми для создания авторских сценических народных танцев.
- Студент создает в III семестре три этюда на заданную тему и самостоятельно ставит сценический народный танец.
- Центральной темой всех занятий в III семестре становится создание сценического танца на фольклорной основе.
- Содержание и характер изучаемого материала предполагают и соответствующие формы занятий:
  - поездки в фольклорные экспедиции;
  - обзор теоретического материала на лекциях;
  - практическое освоение приемов работы над сценическим танцем, основой которого является фольклорный танец (на групповых занятиях);
  - консультации и проверка практических заданий (в индивидуальном порядке).

Итогом изучения курса становится практический показ танцевального произведения и его теоретическая защита.

Освоение центральной темы III семестра предполагает опору на знания, умения и навыки, получаемые при изучении смежных учебных предметов: «Русский танец», «Народный танец», «Этнография», «Фольклористика».

Как правило, запись фольклорных танцев студенты привозят из научных экспедиций, находят в архивных документах и других публикациях, в которых описываются игры, обряды, есть запись музыки, текстов песен, сообщения о быте, нравах, костюмах тех или иных этносов.

В работе над фольклорным танцем студенту необходимо знать, что недопустима доработка и тем более обработка народных художественных произведений. Фольклорный танец живет по своим законам, сценический народный танец – по своим. Трансформация фольклор-

ного танца в сценический требует кропотливого творческого труда. В первую очередь необходимо освоить умение фиксации движений и анализа фольклорного источника. Поэтому студент, работающий над созданием авторского варианта сценического народного танца, должен овладеть умениями записи танца, его анализа с опорой на «косвенные источники», а также умениями и навыками, присущими создателям сценических танцевальных композиций на фольклорной основе.

### **Практические занятия**

На практических занятиях студенты разводят фольклорный танец, анализируют его, создают на его основе этюды и танец. Большая часть времени для подготовки заданий отдается самостоятельной работе.

При разводке фольклорного танца необходимо приблизить его композицию к первоисточнику. Поэтому студент предъявляет этнографический материал, связанный с областными и национальными особенностями исполнения этих танцев.

Если фольклорный танец предвосхищают песни или игры, то желательно, чтобы студент развел игру и знал текст и мелодию песен. Большое значение при разводке фольклорного танца имеет музыкальное сопровождение. Фольклорный танец чаще исполняется «под язык» (песню), реже – под музыкальное сопровождение. Во втором случае необходимо приблизить музыкальное сопровождение к первоисточнику. При отсутствии такой возможности студент оговаривает этот вопрос с преподавателем и концертмейстером.

Большую роль в фольклорных танцах играет костюм, его детали или сопровождающие танец художественные атрибуты. За неимением тех или иных принадлежностей студент заменяет их сходными, оговаривая все эти вопросы с преподавателем и исполнителями.

Перед показом фольклорного танца студент представляет этнографический материал и делает аннотацию к танцу, в которую входят следующие характеристики:

- название танца, народность и форма;

- где, когда и кем записан танец;
- форма исполнения (сольное, парное, массовое);
- состав исполнителей (женский, мужской, детский, смешанный);
- время исполнения (весной, летом, осенью, зимой);
- место исполнения (на открытой площадке или в помещении);
- характер танцевальной композиции (основные приемы, рисунки и движения);
- нотный материал или запись на магнитной ленте;
- описание костюмов и художественной атрибутики.

При работе над этюдами необходимо использовать основные компоненты фольклорного танца: рисунок, движения и взаимоотношения исполнителей. Приемы, применяемые в композиции фольклорного танца, помогут студенту в соединении рисунков и движений, а также в развитии взаимоотношений исполнителей. Развитие приемов композиции, рисунков и движений не должно лишать самобытности фольклорный танец. При создании этюда необходимо учитывать его музыкальное сопровождение, так как использование в этюдах музыки, под которую исполнялся фольклорный танец, способствует более глубокому восприятию композиции.

Приступая к постановке сценического танца, необходимо учитывать его первоначальный источник – фольклорный танец. Выразительные средства, трансформированные в этюдах, создают дополнительный материал для работы над сценическим танцем. Сохранение (цитирование) рисунка, движений, положений в парах или фигур фольклорного танца с учетом всей композиции сценического танца необходимо. Техническое усложнение движений или переходов из рисунка в рисунок, а также ввод новых движений и рисунков должны быть обоснованы содержанием фольклорного танца, особенностями его бытования и исполнения.

В работе над музыкальным сопровождением сценического танца студенту помогает концертмейстер. В основе его работы над музыкой лежит композиционный план, разработанный студентом.

### **Задания для самостоятельной работы**

В работе над сценическим народным танцем необходимо учитывать сопутствующие компоненты: песню, слово, игры и обряды. Для фольклорного танца характерны: традиционность, вариативность, коллективность и импровизационность. Так как одним из важных свойств фольклора является коллективность, то и процесс создания и исполнения сценического танца должен носить коллективный характер и отражать коллективное мышление и мировосприятие.

Студенту важно обратить внимание на выявление национальных особенностей в фольклорном танце (как в его сюжетной канве, так и в характере исполнения).

Традиционность исполнения различных форм танца сочетается с импровизацией. Создавая этюд или танец, необходимо учитывать импровизацию не только в изменении танцевального текста, но и в отношении к традиционной танцевальной форме.

Необходимо обратить внимание на то, что в фольклорном танце большое значение имеет варьирование как отдельных движений, так и их комбинаций, рисунков и целых танцевальных композиций. Варьирование движений и рисунков танца очень тесно связано с их повторностью. Повторность способствует запоминанию движений, порой умышленно замедляя действие или выявляя основное в композиции. Варьирование и повторность как композиционные приемы создают условия для переноса в сценический танец характерных особенностей фольклорного танца.

Искусственное выделение композиционного приема фольклорного танца без учета содержательной стороны этого приема в итоге уводит от сущности народного танца. Так, искусственное сокращение длиннот в танце (длительное проведение одного рисунка, неоднократная повторность одной фигуры, большое количество фигур, долгое исполнение танца и т. д.) может привести к разрушению не только формы танца, но и самого его содержания. Студент должен понимать сущность и необходимость этих длиннот в фольклорном танце и то, какую роль они играют в сохранении целостности его содержания и формы.

Фольклорный танец в чистом виде не существует. Как правило, мы его выделяем из обряда, игры или праздника. Поэтому студент, создавая сценический танец на материале фольклорного, обязан воссоздать и передать ту ситуацию и атмосферу, в которой исполнялся танец.

В процессе постановки этюда и сценического танца студент выявляет особенности фольклорного танца, его форму, приемы организации формы и содержания, соединение движений и рисунков, акцентирует внимание на взаимосвязи содержания и формы, выявлении характеров, взаимосвязи музыки и танцевальной композиции и т. д.

Примерами могут служить следующие задания:

- варьирование рисунков;
- приемы соединения движений;
- техническое усложнение движений;
- прием взаимосвязи музыки и движений;
- прием, выявляющий характер исполнения.

Во всех этих заданиях студенты, выделив основные приемы, используемые в композиции фольклорного танца, должны переосмыслить их для сцены.

**Первое задание:** развести фольклорный танец, приближенный к местным условиям на исполнителей. В качестве примера можно использовать фольклорные танцы, исполняемые на Южном Урале (см. приложения 3 и 4). Перед этим студент должен представить педагогу запись танца, рассказать исполнителям содержание фольклорного танца, где и кем он записан, кем исполнялся и т. д. Чтобы создать верное представление об исполнении танца, студент дополняет словесный рассказ фотографиями, видеозаписью и музыкальным сопровождением. После работы над фольклорным танцем студент показывает его в классе педагогу в присутствии сокурсников. С помощью педагога он делает его анализ. При анализе желательно придерживаться следующего плана:

- приемы, используемые в композиции танца;
- основные движения и рисунки;
- связующие движения и рисунки;
- положения в парах;

- особенности развития композиции;
- особенности музыкального сопровождения.

**Второе задание:** создать этюд с использованием рисунков фольклорного танца. В этом задании необходимо обратить внимание на возможное варьирование или на цитирование основных рисунков фольклорного танца в сценическом пространстве. Связующий рисунок, посредством которого осуществляется переход из одного рисунка в другой, должен способствовать созданию целостности и действенности композиции этюда. Движения в этом этюде являются вспомогательным материалом. Варьирование рисунка, его повтор и цитирование должны быть основаны на сценических законах восприятия композиции танца.

**Третье задание:** создать этюд на основе движений фольклорного танца. Приступая к его созданию, студент должен досконально знать характер и манеру исполнения движений фольклорного танца. Техническое усложнение движений в этюде не является самоцелью, а основано на усилении того или иного характерного движения. В этюд можно включать танцевальные фигуры из фольклорного танца, если они в своей основе не разрушают общего замысла.

Музыкальный ритм не только помогает организации движений в этюде, но является основой его действенного содержания. Поэтому при анализе движений фольклорного танца особое внимание должно быть обращено на его ритмическую структуру.

**Четвертое задание:** создать этюд на основе положения исполнителей фольклорного танца в парах или группах. Выполнение этого задания зависит от содержания танца и национальной манеры исполнения.

Приступая к работе над этюдом, студент определяет основные положения девушек и юношей в парах, а также особенности положения отдельно девушек и отдельно юношей в разных рисунках композиции. При этом необходимо учитывать развитие их взаимоотношений, которое в этюде может строиться по принципу от простого к сложному.

**Пятое задание:** создать сценический танец на основе фольклорного. Освоив приемы композиции фольклорного танца,

изучив основные движения и рисунки, студент овладевает в то же время техникой работы при постановке сценического танца, пишет сценарий, разрабатывает композиционный план, а затем разводит танец на исполнителей и репетирует.

