

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

ФГБОУ ВО

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского

Институт искусств

## Хореографический ансамбль:

Принципы организации самостоятельной работы студента-хореографа в

процессе сочинения танца

Часть 1

Учебное пособие

Ломакин В.С.

Саратов 2019

Ломакин В.С. Хореографический ансамбль: Принципы организации самостоятельной работы студента-хореографа в процессе сочинения танца. Учебное пособие. Часть 1. – Саратов, 2019.- 65с.

Учебное пособие посвящено проблемам самостоятельной работы студентов-хореографов в процессе сочинения танца. Изложению технологических принципов и приемов ансамблевой работы.

Рецензент:

Рахимбаева Инга Эрленовна,  
доктор педагогических наук, профессор,  
директор Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Рекомендовано научно-методической комиссией Института искусств к размещению на сайте электронной библиотеки СГУ им. Н.Г. Чернышевского

## Введение

Хореография, или орхесография в переводе на русский язык означает «писать танцем». Хореограф - это человек, способный сочинять танцы. Далеко не каждый талантливый танцовщик может заниматься таким сложным делом как создание хореографии. Можно родиться с музыкальным слухом, можно иметь врождённые способности к рисованию, можно иметь задатки скульптора или танцовщика, но без обучения, в процессе которого эти способности обнаруживаются, и будут развиваться, талант никогда не раскроется полностью.

Хотя в творчестве нет готовых рецептов, начинающий хореограф, стремящийся больше узнать об искусстве танца, найдёт в данной публикации ответы на вопросы о том, как составляется драматургия хореографических сцен или отдельного танца, как танец взаимодействует с музыкой, какие формы и жанры танца встречаются в хореографии, как проводятся репетиции, как руководить повседневной жизнью творческого коллектива.

В хореографии, как в любом искусстве, существует область технологии, то есть ремесла, и область интуитивного творчества. В интуитивную составляющую этого процесса вторгнуться невозможно, оно непознаваемо и зависит от степени одарённости и таланта каждого художника, в данном случае хореографа. Но учить ремеслу возможно и даже необходимо. Л.С.Выготский полагал, что: «обучить творческому акту искусства нельзя; но это вовсе не значит, что нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению». Обучение хореографическому мастерству процесс сложный, длительный и поэтапный. Будущий хореограф должен разбираться во многих профессиональных вопросах.

Здесь и далее речь идёт, прежде всего, о технологии хореографического творчества, а именно о некоторых общих моментах, свойственных искусству танца. Именно в таком ключе следует воспринимать рекомендации и советы, о которых пойдёт речь далее, так как своеобразие деятельности хореографа, как педагога, так и балетмейстера, не исчерпывается только этим. В учебно-практической форме, на конкретных примерах анализируется основная концепция становления профессионального мастерства будущего балетмейстера. В освещении теоретических вопросов хореографического искусства, мы исходим из положений, которые в разное время, высказывали выдающиеся балетмейстеры прошлого: Ж.Ж.Новерр, К.Блазис, М.Петипа, М.Фокин, К.Голейзовский, Р.Захаров, И.Моисеев, Т.Устинова и др.

Необходимость с самого начала сочетать теорию и практику, вот что начинающий хореограф должен осознать и применять эти принципы в своей дальнейшей творческой деятельности. Современные методы обучения хореографическому искусству в нашей стране основаны на огромном историческом опыте прежних поколений, прежде всего А.Я.Вагановой. Систематически совершенствуя своё профессиональное мастерство, студент-хореограф, тренирует не только своё

тело и дыхание, он учится воспринимать характер музыки, ритм, обретает специфическое хореографическое видение, мышление и т.д.

Очень важно, чтобы уже на первом этапе обучения будущий хореограф ощутил, что форма и содержание танца должны всегда выступать в неразрывном единстве. Тогда в дальнейшем он сможет глубоко понять и раскрыть танцевальную тему и идею через многообразие хореографических форм.

Задача второго этапа обучения научить студента средствами танцевальной речи грамотно и образно выражать чувства и тему-идею хореографического произведения.

На третьем этапе – студенту необходимо приобрести умение драматургически верно выстраивать хореографическое действие. Готовых рецептов здесь не существует. Важно сформировать у студента осознанное желание раскрыть языком танца, события, чувства и эмоции, которые у него возникают.

Профессия хореографа сложна и многогранна. История русской хореографической школы дала миру выдающихся хореографов, как балетмейстеров-постановщиков, так и балетмейстеров-репетиторов. Постановки М.Петипа, Л.Иванова, М. Фокина, Ф.Лопухова, А.Горского, Д. Баланчина, Ю. Григоровича, Л.Якобсона, стали явлениями мировой художественной культуры. Какими же качествами и знаниями должен обладать хореограф? Следует сразу сказать, что умение сочинять танец, также как и музыку, стихи и тому подобное, это дар. Но без знаний этот дар бесполезен.

Надо отметить, что все известные хореографы в прошлом были отличными танцовщиками и обладали артистическими способностями. Имея за плечами богатый сценический опыт и зная в совершенстве технику танца, они могли творить, опираясь на лучшие образцы прошлого и при этом выражать своё творческое кредо. В каждом собственном сочинении всегда живёт частица автора, даже если оно не совершенно. Поэтому так важны личные качества балетмейстера. Хореограф должен обладать хорошим слухом, чувством ритма и быть музыкально образованным. Он должен изучать лучшие образцы изобразительного искусства, используя их в своём творчестве для оформления композиции и рисунка танца. В двадцатом веке принято считать, что профессия хореографа делится на две основные составляющие: балетмейстер-постановщик и балетмейстер-репетитор. Остановимся подробнее на каждой из них.

*Балетмейстер-постановщик*, это сочинитель, балетный драматург, создающий танец или спектакль, подобно тому, как композитор создает музыку. Он должен знать образцы классического наследия и танцевального репертуара, быть опытным организатором, уметь работать не только с готовой музыкой, но и с композитором, дирижёром, художником по костюмам и по свету. К мастерам, балетмейстерам-новаторам можно отнести М.Фокина, Д.Баланчина, Л.Якобсона, Б.Эйфмана. К балетмейстерам-реставраторам великолепно знающим образцы

прошлого и использующим их в своём творчестве, можно причислить К.Сергеева, П.Гусева, Н. Долгушина. Говоря о многогранности балетмейстерской деятельности полезно вспомнить теоретические положения, сформулированные выдающимися деятелями хореографии. Одним из первых в истории танца осмыслил закономерности балетмейстерского искусства французский хореограф-реформатор XIX века Ж.Ж.Новерр. В своём известном труде «Письма о танце и балетах», сохраняющем своё значение и в наши дни, он пишет: «Балетмейстер должен знать природу – как её красоты, так и несовершенства. Это знание всегда поможет ему определить, что именно следует в ней выбирать». Новерр, справедливо указывал, что только зная жизнь, хореограф может найти для своего произведения, ту долю правды, которая даст возможность раскрыть её подлинные черты на сцене. «Ближе к природе, - восклицает Новерр, - и произведения наши станут прекрасными». Вслед за Новерром, одним из крупнейших педагогов и балетмейстеров, оставивших нам свои труды, был Карло Блазис. Круг вопросов поднимаемых Блазисом огромен. Он считал, что балетмейстеру необходимы энциклопедические знания в различных областях науки и культуры. Он писал о значении сценария, о драматургии, о выборе балетных тем, о технике танца и т.п. Блазис высказал следующую мысль: «Балет, составленный из удачно выбранных исторических происшествий, с эпизодами, соответствующими этим происшествиям, такой балет возбуждает общий интерес, произведёт сильное впечатление на зрителя и обязательно покажет ему изменчивость событий, превратность счастья, борьбу страстей». Приступая к постановочной работе. Балетмейстер должен точно знать, какую цель он ставит перед собой. «Искусный балетмейстер, указывал Новерр, - с самого начала должен заранее представлять себе эффект всего спектакля, и никогда не жертвовать целым, ради частности».

Балетмейстер, это руководитель. Особенно важна роль балетмейстера как воспитателя творческого коллектива, так как он должен не только прививать исполнителям танцевальные навыки, но и формировать их мировоззрение.

*Балетмейстер-репетитор* должен в большей степени обладать педагогическим даром. Балетмейстер-репетитор должен присутствовать на постановочных репетициях. Он вдумчиво изучает хореографический текст и стиль сочинения. Нередко бывает, что балетмейстер-репетитор подсказывает балетмейстеру-постановщику важные детали, манеру, помогает определить исполнителей и т.п. После завершения постановочной работы, балетмейстер-постановщик передаёт бразды правления балетмейстеру-репетитору. Именно от качества работы балетмейстера-репетитора, во многом зависит успех и дальнейшая судьба хореографического произведения. К сожалению, бывают случаи, когда балетмейстер-репетитор до такой степени «улучшает» номер (танец), что он становится непохожим на то, что задумал автор. Такой подход в работе недопустим и должен быть исключён. Здесь, как и везде, важно чувство меры. Балетмейстер-репетитор, это творец, но не для себя, а для других. Он ищет новое в других, он отвечает за культуру и качество исполнения танца. Есть немало репетиторов напоминающих тренеров. По существу такую работу нельзя назвать творческой. Такие люди соз-

дают свои копии и часто губят молодое дарование. Вопрос о копиях серьёзный и принципиальный. Многие даже известные в прошлом исполнители грешат этим. Но здесь уместно вспомнить великую Уланову, много лет проработавшую балетмейстером-репетитором Большого театра. Обладая своей неповторимой творческой индивидуальностью, она воспитала абсолютно не похожих на себя, Екатерину Максимову, Владимира Васильева, Наталью Бессмертнову, Людмилу Семеняку и многих других. В работе репетитора важно, чтобы отношения с участниками репетиции были дружескими, доброжелательными, но не панибратскими. Репетитор должен стараться в своих отношениях с исполнителями найти «золотую середину», а это может быть возможным, только при глубоком знании им характеров и возможностей каждого танцовщика.

Фёдор Лопухов вспоминает, что: «Балетмейстером-репетитором в Москве работает А.Ермолаев, в прошлом блестящий танцовщик гротескового плана. Я считаю, что дарование Ермолаева-репетитора почти такое же большое, как у Легата-педагога. Я бы лично прочил Ермолаева на работу не только с мужчинами, но и с женщинами. Здесь неплохо вспомнить старину, когда репетиторами танцовщиц были мужчины, к примеру: М.Петипа, Л.Иванов, А.Горский, М.Фокин, В.Тихомиров, М.Мордкин, и результаты были великолепными, так как мужчина не может навязать женщине свою манеру исполнения. Такой репетитор может оказать балерине большую помощь. Не мешало бы проверить этот метод: быть может, он способствовал бы быстрому взлёту молодых дарований». [21;154]. К этому следует добавить, что именно от повседневной работы балетмейстера-репетитора зависит качество репертуара и атмосфера в каждом творческом коллективе.

Формирование нового типа хореографического мышления требует новых методов и новых подходов. Содержание и специфика учебно-воспитательного процесса студентов-хореографов в ВУЗах в современных условиях должна быть направлена на развитие у них профессионально значимых качеств, среди которых наиболее важны следующие:

1. художественно-интеллектуальные способности;
2. ассоциативность и метафоричность мышления;
3. творческая индивидуальность;
4. интуиция;
5. творческое воображение;
6. способность к композиции;
7. способность к импровизации;
8. профессиональное восприятие хореографической лексики;
9. способность целостного восприятия хореографического произведения.

Во время обучения студентов-хореографов, на современном этапе. Возникает актуальная педагогическая задача – не просто обучить профессиональным знаниям, а изменить сущность художественно-творческого мышления. Сегодня в хореографическом искусстве требуются как балетмейстеры-постановщики, так и ба-

летмейстеры-репетиторы. Они востребованы не только в профессиональные коллективы; их деятельность многогранна во всех жанрах: классика, народный, эстрада, модерн, джаз и т.д. Каждый балетмейстер специализируется на том, что ему ближе и интереснее.

Сочинение танца — это сложный и многогранный процесс, требующий особых знаний и навыков, как от опытного балетмейстера, так и от студента-хореографа, делающего первые шаги в этом направлении.

Балет — искусство, основой которого является гармоничное единство музыки, драматургии и хореографии. Поэтому одной из главных целей на пути освоения балетмейстерского искусства является глубокое и всестороннее постижение законов музыкального и сценического искусства с точки зрения грамотного профессионального применения этих законов в балетмейстерском решении той или иной хореографической композиции.

Студент-хореограф должен овладеть основами музыкального анализа, научиться грамотному балетмейстерскому анализу музыкального материала (то есть анализу с точки зрения его применения непосредственно в хореографии), доведя свое мастерство в этой области до такого совершенства, при котором музыкальное произведение любой степени сложности не только не является камнем преткновения при создании хореографической композиции, но и служит отправной точкой, ключом к решению как драматургических задач, так и задач создания непосредственно хореографического языка данной танцевальной композиции. Он должен научиться разбираться в образном содержании и структуре музыкальных произведений, овладеть логикой работы с материалом, содержащим звук, пространство и время; уметь согласовать его с логикой хореографического языка; уметь разбираться в стилистических и жанровых особенностях музыкальных произведений; овладеть логикой музыкально-драматургического развития. Наиважнейшая задача в этом процессе — пройти путь от хореографического воплощения того или иного музыкального материала с чисто интуитивных позиций (то есть руководствуясь лишь собственным музыкальным чутьем и вкусом) к созданию музыкально-хореографических композиций, основанных на отчетливом понимании объективной сущности соотношений между средствами музыкальной выразительности, несущими ту или иную информацию, пространственно-временными явлениями и хореографическим языком и формами. Особое внимание в этой связи уделяется выработке профессионального восприятия музыкального языка, формы и драматургического развития в неразрывном единстве, умению извлекать из этого необходимую хореографу информацию и максимально использовать ее в выборе хореографического языка, стиля, формы, сюжета.

Студент должен также научиться грамотному применению необходимых для балетмейстерского решения знаний основных законов создания сценического произведения, пройдя при этом путь от неосознанного, интуитивно-импровизационного воплощения того или иного драматического образа средствами хореографии до создания полноценного музыкально-драматического хореографического произведения, основанного на органически осознанном знании основных законов драматургии.

Постигая основы балетмейстерского искусства, будущему хореографу необходимо пройти путь от сочинения небольших танцевальных «фраз», отражающих структурные особенности несложной музыкальной основы, к созданию миниатюры с определенным образным содержанием, сюжетной картины и, наконец, практическому осуществлению развернутой хореографической программы.

Таким образом, процесс сочинения танца базируется на глубоком поэтапном освоении основных закономерностей балетмейстерского ремесла, основывающихся на органическом синтезе законов музыкального и сценического искусства.

В этом сложном процессе важнейшую роль играет самостоятельная работа.

Сочинение хореографической композиции, как и любой другой процесс сочинительства, — это, по сути, и есть самостоятельная работа. Преподаватель лишь подготавливает, направляет и корректирует эту работу. На каждом занятии он намечает определенные задачи самостоятельной работы обучающегося, анализирует и контролирует их выполнение. Студент же, работая самостоятельно, обобщает, перерабатывает, реализует на практике полученную на занятии информацию и выполняет намеченные преподавателем задачи. Таким образом, самостоятельная работа проводится под руководством преподавателя, который ее организует. Главная задача при этом — помочь студенту найти разумный, правильный и оптимальный подход к самостоятельной работе. От того, насколько грамотно организована самостоятельная работа, зависит успех в достижении поставленных задач каждого семестра в отдельности и всего учебного процесса в целом.

В целях совершенствования и оптимизации процесса организации самостоятельной работы студентов-хореографов, осваивающих азы балетмейстерского искусства, представляется целесообразным использование следующего организационного плана проведения самостоятельной работы:

1. Поиск, выбор, прослушивание и всесторонний анализ музыкального материала музыкального произведения, предназначенного для будущей хореографической постановки.
2. Решение драматургических задач хореографической композиции.
3. Построение пространственной композиции.
4. Определение стилистики хореографического решения.
5. Отбор основных хореографических движений, сочинение на их основе хореографических комбинаций и создание непосредственно хореографического языка танцевальной композиции.
6. Работа с исполнителями.



# 1. Работа над музыкальным материалом

## 1.1. Форма и содержание в музыке

Самостоятельная работа хореографа начинается, прежде всего, с поиска, выбора, многократного вдумчивого прослушивания и всестороннего анализа музыкального материала музыкального произведения, предназначенного для будущей хореографической постановки. Этот процесс достаточно трудоемкий: он требует от студента больших временных и интеллектуальных затрат. Однако опыт показывает, что такие затраты необходимы и оправданы, так как тщательно проведенный всесторонний балетмейстерский анализ музыкального материала, выбранного для постановки музыкального произведения, является залогом успеха на пути создания будущей хореографической композиции.

Представляется целесообразным проведение аналитической работы с музыкальным материалом по трем основным направлениям:

1. Анализ эмоционально-образного строя, образно-смыслового содержания музыкального произведения.
2. Анализ структуры музыкального произведения (формы в узком смысле).
3. Анализ средств музыкальной выразительности музыкального материала (формы в широком смысле).

Приведенная последовательность этапов анализа музыки носит достаточно условный характер, так как важнейшим условием аналитической работы является рассмотрение содержания в единстве с формообразовательными процессами.

В стремлении сделать содержание произведений понятным композиторы нередко дают сочинениям название (например, симфония П.И. Чайковского «Зимние грезы», симфоническая увертюра «Ромео и Джульетта»), а порой предпосылают литературный эпиграф. Такая музыка называется *программной*. Наиболее интенсивно программность внедрялась в музыку эпохи романтизма. Между тем, наряду с программной музыкой в искусстве существует огромное количество не программных произведений, носящих общее название: прелюдия, соната и т.д. Для таких сочинений проблема интерпретации их содержания становится особенно актуальной.

Только благодаря анализу образной стороны музыкального содержания можно оценить те жизненные впечатления, которые стоят за ним, увидеть связь между образным и понятийным. Процесс постижения смысла музыкального высказывания определяется тем, что интуитивное восприятие музыки становится осознаваемым. Поэтому оценка произведения, ответное эмоциональное реагирование и ассоциативная деятельность, активно осуществляются в том случае, когда сознание слушателя выделяет из звуковой ткани содержательно значимые элементы, воспринимает их выразительные значения.

Сложность образного анализа музыки заключается не только в сущности музыкального образа, лишенного предметной конкретности, но и в самой природе воплощения идеи в музыкальном искусстве, когда сюжетно-тематическое значе-

ние может приобретать и тема, и краткий мотив-интонация, и аккорд, и тип фактуры, и способ артикуляции. «Любой выполняемый и фиксируемый восприятием музыкальный предмет может наделяться персонажно-сюжетным свойством в соответствии с принципом многозначности, оставаясь самим собой, т.е. музыкальной специфической данностью, одновременно оценивается и как проявление эмоции, характера, идеи, и как обнаружение действующей сюжетной силы» (136,663). Вместе с тем семантика элементов музыкального целого носит сугубо контекстуальный характер и исчезает с распадом самого контекста.

В качестве примера можно привести начальные такты вступления к Патетической сонате Бетховена. Первый громогласный аккорд, открывающий сонату, словно обрушивается на слушателя. Он звучит как некий знак судьбы, сурового испытания, уготовленного ею человеку. Этот аккорд сменяется чередой неустойчивых вопросительно-тревожных тихих аккордовых созвучий, которые воспринимаются как реакция на внезапную угрозу. В верхних звуках этой аккордовой последовательности отчетливо слышны вопросительные интонации, ощущается растерянность. Так уже с первых тактов сонаты определяется ее содержание: Человек и Судьба, - важнейшая тема творчества Бетховена. Можно обратить внимание, что и в первом и во втором образных элементах основным средством выразительности был аккорд, но смысловое наполнение этих элементов было прямо противоположным (воздействие на слушателя дополнялось и громкостной динамикой, и выразительной интонацией верхних голосов). Однако это не означает, что звучащий на форте минорный аккорд всякий раз в любом другом сочинении будет означать явление грозных судьбоносных перемен. Такая интерпретация справедлива лишь в контексте данного конкретного произведения.

Таким образом, говоря о способах анализа образно-художественного содержания музыкального произведения невозможно установить универсальную целесообразную последовательность рассмотрения тех или иных элементов музыкальной структуры текста. Глубокий целостный анализ музыкального произведения требует прослеживания развития всех деталей музыкального текста (мелодии, гармонии, темпа, ритма, ладовой характерности, особенностей фактуры или аккомпанемента, тембра и др.), допуская при этом перемещение акцентов с анализа одного элемента художественного произведения на другой.

Существенную помощь в раскрытии художественно-образного содержания музыкального произведения может оказать рассмотрение интонационной и жанровой природы музыкального тематизма.

Под жанром в музыке понимается такой тип музыки, который сформировался в какой-либо ситуации, выполняя в ней определенные функции, и обладает типичным набором выразительных элементов (характерным метро-ритмом, темпом, устойчивыми ладовыми приоритетами, особенностями мелодического рисунка). Для танцевального искусства особенно важное значение имеют бытовые жанры, то есть такие музыкальные типы, которые возникли в бытовых ситуациях (песня, танец, марш).

Рассмотрим к примеру жанр колыбельной, существующий едва ли не у всех народов планеты в течение многих веков. Появление этого жанра связано с необходимостью успокоить ребенка перед сном, «убаюкать» его. Эта задача сразу оп-

ределяет выбор умеренного темпа, негромкого исполнения спокойной мелодии. Мелодический рисунок не должен быть «затейливым», ведь слушая колыбельную ребенок должен не напрягать свое внимание и развлекаться, а напротив, расслабиться, успокоиться и уснуть. Поэтому мелодия колыбельной основывается на многократном однообразном повторении короткого напева, напоминающего покачивание колыбели. Это покачивание закладывает двухдольную метрическую основу мелодии и определяет предпочтение простых ритмических формул.

Иные задачи выполняет жанр марша. Вероятнее всего, появление первых маршей было связано с необходимостью организовать совместное движение воинов в походе перед битвой. В этой ситуации музыка должна укрепить силу духа и решимость бойцов, придать им уверенность в собственной силе. Ажиотаж воинственности поддерживается громким звучанием духовых инструментов и барабанным боем. Для того, чтобы все участники начали движение одновременно, в музыке марша как правило используется затакт, приготавливающий к движению. Четкий чеканный шаг поддерживается двухдольной метрикой. Мелодический рисунок включает прямолинейное «несгибаемое» движение либо по устойчивым звукам тонического трезвучия, либо постепенное движение. Ритмический рисунок строг, он строится главным образом на четвертных длительностях, дополняемых восьмушками и редкими «подхлестывающими» пунктирными группами.

Таким образом, характер различных жизненных (бытовых) ситуаций определял тип музыки, использующейся в этих ситуациях. Эти типы музыки постепенно выкристаллизовались в те или иные бытовые жанры с присущим им набором выразительных средств и приемов.

Для определения образного содержания музыки, имеющей черты того или иного бытового жанра, важно помнить, что эмоционально-образный тон в вокальных жанрах определяется характером текста (достаточно сравнить к примеру тексты колыбельной, романса, молитвы), а в танцевальных жанрах – характером исполнения и бытования.

Представим для сравнения танцы одной социальной среды: полонез, вальс, галоп. Полонез – танец, для исполнения которого не требуется виртуозное мастерство. Это танец-шествие, в котором пары выстраиваются в соответствии со своим социальным статусом. Каждый исполнитель горделиво «несет» себя в танце, сводя к минимуму общение с партнером. Поэтому можно сказать, что появление в музыке черт полонеза привносит в нее ощущение особой значительности, горделивости. Вальс, исполняющийся парами, в которых партнеры стоят лицом к лицу, располагает к лирической доверительности, всегда включает в себя особую взволнованность и поэтому нередко становится символом любви. Исполнители галопа будто впадают в детство, взявшись за руки и едва ли не подпрыгивая, бегут друг за другом, образуя длинные затейливые вереницы. Главной эмоциональной составляющей такого танца будет детская непосредственность, озорство.

Со временем жанрово-бытовая музыка стала звучать не только в соответствующих им жизненных ситуациях, но и начала включаться в контекст не прикладной инструментальной музыки. При этом включаясь в общее музыкальное содержание, жанрово-бытовые элементы привносят в музыкальное содержание напоминание об условиях, связанных с их зарождением, косвенно напоминают о

типичных участниках бытовой ситуации, пролагая мост между абстракциями музыкального текста и реалиями окружающей жизни. Например, в круг ассоциаций, связанных с колыбельной, входят понятия Сон, Покой, Мать, Дитя, Материнская любовь, Семья, Мирная жизнь, Отчий дом и даже Родина. Примером такой интерпретации жанра колыбельной может быть тема из средней части Баллады *h-moll* Брамса, звучащая в окружении воинственного тематизма крайних частей.

Нужно отметить, что европейские композиторы уже в XVII веке впервые попытались языком простой бытовой музыки выразить свои представления о сущностных сторонах человеческого бытия. Так уже первые сюиты, включающие такую пару танцев как паванна и гальярда, объединяют в одно целое целомудренную возвышенность духовного обряда и безудержность крестьянского веселья, подчеркивая неразрывное единство небесного и земного начал. В сюите XVIII века расширяется круг танцевальных образов-символов. Ее четыре обязательных танца становятся новыми знаками: места человека в социуме (Алеманда), мира его личных лирических переживаний (Куранта), духовно-нравственной стороны человеческого существования (Сарабанда) и земных радостей (Жига). Таким образом, четыре разнонациональных танца позволили средствами музыки показать не только расширение географического пространства интересов человека нового времени, но и его представление об общественном статусе, отразить осознание человеком значимости его собственного интимного мира.

Жанровый анализ может применяться и в тех случаях, когда музыкальный тематизм в произведении имеет сложную жанровую природу. Например в первой части Сонаты № 14 Бетховена, известной под названием «Лунная соната» тема первой части является образцом удивительного синтеза элементов траурного марша и прелюдийно-романсового начала. Каждый из этих жанров обладает достаточно определенным содержанием: романс – выражение любовного чувства, траурный марш – скорбь о безвозвратной потере. Важна здесь и последовательность «включения» жанровых элементов. Триольная фактура вступительного раздела с первых тактов настраивает на ожидание вокальной лирической исповеди, но «голос» вступает не с романсовой мелодией, а с мотивом траурного марша. За этим стоит уже не любовное признание, а скорбь о безвозвратно ушедшей любви, боль расставания со счастливыми надеждами, возможно – прощание с идеалом, не выдержавшим испытание жизнью. В то же время, в музыке первой части, хоть и близкой в определенной степени к скорбным жанрам, ощущается внутренняя жизнеутверждающая сила. Достаточно вслушаться в благородное спокойствие гармоний, частую смену минора мажором. В то же время, отчетливо ощущаемое в первой части сходство с прелюдией играет особую роль в контексте всего цикла: лично значимая для лирического героя потеря становится прелюдией-вступлением для следующего этапа жизни, освещенного новым идеалом и новыми столкновениями с судьбой в борьбе за счастье, за право быть личностью. Поэтому настроение первой части сменяется образом безмятежной чистоты (вторая часть), вызывающим к жизни бурный, полный сил и энергии финал (третья часть).

Рассмотрение музыкального тематизма с жанровых позиций должно дополняться интонационным анализом.

Под музыкальной интонацией следует понимать выражение отношения к

чему-либо, кому-либо, выраженное в звуках. Музыкальную интонацию принято сравнивать с интонациями человеческой речи, отыскивая в ней выражения радости и печали, сомнения и решительности, торжества, сострадания и многих других человеческих эмоций. Однако важно помнить, что человеческие реакции в различных жизненных обстоятельствах характеризуются не только рядом достаточно узнаваемых речевых интонаций, но и вполне типичными поведенческими, двигательными и мимическими реакциями, отражающими душевные движения.

Связь музыки и движения – проблема, которая проявлялась во многих, самых разных сферах жизни. Об этом думали, говорили, писали крупнейшие специалисты в области музыкознания, педагогики, ритмики, балета, спорта. Теоретические положения, объясняющие взаимодействие музыки и движения, разрабатывались искусствоведами, исходя из очевидного факта: пластическое движение заложено в самой природе музыки. Академик Б.В.Асафьев, обстоятельно исследовавший эту проблему, утверждал, что музыкальное искусство постоянно испытывает на себе «воздействие немой интонации» пластики и движений человека (включая жесты руки). Рассматривая музыку как искусство интонируемого смысла, он подчеркивал, что «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой тела человеческого...».

Тесная связь музыки и движения была отмечена многими музыкантами, учеными, педагогами. «Простым жестом – взмахом руки, – писал Г.Г.Нейгауз, – можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами. Да это и не противоречит самой природе музыки, в которой всегда подспудно чувствуется движение, жест».

Сама жизнь, не дожидаясь каких-либо теоретических обоснований этой проблемы, решала ее в живой практике различных форм человеческой деятельности, включая и искусство. Стремление пластикой (в движении, в танце) выразить характер и жизненное содержание музыки и музыкой выразить пластику движений человеческого тела всегда было одним из важнейших свойств народного искусства. Например, веселые, подвижные русские народные песни обычно сопровождаются плясовыми движениями, а особенности строения хороводной песни ассоциируются с движением самого хоровода.

Практика показывает, что выражение эмоций через пластические движения, а также отыскание сходства в выражении одной и той же эмоции в речевой, музыкальной и пластической форме оказывается весьма результативной. В связи с этим правомерно говорить о пластической интонации, под которой следует понимать выражение отношения к чему-либо, кому-либо, выраженное в пластике. Например, в музыке существует множество примеров воплощения движения шагом. При этом в одном случае это может быть горделивый шаг, в другом – решительный, или, напротив, торопливый, осторожно-боязливый. Музыкаке подвластно моделировать характер движения, воплощая в нем характер поведения, а слушателю необходимо понять истинную причину того или иного «поведения» так называемого лирического героя, постичь его мысли и чувства.

Анализ музыкального произведения с учетом его жанровых и интонационных (музыкальных и пластических) особенностей позволяет сформировать достаточно емкое представление о художественном содержании произведения, о сущ-

ности его образной природы.

Понимание музыкальной формы — ключ к драматургическому решению музыкального произведения, а драматургичность музыкальной формы — основа хореографической образности. Поэтому так важно начать анализ музыкального произведения с определения его формы.

Музыкальное произведение представляет собой нечто целое и в то же время, подобно литературному произведению, подразделяется на части. Соотношение и связь частей целого образует музыкальную форму. Под музыкальной формой понимается структура произведения, соотношение его частей.

Для понимания формы гомофонных (не полифонических) произведений очень большое значение имеет структура, называемая периодом.

Период — это наименьшая из возможных форма законченного изложения музыкальной мысли. В наиболее типичном случае период состоит из двух мелодически сходных предложений протяженностью 4 или 8 тактов, первое из которых завершается неустойчиво, а второе — устойчиво (совершенной каденцией). Такой тип периода получил название квадратного. Он весьма широко распространен в песенно-танцевальной музыке.

Бытовые танцы и многие образцы маршей написаны в простых формах. Простыми называются такие формы, в которых каждый из разделов имеет структуру не сложнее периода. К наиболее распространенным простым формам относятся простая двухчастная и простая трехчастная.

Простая двухчастная форма существует в двух разновидностях:

1) *безрепризная*, схема которой: *aa-вв*, где (*aa*) — 1-я часть, период и (*вв*) — 2-я часть, период; эта форма довольно часто встречается в народной музыке;

2) *репризная*, со схемой *aa-ва*, где (*aa*) — 1-я часть, (*ва*) — 2-я часть, из которых (*в*) — контрастная середина, по протяженности равная одному предложению и (*а*) — реприза, в которой повторяется только одно предложение из первой части.

Простая трехчастная форма существует в двух разновидностях:

1) *безрепризная*, схема которой: *aa-вв-сс*, где (*aa*) — 1-я часть, (*вв*) — 2-я часть, (*сс*) — реприза; в этой форме нередко пишется музыка для классических балетных вариаций;

2) *репризная*, со схемой *aa-вв-aa*, где (*aa*) — 1-я часть, (*вв*) — 2-я часть, (*aa*) — реприза.

Кроме этих форм в танцевальной музыке встречаются и следующие музыкальные структуры.

Двойная трехчастная (трех-пятичастная) форма, схема которой: *авава*, где каждый раздел является периодом. Эта форма характерна для танцевальной дивертисментной музыки, «больших вальсов» и т.п.

Форма барра, схема которой: *а-а-в*. Такая структура обладает свойством незавершенности. Она встречается в произведениях балладного типа, а также в композициях, содержание которых имеет публицистическую направленность.

Концентрическая форма со схемой *а-в-с-в-а*.

Для крупных сцен и более масштабных танцевальных композиций доста-

точно характерна сложная трехчастная форма (*ABA*). В отличие от простых форм, в сложной трехчастной форме хотя бы один из разделов имеет структуру более сложную, чем период. Обычно в танцевальных образцах каждая часть такой формы имеет простую трехчастную композицию. Последняя часть (*реприза*) в таких произведениях несколько отличается от первой части: она более яркая, значительная, совмещает черты репризы и коды.

Одной из самых распространенных музыкальных структур является форма рондо. Ее схема: *A-B-A-C-A-D-A*, где *A* – многократно повторяющийся неизменный *рефрен*, *BCD* – контрастные *эпизоды*, перемежающиеся с рефреном. В рефрене выражается некая обобщенная идея, а эпизоды показывают отдельные ее стороны. Примером может быть простая словесная зарисовка: *весна пришла*- ярче светит солнце - *весна пришла*- зазвенели ручьи - *весна пришла* – запели птицы - *весна пришла*.

Рондальные черты можно обнаружить в произведениях разных видов искусства: в отдельных номерах и крупных сценах опер (сцена проводов масленицы в опере Римского-Корсакова «Снегурочка») и балетов («Джюльетта-девочка», «Монтеки и Капулетти» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева), в общей композиции цирковых представлений (с клоунадой в качестве рефрена), а также в народных песенно-танцевальных представлениях.

Для того чтобы определить части музыкальной формы, надо проделать следующую аналитическую работу:

1. Определить границы отдельных музыкальных построений.
2. Выявить повторения музыкального материала.
3. Рассмотреть местоположение этих повторений в анализируемом произведении.
4. Определить эпизоды, содержащие контрастный материал.
5. Распределить эти эпизоды по всему произведению.
6. Произвести структурный анализ каждого раздела музыкальной формы: определить из скольких и каких музыкальных периодов состоит тот или иной раздел; какие музыкальные предложения, фразы и мотивы составляют тот или иной период.
7. Написать на основе этих исследований формулу, отражающую строение музыкальной формы.

## 1.2. Принципы развития и формообразования в музыке

Принципы развития в музыке имеют очевидное сходство с принципами развития в хореографическом искусстве. В музыкознании выделены следующие принципы развития и формообразования:

- 1) простая повторность;
- 2) варьированная повторность;
- 3) разработка;
- 4) контраст.

Выразительные возможности простой повторности позволяют выделить те

или иные интонации из общего звукового потока как особенно важные, неслучайные. Повторение мотива, фразы неизменно вызывает у слушателя ожидание продолжения.

Варьированная повторность (повторение мотива, фразы с какими-либо изменениями: громкости, звуковысотности, тембра, темпа, и т.д.) позволяет достичь ощутимого эмоционального движения и одновременно усиливает смысловую сторону музыкального содержания.