#### **Список литературы**

1. Алексютович Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры. – Минск, 1978.
2. Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. – М.; Л., 1951.
3. Быт и искусство русского населения Восточной Сибири. Забайкалье – Ч. II. – Новосибирск, 1975. – С. 126–149.
4. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. – М., 1964.
5. Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981. – С. 8–55.
6. Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л., 1975.
7. Князева О. Танцы Урала. – Свердловск, 1962.
8. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Кишинев, 1977.
9. Савин В. З. Композиция и постановка танца. – М., 1990.

### **IV СЕМЕСТР**

#### **Требования к уровню освоения содержания курса**

Центральной темой всех занятий в IV семестре является создание бессюжетного танца.

В этом семестре студент должен приобрести навыки разработки танцевального действия в конкретном выражении и развитии динамической композиции танца, создании танцевального образа, научиться организации содержания танцевальной композиции.

В IV семестре практическая работа направлена на получение знаний и приобретение умений и навыков создания бессюжетного действенного танца.

Студент должен получить знания в области:

- значимости знаков, символов танцевальных движений, рисунков, комбинаций и фигур;
- структуры сценических форм разных видов танца;
- многообразия систем сценических, бытовых, спортивных и других движений;



- основ танцевального действия бессюжетной композиции танца;
- форм построения бессюжетного действенного танца;
- форм организации пространства и времени в бессюжетном действенном танце;
- форм организации содержания бессюжетного действенного танца.

Студент должен приобрести навыки:

- выбора темы и создания содержания танцевальной композиции и распределения его по эпизодам на основе действия;
- выявления характерных движений при создании образа;
- создания взаимосвязей музыкально-танцевального образа;
- переосмысления движений разных видов танца, а также бытовых, стиливых и профессиональных движений для создания бессюжетного действенного танца.

Студент должен **уметь** использовать:

- танцевальные формы разных видов танца;
- пластические паузы в создании композиции бессюжетного действенного танца;
- многоплановую композицию танца,
- создавать:
- этюды на заданную музыку и тему;
- бессюжетные действенные танцы,

выявлять:

- динамику бессюжетной действенной композиции
- разрабатывать ее сценическое действие.

Приступая к освоению техники создания бессюжетного танца, необходимо владеть исполнительским минимумом классического, народного, историко-бытового, современного бального танцев и современных видов хореографии. Осмысление навыков, приобретенных на практических занятиях, через призму постановки бессюжетного танца позволяет использовать полученные знания, не разрушая основу каждого вида танца.

Для составления композиции на основе выбранного вида танца наряду с законами композиции необходимо использовать приемы ис-

полнения данного вида танца. Так, в классическом танце используются приемы обобщения и символики, народному танцу свойственны приемы изобразительности и живописности. Искусственности движений классического танца противопоставляется естественность движений народного танца. В классическом танце, как уже было обсуждено в первом разделе, танцуют на вытянутых ногах и в выворотном положении, в народном – ноги согнуты в коленях и обращены носками внутрь. Если в классическом танце часто применяется канон, то народному танцу гораздо более свойственна импровизация.

Студент должен научиться отбирать необходимые для создания бессюжетного танца физические движения и переосмыслять их через танцевальное искусство. Особенно необходимо обратить внимание на трудовые движения. Их многообразие не только расширяет пластический диапазон постановщика, но и способствует более точному выявлению характера персонажей и конкретизации формы танца. Но эти движения не должны подменять танцевальные. Классический, народный, историко-бытовой, бальный и современные виды хореографии, обогащенные различными видами нетанцевальных движений, способствуют созданию необходимой среды в танцевальном произведении.

### **Практические занятия**

В IV семестре на практических занятиях отрабатываются знания, умения и навыки, необходимые для создания бессюжетных танцев.

Большое значение при создании бессюжетного танца имеет организация содержания, в котором внимание уделяется разработке танцевального действия. Создавая программу танца, студенту необходимо определить тему или несколько тем, распределить по содержанию эпизоды, на основе которых развивается действие.

При работе над образом необходимо обратить внимание на поиск характерных движений, взаимосвязь музыкальных и танцевальных характеристик, образа и среды, а также на символику и целостность образа.

В работе над созданием бессюжетного танца студент в переосмысленном виде использует движения классического, народного,

бального и других видов танца, а также бытовые, стилевые и профессиональные движения. Большое значение при создании танца имеет символика жеста и знаковость движений.

Используя танцевальные формы в бессюжетном танце, следует обратить внимание на структурную взаимосвязь этих форм в различных видах танца. Так, классические формы «чистого» танца (вариации, дуэты и ансамбли) не имеют действия и основаны на танцевальной технике. Но если в основу этих форм заложить действие, то они приобретут действенный характер (монолог, действенный дуэт или действенный ансамбль). Но включение действия в форму делает ее менее устойчивой. Наоборот, приближение форм к «чистому» танцу стабилизирует его организацию. Поиски выражения содержания часто требуют необходимых изменений в соответствующих формах, а иногда и образования новых форм.

Студент должен знать, что сольный танец (вариация) приобретает характер монолога, когда он вскрывает внутреннее состояние персонажа. Основой содержания монолога является внутреннее действие, выявленное через образные выразительные средства. В монологе исполнитель-персонаж связан со средой. Эта среда может быть настроена к нему дружелюбно или враждебно. В бессюжетном танце среда условна и символична и часто не ограничена художественным временем и пространством. Связь персонажа со средой выявляет его состояние. Нарушение связи персонажа со средой может привести монолог только к внешнему действию. В таком монологе отсутствует внутреннее действие, а среда определяется как пустое сценическое пространство.

Студенту нужно помнить, что в дуэте на первый план выдвигается проблема взаимодействия персонажей. В дуэте оба персонажа важны, даже если один из них играет роль второго плана. Прием общения в дуэте не так много. Выделим возможные:

- персонажи находятся в прямом общении. В таком отношении они друг к другу обращены открыто. Движения и жесты адресованы друг к другу;

- персонажи не находятся между собой в прямом общении. Они не обращаются непосредственно друг к другу и не связаны движениями общения. Связь одного персонажа с другим (другими) осуществляется через зрителя и среду.

Если в дуэте выражение внутреннего состояния определено одинаковыми движениями партнеров, то он приобретает форму монолога, исполняемого двумя персонажами. При таком исполнении происходит усиление действия монолога.

Одним из важных моментов в решении массовых бессюжетных танцев является общение персонажей. Иногда это общение происходит между двумя группами, что приближает дуэт к специфике сдвоенного монолога в массовом исполнении.

В массовом общении все персонажи должны быть связаны единством действия, которое основывается на сквозном действии и имеет кульминационный момент. Массовый танец с множеством действий тяготеет к сюжетному.

**Массовый танец** имеет несколько планов не только в композиционном решении, но и в самом действии. Многоплановость танца строится на исполнении однотипных и разнообразных движений. При таком исполнении массовый танец становится многоголосным. Это многоголосие может быть коротким или длительным. При длительном особенно важно сохранение принципа подчинения единству действия.

**Многоголосие** в хореографии может проявляться на разных уровнях – от простейших имитационных форм движения до сложнейших контрапунктических построений и групп. Полифония в хореографии находит свое применение в композиции массовых сцен – параллельных, зеркальных, симметричных и асимметричных рисунков.

### **Задания для самостоятельной работы**

Самостоятельная работа студентов над этюдами и танцами создает благоприятные предпосылки и большие возможности для развития творческих способностей, проявления индивидуальности и инициативы.

**Первое задание:** создать этюд с использованием того или иного вида бессюжетного танца. Прежде чем приступить к выполнению задания, студент должен выбрать один из видов танца и определиться с музыкальным сопровождением. Затем необходимо провести музыкальный анализ. При этом лучше подбирать законченное музыкальное произведение. К сочинению танцевального текста нужно приступать после детального разбора музыки. Выбирая вид танца, необходимо учитывать природу его внутреннего развития.

**Второе задание:** создать этюд на основе конкретной темы. Темы могут быть предложены как педагогом, так и студентом. Очень важно в подборе музыки опираться на ее программу, которая должна соответствовать выбранной теме. Музыка должна помочь студенту в раскрытии темы.

При разработке танцевальной композиции и сочинении танцевального текста необходимо учитывать танцевально-технические возможности исполнителей. Правильный выбор исполнителей – залог успешного выполнения задания.

Обсуждая поставленный этюд, необходимо выделить главное и второстепенное.

**Третье задание:** создать этюд с использованием разных форм танца. При выполнении этого задания необходимо обратить внимание на то, что создание монолога – одна из наиболее сложных задач, требующих не только содержательной ярко окрашенной музыки, но и актерской одаренности исполнителей. При постановке **дуэта** в музыке желательно наличие двух тем. Это поможет студенту в поиске разных танцевально-пластических характеристик персонажей.

Нельзя подходить упрощенно и к созданию массового действенного танца. Именно эта форма танца требует полета творческой фантазии, хорошего ансамбля исполнителей. Массовость ансамбля определяется наличием шести и более исполнителей.

**Четвертое задание:** создание композиционного плана. Композиционный план является моделью будущего танца, поэтому при его

создании учитывается музыка, содержание, композиция и движения. Фиксация композиционного плана осуществляется посредством условных знаков, рисунков и текста.

В первой части плана приводится название танца, обсуждается его тема, идея и дается анализ музыки и подробно описывается содержание. Анализ музыки предполагает характеристику фактуры произведения (гомофонно-гармоническая, полифоническая или смешанная). Дается характеристика мелодии-темы, ее интонации, метроритмических и ладовых особенностей, темпа.

Композиция танца фиксируется при помощи «следового» рисунка. Для фиксации танцевальных движений нужны рисунки поз или их словесное описание. Композиция и движения фиксируются с учетом анализа музыки.