Разработка представляет собой особый этап развития. Здесь музыкальные темы как правило звучат не полностью. Они представлены отдельными, наиболее значимыми в содержательном отношении мотивами, вычлененными из темы. Эти мотивы могут звучать в секвентных повторах, либо имитироваться разными голосами, переходят из тональности в тональность, сопоставляются с мотивами из других музыкальных тем, представляющих другие музыкальные образы. В результате такого музыкального развития у слушателя создается ощущение напряженного диалога различных музыкальных образов. Разработочные средства подводят развитие музыкальных «событий» к кульминационной точке произведения.

Использование контрастов не менее важно в процессе развития художественного целого. Кроме того, что в масштабных сочинениях контрасты облегчают восприятие всего произведения, использование контрастных образов позволяет более отчетливо почувствовать и понять сущность основной темы во всей ее полноте. Контрастные приемы и средства выразительности могут позволить автору воплотить различные образные сущности, носителями которых станут разные музыкальные темы (мужественная и женственная, героическая и лирическая, действенная и статичная и т.д.). Такие контрасты можно назвать «внешними».

Кроме того, контраст может быть «внутренним», заключенным внутри одной музыкальной темы, например в музыкальном тематизме бетховенских сочинений подчас можно услышать сочетание решимости и сомнения (вступление к Патетической сонате). Такой контраст позволяет автору создать более емкий, реалистичный образ. В связи с этим можно напомнить одну из важнейших установок театральной системы Станиславского: если играешь доброго – ищи где он злой.

Контрастность музыкальных образов достигается с помощью различных выразительных средств: через сопоставление различных жанровых элементов (мужественный образ может иметь черты марша, а женственный – песенный характер), через смену темпа (энергичные, решительные образы как правило бывают представлены в музыкальных темах в быстром темпе, а лирическому раздумью свойственны медленные темпы) и т.д.

Сюжетно-образная концепция музыкального произведения составляет сущность музыкальной драматургии.

Развитие образного содержания в музыкальном произведении включает в себя ряд этапов, каждый из которых выполняет ту или иную драматургическую функцию. Последовательность этих этапов выглядит следующим образом:

- 1) вступление;
- 2) экспозиция основного образа;
- 3) связывание;
- 4) экспозиция противоположного образного начала;



- 5) разработка;
- 6) реприза (итоговое представление противоположных образных сфер);
- 7) заключение (кода).

Для каждого этапа развития художественного содержания присуще изложение музыкального тематизма одного из следующих типов:

- вступительный (вступление и заключение), для которого характерны повышенная устойчивость;
- экспозиционный (экспозиция основного и противоположного образных начал, реприза) с присущей ему тонально-тематической целостностью, завершенностью музыкального высказывания;
- разработочный (связывание, разработка), для которого свойственны крайняя неустойчивость, тематическая дробность.

Подчас композиторы сознательно используют несоответствие типа изложения тематизма функции части художественной формы, например, используют в экспозиционной части тематизм разработочного или вступительного типа. Такое несоответствие позволяет достичь особого художественного решения: гротескового как в Марше Додона из оперы «Золотой петушок» Н.А.Римского-Корсакова, романтически взволнованного как в пьесе «Май. Белые ночи» из фортепианного цикла П.И.Чайковского «Времена года».

### 1.3. Метроритмический анализ музыкального текста

Разобравшись в структуре музыкального произведения, следует произвести подробный анализ средств музыкальной выразительности в каждом из разделов музыкальной формы. Ведь именно на основе такого анализа должен производиться впоследствии отбор основных хореографических движений, из которых будут выстраиваться хореографические комбинации и вся хореографическая лексика.

Исследование средств музыкальной выразительности целесообразно начать с анализа метроритмической организации музыкального материала. Прежде всего, необходимо составить подробный метроритмический план каждого из разделов музыкальной формы.

Для этого требуется следующее:

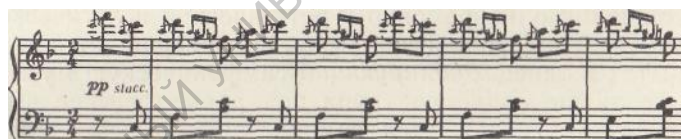
1. Рассмотреть темповое обозначение музыкального произведения, его музыкальный размер; проследить за всеми темповыми изменениями, если таковые имеются.
2. Определить, сколько тактов в данном музыкальном разделе, сколько в такте звуковых длительностей, каков метр, как расположены сильные и слабые доли в музыкальном пространстве, сколько их в такте и как они в нем чередуются.
3. Определить ритмический рисунок, то есть определенную последовательность звуковых длительностей, вследствие которых между ними создаются различные временные соотношения.
4. Отметить ритмические особенности музыкальной ткани, такие, как пунктирный ритм, синкопы, особые виды дробления доли и такта (дуоли,

триоли и т. д.), паузы, длинные ноты.

Хореография и музыка родственны и как искусства, развивающиеся во времени. Поэтому и в том, и в другом искусстве огромную роль в создании образов играет *ритм*. Если музыка дает танцу ритм уже в простейших формах, то тем более это относится к балету. Все богатство и многообразие танцевальных ритмов на сцене определяется, прежде всего, музыкой, как задаются ею и темпы действия, и структурно-метрическая организация тех или иных хореографических эпизодов.

Вместе с тем относительная автономность и самостоятельность искусств, участвующих в художественном синтезе, сохраняющаяся даже при самом глубоком их единстве, обнаруживается и здесь. Глубоко ошибочно понимать танец только как простое зримое выражение музыки, основанное на точном «переводе» музыкального ритма в пластический и буквальном отанцовывании каждой ноты мелодии. Соотношение музыкального и танцевального ритма может быть различным. Пользуясь музыкальными терминами, можно сказать, что они могут то идти в унисон (совпадать в каждом движении и звуке), то образовывать своего рода гетерофонию или подголосочную полифонию (совпадая в одних моментах и расходясь в других), то сочетаться по принципу полифонии и контрапункта (совпадать лишь в основных опорных точках при относительно независимом течении мелодии и танца).

Приведем примеры из «Спящей красавицы». Вот вариация принцессы Флорины из сказочного па-де-де III акта



Здесь каждому звуку мелодии (не считая форшлагов и фиоритур, имитирующих птичье щебетание) соответствует танцевальное движение балерины. Мелодия и танец ритмически идут в унисон отрывистыми «восьмушками».

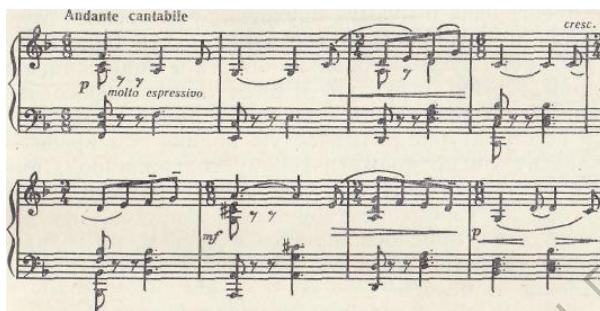
А вот вариация принцессы Авроры из заключительного па-де-де III акта



Здесь в первом такте мелодия движется шестнадцатыми, а в остальных тактах восьмыми (с паузами на последней доле во втором и четвертом тактах). Что же касается танца, то он весь и идёт ровными восьмыми. Шаги, пор де бра, помывание рук, игра кистей — все эти движения, распределяются по долям двух-четвертного такта. В принципе, вполне можно было бы поставить на эту музыку танец, ритмически целиком совпадающий с движением мелодии (восемь шестнадцатых, две восьмые, четверть, шесть восьмых, четверть и т. д.). Но танцевальное движение на каждую шестнадцатую придало бы танцу суетливость,

лишило бы его непринужденного изящества, которое играет большую роль в образном содержании данной вариации. Исчезла бы ровность танцевальной линии, нарушилась бы общая плавность движения. Поэтому, «унисон» музыкального и танцевального ритма здесь неполный, частичный, с нарушениями. Танец здесь опирается в большей мере не на ритм, а на метр музыкальной темы.

Иное соотношение танцевального и музыкального ритма в адажио из па д'аксион Авроры и Дезире во II акте



Здесь танец не является ритмическим дубликатом мелодии. Аттитюды и поддержки сменяются на каждый такт, а иногда и на два такта музыкальной темы, независимо от ритмического строения мелодии. Мелодия и танец текут свободно, совпадая лишь в опорных метрических точках. Они объединяются общностью настроения, темпа, метра, общностью плавного рисунка, но ритмически относительно самостоятельны, сочетаясь по принципу контрапункта (двух самостоятельных методических линий). Дублирование танцем ритма мелодии здесь просто невозможно себе представить, ибо оно придало бы танцу жесткость, механичность, формальную заданность, что в корне противоречит лирическому образному содержанию данного адажио.

Рассмотренные примеры говорят о том, что танец в балете находится в разном отношении к трем временным характеристикам музыки — темпу, метру, ритму. Темп имеет для танца абсолютное значение, расхождение музыки и танца по темпу невозможно, общий темп танца и все его изменения (замедления, убыстрения, смены) целиком задаются музыкой. Метр также в очень большой мере определяет танец, дает основу его временной организации. Вместе с тем танец лишь в редких случаях сводится к отбиванию каждой метрической доли такта. Обычно его организация свободнее, опорные моменты могут совпадать не только с долями такта, но и с полутактами, с тактами и даже с двутактами. Что же касается ритма, то здесь соотношение музыки и танца наиболее свободно и вариантно. Опираясь на музыку, танец вместе с тем не является ее ритмической копией, ибо он воплощает не структуру, а содержание музыки. Структура же музыки, подсказывая черты танцевальной композиции, не переводится в танец буквально. Благодаря этому танец обретает свободу в воплощении образно-драматического содержания.

Хореография и музыка внутренне родственны. Музыка - необходимая и органическая составная часть балетного спектакля. Она определяет его эмоционально-образное содержание, влияет на его драматургию, структуру и ритм танцевального действия. Но плохо, если хореография становится работой музыки,

превращается в ее структурно-ритмическую копию. Это вредит образности, наносит ущерб драматическому содержанию. Синтез искусств не есть их тождество, подавление одного другим. Он предполагает их свободное творческое единство, при котором каждое искусство, приспособившись к другим, но сохраняя относительную самостоятельность, обогащает другие и усиливает художественность целого.

Именно на основе метроритмической организации музыкального материала будет впоследствии не только определяться количество основных хореографических движений и комбинаций в том или ином разделе музыкального произведения, но и выявляться ритмическая организация хореографической лексики.

Наряду с метроритмическим анализом музыкального материала очень важно разобраться в его динамических особенностях. Для этого необходимо найти основные музыкальные нюансы в каждом разделе музыкальной формы; отметить такие динамические особенности, как акценты и *subito*; обратить внимание на изменение силы звука в сторону его увеличения или уменьшения.

Составляя динамический план музыкального материала, следует всегда помнить о том, что сила звука, степень громкости звучания влияет на выбор того или иного хореографического движения: ведь амплитуда хореографического движения находится в прямой зависимости от музыкального динамического нюанса.

Отбор хореографических движений и создание хореографической лексики в полной мере зависят и от музыкальной артикуляции. Достаточно вспомнить одно из правил отбора хореографических движений — хореографическая артикуляция должна быть тождественна артикуляции музыкальной: тот или иной музыкальный штрих должен определять, соответственно, тот или иной хореографический штрих. Например, *staccato* в музыке «требуется» мелким, отрывистым, «острым» хореографическим движениям; *legato* же, наоборот, — плавным, «певучим». Поэтому, анализируя средства музыкальной выразительности, необходимо рассмотреть артикуляционные особенности всех разделов музыкального произведения.

Очень важным с точки зрения выбора хореографического языка, а также построения рисунка танца, представляется анализ строения мелодической линии музыкального материала. Необходимо проанализировать основные направления движения мелодической линии; определить, из каких видов мелодического рисунка она состоит; выявить мелодические вершины и кульминации в движении мелодической линии.

Целесообразно проанализировать музыкальный материал с точки зрения ладовой принадлежности: выявить главенствующую ладовую окраску; посмотреть, не встречаются ли, помимо мажора и минора, еще какие-либо другие лады; рассмотреть их роль в музыкальном материале.

Следует также сделать подробный анализ фактуры музыкального материала: определить основной тип фактуры музыкального произведения; рассмотреть, каков тип фактуры в том или ином разделе музыкальной формы анализируемого произведения; проследить за всеми ее видоизменениями, если таковые имеются.

На основе данных такого подробного анализа структурных особенностей и средств музыкальной выразительности, необходимо произвести анализ эмоционально-образного строя, образно-смыслового содержания музыкального произведе-

дения. Для этого следует провести следующую аналитическую работу:

1. Выявить эпизоды, различающиеся между собой по характеру, настроению, образно-смысловому содержанию.
2. Наметить границы этих эпизодов.
3. Исследовать каждый из этих эпизодов.

Исследование каждого из эпизодов логично производить следующим образом:

- на начальном этапе исследования необходимо найти яркие эмоциональные словесные характеристики образного содержания данного музыкального отрывка, то есть характеристики, наиболее точно передающие субъективное ощущение образа;

- на втором этапе исследования данного эпизода следует выявить связи между его образным содержанием и средствами музыкальной выразительности; вспомнить весь перечень средств музыкальной выразительности, а также подробную информацию о тембрах, ладах, фактуре, метроритмических, динамических, артикуляционных особенностях, мелодических рисунках и стилистических признаках музыкального языка; произвести слуховой анализ всех средств музыкальной выразительности первого эпизода и решить, какие из них принимают наиболее действенное участие в создании музыкального образа; обратить внимание на новые образные явления, не замеченные ранее и ставшие очевидными после анализа средств музыкальной выразительности (они могут открыться в процессе подобного исследования); раскрыть черты индивидуального стиля композитора, его приемы подачи материала, замеченные в анализируемом произведении; определить, видоизменяется ли и развивается ли исходный образ на протяжении рассматриваемого эпизода, отследить и выявить неизбежные при этом изменения в средствах музыкальной выразительности; найти кульминационные моменты в музыкальном материале; определить, какую роль играет кульминация в становлении и развитии музыкального образа.

После такого изучения данного эпизода можно переходить к следующему, рассмотреть и исследовать аналогично каждый намеченный эпизод музыкального произведения.

Этими исследованиями завершается начальный этап самостоятельной работы студента-хореографа.

На основе данных проведенного анализа музыкальной формы, средств музыкальной выразительности и образно-смыслового содержания музыкального произведения и обобщив эти данные, студент может приступить к следующему этапу самостоятельной работы — решению основных драматургических задач будущей хореографической композиции.

## 2. Работа над драматургией хореографического произведения

Работа над хореографическим произведением – танцевальным номером, танцевальной сьютитой, балетным спектаклем, начинается с написания либретто. Либретто, - это краткое изложение балетного спектакля, или другого хореографического произведения. Автор может взять за основу какое-то литературное произведение (поэму, стихотворение, повесть и др.) или исторический факт, а также интересное жизненное явление. Сценарий – первооснова балета, как и всякого театрального произведения вообще. Так было всегда – и на заре танцевального искусства и в эпоху его расцвета. Так обстоит дело и сегодня, и при элементарном содержании и построении сюжета, и при искусной и самой сложной его разработке. Разумеется, что в сценарий всегда можно внести коррективы, обогатив его новыми компонентами, штрихами и красками. Можно обогатить его содержание и идейный замысел, усилив эмоциональное звучание привнесением своеобразных аспектов истолкования и в музыке, и в интерпретации отдельных ролей, во время постановочной работы. Так нередко и бывает на практике. И, тем не менее, от степени тематической и образной значительности сценария, от его художественных качеств, в решающей степени зависит успех спектакля.

Балетный спектакль нуждается в таком либретто, в котором, в полной мере можно было воплотить язык слова, языком танца. Поэтому, создавая балетное либретто, необходимо себе представить какие мысли или чувства могут представить арабески или аттитюды. Не всякую тоску, к примеру, можно выразить при помощи «атитюдной» формы. Представим, что женщина потеряла всё своё имущество. На драматической сцене, в монологе, словами можно точно передать её состояние. Но нельзя в балете, (в танце), при помощи аттитюдов и арабесков, пересказать историю потери материальных ценностей. Действительно, в танце есть тоска, отчаяние и проч., но совершенно иного порядка. Чтобы создать идеальное либретто для хореографического произведения, нужно быть не только талантливым писателем, литератором, но и понимать специфику и природу танца. Если балетмейстер строит балет в пластических образах, то либреттист создаёт либретто в поэтических словах и подобию. Идеальное хореографическое произведение появится лишь в том случае, если либреттист и балетмейстер найдут между собой гармоничную форму сотрудничества. (Возможно поэтому, современные балетмейстеры сами пишут либретто для своих постановок).

Бывает, что слабая хореография умаляет и даже скрадывает достоинства удачного сценария, не поднимается до внятного, убедительного его раскрытия. Но и в этих случаях прочный «каркас» построения сценического действия даёт себя знать, тем самым облегчая творческие задачи неопытному балетмейстеру, или исполнителю. Следует отметить, что никакая даже самая удачная постановка, или исполнение, не могут скрыть недостатков сценария, если он малосодержателен и не достаточно логично выстроен. К сожалению, при дефицитности сценарной драматургии в области балета (танца) такие случаи далеко не редкость.

Для работы над хореографическим произведением необходимо разработать композиционный план. Композиционный план – это развёрнутый хореографический сценарий балета (либо концертного номера), включающий режиссёрскую разработку сюжета. В нём рассказывается, как на сцене будет решаться идея и тема произведения, как будут раскрываться образы действующих лиц. При прочтении композиционного плана, перед нами в мельчайших деталях должно возникнуть данное хореографическое сочинение. Композиционный план – это режиссёрско-балетмейстерское решение будущего произведения с конкретным заданием всей творческой группе (художнику, исполнителям, композитору, осветителю и др.). Подробный план направит творческую фантазию всех участников хореографического произведения в нужное русло. В качестве примера приведём композиционный план Мариуса Петипа к балету «Спящая красавица», I акт, вторая картина. « Вдруг Аврора замечает старуху, которая своим веретеном. Как бы отбивает в такт музыке, сопровождающей её лёгкий танец. Она завладевает этим веретеном, которое поднимает как скипетр, то подражает работе прях. Ей доставляет удовольствие вызывать, таким образом, восхищение своих четырёх воздыхателей. Но вдруг её танец обрывается, она смотрит на свою руку, пронзённую веретеном и обогрённую кровью. В страх она уже не танцует, её увлекает безумное головокружительное движение. Она мечется из стороны в сторону и, наконец, падает бездыханной. Король и королева бросаются к своей любимой дочери – увидев раненную руку принцессы, они понимают всю глубину постигшего их несчастья. Но тут старуха с веретеном сбрасывает свой плащ. Все узнают Фею Карабос, которая насмехается над отчаянием короля Флорестана и королевы. Четыре принца обнажают шаги и бросаются на Карабос, желая пронзить её. Но она с адским смехом исчезает в вихре огня и дыма. В это мгновение фонтан в глубине сцены освещается магическим светом. Среди струй воды появляется Фея Сирени». (М.Петипа).

Читая этот отрывок из композиционного плана Петипа. Как будто воочию видишь происходящее и слышишь музыку П.Чайковского. Таким образом, в результате работы над композиционным планом, создаётся единая цепь взаимосвязанных друг с другом различных действий, направленных на решение одной общей творческой задачи.

Хореографическая композиция, подобно литературному и музыкальному произведению, имеет драматургическую (сюжетную) линию и состоит из тех же основных частей, что и литературное и музыкальное произведение. При этом основные части танца всегда соответствуют как основным разделам литературного произведения (экспозиции, развитию действия и развязке), так и основным разделам музыкального произведения.

Любой танец должен иметь экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку.

*Экспозиция* – это начало танцевального произведения, где зрители знакомятся с действующими лицами (выход может быть заменён позой). Здесь мы узнаём, в какое время, в каком месте происходит действие, какие персонажи участвуют и так далее. Если хореографическое произведение большое, то такая экспо-

зиция занимает целую картину, а иногда и большую часть акта.

*Завязка* – (начало действия) это часть хореографического произведения, где отдельные действующие лица и персонажи вступают во взаимоотношения между собой (между ними возникает конфликт или наоборот завязывается знакомство, дружба и так далее).

*Развитие* – (ряд ступеней перед кульминацией) это такая часть танца, где развивается конфликт или другие взаимные связи между действующими лицами. Если показывается борьба, то танец наполняется напряжением и мы видим усиление борьбы, если это развитие чувств дружбы и любви, то здесь видны разнообразные проявления и доказательства этих чувств.

Если это дивертисментный танец, то в данной части развивается рисунок с многообразным изменением танцевальных движений. В большом хореографическом произведении развитие иногда занимает целые картины или акты.

*Кульминация* – это вершина действия, момент наивысшего напряжения, где полностью раскрывается идея спектакля. Если хореограф ставит сюжетный танец, то в этой части разрешается конфликт борющихся сил и наступает победа одной из них над другой. Если танец дивертисментного характера, то кульминацией может быть та часть, где показан самый эффектный рисунок или самые трудные и интересные комбинации. В большом хореографическом произведении на кульминацию падает самая напряжённая картина, где разрешается основной конфликт спектакля, где основные борющиеся силы приходят к победе или к поражению, где разрешается основная тема всего спектакля. В некоторых произведениях может быть несколько кульминационных точек во время действия, но только главная из них является завершающей.

*Развязка* - завершение действия, т.е. заключительная часть танца или спектакля. Если танец имеет дивертисментный характер, то здесь проводится так называемая танцевальная «кода», включающая всех действующих лиц. Если танец имеет сюжетный характер, то в развязке решаются все драматургические линии и подводятся итоги. Продолжительность развязки может быть различной. Развязка может быть внезапной, прерванной для дальнейшего домысливания, или завершённая по мысли.

Прослеживая, как по-разному в каждом танце проявляется танцевальная драматургия, следует обратить внимание на то, что в каждом хореографическом произведении надо соблюдать необходимую пропорцию между разными частями. Чувство меры каждой части танца определяет уровень мастерства балетмейстера. Заранее предсказать разные решения и дать готовые рецепты невозможно. Прежде чем приступить к сочинению драматургии танца хореограф должен поставить перед собой вопрос: о чём рассказывает танец? Что в этом танце он хочет выразить?

Поэтому для выявления основных частей хореографической композиции следует, прежде всего найти основные разделы музыкально-драматургической линии музыкального произведения, взятого в качестве основы для создания будущего хореографического сочинения, и определить соотношение этих разделов с основными частями формы данного музыкального произведения. В поисках драматургического решения хореографической постановки надлежит выявить эмо-



ционально-смысловую композицию музыкальной драматургии, жанровые и национальные особенности, индивидуальный почерк композитора. Следуя за эмоционально-образным строем музыкального произведения, необходимо определить чувство, настроение, состояние, процесс развития которого можно было бы отразить в хореографической композиции; выявить так называемую «драматургию чувств».

Работая над созданием хореографического образа, очень важно найти этот образ, вникнуть в его суть, понять и выяснить его характерные черты, связав их с драматургией музыки; найти характеристики персонажей, выявить их взаимоотношения, найти обобщение, итог развития этих взаимоотношений, результат предыдущего развития действия.

На основе такой работы представляется целесообразным продумать сюжетную линию музыкально-хореографической композиции, ставя при этом следующие задачи:

1. Отразить содержание, драматургию и образы, заложенные в музыкальном произведении, в драматургии танцевальной композиции.
2. Выявить соотношение литературной, музыкальной и хореографической драматургии.
3. Определить основные этапы развития действия: экспонирующий, развивающий и завершающий.
4. Распределить эти этапы драматургической линии в музыкальном пространстве, помня о соответствии основных моментов сюжетной линии основным разделам и составным частям музыкальной формы.

Присущая музыке способность к отражению образов реальной действительности в движении, развитии, взаимосплетении и борьбе противоречивых начал допускает аналогию с драматическим действием. Но, прибегая к подобной аналогии, следует иметь в виду её относительность. Специфические закономерности, которым подчиняется развитие музыкальных образов в инструментальной музыке, лишь отчасти совпадают с законами сценической драмы.

В основе музыкальной драматургии лежат общие законы драмы как одного из видов искусства: наличие ясно выраженного центрального конфликта, раскрывающегося в борьбе сил действия и противодействия, определённая последовательность этапов раскрытия драматургического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка).

Для выяснения специфики понятия «музыкальная драматургия» необходимо обратиться к истокам понятия «драматургия», наибольшее число сведений о которой сосредоточено в литературоведении.

Литературоведческие представления о драматургии входят в качестве составной части в теорию драмы как одного из родов литературы, а также находятся в тесной связи с представлениями об эпосе и лирике.

Драма имеет специфический предмет отображения. При этом главным показателем является соотношение в этом предмете объективной и субъективной сторон.

Эпос, по Гегелю, - «объективность в её объективности», т.е. изображение объективно совершающегося события.

Лирика – субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа – вместо того, чтобы обращаться к действиям, она скорее останавливается на себе как внутренней стихии.

Драма связывает лирику и эпос в новую целостность, «объективное изображается как принадлежащее субъекту». Единство субъективного и объективного, свойственное драме, по Гегелю, выражается в действии, в котором обнаруживается и раскрывается человеческий характер.

Белинский писал: «Несмотря на то, что в драме, как и в эпосе, есть событие, драма и эпоса диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпосе господствует событие, в драме – человек. Герой эпоса – происшествие, герой драмы – личность человеческая»

Таким образом, в основе содержания произведения поэтического характера лежат переживания лирического героя (автора), эпического – некое значительное событие, драматического – человек, действующий в рамках события и переживающий происходящее.

Это условие является определяющим по отношению ко всем компонентам художественного текста, таким как масштабы, структура, внешняя и внутренняя характеристика героя.

Эпическое произведение тяготеет к значительным масштабам. Эпос опирается на равновесие, параллелизм объективной и субъективной сторон, представляет собой форму рассказа автора об объективно происшедших событиях, повествование постоянно то движется вперед, то возвращается назад. События разворачиваются замедленно, прерываются включением авторских ремарок, разного рода отступлений. Действие развивается медленно, нередко в таком произведении можно обнаружить несколько кульминационных центров (лирический и эпический; «громкую» и «тихую» кульминации). Все это объясняет то, что эпическому сюжету присуща меньшая целостность. Характеристика главных героев в таких произведениях дается в обобщенном виде. Герой важен не сам по себе, он становится символическим воплощением той или иной идеи (Сусанин в опере Глинки – величественный защитник отечества, Ярославна из оперы «Князь Игорь» – живое воплощение страдающей родной земли).

Примеров такого типа драматургии немало в инструментальной музыке разных эпох. Так например, в первой части сонаты №12 Бетховена отчетливо представляется образ благородного героя, стремящегося сразиться с врагом (вторая вариация), в след за этим автор создает обобщенный образ великой скорби о погибшем герое (третья вариация).

Признаки эпической драматургии могут обнаруживаться и в произведениях романтической эпохи. К числу таких сочинений можно отнести пьесу Э.Грига «Свадебный день в Трольхаугене». Участники события условно обозначены яркими жанровыми средствами: краткий элемент мужской пляски, язвительная «женская реплика» – гости праздника; краткая, «одна на двоих» романсовая интонация у жениха и невесты; восторженно-гимническая тема – вторгающаяся в событие реплика автора.

Произведениям драматического характера свойственен ясно очерченный внутренний конфликт, его целенаправленное развитие и стремительное движение

к кульминации. Сюжет в драме, наделенный способностью развертывания «независимо» от воли автора черпает энергию к своему становлению изнутри, опираясь на внутренние и внешние конфликты и противоречия, заложенные в самом существовании главных художественных образов. Поэтому характеристики «лирического героя» психологически выверены, реалистически достоверны, узнаваемы. Наиболее широко такого рода произведения представлены в сонатно-симфонических произведениях Моцарта, Бетховена, Чайковского и др.

В сочинениях поэтического типа сюжет представляет собой не самостоятельно развертывающееся целое, а скорее предмет единого высказывания, созерцания, переживания, окрашенного индивидуальностью авторского «Я». Лирический герой зачастую не отделим от личности автора. Очень часто по отношению к лирике трудно бывает и говорить о сюжете как о системе событий. Не случайно усиление поэтического начала в искусстве начала XX века привело к появлению на сцене целого ряда бессюжетных балетов.

Поэтический сюжет тяготеет к миниатюре, потому наиболее часто он запечатлевается в жанре прелюдии.

Таким образом, проделав серьезную работу, связанную с решением основных драматургических задач будущей хореографической композиции, а также всесторонне проанализировав музыкальный материал, студент может переходить к следующему этапу самостоятельной работы — построению пространственной композиции танца.

Построение пространственной композиции, определение рисунка танца играет важнейшую роль в создании хореографического языка танцевальной композиции. Между рисунком танца и хореографическими движениями существует тесная взаимосвязь: рисунок танца влияет на отбор тех или иных хореографических движений, в большой степени определяя создание тех или иных хореографических комбинаций. И хотя эти создаваемые хореографические комбинации могут корректировать уже выстроенный рисунок танца, все же определение этого рисунка первично, а возникновение хореографической лексики вторично.

В свою очередь, сам рисунок танца зависит от строения музыкального материала музыкального произведения, лежащего в основе сочиняемой хореографической композиции. Рисунок танца тесно связан с динамическими оттенками музыкальной фразы, с артикуляцией, а главное — со строением и направлением движения мелодической линии. Движение мелодической линии всегда имеет свой рисунок. Этот мелодический рисунок представляет собой совокупность мелодии вверх, вниз и на месте. Рисунок же танца должен логично следовать за мелодическим рисунком: например, повторность или опевание звука диктует незначительное перемещение на сценической площадке или движение на одном месте; восходящее же движение в мелодии — это, как правило, продвижение вперед, а нисходящее — назад.

### 3. Работа над композицией хореографического произведения

При создании пространственной композиции следует помнить о том, что в основу логики построения рисунка танца должна быть заложена логика строения музыкального материала.

Выстраивая пространственную композицию, важно стремиться (по возможности) к максимальному заполнению сценической площадки, то есть использовать все точки сценического пространства, если это не противоречит драматургическому решению хореографической композиции.

Рисунок танца неразрывно связан с драматургической линией музыкально-хореографической композиции. Эмоционально-образный строй музыкального произведения является основой построения хореографического рисунка. Поэтому, выстраивая пространственную композицию, обязательно следует выявить кульминационные моменты в музыкально-драматургической линии на основе проведенного ранее анализа музыкального материала. Влияние именно этих моментов необходимо учитывать при определении главных точек сценического пространства. Именно эти эмоционально насыщенные кульминационные моменты должны служить отправными точками в определении траектории сценических перемещений.

Рисунок танца должен быть пространственно-хореографическим выражением процесса развития эмоциональной образности. Он должен являться одним из способов отражения поведения персонажа, его внутренней и внешней характеристики. Поэтому при построении пространственной композиции необходимо поставить перед собой главную задачу — определить траекторию сценического перемещения персонажа (персонажей) исключительно с точки зрения решения задач драматургической образности.

Рисунок танца. Это перемещение танцующих актеров (или танцующего актера) по сцене. Рисунок организует движения исполнителей танца, систематизирует их. Своим орнаментальным узором оказывает на зрителей определенное психологическое воздействие. Но только ли в этом заключаются главные выразительные качества рисунка танца?

Чтобы полнее ответить на вопрос, необходимо рассмотреть отдельно "рисунок массового танца" (перемещение группы исполнителей) и отдельно "рисунок сольного (перемещение одного исполнителя). Они существенно отличаются друг от друга своей содержательной функцией, структурой, логикой.

Рисунок массового танца всегда несет в себе определенную образную информацию. Например, спор, конфликт между противостоящими друг другу силами изображается в линиях. Классическим образцом такого спорно-логического действия служит широко известная хороводная игра "Просо", в ней две группы танцующих под пение своих реплик поочередно, то наступают друг а. то отступают, выясняя свои отношения В хороводной игре "Просо" с древнейших времен сохранилось отображение драматической идеи противоборства двух сторон. Линейное построение танцевального действия, первоначально символизирующее военное сражение, позднее становится метафорическим обозначением бытовых, семей-

ных, любовно-брачных, семейных и прочих столкновении,

В хороводной игре "Бояре" участники делятся на мужскую и женскую группу, женихов и невест. Юноши-"бояре". наступая на девушек-"княгинь", объявляют о цели своего прихода - "невест выбрать". "Княгини" требуют показать жениха. В результате переговоров одна из "княгинь" переходит в "боярский" ряд. В хороводе «Подойду, подступлю» молодцы грозятся "вышибить каменную стену", "растворить широкие ворота", "вывести из города красную девицу.

Пространство между линиями исполнителей в русских народных хороводах тоже информационно насыщено. Двурядие часто обозначает конкретное место действия. В вышеупомянутом хороводе "Подойду, подступлю" ряд девушек олицетворяет "город каменный". В песне поется:

«Подойду, подступлю под ваш город каменный, Чеботом вышибу, вышибу вашу стену камени...»

Один из молодцев, пристукивая каблуками, выходит к девичьему ряду. Берет одну из девушек за руку, выводит на середину. Под соответствующие слова песни образовавшаяся пара идет между рядами. Затем, то же самое делают остальные молодцы. Так "разрушается город каменный". В хороводе "Вышли девицы на улицу гулять" между двумя рядами исполнителей, как по улице, прогуливаются пары.

Однако в любом фольклорном танце нетрудно заметить, что каждое построение или перемещение исполнителей всегда выражает определенную идею, несет вполне конкретную образность, Идея коллективной сплоченности, например, выражается круговым построением, изменчивость, текучесть жизненных явлений наглядно изображается зигзагообразным рисунком и т.д.

Эту народную традицию передавать через рисунок массового танца вполне узнаваемую информацию, насыщать танцевальную речь метафорической образностью продолжают и развивают в своем творчестве многие создатели русских народно-сценических танцев.

Т.А. Устинова, например, в своих замечательных постановках посредством рисунков передает самые разнохарактерные образы. В танце "Золотая цепочка" она показывает сибирские молодежные игры в "цепочку", разнообразие отношений играющих; в хороводе "Улитка" создает величавый облик русской девушки лебедушки; в пляске "Рязанская змейка" через зигзагообразный, змеистый узор рисует картину яркого красочного гуляния рязанской молодежи.

Современные балетмейстеры тоже стремятся через рисунок передать образ символ, образ-метафору. Так, посредством кругового, карусельного движения исполнителей показать гуляние, выразить "праздник души", "карусель чувств", как это сделала Н.С. Надеждина в танце "Карусель". Или, линейные передвижения танцоров использовать как выражение "линии дороги", "линии судьбы". В современном лирическом хороводе "Рожь", поставленном М.С. Годенко на одноименную песню композитора А.П. Долуханяна, диагональные построения девушек в начале номера олицетворяют "узенькую тропинку", на которой встретились "паренек" и "хозяйка черных очей". После нескольких перемещений и рисунков к концу хоровода линии девушек становятся образным выражением дороги, по которой "идут двое". А это уже не просто дорога, это "линия судьбы".

Чтобы использовать опыт танцевального фольклора, опыт тех балетмейстеров, работы которых ярко и художественно отображают реальные образы, мысли-идеи надо, научиться видеть и прочитывать в рисунках массового танца не просто орнамент, не просто узор.

Рисунок массового танца указывает, в первую очередь, на характер отношений, проживаемых танцующими актерами. Отношений, которые в данный момент взаимодействия актуальны как для всех исполнителей означенного рисунка, так и для каждого отдельного танцующего.

В этой связи балетмейстер должен знать, понимать, чувствовать, что рисунок массового танца — это не формальное перемещение исполнителей в организованном фиксированном построении. Содержательная значимость, художественный смысл рисунка обнаруживаются в динамическом поле чувств и взаимоотношений танцующих. Это поле и определяет суть выражаемой мысли-идеи, суть хореографического образа.