**Пятое задание:** поставить бессюжетный танец. Так как задание является завершающим, то к нему требуется достаточно длительная подготовка с анализом и обобщением всего ранее изученного. Работа над этюдами помогает студенту определиться в теме, форме и выразительных средствах. Не все приемы, найденные при работе над этюдами, используются в танце. Создать танцевальное произведение помогают приобретенные ранее знания и технические навыки раскрытия содержания, соединения движений, сочинения танцевального текста, связи движений с музыкой.

Подбирая музыку для бессюжетного танца, важно учитывать ее эмоционально-образные и пластически-выразительные возможности.

**При реализации** композиционного плана необходимо предусматривать возможность его видоизменений с учетом индивидуальных особенностей исполнителей и замечаний педагога.

#### Список литературы

1. Баласанян К. С. Музыкальное воспитание балетмейстера // Музыка и хореография современного балета. – М., 1979. – С. 112–116.
2. Берг О. Н. Взаимосвязь музыки и хореографии и музыкальное воспитание балетмейстера // Музыка и хореография современного балета. – М., 1979. – С. 102–112.
3. Богданов-Березовский В. Статьи о балете. – Л., 1962. – С. 35–83.

4. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – М., 1983.
5. Карп П. О балете. – М., 1964.
6. Смирнов И. Работа балетмейстера над хореографическим произведением. – М., 1979.
7. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. – М., 1985.

## V СЕМЕСТР

### **Требования к уровню освоения содержания курса**

Основная тема всех занятий в V семестре – сюжетный танец. Сюжетный танец – самый распространенный вид хореографической миниатюры. Основной задачей в освоении сюжетного танца является приобретение студентами практических навыков раскрытия сюжета средствами хореографического искусства. Другая, не менее важная задача – умение отбирать и перерабатывать сюжеты литературных первоисточников и создавать сюжеты на основе музыкальных произведений.

В этом семестре практическая работа направлена на получение знаний и приобретение умений и навыков создания сюжетного танца.

Студент должен получить знания:

- о структуре сюжетного танца;
- о различии литературного и хореографического сюжета;
- о программной музыке для создания танцевального сюжета;
- о различии конкретного и условного в сценическом пространстве и времени;
- о структуре композиционного плана;
- о разработке сюжета;
- о методике интерпретации литературного первоисточника;
- об организации сюжетного пространства и разработке сюжетного действия;
- о разработке развития образа.

Ему необходимо выработать соответствующие умения:

- переработки замысла в сюжетный танец;
- обеспечения жанрового и стилевого единства композиции сюжетного танца;
- выявления сюжета через танцевальную форму;

- насыщения сценического пространства конкретностью танцевального действия;
- работы с актером над образом.

Студент должен приобрести навыки создания:

- сюжета на основе литературного первоисточника и музыкального произведения;
- характерной пластической выразительности персонажей;
- составления композиционного плана;
- развития сюжетного действия;
- использования форм сюжетного танца;
- композиционного решения сюжетного танца;
- создания конфликтной сюжетной среды.

### Содержание практических занятий

Содержание и характер изучаемого материала определяют соответственно формы практических занятий, на которых делается:

- обзор теоретического материала (во вступительных беседах);
- обсуждение сюжета, анализ музыки (на индивидуальных занятиях);
- постановка сюжетного танца (на мелкогрупповых занятиях);
- анализ постановки готового сюжетного танца (на групповых занятиях).

Весь процесс работы над сюжетным танцем делится на три основных периода: подготовительный, постановочный и выпускной.

В подготовительном периоде студент самостоятельно должен выбрать тему сюжетного танца, подобрать к нему музыку. После этого на групповых занятиях делается подробный анализ найденной музыки, уточняется тема, идея, и студент снова самостоятельно разрабатывает сюжет. При этом определяется лексика танца и происходит отбор исполнителей. **В постановочный период** сюжет воплощается в конкретном танцевальном материале и переносится на исполнителей. **В выпускной период** сюжетный танец готовится к показу на экзамен. Студенты работают над образом, техникой танца и целостностью хореографической композиции. Лучшие сюжетные танцы отбираются для концерта.



## Задания для самостоятельной работы

**Подготовительный период.** В этот период студент на основе музыкального произведения прорабатывает литературный первоисточник для создания сюжета будущего танца.

Для приобретения мастерства по созданию танцевального сюжета студенту предлагается работа с литературными первоисточниками. Ими могут служить стихотворения, рассказы, поэмы русских и зарубежных авторов, в том числе современных.

Выбирая литературную основу будущего сюжетного танца, студент делает его анализ, который включает определение жанра, темы, идеи и выявление сюжета. При переработке литературного сюжета в танцевальный студент должен учитывать следующие правила:

- сюжет, вычлененный из содержания литературного произведения, утрачивает его полноту, необходимо дополнить эти потери средствами танцевального искусства;
- при «переводе» сюжета из литературной формы в танцевальную происходит жанровая трансформация, что требует использования танцевальных элементов (танцевальной ситуации, действия, образов);
- при «переводе» литературного сюжета в танцевальный происходит также изменение в построении самого сюжета. Это связано с тем, что сюжет, освобождаясь от слова, переходит из сферы словесной выразительности в сферу пластической, с присущими ей законами и приемами построения.

В работе над созданием танцевального сюжета на основе музыкального произведения обычно используется инструментальная музыка: сольная (с аккомпанементом или без него), камерно-ансамблевая и оркестровая.

Примерами могут служить: «Грустная песенка» и «Элегия» В. Калинникова, «Жаворонок» М. И. Глинки, «Сирень» и «Маргаритки» С. В. Рахманинова, «Ветер на равнине» К. Дебюсси, «Юмористическая сценка» С. Слонимского, произведения Д. Шостаковича, В. Гаврилина и др. Может быть предложен и цикл миниатюр, объеди-

ненных общим замыслом: «Времена года» П. И. Чайковского, «Мимолетности» С. Прокофьева, «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, «Карнавал» Р. Шумана и др.

При создании сюжета студенту следует собрать общие сведения об избранной им музыке: знать точное и подробное название музыкального произведения, когда оно создано, кто его автор, каков жанр произведения. Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, то следует охарактеризовать остальные его части, чтобы иметь общее представление обо всем цикле. Студент сообщает также сведения о жизни и творчестве композитора (годы его жизни, общую характеристику творчества, основные произведения).

Постановщик должен сделать анализ музыкально-тематического материала, дать характеристику мелодии-темы, ее интонации, метроритмических и ладовых особенностей, темпа (темпов); составить характеристику фактуры произведения (гомофонно-гармоническая, полифоническая или смешанная). Анализ музыки способствует организации танцевального сюжета, определению или уточнению темы и выявлению идеи.

Сделав анализ музыкально-выразительных средств, постановщик определяет форму для воплощения своего замысла (количество музыкальных предложений и частей), учитывая особенности музыкальной основы.

Танцевальный сюжет, созданный на основе литературного и музыкального первоисточника, должен отвечать следующим требованиям:

- ясности изложения мысли и идейно-тематической направленности;
- органической слитности с темой и созданием характеров;
- упорядоченности событий;
- выявлению содержания танца;
- предположению о сценическом воплощении;

В сюжете должна быть заложена возможность танцевально-пластического решения.

**Постановочный период.** Следующий этап создания сюжетного танца – составление композиционного плана. Это – модель

будущего танца, включающая все его компоненты (музыку, сюжет, танцевальные движения и рисунок танца, костюмы, декорации, свет и т. д.).

Композиционный план утверждается педагогом. После утверждения студент приступает к реализации этого плана на конкретных исполнителях. Композиционный план помогает студенту в организации постановочной работы, способствует целенаправленности его работы в период подготовки и проведения репетиций. Композиционный план в своем практическом воплощении может изменяться, так как живое общение с исполнителями очень часто вносит свои коррективы в замысел.

Основным звеном в постановочном периоде является разучивание танцевального текста с исполнителями. В это время студент приступает непосредственно к реализации замысла в конкретном танцевальном рисунке и движениях. В зависимости от сложности исполнения танцевального текста и готовности исполнителей студент может разводить сюжетный танец как по частям в течение нескольких репетиций, так и весь танец в течение одной репетиции.

Разучивание танцевального текста происходит не формально, а в соответствии с содержанием сюжетного танца. Студент вносит коррективы в композиционный план, учитывая индивидуальные особенности исполнителей, их танцевальную подготовку, в том числе и специфику их восприятия и воспроизведения танцевального текста, физические возможности, музыкальность, пластическую выразительность и т. д.

Каждая репетиция в этот период должна быть спланирована и тщательно подготовлена, определены ее цель и задачи. Планомерность работы позволяет экономить физические силы исполнителей и сокращать время работы над танцем, способствуя концентрации творческих усилий студента.

Большую роль в этот период играет творческий подход к работе с музыкой. Ритм музыки организует не только танцевальные движения, но и самих исполнителей. Музыка настраивает исполнителей на передачу характера, пробуждает потребность к движению. Но при

этом студент не должен злоупотреблять количеством повторов всего музыкального произведения или его отдельных частей. У исполнителей от частых повторов притупляется свежесть восприятия музыки и танцевальной композиции в целом.

**Выпускной период.** В выпускной период студент готовит танец к показу на экзамене. Исполнители должны разучить танцевальный текст и освоить танцевальную технику. Постановщик обязан помочь исполнителям довести технику танца до такого уровня, когда она становится не целью, а средством создания образа. Для этого рекомендуется включать в репетиционный процесс разминку-тренаж, которая состоит из движений и упражнений, способствующих не только разогреванию двигательного аппарата, но и психологическому настрою. Форма разминки может быть различной (этюды, комбинации движений, отдельные упражнения или движения). Лексика сюжетного танца определяет вид упражнений и движений разминки-тренажа.