Рисунок сольного танца. Речь идет не только о сольной пляске. В любом массовом номере у каждого исполнителя свой рисунок танца, своя география перемещений. В уже упоминающейся хореографической картине "Ряженые" (балетмейстер Т.А. Устинова) действуют Медведь, Заяц, Коза, Журавль, Петухи, Старик, Старуха, Веселая пара, юноши и девушки. У каждого персонажа своё поведение, свои действия, свой рисунок танца. Из них и складывается общая композиция картины.

Некоторые балетмейстеры недооценивают информационную значимость рисунка сольного танца. Они считают, что образное содержание в танце создается исключительно за счет движений, поз, жестов, мимики. Неверная точка зрения. В массовых номерах рисунок сольного танца является своеобразной партитурой действия каждого отдельного персонажа, героя.

В сольных плясках образная содержательность во многом достигается как раз за счет рисунка. Именно рисунки, то есть перемещения, передвижения выражают тончайшие оттенки настроений плясуна. Если рисунок танца найден правильно, он обладает такой самостоятельной образной выразительностью, что способен донести и мысль-идею замысла, и характер пляшущего. И это при том, что даже если еще не найдены до конца движения, жесты, мимика персонажа.

В качестве примера, где рисунок сольного танца играет особо выразительную роль, рассмотрим танцевальную миниатюру "Беспризорник", поставленную В.А. Варковицким на музыку народных мелодий.

В миниатюре - четыре эпизода

Первый эпизод, мальчишка-беспризорник убегает, пытается скрыться от погони. Рисунок его передвижений по сцене острый, хаотичный, он постоянно меняется. Мальчишка мечется, хочет спрятаться.

Второй эпизод. Беспризорник еще не остыл от погони, сетует на свою горемычную судьбу. Плачет, ищет утешения. Закуривает. Рисунок танца постепенно выравнивается, смягчается, в танце появляются спокойные, уверенные линии поведения.

Третий эпизод. Детство берет свое. Радость жизни, желание веселья, счастья порождают соответствующее поведение. Рисунок прост и прямолинеен. Маль-

чишка в упоении пляшет любимый танец.

Четвертый эпизод. Пляска прерывается. Снова погоня, прежние метания по сцене в поисках убежища.

Как и сама танцевальная речь, рисунок сольного танца определяется художественным замыслом, содержанием. Танец, в котором выражается радость, ликование, и танец, выражающий печаль, грусть, согласитесь, не могут иметь одинаковые рисунки.

Основными элементами рисунка танца являются "поле", "центр", "количество действующих лиц", "взаимосвязи между лицами", "используемые аксессуары".

Поле рисунка - это то пространство, в пределах которого разворачивается танцевальное действие. Оно создает зримую картину взаимодействий и взаимоотношений танцующих актеров. Например, в хороводе "Я хожу, хожу кругом города» при первых словах песни исполнители берутся за руки. Цепочка начинает движение по кругу, по ходу часовой стрелки. Ведущая замыкает хоровод, беря за руку предпоследнего в цепочке. Последний же исполнитель остается за кругом и начинает ходить кругом города", противоположно общему движению хоровода. Казалось бы, он не участвует в коллективном взаимодействии и не связан с кругом. Но, поскольку он присутствует в поле рисунка, то, естественно, его положение вносит свою интонационную пластическую лепту в общую картину взаимоотношений.

Поле танцевального рисунка в начале "Сюиты русских танцев" (постановка И.А. Моисеева) выглядит, как и в фольклорном хороводе "Я хожу, хожу кругом города", тоже асимметрично. Если смотреть из зрительного зала, то один юноша находится в центре сцены. Он исполняет сольный кусок. Другие исполнители стоят по диагонали — пять юношей у правых кулис, шесть девушек у левых кулис. В то время, когда солист показывает свое мастерство зрителям, остальные танцующие с одобрением смотрят на него, следят за его сольной пляской

Контуры полей, очертания танцевальных рисунков в народных танцах чрезвычайно разнообразны и многообразны. Они могут быть простыми в сложными, симметричными и асимметричными, одноплановыми и многоплановыми. Последовательность изменения контура поля рисунка имеет свою логику развития, как в сторону нарастания активности сценического взаимодействия и взаимоотношений танцующих, так и в сторону спада.

Возьмем для примера "круг". Это, пожалуй, наиболее повторяемый в самых различных вариантах мотив танцевального рисунка. Круг - оптимальное поле для общения, когда каждый танцующий видит каждого. Круг может быть замкнутым, раскрытым. Может находиться внутри другого круга, может состоять из нескольких кружочков. В народе известны и такие хороводы, в которых перемещение по кругу сочетается с постепенным продвижением всего хоровода вдоль улицы и т.д.

Центр рисунка танца — это узел взаимодействий и взаимоотношений танцующих. Это то в рисунке, что несет в себе основное содержание и проявляет его. То, на что в первую очередь нацелены действия и отношения исполнителей. Наконец, это то в рисунке, что притягивает к себе внимание зрителей. Не случайно центр рисунка нередко называют точкой восприятия или точкой внимания.

Секретом любого рисунка является смена его центра. Такая смена наполняет

танец богатством содержания. Читать танцевальный рисунок - значит, в первую очередь, видеть и определять его центр, трактовать суть происходящих взаимодействий и взаимоотношений исполнителей. В качестве примера виртуозного использования центра рисунка рассмотрим такие известные балетмейстерские работы Н.С. Надеждиной, как хоровод "Сударушка", девичья пляска "Воротница". "Танец с платком" и др.

В "Сударушке", например, Н.С. Надеждина строит выход девушек по диагонали с левого верхнего угла. На авансцене, почти у первой правой кулисы, каждая из девушек поочередно выходит поклониться зрителям, а затем, обойдя кружок, вновь становится в ряд. Это и есть центр данного диагонального построения. Балетмейстер как бы специально выделяет это место в рисунке, нацеливая на него внимание зрителей. Далее исполнительницы идут по кругу, по ходу часовой стрелки. Центр рисунка перемещается к левым кулисам, а затем переходит на передний план сцены.

В пляске "Воротница", используя расшитые полотенца в руках солисток, балетмейстер через танцующих буквально завораживает зрителей быстрой сменой центра рисунка. Создается полная иллюзия импровизационной непосредственности происходящего на сцене. Зрители наслаждаются, читая танцевальное действие, находя в нем новые и новые лирические оттенки девичьих настроений и образов.

В "Танце с платком" центром зрительского восприятия выступает платочек в руках танцующих девушек. Зрители с постоянным вниманием следят за его перемещением, за тем, как через платочек девушки общаются друг с другом. Там, где платочек, там и центр рисунка.

Количество действующих лиц - важнейший элемент, определяющий не только мобильность, содержательность, зрелищность рисунка. Количество танцующих актеров воздействует на характер их взаимодействий и взаимоотношений, что определяет выбор рисунка, а значит, в конечном счете, влияет на форму народного танца. рассмотрим это на примере русского танцевального фольклора.

Историческое развитие музыкально-танцевальных форм в русском фольклоре происходило, в основном, по линии уточнения ячейки, ядра (внутренней, центральной наиважнейшей части) танца, определявшейся количеством занятых в ней людей, из "игрищ между сёлы", о которых сообщали древние летописи, постепенно выкристаллизовались хороводы. Они представляли собой обрядово-массовое, коллективное действие. По мере дальнейшего развития внутри массовых хороводов начинают разыгрываться сюжетные сценки. Внутри хороводов выступают уже небольшие по численности группы танцующих.

Где-то, примерно, с конца XIX века из танцевального быта хороводы вытесняются кадрилиными формами. В них ядром, ячейкой танца являлись уже две пары визави, между которыми и происходило взаимодействие, выражались главные взаимоотношения. При этом в кадрилих могло участвовать много пар, но их должно было быть, как правило, четное количество. Это необходимо для образования других, соседних, пар визави, которые по существу повторяли рисунок танца, заданный ведущими парами.

Следующий этап развития русской народной бытовой хореографии - парно-



массовые и парные танцы. В них ячейка танца — пара: юноша и девушка. Именно, внутри пары, между юношей и девушкой идет взаимодействие, развиваются взаимоотношения. При этом опять же, в парно-массовых танцах могло участвовать разное количество пар, но это не влияло на суть отношений. Рисунки в парно-массовых танцах предполагали развитие именно внутри парных отношений.

Наконец, в современных бытовых плясках наиболее ярко проявляется индивидуальность каждого отдельного исполнителя. Где-нибудь на гуляния, на свадьбе, в любом праздничном веселье пляшут всей группой, но каждый делает свои излюбленные коленца.

Словом, количество исполнителей определяет ядро, ячейку танца, в которой происходит главное действие. Это влияет на форму, на выбор рисунков в танце.

Взаимосвязи между исполнителями — это самый сложный и, пожалуй, самый ответственный элемент рисунка. Сложность его в реализации, а значит и в предполагаемом зрительском прочтении. Как выстроить из актеров хорошо читаемый рисунок? Как расположить исполнителей так, чтобы между ними просвечивались взаимоотношения? Что должны понять и вынести для себя зрители, прочитывая тот или иной рисунок? Эти и другие вопросы требуют от балетмейстера раздумий и творческих поисков.

Взаимосвязи между исполнителями летучи, динамичны. Они материализуются в пластических интонациях, в едва уловимых жестах, позах, в мимолетно брошенном взгляде, в соприкасающихся руках, в повороте головы. Взаимосвязи, взаимоотношения ту лицами, занятыми в рисунке танца, скорее, улавливаются, нежели фиксируются. и это следует подчеркнуть, если данный элемент не обнаруживается, то и рисунок танца приобретает не содержательное, а формальное значение. В этом случае, он становится простым орнаментальным узором, обыкновенным перемещением по сцене: исполнителей в организованном фиксированном построении. А это уже нечто иное, во всяком случае, не искусство танца!

Аксессуары — тоже значимый элемент танцевального рисунка. Разумное использование некоторых предметов наполняет рисунок метафоричностью, образностью

Такие предметы по праву можно называть "говорящим реквизитом". Взять хотя бы платочки и березовые веточки в руках исполнительниц вышеупомянутого хоровода

"Берёзка", когда девушки плетут "плетень", делают "змейку" или образуют "звезду".

Платочки и веточки, вплетаясь в орнаментальный узор рисунка, создают величественный образ природы, весеннего настроения. Через платочки и веточки во многом проявляются чувства исполнительниц, духовный настрой хоровода "Берёзка".

А. вспомните, с каким мастерством Н.С. Надеждина использовала элемент костюма и перстень в своем знаменитом хороводе "Лебедушка". В самом конце хоровода девушки выстраиваются в линию. Используя широкий белый рукав кофты, пряча за ним головы, сгибая в локте руку, неожиданно для зрителей, они превращаются в настоящих белых "белых лебедей". Собранные вместе пальцы и протянутые вперед, перстень с черным камешком на среднем пальце, изобра-

жающий глаза лебедушки, усиливают ощущение подлинности. Зрелище поразительное!

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

#### 4. Работа над стилистикой хореографического произведения

Следующий этап самостоятельной работы студента-хореографа — определение стилистики хореографического решения.

Прежде чем приступить к работе по созданию непосредственно хореографического языка танцевальной композиции, необходимо определить стилистику этого языка, найти стилистическое решение хореографической композиции. Для этого нужно, прежде всего, разобраться в стилистических особенностях музыкального произведения, лежащего в основе будущей танцевальной композиции. Следует вспомнить об особенностях средств музыкальной выразительности в музыке разных эпох и стилей и определить стилистические признаки музыкального языка данного произведения. Стилистические особенности музыкального произведения могут стать своего рода подсказкой для определения стилистики хореографического решения.

При выборе стилистики хореографического решения необходимо отталкиваться от поставленных драматургических задач, так как стилистика хореографического языка является одним из способов передачи хореографической образности — отражением внутренней и внешней характеристики персонажа, манеры его поведения. При этом можно использовать самую разнообразную стилистику, вплоть до стилистической эклектики. Однако такое стилистическое решение должно быть обязательно оправданным. Оно должно быть продиктовано исключительно задачами драматургической образности. Традиционно же хореографический стиль должен быть единым, и неоправданное возникновение хореографической эклектики будет восприниматься как отсутствие знаний в области хореографической стилистики и «дурновкусица».

«Стиль (от лат. *Stilus* — остроконечная палочка для письма; манера, способ изложения) – устойчивая целостность или общность образной системы, средств художественной выразительности, образных приемов, характеризующих произведение или совокупность произведений искусства.

Стиль в искусстве – структурное единство образной системы и приемов художественного выражения, порождаемое живой практикой развития искусства. Понятие «стиль» употребляется для характеристики крупной эпохи в развитии искусства, различных художественных направлений и индивидуальной манеры художника. Понятием «стиль» пользуются в различных областях науки и искусства: в литературе и искусствоведении, в живописи, музыке, хореографии и т.д.

В процессе создания художественного образа, в т.ч. в танце или в балете, происходит сплав всех изобразительно-выразительных и технико-композиционных элементов в единую целостную форму, обусловленную содержанием».

Понятие «стиль» многозначно: можно говорить об индивидуальном стиле художника (танцовщика, балетмейстера), о национальном стиле той или иной художественной культуры, об историческом стиле, охватывающем совокупность произведений определенной эпохи.

Сначала термин «стиль» возник в области литературы (XVII в.), где он вы-

ражал своеобразие художественной речи. С XVIII в. понятие «стиль» применялось в области пластических искусств (И. Винкельман и др.). В XIX веке понятие «стиль» получило распространение во всех видах художественного творчества. В балете оно применяется по аналогии с другими видами искусства.

О своеобразии стиля можно говорить уже по отношению к бытовым танцам. Так, различаются по стилю танцы разных исторических эпох: старинные и современные; танцы больших национальных регионов (европейские, восточные, латиноамериканские, африканские и др.) и отдельных национальных культур, внутри которых, в свою очередь, существуют стилевые различия (например, в индийском классическом танце. к разделу репертуара бхаратанатъям можно отнести так называемую стилизацию танца. Стилизацией не совсем корректно называют постановку, когда танец выстроен по классическим канонам, но включает в себя современные элементы: современную музыку, современную тематику. Такие танцы характеризуют творческий поиск хореографа, создают почву для дальнейшего развития этого направления танца. Такие номера можно часто встретить в фильмах. Понятие "стилизация" применяется здесь не совсем корректно, так как стилизацией называется придание внешнего сходства с данным стилем танцам, положенным на принципиально другой технике. То есть стилизация - это подобие называемого танца, "я-ля - тот или иной танец. Пример: неаполитанский танец в "Лебедином озере" не является неаполитанским по технике исполнения, так как техникой здесь является классическая хореография, а многочисленными способами танцу придают подобие неаполитанского, он становится "а-ля неаполитанский танец". То есть "стилизация бхаратанатъям" - это, следуя логике понятий, - некие танцы чужеродной техники, которые имеют намеренно создаваемое внешнее сходство с данным стилем.

Тогда как танец, основанный на выверенной для данного направления танца технике, использующие некие посторонние для традиций этого танца идеи, помогающие придать ему новый и оригинальный виде - явление фактически, противоположное стилизации. В танце живота такие танцы справедливо называют "шоу беллиданс" ("Show bellydance"). Понятно, что "шоу индийский классический танец" не очень-то звучит, и, возможно, это оправдывает применение термина "стилизация". Хотя, подозреваю, что в будущем термин "шоу - бхаратанатъям", возможно, войдет в обиход, заняв логически подходящее ему место. Кроме "шоу" может использоваться еще термин "адаптация" в таких случаях.

Для нас, как для жителей Российской Федерации, а не Индии, именно адаптация (или шоу, как угодно будем это называть) имеет особое значение. Для индийцев сохранение и культивирование самых традиционных и устоявшихся танцевальных форм - компонент задачи сохранения собственного культурного наследия. У нас же несколько другая задача - популяризация этой культуры среди людей, не подготовленных к ней изначально. Как бы мы не увлекались изучением индийской культуры во всех ее деталях, наш зритель этой практики за плечами не имеет. Поэтому мы можем увлечь его гармонией и неповторимым очарованием индийского классического танца, если адаптируем танцевальное представление, учитывая зрителей. В первую очередь это касается, конечно, музыки, а также длительности композиции (то есть, не делаем длинные танцы), уменьшения повторов

одних и тех же движений. Разумеется, стремление к зрелищности не должно приводить к искажению танцевальной техники и общему духовно-эмоциональному настрою, который воспитывает в себе танцовщица, и который она передает зрителям, переводя "бхаву" в "расу" ).

В балете стили складывались и сменяли друг друга внутри исторических направлений (Возрождение, барокко, классицизм, Просвещение, сентиментализм, романтизм и др.), каждое из которых отличается своеобразием содержания, совокупностью определенных танцевально-пластических средств и характером их применения .

В XIX – XX вв. самобытность стиля можно усмотреть у всех крупных балетмейстеров. Так, для М.И.Петипа характерны крупные сюжетные спектакли на легендарную и сказочную тематику, с чередованием сцен действенных, с единым устремлением к апофеозу в финале, с развитыми хореографическими формами, основанными на широком применении классического танца, его полифонической и симфонической структур.

Для М.М.Фокина – одноактные балеты с лирико-драматическим содержанием, нередко тяготеющим к трагедийности, с применением, наряду с классическим танцем, иных пластических систем (в т. ч. заимствованных из прошлых эпох), со стремлением к скульптурности и живописности хореографического зрелища.

Своеобразием стиля отмечено творчество крупнейших зарубежных хореографов современности Дж.Баланчина, М.Бежара, а в советском искусстве – К.Я.Голейзовского, Л.В.Яacobсона, Ю.Н.Григоровича и др.

Реальная действительность, пропущенная через художественную призму, преобразуется в творчестве балетмейстера и становится самобытным авторским стилем. Так, в авторском стиле балетмейстера Бориса Эйфмана сочетаются ведущие тенденции русского балетного искусства: стремление к выразительному танцу, характерное для М.И.Петипа, и акцентирование изобразительного начала, воплотившееся в постановках М.М.Фокина. Таким образом, вобрав в себя лучшие традиции предшественников, Б.Эйфман пришел к созданию собственного творческого стиля.