В сюжетном танце необходимо, чтобы форма не подменяла содержание. Непременным условием «читаемости» содержания является соответствие танцевальной формы избранному сюжету. Лаконичность выразительных танцевальных движений способствует успеху постановки сюжетного танца.

В V семестре студент должен быть готов к сдаче экзамена.

#### **Экзаменационные требования.**

На экзамене студент показывает сюжетный танец и прилагает его запись. При демонстрации танца желательно использовать костюмы или детали костюмов, декорации или детали декораций. К записи танца предъявляются следующие требования:

- на титульном листе необходимо указать имя автора музыки, название танца, имена постановщика и руководителя постановки;
- изложить краткое содержание танца (либретто);
- составить аннотацию на избранный музыкальный материал;
- представить запись танца, используя для этого ранее предложенный композиционный план.

К записи танца прилагаются эскизы костюмов.

Лучшие сюжетные танцы включаются в концертную программу и могут быть рекомендованы для постановки в любительских или профессиональных коллективах.

#### **Список литературы**

1. Баласанян К.С. Музыкальное воспитание балетмейстера // Музыка и хореография современного балета. – М., 1979. – С. 112–116.
2. Берг О. Н. Взаимосвязь музыки и хореографии и музыкальное воспитание балетмейстера // Музыка и хореография современного балета. – М., 1979. – С. 102–112.
3. Богданов-Березовский В. Статьи о балете. – Л., 1962.
4. Добровольская. Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. – Л., 1968.
5. «Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского / сост. Г. Н. Добровольская. – Л., 1963. – С. 29–55.
6. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – М., 1983.
7. Карп П. О балете. – М., 1964.
8. Современность в танце. – М.; Л., 1964.
9. Три сюжетных танца. – М., 1962.
10. Ярустовский Б. Некоторые проблемы советских музыкальных театров. – М., 1957.

## **VI СЕМЕСТР**

### **Требования к уровню освоения содержания курса**

Основная тема всех занятий в VI семестре – бессюжетный одноактный балет.

В VI семестре начинается работа над одноактными балетами. Студентам рекомендуется восстановить знания из теоретического раздела о специфике балета как виде танцевальной композиции и, дополнив их знаниями о бессюжетном балете, ознакомиться с требованиями к постановке бессюжетного балета.

Студент должен получить знания и выработать соответствующие умения в следующих областях:

- структура одноактного и многоактного балетов;
- содержание бессюжетного и программного одноактного балета;
- организация пространственно-временного действенного развития бессюжетного одноактного балета;

- режиссерская и хореографическая концепции одноактного бессюжетного балета;
- закономерности развития хореографической драматургии одноактного балета на музыкальной основе;
- механизм синтеза четырех драматургий балета (театральной, музыкальной, хореографической, живописной);
- развитие тем и конфликта в бессюжетном одноактном балете;
- конкретность и абстрагированность бессюжетного одноактного балета.

Студент должен приобрести навыки:

- работы с музыкальным материалом для бессюжетного одноактного балета;
- разработки замысла на основе музыкальной драматургии;
- разработки хореографических (пластических) тем на основе музыкальных;
- сочинения хореографического текста на основе этюдного метода;
- выработки единого стиля балета;
- создания взаимоотношений характеров, их столкновений и конфликтов;
- разработки хореографической драматургии (процесс конфликтного столкновения хореографических тем или образов) на основе музыкальной;
- разработки пластических мотивов;
- использования разных видов танца и интерпретации разных танцевальных форм для создания одноактного бессюжетного балета;
- создания одноактного бессюжетного, или программного, балета.

### **Содержание практических занятий**

В VI семестре максимум времени на практических занятиях отводится самостоятельной постановочной работе, для которой курс подразделяется на подгруппы переменного состава. Помимо этого проводятся вводные беседы, обсуждение и анализ готовых сценариев и танцевальных композиций.

В работе над созданием одноактного бессюжетного балета к студенту предъявляются следующие требования:

- уметь детально и глубоко разбираться в музыке;
- строить содержание балета на основе не только впечатления от прослушивания музыки, но и на основе ее структурного анализа.

Студент должен уметь написать сценарий и составить композиционный план. В сценарии закладывается программа балета, его драматургическая основа. Композиционный план – это модель будущего балета, в которой учитываются не только его программа, хореография и музыка, но и поведение персонажей, драматургия декорационного и светового оформления и т. д.

Важно, чтобы студент освоил технологию сочинения танцевального текста с учетом природы композиции одноактного бессюжетного балета. Необходимо обратить внимание на выразительность движений и танцевальную образность, вариативность и исполнительскую виртуозность, овладеть техникой использования и переосмысления движений из разнообразных систем. В этом может помочь метод отбора движений, который включает в себя просмотр дополнительного видеоматериала, а также этюдная работа с исполнителями и анализ накопленного материала.

В репетиционной работе студент доводит свой замысел до реального воплощения. В работе с исполнителями он использует их физические и профессиональные возможности, а также учитывает особенности зрительского восприятия.

### **Задания для самостоятельной работы**

**Задание 1.** Сочинение сценария одноактного бессюжетного балета на выбранную музыку. Это может быть камерная инструментальная или симфоническая музыка (законченное произведение или его часть). Необходимо сделать полный структурный анализ музыки. Если избранный фрагмент – часть музыкального произведения, то следует знать содержание всего произведения и сделать структурный анализ этой части.

Сценарий составляется с учетом сценического воплощения. Он должен соответствовать требованиям хореографического сценария:

- законченность литературной основы;
- краткость изложения;
- предполагаемое музыкальное и хореографическое решение;
- наличие сквозного драматургического действия;
- символика и знаковость образов.

**Задание 2.** Постановка этюда на выбранную музыку к одноактному балету. Выполнение этого задания должно помочь студенту в практическом анализе и индивидуальном восприятии музыки средствами хореографии. Как правило, берется законченная часть музыкального произведения, которая включает основную и побочные темы.

Сочинение хореографического текста происходит с учетом определения музыкальной формы, размера, темпа, динамики мелодии темы. Сочинение текста направлено на поиск композиционной логики, отбор приемов, выработку стиля и выбор жанра. Но основная задача заключается в том, чтобы сочиненный хореографический текст отвечал характеру музыки и замыслу будущего балета.

Студент должен найти общее в развитии музыкальной и танцевальной формы. Необходимо определить связь моторного метроритмического элемента в музыке и в движении с мелодическим (образным) содержанием того и другого, музыкально осмыслить хореографический замысел, обнаружить связь между музыкальным и хореографическим образом, элементами мотивного, мелодического и хореографического развития, найти согласованность в композиционных приемах музыки и пластики.

**Задание 3.** Постановка этюда на технику танца. Задачей этого этюда является подготовка исполнителей к восприятию замысла постановщика и исполнению будущего балета. В этом этюде хореограф проверяет возможности исполнителей в освоении танцевального материала и соответствие сочиненного хореографического текста индивидуальным возможностям исполнителей. При необходимости студент-постановщик корректирует танцевальный текст и



помогает исполнителям освоить его. При выполнении этого задания учитываются выразительные возможности исполнителей.

Для постановки этюда студент использует музыку, подобранную к балету. Уровень техники может быть первоначально завышен, что позволит постановщику определить и по возможности расширить технический диапазон исполнителей.

Во время показа студент может изменять танцевальный текст в зависимости от возможностей исполнителей. Важно, чтобы сам постановщик определил степень сложности исполнения. Техника танца делится на партерную (пальцевая, техника вращения на полу, устойчивость) и воздушную (прыжки и вращения в воздухе).

При ансамблевом исполнении необходимо учитывать «средние» возможности исполнителей, то есть использовать такие движения и перестроения, которые могли бы исполнить все участники этого этюда.

При работе над этюдами студент, консультируясь с педагогом, должен определить для себя дальнейший план действий в решении одноактного балета.

**Задание 4.** Постановка бессюжетного балета осуществляется после выполнения всех предыдущих заданий. Студент приходит на постановку, имея музыку и композиционный план. Он рассказывает исполнителям свой замысел, прослушивает вместе с ними музыку и показывает эскизы оформления и костюмов. Только после этого он приступает к постановочной деятельности.

Постановщик должен уметь не только показать движения, но и рассказать, что он хочет выразить через предложенные движения. Он создает условия, при которых исполнитель становится сотворцом постановщика. Исполнителям важно выявить индивидуальность в передаче движений.

В постановочный период постановщик должен выявить связь музыки и движения через ритмическую и мелодическую основу музыки.

Постановка балета может происходить по разным схемам. Можно выучить с исполнителями вначале более сложные движения и поддержки, а затем приступить к разучиванию всего текста. Можно разучивать

хореографический текст постепенно, эпизод за эпизодом, сцену за сценой. Наконец, можно практически разобрать режиссерскую концепцию балета на основе простейших движений, а затем в эту схему ввести более сложные движения и поддержки. Выбор метода зависит от студента.

После разучивания хореографического текста наступает репетиционный период. Именно в это время происходит выявление содержания через движения. В репетиционный период необходимо уточнить режиссерские разработки сцен и всего балета, работать с исполнителями над образом.

**Выпускной период** – это подготовка к экзаменационному показу. Как и в V семестре, студент-постановщик уточняет все детали балета, а также проводит репетиции в костюмах и сценическом оформлении. На экзамене студент показывает одноактный бессюжетный балет и защищает его теоретически с предъявлением композиционного плана, эскизов костюмов и оформления сцены. Документы выполняются по образцу, изложенному в V семестре.

#### **Список литературы**

1. Добровольская Г. Федор Лопухов. – Л., 1976. – С. 89–112.
2. Захаров Р. Сочинение танца. – М., 1983.
3. Карп П. Балет и драма. – Л., 1980.
4. Линькова Л. А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. – Л., 1979. – С. 54–71.
5. Лопухов Ф. Хореографические откровения. – М., 1972. – С. 148–84.