#### **4.1. Стиль и стилизация в музыке.**

Это преднамеренное воссоздание специфических особенностей музыки народа, творческой эпохи, художественного направления, реже индивидуального композиторского стиля в произведениях, относящихся к иному национальному или временному пласту, принадлежащих творческой личности с иными художественными установками. Стилизация. не тождественна обращению к традиции, когда установившиеся художественные нормы переносятся в родственные и естественные для них условия (например, продолжение бетховенских традиций в творчестве И. Брамса), а также подражанию, представляющему собой лишённое нового качества копирование (например, сочинения в классическом роде Ф. Лахнера) и легко переходящему в эпигонство. В отличие от них, Стилизация. предполагает отстранение от избранного образца и превращение этого образца в объект изображения, предмет имитирования (например, сюита в старинном стиле "Из времён Хольбер-

га" ор. 40 Грига). Автору стилизации. свойственно отношение к нему как к чему-то лежащему вовне, привлекающему своей необычностью, но так и остающемуся на дистанции - временной, национальной, индивидуально-стилистической; Стилизация. отличается от следования традиции не использованием, но воспроизведением найденного прежде, не ограничено связью с ним, но воссозданием его вне породившей его естественности среды; сущность стилизации. в её вторичности (поскольку стилизация. невозможна вне ориентации на уже существующие образцы). В процессе стилизации стилизуемые явления становятся в определенной мере условными, то есть ценными не столько сами по себе, сколько в качестве носителей иносказательного смысла. Для возникновения этого художественного эффекта необходим момент "отстранения" (термин В. Б. Шкловского, обозначающий условия, нарушающие "автоматизм восприятия" и заставляющие увидеть что-либо с непривычной точки зрения), который делает очевидным реконструирующий, вторичный характер стилизации.

Таким отстраняющим моментом может быть преувеличение черт оригинала (например, в No 4 и No 7 из "Благородных и сентиментальных вальсов" Равеля венского шарма больше, чем в венском подлиннике, а "Вечер в Гренаде" Дебюсси по концентрации испанского колорита превосходит настоящую испанскую музыку), введение несвойственных им стилистических элементов (например, современные диссонантные гармонии в воскрешающей старинную арию 2-й части сонаты для фортепиано Стравинского) и даже самый контекст (в котором, например, только и раскрывается драматургическая роль стилизованного танца в "Менуэте" Танеева), а в случаях весьма точного репродуцирования - заглавие (фортепианной пьесы "В манере... Бородина, Шабрие" Равеля, "Дань почтения Равелю" Онеггера). вне отстранения стилизация лишается своего специфического качества и - при условии искусного исполнения приближается к оригиналу (воспроизводящий все тонкости народной протяжной песни "Хор поселян" из 4-го действия оперы "Князь Игорь" Бородина; песня Любаши из 1-го действия оперы "Царская невеста" Римского-Корсакова).

Стилизация занимает важное место в общей системе музыкально-выразительных средств. Она обогащает искусство своего времени и своей страны музыкальными открытиями иных эпох и наций. Ретроспективный характер стилизации и отсутствие первоизданной свежести возмещаются устоявшейся семантикой, богатой ассоциативностью. К тому же стилизация требует высокой культуры как от её создателей (иначе стилизация не возвышается над уровнем эклектики), так и от слушателя, который должен быть готов оценить "музыку о музыке". Зависимость от культурных накоплений одновременно и сильная и слабая стороны стилизации : адресованная интеллекту и развитому вкусу, стилизация всегда исходит от знания, но как таковая она неизбежно поступает эмоциональной непосредственностью и рискует стать рассудочной.

Объектом стилизации может быть фактически любая сторона музыки. Чаще стилизуются наиболее примечательные свойства целой музыкально-исторической эпохи или национальной музыкальной культуры (объективно-уравновешенное звучание в характере хоровой полифонии строгого письма в "Парсифале" Вагнера; "Русский концерт" для скрипки с оркестром Лало). Так же часто стилизуются

ушедшие в прошлое музыкальные жанры (Гавот и Ригодон из Десяти пьес для фортепиано ор. 12 Прокофьева; мадригалы для хора a cappella Хиндемита), иногда формы (почти гайдновская сонатная форма в "Классической симфонии" Прокофьева) и композиционные приёмы (характерные для полифонических тем эпохи барокко тематическое ядро, секвентно-развивающая и заключит части в 1-й теме фуги из "Симфонии псалмов" Стравинского). Реже воспроизводятся особенности индивидуального композиторского стиля (импровизация Моцарта в опере "Моцарт и Сальери" Римского-Корсакова; "дьявольское пиццикато" Паганини в 19-й вариации из "Рапсодии на тему Паганини" Рахманинова; получившие распространение в электронной музыке фантазии в характере Баха). Во множестве случаев стилизуется к.-ладовый элемент музыкального языка: ладово-гармонические нормы (напоминающая о модальной диатонике песня "Ронсар - своей душе" Равеля), ритмические и фактурные детали оформления (торжеств. пунктирная поступь в духе увертюры Ж. Б. Люлли для "24 скрипок короля" в прологе балета "Аполлон Мусагет" Стравинского; арпеджированное "романсовое" сопровождение в дуэте Наташи и Сони из 1-й картины оперы "Война и мир" Прокофьева), исполнительский состав (старинные инструменты в партитуре балета "Агон" Стравинского) и исполнительская манера ("Песня ашуга" в импровизационном мугамном стиле из оперы "Алмаст" Спендиарова), тембр инструмента (звучание гуслей, воспроизводимое соединением арфы и фортепиано в интродукции оперы "Руслан и Людмила", гитары - соединением арфы и первых скрипок в главной партии "Арагонской хоты" Глинки). Наконец, стилизации поддаётся нечто гораздо более общее - колорит или душевное состояние, существующие скорее в романтизированном представлении, чем имеющие реальные прототипы (условно-ориентальный стиль в Китайском и Арабском танцах из балета "Щелкунчик" Чайковского; подёрнутая меланхолической дымкой песня трубадура в "Старом замке" из "Картинок с выставки" для фортепиано Мусоргского; благоговейно-экстатическая созерцательность в характере аскетичного средневековья в "Эпической песне" из "Трёх песен Дон Кихота к Дульцинее" для голоса с фортепиано Равеля). Таким образом, термин "Стилизация" имеет много оттенков, и смысловой диапазон его столь широк, что точные границы понятия стилизации стираются: в своих крайних проявлениях стилизация либо становится неотличимой от стилизуемого, либо задачи её становятся неотличимыми от задач всякой музыки.

Стилизация исторически обусловлена. Её не было и не могло быть в доклассический период истории музыки: музыканты средневековья, отчасти и Возрождения, не знали или мало ценили авторскую индивидуальность, придавая главное значение умелости выполнения и соответствию музыки её литургическому назначению. К тому же общая музыкальная основа этих культур, восходящая главным образом к григорианскому хоралу, исключала возможность заметных "стилистических перепадов". Даже в отмеченном мощной индивидуальностью творчестве И. С. Баха близкие к музыке строгого стиля фуги, например хоральная обработка "Durch Adams Fall ist ganz verderbt", не стилизация, а дань хотя и архаичной, но не умершей традиции (протестантский хорал). Венские классики, значительно усилив роль индивидуально-стилистического начала, в то же время занимали слишком активную творческую позицию, чтобы ограничиться стилизацией, не стили-

зованы, но творчески переосмыслены народные жанровые мотивы у Й. Гайдна, приёмы итальянской *bel canto* у В. А. Моцарта, интонации музыки Великой французской революции у Л. Бетховена. На долю стилизации у них остаётся воссоздание внешних атрибутов восточной музыки (вероятно, в связи с интересом к Востоку под влиянием внешнеполитических событий того времени), часто шутовское ("турецкий барабан" в рондо *alla turca* из сонаты для фортепиано *A-dur*, К.-V. 331, Моцарта; "Хор янычар" из оперы "Похищение из сераля" Моцарта; комической фигуры "гостей из Константинополя" в опере "Аптекарь" Гайдна и др.). Изредка встречаясь в европейской музыке и прежде ("Галантная Индия" Рамо), восточная экзотика долго оставалась традиционным объектом условной стилизации в оперной музыке (К. М. Вебер, Ж. Визе, Дж. Верди, Л. Делиб, Дж. Пуччини). Романтизм с его повышенным вниманием к индивидуальному стилю, к локальному колориту, к атмосфере эпохи подготовил почву для распространения стилизации, однако композиторы - романтики, обращенные к проблемам личного, оставили сравнительно немногочисленные, хотя и блестящие образцы стилизации (например, "Шопен", "Паганини", "Немецкий вальс" из "Карнавала" для фортепиано Шумана). Тонкие стилизации встречаются у русских авторов (например, дуэт Лизы и Полины, интермедия "Искренность пастушки" из оперы "Пиковая дама" Чайковского; песни иноземных гостей из оперы "Садко" Римского-Корсакова: в песнях Веденецкого гостя, по словам В. А. Цуккермана, стилизация полифонии строгого стиля обозначено время, а жанром баркаролы - место действия). Русскую музыку о Востоке большей частью трудно назвать стилизованной, столь глубоким оказалось постижение в России самого духа географически и исторически близкого Востока (хотя и несколько условно понятого, не обладающего этнографией, точностью). Однако к стилизации можно причислить иронически подчёркнутые, "чрезмерно восточные" страницы в опере "Золотой петушок" Римского-Корсакова.

Особенно широкое развитие стилизация получила в 20 в., что обусловлено некоторыми общими тенденциями современной музыки. Одно из важнейших её качеств (и вообще качеств современного искусства) - универсализм, т.е. интерес к музыкальным культурам практически всех эпох и народов. Интерес к духовным открытиям средневековья сказывается не только в исполнении "Игры о Робене и Марион" Г. де Машо, но также в создании Григорианского концерта для скрипки с оркестром Респиги; очищенными от пошлости коммерческого джаза предстают стилизацию негритянской музыки в фортепианных прелюдиях Дебюсси, в сочинениях М. Равеля. Точно так же интеллектуализм современной музыки представляет питательную среду для развития стилизаторских тенденций, особенно важных в музыке неоклассицизма. Неоклассицизм ищет опору среди общей неустойчивости современного бытия в воспроизведении выдержавших испытание временем сюжетах, формах, приёмах, что делает стилизация (во всех её градациях) атрибутом этого холодновато-объективного искусства. Наконец, резкое повышение значения комического в современном искусстве создаёт острую потребность в стилизации, от природы наделённой главнейшим качеством комического - способностью представлять черты стилизуемого явления в преувеличенном виде. Поэтому в комедийном плане диапазон выразительных возможностей музыкальной



стилизации очень широк: едва уловимый юмор в чуть излишне знойном "В подражание Альбенису" для фортепиано Щедрина, лукавые фортепианные прелюдии кубинца А. Таньо ("Композиторам-импрессионистам", "Национальным композиторам", "Композиторам-экспрессионистам", "Композиторам-пуантилистам"), веселое пародирование оперных шаблонов в опере "Любовь к трём апельсинам" Прокофьева, менее добродушная, но стилистически безупречная "Мавра" Стравинского, несколько шаржированные "Три Грации" Слонимского для фортепиано ("Ботичелли" - тема, представленная "музыкой ренессансных танцев", "Роден" - 2-я вариация в стиле Равеля, "Пикассо" - 2-я вариация "под Стравинского"). В совр. музыке стилизация продолжает быть важным творческим приёмом. Так, стилизация (часто в характере старинных *concerti grossi*) включается в коллажи (например, стилизованная "под Вивальди" тема в 1-й части симфонии А. Шнитке несёт ту же смысловую нагрузку, что и введённые в музыку цитаты). В 70-е гг. оформилась стилевая тенденция "ретро", которая по контрасту с предшествовавшей сериальной переусложнённостью выглядит как возврат к простейшим образцам; стилизация здесь растворяется в апелляции к первоосновам музыкального языка - к "чистой тональности", трезвучию.

#### 4.2. Стиль и стилизация в хореографии.

Стиль – это характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого. Стиль танца – один из самых важных моментов и должен быть в различных танцах разным. К сожалению, об этом мало думают хореографы-постановщики, а поэтому движения и рисунки разных по стилям танцев становятся одинаковыми.

Говоря о стиле в хореографическом искусстве, нельзя обойти такое понятие, как стилизация танца.

Стилизация – использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм и приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных эстетических целей.

Источником стилизации может быть стиль и манера отдельного автора или исполнителя, творческого направления и школы, арсенал характерных форм исторического стиля, народной культуры. Явления стилизации в истории искусства обусловлены взаимосвязью между прошлым и настоящим, между различными национальными культурами.

Стилизация дает возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости художественного образа. Стилизация может способствовать усилению выразительности в произведениях искусства.

Несомненно, одним из проявлений стилизации в хореографическом искусстве является характерный танец. Стремясь найти истоки характерного танца в прямом соотношении его с различными танцевальными видами, можно найти не только единство, но и противоречия, приближенность друг к другу или удален-

ность в различные периоды развития хореографического искусства.

Вобрав в себя образное начало, суть характера, «народный мотив», характерный танец не представляет собой точного подобия народной пляски, не копирует фольклорный танец. Он поэтично и художественно правдиво выражает народный дух, укрупняя и углубляя черты народного характера, заложенные в первоисточнике. Вместе с тем характерный танец определяет не только образность, выразительность и эмоциональность танца народного, но и вмещает в себя сплав различных видов сценического танца.

«О значении стилизации народного танца говорил великий Ж.-Ж.Новерр в XVIII веке. Балетмейстер имел в виду не только перспективы обогащения балета лишним видом танца. Он выдвигал принцип переосмысления хореографии в качестве средства, способного внести свежую струю в застывшее каноническое искусство. Поэтому он призывал продолжать пополнение танца народными элементами (Ю.Слонимский. Путь характерного танца)».

Ж.-Ж.Новерр гениально предвидел дальнейшее формирование сценического танца за счет обогащения его элементами, заимствованными из реальной действительности.

Стилизация наблюдается уже в XIX веке в эпоху Сен-Леона в русском балете. Это было сочетание стилизованной классики с некоторыми этнографическими движениями и штрихами.

Движения характерного танца стилизовались в принципах танца классического. В основе своей, происходя от того или иного народного танца, они смягчались, округлялись, обретали большую плавность.

Реформатором балета был М.М.Фокин, который стремился очистить характерный танец от штампов.

Резко выступая против «старого балета», стремясь... оторваться от традиций, М. М. Фокин черпает стилизационные средства повсюду. Айседора Дункан и ее пластический танец вооружают Фокина лозунгом, в котором естественная постановка тела, ног и рук противопоставляются классическим *port de bras*, прямого корпуса и установленных па. «Живопись, индийская скульптура, строгие фигуры древнего Египта, персидские миниатюры, японские и китайские акварели, искусство архаической Греции» питают творческую фантазию Фокина, помогают ему измышлять подчас принципы новых движений и поз. И, наконец, музыка (а у Фокина существует явное пристрастие к композиторам-романтикам и импрессионистам) определяет основной характер танца. Впрочем, музыка воздействовала на Фокина больше настроением, чем содержанием.

Фокин выступает поборником активизации работы рук и корпуса, ратует за такие положения тела в танце, которые имели до него малое и лишь весьма однообразное применение.

Характерный танец М. М. Фокина заметно отличается от танцев его предшественников. Движения ног стилизованны. «Ноги обращены коленями и ступнями внутрь (*en dedans*) тогда, когда это требуется, или выворотны, если это нужно сам не замечая этого, Фокин так же, как все предшествующие реформаторы, начинает со смешанных жанров».

Поиски стилистических различий и характеров, эмоциональная яркость тан-

ца – вот основные факторы композиционной работы Фокина.

В истории сценического танца народный танец является одним из источников возникновения бесконечного разнообразия движений. Под воздействием народного танца происходило формирование движений классического танца, расширялась палитра его выразительных средств, обновлялись его формы.

Проявлением принципа стилизации является обогащение классического танца элементами народного. В этом случае элементы народного танца вплетаются в качестве деталей в рисунок классического танца. Такое проникновение коренится в глубоком внутреннем родстве этих двух танцевальных систем. Народный танец в свое время сыграл большую роль в формировании классического танца. Классический танец, обогащаясь в процессе своего развития языком народного танца, привносил в него некоторые свои особенности.

Фольклор – это коллективность творческого процесса, традиционность, нефиксированные формы передачи произведений от поколения к поколению, вариативность. Он возник, как предискуство и тесно связан с бытом и обычаями народа. Сама жизнь утвердила решение, когда фольклор становится не только этнографической ценностью, а живым языком в создании новых сценических форм. Стилизация является одной из таких форм работы с фольклорным произведением.

Для создания стилизованного танцевального номера берется фольклорно этнографический материал. Переработав фольклорно этнографический материал, его образцы, получают стилизованную современную сценическую обработку. Цель в том, чтобы прочувствовать и перенести на сценическую площадку не традиционный образ героя, который существует в фольклоре, а посредством ассоциаций – в целом героя, передать глубинное ощущение о том, какой это был герой или человек, т.е. воссоздать абстрактный, бессознательный образ.

Нужно отметить, что в основе стилизованного номера лежит, в первую очередь, изучение фольклорно-этнографического материала, владение законами композиции, и конечно, чувство стиля – все то, что в совокупности создает нужный образ или ощущение образа, своеобразного национального характера народа, его образ жизни и особенности мышления.

На сегодняшний день стилизация стала настолько популярной, что ни один конкурс аматорских коллективов не обходится без номинации «Стилизация народного танца».