## **VII СЕМЕСТР**

### **Требования к уровню освоения содержания курса**

Основная тема всех занятий в VII семестре – сюжетный одноактный балет. Сюжетный балет – это одна из распространенных форм хореографического искусства. Именно эта форма органично тяготеет к театральности, поэтому привлекает зрительскую аудиторию за счет зрелищности и доступности восприятия.

Студент должен получить **знания:**

- о природе балетной пантомимы;
- хореографической драматургии как конфликтном развитии событий;
- о синтезе балетной пантомимы и чистого танца;
- о трансформации бытовых и театральных жестов для сюжетного балета;
- о стилистической однородности выразительных средств сюжетного балета;
- о мотивировке хореографического действия;
- об иллюстративности, метафоричности, условности и знаковости хореографического текста сюжетного балета;
- об изобразительности и выразительности хореографического текста бессюжетного одноактного балета.

Выработать соответствующие **умения**:

- переработка литературного первоисточника для сюжета одноактного балета при наличии конфликта и ярко выраженного действия;
- музыкального анализа избранного произведения.

Студент должен приобрести **навыки**:

- отбора сюжета для одноактного балета;
- разработки замысла на основе идейно-художественного анализа литературного первоисточника;
- раскрытия содержания через конкретную разработку темы;
- создания танцевально-пластической конкретности сюжетного одноактного балета;
- создания образа как движущей силы в развитии действия сюжетного балета;
- выявления типичности и индивидуальности характеров персонажей сюжетного балета;
- определения темы и создания сценария;
- сочинения драматургической канвы;
- создания конкретной формы, единого стиля и жанра сюжетного балета;
- сочинения хореографической партитуры как основы музыкального театрального произведения.

Чтобы обрести свою конечную форму, сюжет проходит много стадий – от поиска мысли, темы до их изложения в конкретной композиционной форме:

- во-первых, сюжет должен быть несложным в своих внутренних взаимосвязях;
- во-вторых, он должен обеспечить танцевально-пластическое и музыкальное решение.

Обращаясь к созданию сюжетного одноактного балета, студент должен учитывать эти требования, а главное – необходимо, чтобы мысль и тема отвечали требованиям современного зрителя, волновали его.

Создание сюжета окончательно завершается в сценарном плане, его детальной разработке. В идеале сценарный план составляется сценаристом или хореографом для композитора, если музыка специально пишется для балета, что почти невыполнимо в учебной ситуации. Студенту сценарный план необходим для дальнейшей планомерной работы над балетом.

Модель сюжетного балета воплощается в композиционном плане. Но в композиционном плане невозможно учесть все, и поэтому основным носителем модели балета является сам хореограф.

Движущей силой в развитии действия является образ. В сюжетном балете образ раскрывается через противоречия между «живым» общением и искусственностью формы, между типичностью образа и индивидуальностью его воплощения.

Музыкальная драматургия обусловлена замыслом, сюжетом и жанром балета. Музыка воплощается посредством хореографического действия. Драматургия балета несет в себе конфликтное развитие событий, конфликтное действие.

### **Содержание практических занятий**

В VII семестре практическая работа направлена на получение знаний и навыков создания сюжетного одноактного балета. Как и в предыдущем семестре, максимум аудиторного времени отводится са-

мостоятельной работе в малых постановочных группах переменного состава и индивидуальным консультациям с педагогом. По-прежнему в группах в целом обсуждаются подготовленные сценарии, постановки, т. е. в основном углубляются знания, шлифуются умения и навыки, приобретенные на трех первых курсах.

### **Задания для самостоятельной работы**

**Задание 1.** Создать сценарий для написания музыки к сюжетному одноактному балету. При создании сценария необходимо определить тему, выявить развитие действия, сочинить драматургическую канву сюжета. Материалом для сюжета может быть литературное произведение, историческое событие, сюжеты, заимствованные из других видов искусства, и, наконец, в основу сюжета может быть положена некая жизненная ситуация. Сюжет излагается четко и лаконично.

Сценарный план – это более подробное изложение сюжета с указанием (по необходимости) места и времени действия, поступков персонажей, предполагаемого оформления сцены.

**Задание 2.** Составить композиционный план сюжетного одноактного балета. Композиционный план составляется после того, как написан сценарий, разработан сценарный план и есть готовая модель одноактного сюжетного балета. Перед составлением композиционного плана необходимо выявить взаимосвязь музыкальных и хореографических приемов, контрастность музыкального материала, яркость конфликтов, соотношение темпов.

Далее происходит сочинение хореографической партитуры как основы музыкального театрального произведения. В композиционном плане должна быть ясность режиссерской и хореографической концепции, подчинение всех слагаемых балета общему замыслу. Необходимо выделить драматургию танцевальной композиции, выявить богатство выразительных средств, направленных на раскрытие сюжета.

**Задание 3.** Поставить одноактный балет. При постановке одноактного сюжетного балета необходимо обратить внимание на то, что балет должен обладать короткометражностью, выявлять пространственно-

временную конкретность и развитие образа в пространстве. Важно, чтобы зритель мог легко проследить за развитием событий.

Постановка балета – это перенос композиционного плана на конкретных исполнителей в сценическом пространстве-времени. Во время постановки происходит корректировка хореографического текста согласно индивидуальности исполнителей. При хореографическом воплощении сюжета необходимо обратить внимание на режиссерское решение сцен и всего балетного спектакля.

В период постановки большое значение имеет соотношение исполнения движений, эпизодов, сцен и восприятие всего балета с позиций будущего законченного сценического произведения. Анализ предполагаемой работы должен строиться согласно общему замыслу, целостности, действенности и современности сюжетного одноактного балета.

#### **Список литературы**

1. Голейзовский К. Жизнь и творчество. – М., 1984.
2. Захаров Р. Работа балетмейстера с исполнителями. – М., 1977.
3. Захаров Р. Сочинение танца. – М., 1983.
4. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. – М., 1986.

## **VIII СЕМЕСТР**

### **Требования к уровню освоения содержания курса**

Основная тема занятий в VIII семестре – концертные формы танцевальной композиции. Этому посвящен лекционный курс. На занятиях проводятся коллоквиумы, заслушиваются и обсуждаются доклады и сообщения, содержание которых составляют накопленные за предыдущие семестры знания.

На практических занятиях преобладают мелкогрупповые формы, т. е. большая часть времени отводится самостоятельной работе.

В этом семестре студентам необходимо реализовать приобретенные знания в создании концертной танцевальной программы.

Студент должен получить знания:

- в области теории организации концертной танцевальной программы;

- о целостности построения концертной танцевальной программы;
- о тематической структуре концерта;
- о методике составления концертных танцевальных программ.

Необходимо выработать соответствующие умения и навыки:

- организации концертной танцевальной программы;
- создания единого стиля и многообразия жанров в концертной танцевальной программе;
- создания тематической направленности концертной танцевальной программы;
- организации смешанной концертной танцевальной программы;
- создания материальной базы концертной танцевальной программы,

а также:

- соединения танцевальных произведений в единое целое и распределение их по всей программе в развитии;
- выделения основных позиций программы (начало, развитие, завершение);
- организации постановочной и исполнительской структуры программы;
- организации репетиций и проведения концертной танцевальной программы.

### **Задания для самостоятельной работы**

В VIII семестре студенты должны проявить максимум самостоятельности в составлении сценариев концертной программы (сюиты или дивертисмента) на основе выбранной темы, жанра или вида танца. Они составляют концертную программу из готовых танцевальных произведений; делают анализ концертных программ, выбирают танцевальные номера.

### **Список литературы**

1. Голейзовский К. Жизнь и творчество. – М., 1984.
2. Фокин М. М. Против течения. – Л., 1981.
3. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. – М., 1985.

## КРАТКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ НАЧИНАЮЩИМ ПЕДАГОГАМ

Программа обучения мастерству хореографа – это процесс развития творческих и художественных способностей студента и формирования его индивидуальности. Результатом процесса обучения на каждом этапе является постановка хореографического произведения, в котором отражается накопление знаний и освоение профессиональных умений и навыков. Постановка хореографического произведения в каждом семестре подытоживает полученные знания.

Одно из важнейших условий хореографического обучения и воспитания – рациональная организация педагогического процесса. Работа преподавателя со студентами складывается из проведения теоретических и практических занятий, объем и содержание которых определяются учебным планом. Наибольшее количество учебного времени отводится на практические занятия. Теоретический материал излагается в специальных лекциях, беседах или сообщается на практических занятиях. Занятия сопровождаются показом танцевальных композиций и танцев, если есть возможность, просмотром и обсуждением видеоматериала.

Общепринятыми формами практических занятий являются групповые, индивидуальные и самостоятельные занятия. Во время групповых (мелкогрупповых и подгрупповых) занятий преподаватель непосредственно руководит учебным процессом. Во время самостоятельных занятий он выполняет роль консультанта, т. е. прежде всего заботится о развитии инициативы студента.

Студенты осваивают курс под руководством педагога, но сам педагог всегда видит конечную цель обучения и все занятия подчиняет продвижению именно к этой конечной цели.

При освоении курса постановки хореографического произведения весь процесс работы подразделяется на отдельные этапы. На каждом из этапов применяются различные методы и приемы. При этом возможно использование одновременно несколько методов.



Последовательность их применения, их сочетание, чередование определяются педагогом в зависимости от общих и частных задач при постановке танца или этюда.

В работе над хореографическим произведением необходимо особо выделить метод схематизации. Создание сценической танцевальной композиции на основе танцевального рисунка и упрощенных танцевальных движений называется схемой. В учебном процессе применяются различные приемы схематизации. При постановке хореографического произведения трудно передать исполнителям сразу всю танцевальную форму с ярко выраженным танцевальным действием, технически сложными движениями и многообразием танцевального рисунка. Поэтому целесообразно использовать всевозможные формы, упрощенные с точки зрения постановки танца и восприятия.