Прием стилизации, используемый балетмейстерами хореографических коллективов, отвечает интересам современных исполнителей и зрителей, их восприятию народной музыки и народного танца как явления не застывшего в своем развитии, а постоянно обновляющегося, живого искусства. Стремясь познать, в какой-то мере, возродить и донести национальную культуру до зрителей и исполнителей, балетмейстеры создают новые произведения на основе народных традиций. Только так можно сохранить и передать последующим поколениям народные черты.

Необходимость современной творческой интерпретации фольклорного материала, а не только изучение и сохранение традиций; внедрение инновационных методов, приближающих к пониманию народной культуры; знание законов стилизации народного танца, придания ему современного звучания; поиск новых

форм соединения народного и современного искусства – все эти вопросы делают проблему обращения хореографов к фольклорному материалу актуальной и намечают перспективы дальнейшей работы в данном направлении.

Определив стилистику хореографического решения и проделав работу по освоению сценической площадки, студент может переходить к работе по созданию непосредственно хореографического языка композиции. Это будет следующим этапом его самостоятельной работы.

Танец имеет общие черты не только с музыкой, но и с изображением, прежде всего со скульптурой, которая, как и танец, опирается на пластику человеческого тела, но только данную не в движении, а в статике. Поэтому танец нередко называли «ожившей скульптурой», «движущейся скульптурой» и т. п. Скульптурная (статическая) выразительность человеческого тела является, как бы одним из моментов или частным, случаем танцевального искусства. Особенное значение она приобретает в танцах, идущих в медленном темпе, в адажио. Поддержки и аттитюды в дуэтных танцах всегда имеют опорные точки, где именно скульптурная выразительность позы приобретает решающее значение. Это родство скульптуры и танца позволяет и отдельных случаях «воплощать» в хореографии те или иные произведения ваяния, равно как и порождает в балете такие специфические приемы, как «ожившая скульптура», «статический барельеф», «скульптурная группа» и т. п. У балетмейстера Л. Якобсона есть несколько хореографических миниатюр, со (данных по мотивам скульптур О. Родена и словно воплощающих его образы: «Поцелуй», «Вечная весна», «Минотавр и нимфа». Они начинаются и завершаются позами, воспроизводящими известные скульптурные группы Родена. Танцевальный образ выступает здесь как «ожившая скульптура», являясь как бы развитием этой начальной и конечной позы. На советской эстраде ставились танцы, воспроизводившие мотивы известных скульптур И. Шадра («Сеятель», «Бульжник — оружие пролетариата»). Очень распространен в балете образный мотив оживших кукол, игрушек («Фея кукол», «Коппелия», «Щелкунчик»), которые тоже ведь являются своего рода скульптурой, зримой пластикой, и в которых коренятся возможности движения, реализуемого в танце. Но и независимо от воплощения произведении зримой пластики балет нередко пользуется выразительностью скульптурных поз и групп. В постановках «Спартак» Л. Хачатуряна, принадлежащих и Л. Якобсону, и Ю. Григоровичу, каждый балетмейстер, хотя и по-разному, использовал скульптурные (статические) группы. У Л. Якобсона они, вроде эпитафии, открывали некоторые картины или даже заменяли их (бой). У Ю. Григоровича каждый акт спектакля завершается статической символической композицией, напоминающей скульптурную группу («Призыв к свободе», «Крепость», «Вечная память»), а финал балета состоит из вереницы таких композиций, (вставляющих вспомнить традиционные мифологические сюжеты («Оплакивание», «Положение во гроб» и т. д.). Подчеркивание скульптурной выразительности в хореографии, выявление родственных черт этих искусств, если ими не злоупотреблять, а находить каждый раз нужную меру, — закономерный прием в балетном театре. Вместе с тем это прием частного характера, ибо собственная стихия танца — движение.

Иногда балет отталкивается также от образов живописи и графики. Существуют хореографические миниатюры на темы картин советских художников («Будущие летчики» А. Дейнеки, «Отдых после боя» Ю. Непринцева). А балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв поставили балетный спектакль «Сотворение мира» (музыка А. Петрова), вдохновленный образами известной графической серии Жана Эффеля. Мизансцена балетного спектакля может быть родственна живописной картине или напоминать ее. Еще Новерр призывал балетмейстеров учиться у искусства живописи законам композиции: умелому выделению главного, соотношению частей и целого, организации контрастов и соответствий, единства во многообразии и т. д. Но главное значение живописи для балета состоит, конечно, в изобразительном оформлении самого танца и балетного представления в целом. Это снова возвращает нас к вопросу о синтезе искусств. Изобразительное искусство входит в балет таким же составным компонентом, как драматургия и музыка. Оно словно завершает зримый облик спектакля в целом и его отдельных эпизодов и сцен.

Оформление балетного спектакля имеет специфические особенности, диктуемые условиями жанра. Во многих отношениях работа художника в балете более сложна, нежели в других видах театра. В драматическом театре художник призван воплотить в изобразительном решении образы и действие произведения. В опере, помимо этого, возникает задача выражения также и музыки (музыкального действия и музыкальных образов). В балете художественный строй оформления определяется музыкально-хореографической драматургией, то есть действием, музыкой, танцем в их единстве. Действенность, музыкальность и соответствие условиям танцевального искусства — главные критерии оценки качества художественного оформления в балетном спектакле.

Элементарные специфические требования, предъявляемые балетным театром к работе художника, — создание удобной для танца сценической площадки и удобного для танца актерского костюма. Разумеется, требования эти прежде всего формальные, и потому удовлетворение их ничего еще не говорит о качестве работы художника. Тем не менее несоблюдение этих условий всегда в той или иной мере вредит художественности оформления. Именно поэтому в балетном театре мы редко встречаем сложные пространственные решения (к числу немногих могут быть отнесены «Ромео и Джульетта», П. Вильямса, «Лола» Б. Волкова). Зато обычным здесь становится оформление, оставляющее сцену свободной для танца, а планшет ее ровным. Художники избегают станков и громоздких строенных декораций. Изобразительно используются преимущественно кулисы, падуги, задний план, иногда порталы. Перед художником возникает сложная задача достичь образной полноты при многих ограничениях, вытекающих из танцевальной специфики спектакля.

Аналогичная задача возникает и в решении костюма. Ведь балетный костюм это не просто и не только одеяние героя, выражающее его эпоху, социальную и национальную принадлежность, характер, по еще и своеобразная «униформа», определяемая требованиями танца (колет, трико, пачка, тюника и т. д.). Балетный костюм не может быть тяжелым, стесняющим движения, скрывающим тело. Он должен выявлять объемнопластическую структуру тела тан-

цора, подчеркивать его форму, помогать танцу. Нейтрализуя конкретное, балетная «униформа» выявляет в фигуре обобщенно-танцевальное, пластически-выразительное. Жизненное же содержание спектакля требует социально-исторической конкретности костюма. Возникает сложная задача сочетания образности, выразительной характерности костюма с его «танцевальностью». И порою приходится видеть, как в работах молодых и неопытных художников приносится в жертву либо «танцевальность» костюма — его образности, либо образность — «танцевальности». В первом случае костюм неудобен и непригоден для танца, во втором — беден, невыразителен и сведен к чистой «униформе». Преодоление этого противоречия — дело мастерства художника. Творчество С. Вирса-ладзе, в частности в спектаклях Ю. Григоровича, может не только быть блестящим образцом решения подобных противоречий. Оно является и ответом на многие принципиальные творческие вопросы нашего театрально-декорационного искусства.

При постановке народного танца балетмейстеру надо обратить серьёзное внимание на костюм танцоров. Создавать сценический костюм следует на основе народных костюмов, но конечно несколько облегчая их, чтобы танцорам было удобно в них двигаться.

«Русские национальные костюмы очень разнообразны. Пишет Т.А. Устинова в книге «Бережь красоту русского танца». Не только каждая область, но и часто даже отдельный район отличается особенным сочетанием красок, покроем сарафана, формой головного убора, своеобразными узорами. В старину девушки долгие годы готовили праздничную одежду, расшивали узорами сарафан, кокошник, вышивали рубашки и кофты. Богатый костюм, в который было вложено много труда, переходил по наследству от матери к дочери. Парни одевались тоже нарядно (вышитые разноцветные рубахи, красивые тканые пояса). Для девичьего национального русского костюма типичен сарафан. Его носили на севере и в южных областях. Покрой сарафана и отделка были разнообразны. Девичьи причёски и головные уборы заметно отличались от женских. Девушки заплетали волосы в одну косу, носили на голове ленты и разные повязки.

Для мужского костюма характерен особый покрой рубашки-косоворотки (разрез воротника не на середине груди, а сбоку). В старину косоворотка не имела пришитого воротника стойки: ворот и разрез просто обшивались узкой полоской кумача. Штаны были холщёвые, с узорами или полосками. Позже стали шить гладкие штаны тёмного цвета.

Костюм танцора для сценического выступления должен быть нарядным, праздничным, соответствовать пляске».

Современные народные танцы, безусловно, требуют современного сценического костюма. Костюм, как и музыка, должен составлять единое целое с танцем, только тогда танцевальная постановка станет выразительным художественным произведением.

Сценический костюм это не только одежда, это головной убор или парик, причёска, грим, то есть всё, что является составной частью и характеристикой персонажа. Для танцора костюм – это материя и форма, одухотворённая содержанием и смыслом танца. На протяжении всей истории развития балетного театра шло эволюционное преобразование костюма. Оно было вызвано не только техническими возможностями, но и перипетиями различных стилей и моды, разных стран и времён. Костюм античности не похож на костюм средневековья, костюм XVIII века на XIX или XX век.

Говоря о костюме, мы, прежде всего, должны иметь в виду цвет, который подчеркивает эмоциональное состояние, и силуэт, который представляет в танце гибкую форму. Даже только по силуэту костюма, легко определить к какой эпохе он принадлежит. Нельзя спутать бальное платье, в котором танцевали менуэт и русский сарафан, также как нельзя ошибиться в отличиях античного костюма и костюма эпохи Возрождения. В разных частях света, в разных странах, развитие общества имело свои специфические особенности, и все они – климатические, социальные, национальные и эстетические – ярко выражены в своеобразии костюмов. Костюм самый тонкий, верный и безошибочный показатель отличительных признаков общества, маленькая частица человека, страны, народа, образа жизни, мыслей занятий и профессий.

«Костюм – это форма, соответственно вылепленная тканью и придающая фигуре те или иные очертания. - Отмечает Р.В Жахарзевская. - Очертания или силуэт, видоизменяются в зависимости от стиля, художественной характеристики целой эпохи, или от моды, как кратковременного изменения в границах стиля. Так, например, западноевропейское искусство XVI века – стиль барокко, стиль придворного абсолютизма, стиль торжественный и высокопарный, - создаёт и соответствующий этим понятиям костюм. В архитектуре стиль барокко выявлен в преувеличенных формах и пропорциях, в излишней декорации фасадов дворцов, с бесконечными анфиладами комнат и богато убранными залами».

Большое значение для танца имеет выбор ткани для костюма. В каждой эпохе создаются ткани и орнаменты, отвечающие вкусам, национальным особенностям и стилю своего времени. В средние века использовали бархат, парчу, в XVII - XVIII века атлас, тонкую шерсть, в XIX – более тонкие материалы. В наше время используются новые ткани: трикотаж, прорезиненные, синтетические и т.д. Пластические свойства тканей (мягкость, упругость, текучесть) обеспечивают ту или иную форму костюма, позволяя танцовщикам двигаться более свободно, не сковывая их движений. Вместе с тем, следует не забывать, о взаимоотношениях фактуры ткани и формы костюма в каждую историческую эпоху.

Танец, происходящий на сцене, являет собой живописную картину, которая постоянно меняется. Гармония должна быть во всём. «Костюмы, по убеждению Головина, необходимо подчинить общей цветовой гамме, они должны создавать музыку цвета».

Работа над созданием костюма для танцев, для балетных спектаклей не терпит поверхностного формального отношения. Чтобы костюм был удобен и не стеснял движение, новые костюмы (как и обувь) следует «обживать». Правильно исторически сшитый костюм необходимо брать на репетиции и привыкать к его особенностям. Только тогда, танцор на сцене, во время выступления, будет чувствовать себя уверенно и свободно. Небрежное отношение к сценическому костюму снижает художественное впечатление. Если же костюм удобен и скроен точно по фигуре исполнителя, он поможет танцору справиться с поставленными задачами, и усилит общее впечатление от увиденного у зрителей. Хореограф, создающий танец, или балетный спектакль должен также как и художник обладать не только художественным вкусом, но и необходимыми знаниями. Исполнитель и костюм во время сценического действия должны составлять неразрывное художественное целое, а не быть только двигающейся декорацией.



## 5. Работа над лексикой хореографического произведения

Отбор основных хореографических движений, из которых в дальнейшем будут создаваться хореографические комбинации, следует производить на основе проведенного ранее анализа средств музыкальной выразительности музыкального материала произведения, выбранного для хореографической постановки. Эти движения, как уже отмечалось ранее, должны отражать основные особенности средств музыкальной выразительности и четко следовать за ними. Очертив на основе данных артикуляционного, динамического и метроритмического музыкального анализа круг основных хореографических движений, следует попытаться грамотно соединить эти движения и сочинить на их основе комбинации. При этом важно добиваться логики построения танцевальной «фразы», исходя из логики построения музыкального материала. Для этого необходимо соблюдать важнейшие законы музыкально-хореографического синтаксиса:

1. Начало новой хореографической комбинации должно соответствовать началу нового музыкального построения, окончание комбинации — концу музыкального построения.
2. Сходство и различие в музыкальном материале должно соответственно определять сходство и различие в материале хореографическом.
3. Повторы в музыкальном материале должны найти соответствующее хореографическое отображение либо в виде полного повторения хореографического материала, либо в виде его хореографического варианта.
4. Неустойчивое музыкальное предложение, выражающее незавершенность музыкальной мысли, должно найти соответствующее хореографическое отображение в виде такой хореографической комбинации, которая бы подчеркивала эту смысловую незавершенность. Устойчивость же музыкального предложения, наоборот, должна быть отображена в создании так называемой «завершенной» хореографической комбинации, выражающей законченную музыкально-хореографическую мысль.

Однако хореографические движения не только должны отражать основные особенности средств музыкальной выразительности, а хореографические комбинации должны не только логически отображать структуру музыкального языка: в основе отбора хореографических движений и сочинения хореографических комбинаций, прежде всего, должна быть эмоциональная наполненность музыки. Хореографический язык должен быть эмоционально окрашенным. Хореографические движения и комбинации должны отражать эмоциональный строй музыкального произведения, являясь средством передачи музыкальной и драматургической образности. Хореографическая лексика должна быть образно-значимой.

Работая над хореографическим образом, необходимо найти его пластическое выражение, «станцевать» образ, то есть передать его исключительно хореографическими средствами. В связи с этим необходимо найти такие хореографические движения, хореографические жесты, придумать такие хореографические комбинации, которые являлись бы средством выражения мысли, чувства, настроения, внутренней и внешней характеристики персонажа (персонажей).

Только руководствуясь подобными принципами, можно создать интересный, яркий, образный и самобытный хореографический язык танцевальной композиции.

Завершающим этапом самостоятельной работы студента-хореографа является работа с исполнителями (репетиционная работа).

Хореографический текст. Если рисунок танца – это перемещение исполнителей по сценической площадке, то хореографический текст – это танцевальные движения, жесты, позы и мимика. Танцевальный язык для хореографического сочинения, это тоже самое, что литературный язык для литературного произведения. Несмотря на явные различия между хореографическим и литературным языком, многие функции литературного языка адекватны хореографическому. Также как литературный язык одного народа отличается от языка другого народа, так и танцевальный язык у разных народов различен. Танцевальный язык народа вобрал в себя его темперамент, жизненный уклад, социальные, климатические условия и др. В основе речи человека лежит мысль, выраженная словами, а в основе хореографического языка, который тоже состоит из фраз, лежит движение. Так, например, различные акценты и более или менее глубокое plie, меняют национальную принадлежность такого распространённого движения как «верёвочка». Мы встречаем верёвочку в русском, украинском, венгерском, болгарском танцах. «Верёвочка» в русском танце исполняется в глубоком plie, на полупальцах. В украинском, в более быстром темпе, легко, колени чуть присогнуты (отчасти это объясняется своеобразием костюма, т.е. узкой юбкой у женщин). «Верёвочка» в венгерском танце исполняется на вытянутых ногах, характер движения резкий, полупальцы высокие. «Верёвочка» в болгарском танце исполняется в сложных музыкальных ритмах, поэтому характер движения синкопированный, колени находятся в естественном положении. Механически исполненные движения делают танец бессмысленным. Что ещё следует иметь в виду при сочинении танца? В поисках ответа обратимся к опыту выдающегося балетмейстера Михаила Фокина. Вот что он пишет: «Всякое движение в художественном танце является усовершенствованием, развитием естественного движения, в соответствии с характером, которой данный танец должен выявить. Ни одно отступление от натурального движения не должно быть не оправданным. Поднимается ли танцовщица на пальцы, взлетает ли в воздух, стучит ли своими каблучками по полу, - всё это не искажение, а развитие естественного движения. Но есть ещё категория танца. Танец противоестественный. Так танцуют те, кто хочет выдать себя за новаторов, быть модернистами, кто движим одним побуждением, - быть непохожим на других, особенным. Танец противоестественный, это ужасная опасность искажения человека, усвоения болезненных навыков, потери чувства правды. Ложь жестов также преступна, как и лживость слова». Прежде всего, балетмейстер должен помнить, что он хочет выразить в своём сочинении. При этом создавать хореографический текст, следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном произведении, ибо танцевальный язык, находится в тесной зависимости от национального характера народа, его образа мысли, особенностей мышления. Ошибочно поступают те балетмейстеры, которые в угоду современной моде, отвергают веками накопленную культуру, считая, что он создаёт что-то оригиналь-

ное. В хореографическом произведении, балетмейстер должен стремиться к тому, чтобы одно движение, логически было связано с другим. Таким образом, создаётся органическая цепочка, где слово, переходит в предложение, а предложение в рассказ и т.д. К этому следует добавить, что сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца.