Не всегда замысел может совпадать с физическими возможностями исполнителя. Поэтому может быть использован прием, при котором исполнителю следует из числа предложенных технически сложных движений сделать отбор доступных ему в будущем сценическом исполнении.

Метод схематизации включает в себя различные приемы создания танцевальной композиции. Один из таких приемов – выявление взаимосвязи музыки и исполнительских возможностей танцовщиков. Музыка с ее ритмической и мелодической основой помогает не только организовать необходимые движения исполнителей, но и сделать их выразительно-действенными. Постановщик, предлагая движения исполнителям, постоянно соотносит их с музыкой, с предлагаемым действием и с возможностями исполнителей. Этот прием помогает постичь пластические возможности музыки.

Танцевальные движения имеют определенные соединения друг с другом. От верно найденного построения танцевальной фразы или фигуры часто зависит четкое определение замысла танца, образа персонажа и т.д. Здесь большую роль играет не столько количественный, сколько качественный фактор исполнения движений, поэтому в основе построения композиции лежит четкое определение основных, второстепенных и связующих движений.

Поиску танцевальных движений сопутствует расположение персонажей в пространстве относительно друг друга. При объемном решении композиции происходит прямое открытое общение персонажей. При плоскостном решении взаимоотношение персонажей опосредуется через зрителей или сценическое пространство. Последнее происходит в том случае, когда танцевальные рисунки пересекаются в разных плоскостях.

При создании самых первых, довольно схематичных, эпизодов следует обратить внимание студентов на действие композиционных законов целостности и контраста. Именно учет этих законов имеет принципиальное значение в работе педагога-хореографа, ибо, разрабатывая этюды с первокурсниками, постановщик ведет поиски такой композиции, которая позволит уже в черновом варианте увидеть целостность, жизненность и выразительность всей композиции.

Выбор метода определяется: учебной задачей, особенностями содержания учебного материала, степенью трудности изучаемых приемов, особенностями состава студентов в учебной группе. Необходимо выделить и такие методы, как словесный, этюдный, поиска.

Варьируя задания и ставя студента в разнообразные условия, преподаватель расширяет диапазон применения различных приемов, помогает совершенствовать технику работы над композицией, так как в одном и том же этюде часто используются различные приемы композиции танца.

В работе над композицией необходимо использовать **метод поиска**. Каждый практикующий постановщик для воплощения своего замысла ищет оптимальное решение, но поскольку вариативность решений велика, уже в работе над этюдом студент должен учиться избирать соответствующие приемы для раскрытия поставленной перед собой задачи, выявлять специфику приемов, необходимых для создания именно данного этюда или танца. Единственность выбора данного приема в создаваемом этюде (танце) определяют в первую очередь жанр произведения и замысел танца. От этого зависит поиск музыки и т. д.

В зависимости от индивидуальных различий в работе над этюдом (танцем) студент при выборе приемов поступает в основном

либо сознательно (анализирует, сравнивает, сопоставляет и т. д.), либо подсознательно (интуитивно). Отсюда – задача педагога заключается в выявлении типа сознания студента и расширении диапазона его мышления. От понимания студентом особенностей своего собственного типа мышления во многом зависит его дальнейшее продвижение в качестве постановщика танцев. Частными случаями метода поиска можно считать метод проб и ошибок, метод анализа, метод осмысления и переосмысления создаваемой танцевальной композиции.

Самый легкий, но тупиковый путь постановки – копирование чужого готового опыта. Это не значит, что не следует изучать этот опыт. Но целью изучения должно стать не копирование, а анализ. Именно умению анализировать готовые композиции нужно учить студентов с первого до последнего курса, усложняя требования к анализу.

Нередко используется в поиске решений метод проб и ошибок, самый трудоемкий и громоздкий и потому малоперспективный. Однако отказываться от этого метода полностью не следует, так как заботливо предостерегая студента от заведомых ошибок, педагог отучает его «жить своим умом» и тем самым тормозит развитие самостоятельности студента. Позвольте ему в разных пределах «набивать себе шишки» и учиться на собственных ошибках, сначала думать и лишь, потом действовать.

Наиболее результативным является **метод осмысления и переосмысления** создаваемой танцевальной композиции. Осознавая и обдумывая свой замысел композиции танца, студент учится предусматривать будущий результат, а в ходе воплощения замысла в танцевальную композицию учится переосмысливать свой замысел, соотносясь с конкретными условиями постановки.

Чем моложе студент, чем менее он опытен, тем большую роль в его обучении играет непосредственный показ и прямое наблюдение приемов композиции. Чем старше студент, чем лучше он подготовлен, тем большее значение приобретает словесное объяснение. Основная задача объяснения, предшествующего показу приема, сводится к активизации внимания. При словесном объяснении следует включать студента в процесс осознания предлагаемого педагогом приема.

Нужно показать, что любой прием развивается как динамический процесс продвижения от простого к сложному, например, симметричные композиции строятся вначале без перемещения по сцене, «зеркально», а затем с перемещением, т. е. вначале прием изучается в «чистом» виде, а затем с качественными изменениями.

Осознание студентами того или иного приема достигается путем сочетания демонстрации и объяснения. Для студента важно не только знание внешней формы приема, его характера, но и тех причин, благодаря которым композиционный прием используется именно так, а не иначе. Возьмем, к примеру, прием диагонального построения. Диагональ воспринимается объемнее, стремительнее и динамичнее, чем прямые линии. Во-первых, зритель воспринимает движущегося по диагонали танцовщика одновременно с двух сторон. Во-вторых, диагональ всегда короче двух прямых, которые она соединяет в сценическом пространстве. Поэтому показ приема диагонального решения должен сопровождаться словесным объяснением.

Целью **этюдного метода** является постепенное освоение студентами приемов исполнения и формирование умений и навыков их использования в различных хореографических произведениях. Посредством этюдов у студента вырабатывается, в частности, умение работать с концертмейстером и исполнителями. Этюды формируют у студента понятие о целостности произведения. Поэтому каждый этюд должен иметь начало, развитие и завершение. Большое значение при этом играет музыкальное сопровождение, которое по своей форме также должно быть законченным.

Вернемся к характеристике **метода анализа**, который требует выработки умений анализа собственных произведений и произведений других авторов. В обоих случаях необходимо поставить перед собой следующие вопросы: Каким был замысел? Как он реализован? Как он связан с музыкой? Соответствуют ли замыслу исполнительские возможности? Оригинально ли решение композиции? Один из важных моментов анализа этюдов, а в дальнейшем и более сложных танцевальных композиций – умение при продвижении от частного к общему и от общего к частному не

подменить анализ данного произведения поиском нового решения. Начинать анализ нужно с выделения удачных находок, оригинальных решений и лишь после этого указать на недочеты (слово «ошибка» обижает).

Активному и сознательному отношению студента к созданию композиции танца способствует творческое воображение. Воспитание творческого воображения начинается с изучения восприятию сценического пространства и времени. Активизация творческого воображения происходит в период перехода от замысла к воплощению. Педагог как творческий руководитель помогает новичку разобраться в музыкальном материале, содержании композиции, выводит его из творческих тупиков. Чем свободнее чувствует себя студент в процессе обучения, чем теснее у него контакт с педагогом и с исполнителями, тем более ярко проявляется его творческая индивидуальность, тем сознательнее и активнее приобретаются им знания и накапливается творческий опыт. Развитие творческих и художественных способностей студента – это развитие и становление его индивидуального творческого и художественного мышления.

Успешная работа со студенческой группой требует тщательной подготовки (вспомним пример с зарисовками М. Петипа к балету «Млада»): импровизация допустима и желательна, но только при наличии детально разработанного **плана** каждого учебного занятия, в котором: выделено место для сообщения и обсуждения со студентами нового теоретического материала и увязывания его с уже известными положениями; определено содержание практической работы на этом занятии; намечены моменты для индивидуальных консультаций; обозначены средства обучения (работа концертмейстера, наличие аудитории и технических средств для просмотра видеоматериала и т.п.); продуманы домашние задания для всей группы и отдельных студентов.

Навыки составления плана занятия и работы в соответствии с ним обеспечивают экономное расходование учебного времени и дисциплинируют как самого педагога, так и студентов.

На прощание хочется сказать начинающим педагогам: самосовершенствование – процесс непрерывный и бесконечный...

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### *Приложение 1*

#### **Казачьи хороводы**

*Запись сделана Ип. Крашенинниковым в 1904 году в поселках Сосновского района Челябинского уезда Оренбургской губернии (из рукописных фондов Челябинского областного краеведческого музея).*

«Хороводы в этом поселке водятся три раза в год: в Петров день (29, 30 июня и 1 июня); на Троицу и в девятую пятницу после св. Пасхи. Особенно оживленно проходит престольный праздник поселка. Из ближайших деревень (Шерстни, Полетаево, Киселек) приезжает много народа, часть которого принимает участие в хороводах. Три хороводных круга объединяются в один большой круг, в котором участвует до 200 человек.

Собравшиеся девушки и парни направляются на заранее выбранную полянку. Дорогой поется «Гулинька». Придя на место, водят хороводы. Строгого порядка в песнях, хороводах и действиях не придерживаются. На песню «Сосенки» разыгрывается линейный хоровод. Две шеренги, одна против другой, на небольшом расстоянии попеременно подходят и отходят друг от друга. По окончании линейного хоровода выстраиваются в круговой в затылок друг друга в два круга. Внутренний круг образуют девушки, внешний – парни. Круг при звуках песни «По бережку» двигается справа налево, каждая пара – лицом в направлении движения.

По окончании этой песни поется «Утка». Композиция этого хоровода более сложная. Все, взявшись за руки, составляют круг лицом к центру. В одном месте круг разрывается, и водящий ведет исполнителей по кругу в центр, а другой исполнитель стоит на месте. Таким образом организуется рисунок «улитка». Дойдя до центра, водящий возвращается на исходное место. Затем этот рисунок, но в другую сторону повторяет другой водящий, который до того стоял на месте.

Следующей песней поется «Колодец». Все исполнители делятся на 4 равные круга, которые располагаются друг против друга. Круги двигаются в разные стороны (один влево, напротив него – вправо).

За «Колодцем» поют песню «Дедушка Симеон». Композиция хоровода повторяет композицию, которая исполнялась на песню «Со-

сенки» (водится линейный хоровод). На смену последней песне поются «Гуси». Все становятся в круг. Круг делится на равные части, в одной из точек, где произошел разрыв, концы круга направляются по двум прямым параллельным линиям через центр к другой, противоположной точке. Дойдя до этой точки, одни поворачиваются направо, другие налево, и так рисунок повторяется.

Наиболее сложной фигурой хоровода является следующая композиция, которая исполняется после хоровода «Гуси» под песню «Выйду за ворота». Хоровод состоит из четного числа парней и девушек. Все образуют круг (причем за руки не берутся). Все парни и девушки стоят лицом друг против друга (в центр или от центра). Затем одна из девушек подает противоположной девушке правую руку, и они меняются местами. То же самое делают парни. Все это повторяется до конца песни.

Заключительной фигурой для всей композиции хоровода являются «Лузи» и затем «Из улицы вдоль по улице». Участники становятся попарно, парень от девушки на расстоянии двух-трех шагов. Стоят двумя длинными рядами – парни в одном, девушки в другом, образуя аллею. Последняя пара проходит между рядами и становится впереди («ручеек»). Так исполняется вся композиция хоровода, состоящая из парней и девушек»<sup>32</sup>.

Композиция всего хоровода развивается по определенному ритму и с постоянным усложнением рисунка. На смену линейному построению приходит круговое, которое усложняется в хороводе «Колодец», затем идет возврат к линейному построению, далее композиция усложняется при исполнении песни «Гуси». На песню «Выйду за ворота» исполняется более сложная композиция хоровода. И заканчивается хоровод рисунком, напоминающим фигуру при песне «Гуси».

---

<sup>32</sup> Крашенинников Ип. Архивные записи Челябинского краеведческого музея. Челябинск., 1904.

### Южноуральские хороводы и игры

*Запись сделана в 1938 году И. С. Зайцевым (от Е. Ф. Зайцевой).*

Девушки и парни, собравшись вместе, просят им сыграть, и они запевают песню «Оха, оха, черемоха», затем кто-то из собравшихся предлагает водить хоровод. Все встают в круг, а в середине юноша – зайныка. По ходу он выбирает себе невесту, тещу, тестя, а затем их прогоняет, так как у них нет угощенья. Все поют песню «Ходил зайныка по хороводу».

Второй хоровод является хороводом-шествием. Все берутся за руки, идут змейкой и поют «Перевейся, хмелька».

В третьем хороводе все собираются на поляне, встают в круг и поют песню «Во заводе были мы». В середине ходит девушка, к ней присоединяется парень, который начинает за ней ухаживать. Во второй песне «Шел бы на матушку на Волгу» в центре круга ходит парень и к нему выходит девушка. Он ее прогоняет, затем выходит другая, он с ней любезничает.

В четвертом хороводе все делятся на две шеренги и встают лицом друг к другу на расстоянии 6–7 метров. По ходу песни одна шеренга подходит к другой и возвращается на свое место. Поют песню «Княгини, мы до вас пришли».

В пятой фигуре в центре стоящего круга сидит парень, плетет пояс и дремлет. Возле него сидит девушка. Выходит другой парень и уводит девушку. Дрема хватился, а ее нет. Все поют «Сидит Дрема».

В следующем хороводе все идут по кругу. В центре парень запекает «Как у дядюшки Панфил во работниках служил». Все ему подпевают.

В седьмом хороводе в центре круга, который движется, разыгрывается представление между юношами и девушками, которые изображают мышь, дятла, филина, сову, грача и т. д. Гулянье заканчивается традиционной уральской кадрилию и русской пляской»<sup>33</sup>.

В хороводе используют простой шаг, но он должен быть согласован с ритмом напева. Именно ритм напева и определяет характер шага.

---

<sup>33</sup> Народное творчество Южного Урала. Вып. 1. Челябинск, 1948.



### Уральская кадриль

*Записано студентами-хореографами ЧГИИК в 1983 году во время фольклорной экспедиции в поселке Старая Магнитка Челябинской области со слов и показа пожилых жительниц этого поселения.*

Этот массовый парный танец исполнялся в теплое время года за околицей или во дворе.

Заводилками всех гуляний и танцев были девушки. Они собирались на поляне, пели песни и водили хороводы. Парни, как правило, подходили позже. Собственно, с приходом парней и начиналась кадриль. Если девушки водили хоровод «под язык», то парни приводили с собой гармониста. Перед началом танца парни выбирали себе девушек и разводили их на свои места.

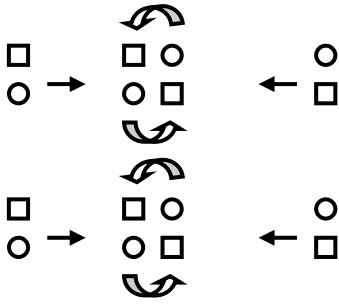
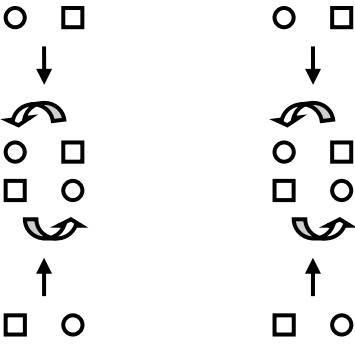
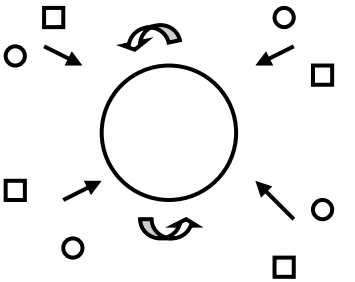
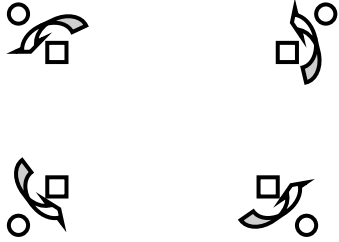
Эту кадриль исполняют четыре пары. Композиция танца основана на линиях. Характерным рисунком является перемещение пар по диагоналям и линиям. В парах юноша держит девушку за руку. Во время поворота юноша кладет одну руку ей на талию, а другой поддерживает руку девушки. Девушка во время поворота кладет одну руку на плечо юноши, а вторая находится в его руке. Основным движением является простой ход с каблука, исполняемый на одну четверть. В танце встречаются также дробные шаги и простая дробь. Каждая фигура начинается с удара правой. Это движение юноша и девушка делают одновременно. Кадриль состоит из четырех фигур.

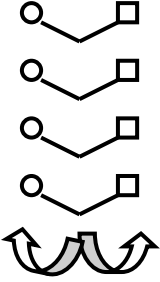
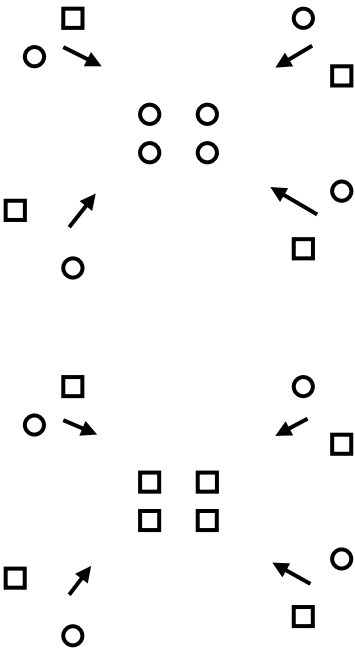
#### Костюмы исполнителей

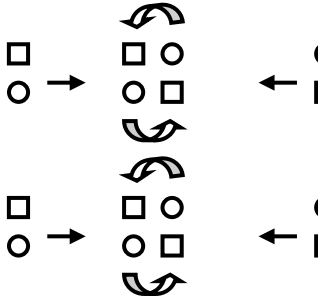
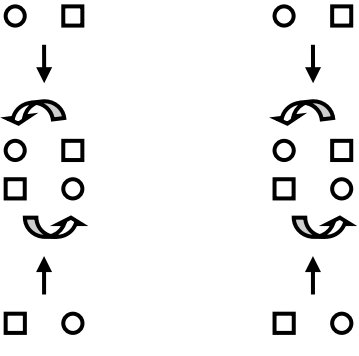
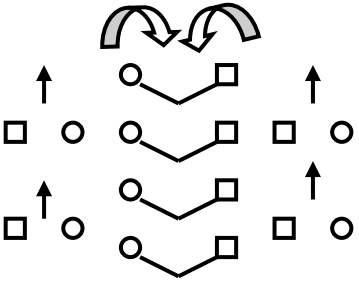
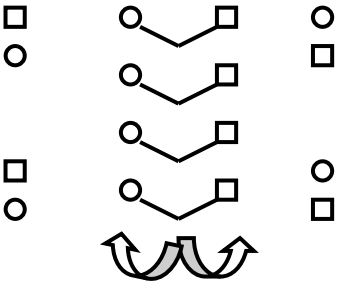
*Костюм девушки.* Юбка длинная и широкая (ширина сверху и снизу одинаковая), собранная по талии, однотонная, но яркая. Блузка может быть однотонной или разноцветной. Рукава длинные и широкие, сужены на запястьях. Голову девушки украшают разноцветными лентами. На ногах темные ботинки.

*Костюм юноши.* Черные брюки средней ширины, заправленные в сапоги. Рубашка белая или светлая однотонная. Носится навыпуск, ворот косой, вышитый цветным узором. Ковровый пояс средней ширины, расшитый цветным орнаментом. На ногах черные сапоги.

Запись танца «Уральская кадрили»:

Описание танца	Рисунок танца	Движения танца	Музыка
<p>1-я фигура</p> <p>Пары простым шагом с каблука идут навстречу друг к другу, делают поворот с противоположным партнером в паре, возвращаются на свои места и делают поворот со своей парой</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>8 тактов</p>
<p>Рисунок повторяется с другими противоположными парами</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>8 тактов</p>
<p>Пары идут в центр, в центре делают полный круг и возвращаются на свои места</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>16 тактов</p>
<p>2-я фигура</p> <p>Пары идут по большому кругу и выходят по центру на колонну</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>16 тактов</p>

Описание танца	Рисунок танца	Движения танца	Музыка
<p>Пары образуют «воротца». Начиная с последней, каждая пара проходит в «воротца», при этом каждая пара, пройдя в «воротца», отходит назад. Пройдя в «воротца», пары разъединяются. Рисунок повторяется. При повторе пары не разъединяются, а проходят на свои места</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>16 тактов</p>
<p>3-я фигура Девушки идут в центр, делают «дробь» и расходятся на свои места. Юноши стоят на месте, затем идут в центр и делают присядку. Девушки в это время стоят на месте. После каждого возвращения девушек и юношей делается поворот в парах</p>		<p>Девушки идут «дробным» шагом. В кругу делается «дробный» ключ. Парни идут простым шагом с каблука, в центре делают присядку. В парах делают поворот простым шагом.</p>	<p>32 такта</p>

Описание танца	Рисунок танца	Движения танца	Музыка
<p>4-я фигура Повторяется дважды 1-я фигура</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>16 тактов</p>
<p>Повторяется 2-я фигура</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>8 тактов</p>
<p>Пары с разных сторон выходят в колонну</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>8 тактов</p>
<p>Пары, пройдя колонну, возвращаются на свои места</p>		<p>Простой шаг с каблука</p>	<p>8 тактов</p>

# Музыка к танцу «Уральская кадрили»

обраб. М. Иорданского

*f* Б Б Б 7 М 7 М 7

Б Б Б 7 М 7 Б

*mf* 7 М 7 М

7 М 7 М

*mf* 7 7 М М 7 7 1. 2.

*не спеша*

*оживленно*

### Черемшанская кадриль

*Записано в 1983 году в селе Никитино Верхнесалдинского района Свердловской области со слов его жительницы Зинаиды Ивановны Исаевой.*

Кадриль исполнялась двумя парами в любое время года. Летом, осенью, зимой и весной – на улице или во дворе, зимой, как правило, в просторной избе. Возраст исполнителей 16–18 лет. В военные и послевоенные годы, когда парней было мало, каждую фигуру парни танцевали с разными девушками. На последнюю фигуру выходило четыре, а иногда шесть пар, где девушки часто танцевали с девушками.

Кадриль имеет шесть фигур. Темп исполнения умеренный, достигающий до быстрого. Парни, когда входили в азарт, подсвистывали и выкрикивали «гоп-гоп». Танцевали под гармонику или под балалайку. После танца подходили к музыканту и говорили: «Благодарим игрова Ивана Васильевича».

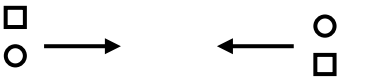



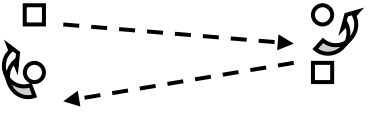

В кадрили каждая фигура повторяется два раза. Для композиции танца характерно кружение в парах, исполнение «до-за-до» и смена партнеров. Последняя фигура называется «Звездочка».


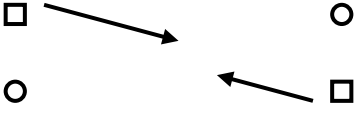

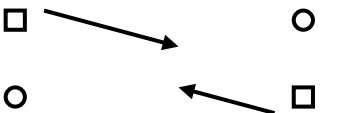
#### *Музыка к танцу «Черемшанская кадриль»*

Исполняется популярная музыка. В первой фигуре играет «Ах вы, сени, мои сени» – 16 тактов. Вторая фигура танцует под песню «Чижик» – 16 тактов. Третья фигура может исполняться под любую частушку – 16 тактов. Четвертая, как и вторая, танцует под музыку «Чижик» – 16 тактов. Пятая фигура, как и первая, танцует под песню «Ах вы сени, мои сени» – 32 такта. Шестая фигура исполняется под музыку песни «Сибиряночка» – 32 такта.

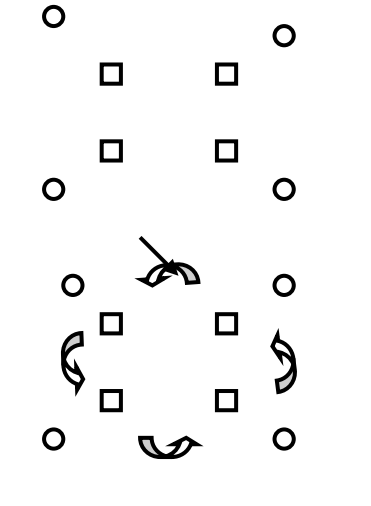
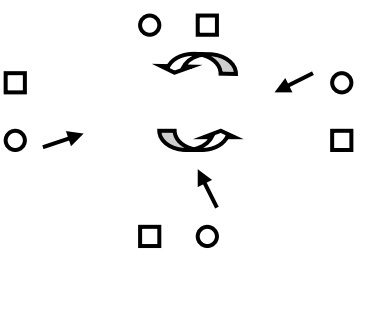
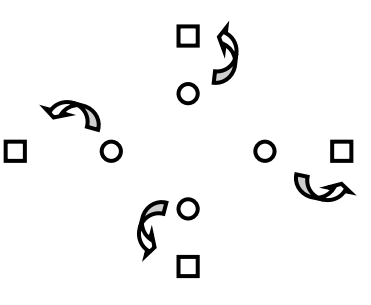
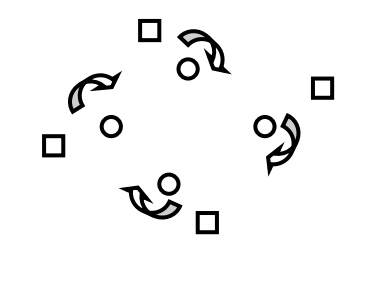
Костюмы исполнителей «Черемшанской кадрили» соответствует костюмам исполнителей «Уральской кадрили».

## Запись танца «Черемшанская кадрили»

Описание танца	Рисунок танца	Движения танца	Музыка
<p>1-я фигура</p> <p>Пары идут навстречу друг другу, проходят на противоположные стороны</p>		Простой шаг	4 такта
<p>Парни и девушки делают «до-за-до», встречаясь левыми плечами</p>		Простой шаг	4 такта
<p>Пары возвращаются на свои места</p>		Простой шаг	4 такта
<p>Парни и девушки делают «до-за-до», встречаясь левыми плечами</p>		Простой шаг	4 такта
<p>2-я фигура</p> <p>Повтор 1-й фигуры</p>			16 тактов
<p>Юноши возвращаются на свои места</p>			16 тактов
<p>3-я фигура</p> <p>Первая пара выходит на центр. Вторая остается на месте.</p> <p>Взявшись за правые руки, первая пара делает поворот</p> <p>Девушка кружится под правой рукой юноши.</p> <p>Девушка и юноша кружатся под правые руки, левая рука девушки прикрывает лицо</p>		<p>Простой шаг</p> <p>Во время поворота исполняется дробь.</p> <p>Простой шаг</p> <p>Простой шаг</p>	<p>16 тактов</p> <p>4 такта</p> <p>4 такта</p> <p>2 такта</p>

Описание танца	Рисунок танца	Движения танца	Музыка
Кружась в паре, юноша и девушка возвращаются на свои места		Простой шаг	4 такта
Те же рисунки повторяет вторая пара			16 тактов
Вся фигура повторяется еще один раз			32 такта
4-я фигура Юноши идут на противоположные стороны		Простой шаг	16 тактов 4 такта
Юноша, подойдя к девушке, делает с ней поворот, взявшись за левые руки. Правая рука девушки поддерживает юбку		Простой шаг	8 такта
Юноши возвращаются на свои места и делают поворот со своей девушкой		Простой шаг	4 такта
Вся фигура повторяется			16 тактов



Описание танца	Рисунок танца	Движения танца	Музыка
<p>5-я фигура Повторяется 3-я фигура Повторяется 1-я фигура</p>			<p>32 такта 16 тактов 16 тактов</p>
<p>6-я фигура Выходят две или четыре пары и становятся по кругу.левой рукой юноша держит левую руку девушки, правой поддерживает девушку за талию. Пары двигаются по кругу</p>		<p>Простой шаг. Одна из девушек делает дробь</p>	<p>32 тактов  8 тактов</p>
<p>Юноши остаются на месте, девушки идут в круг и образуют «звездочку» левыми руками. «Звездочка» двигается против часовой стрелке</p>		<p>Простой шаг</p>	<p>4 такта</p>
<p>Девушки доходят до своего партнера и обходят его</p>		<p>Простой шаг</p>	<p>4 такта</p>
<p>Далее делается шен. Девушки идут по часовой стрелке, юноши против часовой стрелки. При встрече подают друг другу руки, как бы прощаясь</p>		<p>Простой шаг</p>	<p>16 тактов</p>