Хореографические формы — это замкнутые устойчивые танцевальные структуры, в рамках которых осуществляется развитие танцевальных тем. Хореографические формы свойственны всем видам танца. Однако каждому присущи свои, оригинальные формы. Они создают для каждого выразительного средства оптимальные возможности выявления содержания.

В балетном театре наибольшее распространение получили формы классического танца. В теоретических работах XX века, в высказываниях некоторых практиков проявилось пренебрежительное, даже негативное отношение к хореографическим формам. Их считают архаичными, банальными, препятствующими оригинальному хореографическому мышлению. Пожалуй, нет ничего более несправедливого, чем подобная точка зрения. Ведь никто не упрекнет в отсталости мышления А. Ахматову, А. Вознесенского, обращавшихся к форме сонета, или Д. Шостаковича, создавшего «Прелюдии и фуги». До сих пор в программе любого вечера балета или праздничного концерта хореографические формы *pas de deux* или *grand pas* являются кульминацией, вызывая самое сильное эстетическое переживание.

Это не случайно. Оптимальная организация танцевального развития подсказала возникновение и дальнейшее становление хореографических форм. Поэтому в классических формах хореографическое искусство достигает наибольшего эффекта. Вот почему формы надо изучать, а не отвергать. Начало изучению положил Ф. Лопухов. Анализируя формы *pas d'ensembles*. Первого типа, он увидел в них хореографический аналог сонатного аллегро в музыке.

В современном балетном театре существуют две группы классических хореографических форм, в которых содержание выражается в сугубо танцевальном развитии. К одной относятся хореографические формы чистого танца — вариации, дуэты, *pas d'ensembles* (*pas de deux*, *pas de trios*, *pas de quatre* и т. д. со стабильной конструкцией: *entrée adagio*, вариации, *coda*), *grand pas*. К другой — хореографические формы, включающие действие — монологи (передающие ход мысли), действенные дуэты, формы *pas d'actions*.

Вариация — танец солиста. В драме это монолог, в опере — ария, в балетном театре — вариация. Вариация может быть как мужской, так и женской. Женские вариации можно разделить на партерные и прыжковые. Партерные вариации исполняются в медленном и быстром темпе. В них используются движения с широкой амплитудой и мелкая пальцевая техника. В прыжковых вариациях в основном используются элементы *allegro*, а также вращение на пальцах и туры.

Непревзойдённым мастером — сочинителем женских вариаций был М.Петипа. В качестве характерного примера можно привести вариации из большого классического балета «Пахита» на музыку Л.Минкуса и пролог из балета «Спящая красавица» на музыку П.Чайковского, вариации фей. Мужские вариации в основном строятся на прыжках и вращениях, хотя могут иметь и лирическое

звучание, как например мужская мазурка в «Шопениане» балетмейстера М Фокина.

Дуэтом называется танец двух партнёров. В музыкальных словарях говорится, что дуэт – это сочинение для двух исполнителей, каждому из которых предназначена своя партия. Однако бывает, что произведение для двух исполнителей не называются дуэтом. Тогда имеется в виду, что это произведение для такого-то инструмента, в сопровождении другого.

Различны бывают и танцы для двоих. Хореографический дуэт, это совсем иная форма. Дуэт в хореографии, это сотанцевание двух персонажей, (двух действующих лиц), в котором раскрываются не только их личные отношения, но и содержание хореографического произведения.

Дуэты можно разделить на три вида. *Первый* – танец в унисон. Они обычно называются «двойками» и в основном исполняются танцорами одного пола, чаще всего женщинами. *Второй вид* дуэта – танец мужчины и женщины. Это может быть танец любви, ненависти и т.д. Два исполнителя выражают свои чувства и взаимоотношения. *Третий вид* – танец диалог, когда каждый из партнёров проводит в дуэте свою тему. Такой дуэт (по замыслу балетмейстера) может закончиться, например гибелью одного из героев.

Дуэты в любом балетном спектакле являются важнейшей составной частью, каждый из них имеет своё начало, развитие и финал. Для успешного исполнения дуэтов, необходимо овладеть техникой и приёмами исполнения партерной и воздушной поддержки. Известными примерами дуэтов могут служить: адажио Одетты и принца Зигфрида из балета «Лебединое озеро» в белом акте, в постановке Льва Иванова, дуэт Фригии и Спартака из балета «Спартак» в постановке Ю. Григоровича, 7 вальс Шопена из балета «Шопениана» М. Фокина.

*Pas de deux*, как и дуэт, тоже танец двоих, но в отличие от дуэта, *pas de deux* не предполагает сюжетной нагрузки. Например: в последнем акте «Спящей красавицы», па-де-де принцессы Флорины и Голубой птицы. Их можно выпустить танцевать в любом концерте (или сделать купюру в спектакле) и это правомерно. Здесь нет развития сюжета. Поэтому это нельзя назвать дуэтом.

Традиционное классическое *pas de deux* состоит из антрэ, *adagio*, мужской вариации, женской вариации и коды. Такое *pas de deux* в старинных балетах обычно служило кульминацией спектакля. Здесь солисты могли показать всё своё техническое мастерство и свою индивидуальную манеру исполнения.

Трио. В балетах прошлого классическая форма трио - это *pas de troise*. Она состоит из *adagio*, первой женской вариации, мужской вариации, второй женской вариации и коды. Эту форму мы можем наблюдать в «Лебедином озере» - в первом акте, в «Пахите», в балете «Фея Кукол» в постановке братьев Сергея и Николая Легат.

Почти все *pas de troise* носят дивертисментный характер и позволяют исполнителям демонстрировать своё мастерство.

Квартет. Это танец для четырёх исполнителей. Он может быть как дивертисментом, так и действенным и исполняться как мужчинами, так и женщинами. Среди известных квартетов можно назвать «Фрески» на музыку Дриго из балета «Конёк-Горбунук» с хореографией М. Петипа и *pas de quatre* на музыку Пуни в

постановке А.Долина.

Массовый кордебалетный танец. Задачей кордебалета является создание образа. Красота композиции в целом зависит и от рисунка и от движений. Настоящим шедевром кордебалетного танца можно назвать акт «Теней» из балета «Баядерка» Л.Минкуса в постановке М.Петипа.

Формы чистого танца обладают наибольшей четкостью и устойчивостью структуры. В формах второй группы наряду с танцем используются элементы пантомимы. Здесь сохраняется обобщенность образов танца и особенности его развития, но одновременно присутствует конкретность действия, идущая от пантомимных элементов. Структура действенных форм устойчива в разной степени. Чем ближе выразительные средства к чистому танцу, тем стабильнее организация формы, чем ближе к пантомиме, тем более неустойчива ее внутренняя структура.

Помимо названных классических форм существуют еще смешанные. Они представляют сочетания разных классических форм, структуры которых произвольно переплетаются. Таковы, например, соло или дуэты на фоне танца кордебалета. Их формы не имеют закрепившейся конструкции.

Потребность выразить новое содержание постоянно приводит к трансформации классических хореографических форм, с одной стороны, и к образованию новых форм — с другой. Формообразование иногда является результатом исканий хореографии, иногда следствием влияния других искусств.

Например, в XX веке появились хореографические трио, квартеты. Их структура отличается от форм *pas de trois*, *pas de quatre*. Они имеют иные смысловые и драматургические функции в спектакле.

## 6. Работа с исполнителем

Такую работу следует начинать, прежде всего, с отбора исполнителей, которые будут участвовать в хореографической постановке. Лучше всего, если это будут студенты одного курса. Им необходимо предоставить возможность многократного прослушивания музыкального произведения, выбранного для хореографической постановки; рассказать о драматургическом замысле; объяснить, какова характеристика и роль их персонажей в общей драматургической канве танцевальной композиции. Исполнителям следует показать хореографические движения, которые они должны будут выучить, а также основной рисунок танца, после чего можно приступать к повседневной репетиционной работе.

Постановщик должен обладать организаторскими способностями. Умение сплотить вокруг себя коллектив и зажечь его творческими задачами, основной залог успеха хореографа. От объективной позиции хореографа зависит очень многое.

В работе с исполнителями постановщик должен добиваться сознательного творческого понимания, поставленных перед ним задач. Для этого не надо натаскивать на определённый характер исполнения движений, а искать вместе выразительное решение каждой роли. «Хореограф должен не диктаторски навязывать актёру свою исполнительскую манеру, пишет Ростислав Захаров в книге «Искусство балетмейстера», а поставить его в такие условия, в которых он мог бы наиболее полно раскрыть свою творческую индивидуальность». Нужно ли говорить, что подобное творческое отношение хореографа возможно лишь при условии, если он смотрит на сочинённый им танец, как на материал, требующий творческого освоения и дальнейшей работы. К участникам репетиции надо прийти, уже имея ясное и чёткое представление, как вы проведёте репетицию, нового, предложенного вами танца. Ни в коем случае постановщик не имеет права, встретившись с исполнителем заявить ему примерно следующее « Вы знаете, у меня шесть вариантов текста вашей партии, но ни в одном из них, я пока не уверен. Давайте пробовать». Исполнителю сразу станет ясно, что хореограф сам не знает, чего хочет. Начнутся разговоры и споры, которые ни к чему не приведут.

Весь период работы с исполнителями можно разделить условно на несколько этапов.

Первое, с чего начинает хореограф-постановщик, знакомство будущих исполнителей со своим замыслом в целом. Очень важно чтобы танцоры его поняли. Он должен уметь объяснить исполнителям свою идею, заинтересовать и пробудить их творческую активность. Он предлагает послушать музыку, чтобы исполнители могли представить себе будущий танец. Затем хореограф ставит танец, последовательно, часть за частью.

В зависимости от величины танца и количества, занятых в нём исполнителей этот этап может занять продолжительное время. Если в танце занято несколько групп танцоров, то постановщик показывает каждой из них своё место на сцене и движения. Отдельно разучиваются движения у солистов. В дальнейшем танец соединяется целиком и начинается репетиционный процесс. На репетициях, отра-

батывается каждое движение, каждая комбинация, добивается единство исполнения в ансамбле, устанавливается темп нового танца. Здесь же отрабатывается способность исполнителей правильно распределять свои силы и дыхание.

### **6.1. Работа над танцевальной выразительностью.**

Танец в образе - это выразительный танец. Выразительность движений - одно из качеств, которым должен обладать артист балета. Всё это так. Но что же из себя представляет сама танцевальная выразительность? Что есть выразительность вообще? Из каких компонентов она складывается? В чём её сущность и критерии? Это – природный дар, или сумма навыков и приёмов, которым можно научиться? Почему не каждый танцовщик обладает ею. В чем её секрет?

Мастерство танцовщика предполагает профессиональное владение танцевально-выразительными средствами в условиях сценической задачи. Осваивать танцевальное мастерство - значит познавать его выразительные средства, его язык. Но какие средства использует танцовщик, достигая экспрессивного эффекта в танце, чтобы передать зрителю его содержание? К таким выразительным средствам на наш взгляд можно отнести: пластику тела, танцевальное движение-действие, танцевальную позу, танцевальный жест, динамику пластики - темп, музыкально-пластический ритм, пространственную амплитуду исполнения движения, пространственное направление, расположение, перемещение и ракурс фигуры танцовщика (визуально-семантическое значение). Все эти компоненты системы выразительных средств в сценической реальности имеют определенные знаковые функции. В данном случае мы намеренно абстрагируемся от таких выразительных средств хореографического искусства, как пантомима, мимика, актерское мастерство (средство перевоплощения и раскрытия художественного образа), форма тела танцовщика (визуальный образ-силуэт), костюм, декорация, приемы режиссерского монтажа, световая режиссура и др. с целью максимальной конкретизации специфики собственно танцевально-выразительных средств исполнителя.

Многие из указанных средств одновременно являются элементами танцевального языка. Экспрессивность (выразительность) возникает в результате знакового “оформления” фигуры и действий исполнителя. С помощью танцевально-выразительных средств танцовщик-интерпретатор осуществляет передачу информации, закодированной в виде хореографического текста. Прежде, чем рассматривать само понятие «танцевальная выразительность», необходимо выяснить, что такое выразительность в практике человеческого общения, в искусстве вообще и в хореографическом в частности.

Выразительность, употребляется в связи с различными явлениями человеческой жизни, предметами, объектами: выразительность речи, жест выразительность лица, позы, интонации, движения, выразительность музыкальная, танцевальная и т.д. То есть имеется некий предмет, объект, явление и есть его, дополнительно присоединённое к нему, качество, характеристика, свойство – выразительность. Синоним выразительности – ясность высказывания. Ясность речи – это её чёткость, определенность, внятность, экспрессивность, рельефность, интен-

сивность. Иностраный синоним выразительности – экспрессивность.

Термин «экспрессия» переводится на русский язык как выразительность, яркое проявление чувств, настроений. Экспрессия толкуется также, как предъявление во вне (другому человеку, группе лиц) скрытых для непосредственного наблюдения психологических особенностей личности. Экспрессивность означает степень выраженности того или иного чувства, настроения, состояния, отношения и т.д.

Часто употребляются выражения: экспрессивный жест, возглас, экспрессивный человек. Имеется в виду известный объект, субъект, известное состояние, действие, но представленное нам (или воспринимаемое нами), поданное в нестандартном, эмоционально беспокойном состоянии (качестве) более ярко, броско, рельефно.

В свою очередь невыразительность понимается как неопределённость, непонятность. Выразительность – это действие, и выразительность – результат как новое качество объекта. Выражать – значит оформлять что-то (мысль, текст, предмет, отношение и т.д.) ясностью с целью достижения понимания (или донесения) его смысла. Значит выразительность – одно из главных средств в передаче информации. Чем же «оформляется», «окрашивается» объект, приобретая выразительные качества? Чаще всего эмоциями и чувствами говорящего, а также приёмами и способами – средствами выразительности. Вы можете возразить. Например, мы говорим: «Выразительный камень». В данном случае форма камня вызывает у нас сравнение с каким-то объектом – человеком и в процесс восприятия включаются эмоционально – чувственные ассоциации.

Ещё один вывод из нашего рассуждения: выразительность возможна только при коммуникации, в отдельных случаях условной, подразумеваемой. Выразительность употребляется, когда что-то передаётся или принимается. Необходимо отметить, что в практике различных видов человеческого общения, начиная от разговорной речи и заканчивая такими сложными видами как искусство, мы в основном (в 99 случаях из 100) имеем дело с выразительностью, (правда, в разной степени), нежели с невыразительностью.

Завершая наши предварительные рассуждения относительно понятия «выразительность», сделаем некоторые предварительные выводы: выразительность – это сумма приёмов и способов – выразительных средств, которые придают предмету, объекту, явлению качество ясности смысла; выразительность – это одна из составляющих коммуникативного процесса передачи или восприятия информации, процесса, проходящего на эмоционально – чувственном уровне сознания; выразительность – это результат вышеупомянутого процесса, в результате которого предмет, объект, явление приобретают новые качества.

Для чего используется выразительность? Выразительность – некий процесс нахождения и изъявления смысла. Цель выразительности – выявление, донесение смысла заключённого в форме и содержании объекта. И ещё, пожалуй, самое главное, – танцевальная выразительность выступает как главный компонент смыслообразования в процессе передачи (подачи) танцевального текста исполнителем. В этом контексте понятие «танцевальная выразительность» предлагается рассматривать как качество танцовщика, проявляющееся в способности переда-



вать танцевально-выразительными средствами содержание хореографического текста и выступающее как единство художественно-творческих, психофизических, коммуникативных и кинетических качеств исполнителя.

Термин «танцевальная выразительность» можно понимать как:

1) Качество – способность (сумма способностей) танцовщика интонировать. Говорят: он обладал танцевальной выразительностью. Имеется в виду владение приёмами и способами «произношения» хореографического текста - интонирования.

2) Танцевальная выразительность - как процесс интонирования «произношения» танцевального текста. Говорят: он танцует, исполняет выразительно. Это и состояние интонирующего.

3) Танцевальная выразительность с позиции зрителя - как некий результат пластического интонирования. Порой говорят: «Его танец был выразительным». То есть это - качество не исполнителя, а его танца, - оценка степени придания тексту оригинального смысла, оценка результата актерской интерпретации. Или говорят: «Воплощённый танцовщиком образ обладал яркими выразительными красками». Это - характеристики воплощённого танцовщиком образа. Оценка степени придания образу яркости, «звучности».

Ещё говорят: «Хореограф создал выразительные образы». Если рассматривать его творчество как живой процесс. Мы рассматриваем живой текст, знаки текста в исполнении. Знаки интонируют сами или только в непосредственном воплощении исполнителя?

Вот как даёт определение выразительности Патрис Пави: «Драматическая или театральная выразительность, как любая художественная выразительность, в соответствии с классицистским видением, мыслится как экстерииоризация, выявление глубинного смысла или скрытых элементов, следовательно, как движение изнутри вовне... Эта «экспрессия» смысла лучше всего реализуется на сцене в телесной и пластической выразительности актёра» .

Патрис Пави даёт (хотя и не чётко) выразительности определение «движения, выявления», следовательно, по сути, рассматривает выразительность как процесс, и во второй цитате выразительность («экспрессия») можно понимать как качество актёра, где телесность – тело актёра как инструмент выразительности, а пластическая выразительность как его способность. Таким образом, мы нашли подтверждение своим предположениям относительно понимания предложенных терминов: танцевальная выразительность – есть качество исполнителя и танцевальная выразительность – есть интонационный процесс предъявления (со стороны исполнителя) и выявления - декодирования (со стороны зрителя) смысла художественного знака, произведения.

В чём же заключается танцевальная выразительность? Что это такое? В хореографическом интонировании. Танцевальная выразительность – это введение в процесс высказывания текста интонирования, - манера высказывания текста как способ и приём подачи текста – информации – «говорения», при котором используются различные приёмы «окраски» элементов танцевальной речи.

Танцевальная выразительность с позиции балетного актёра – есть интонирование, выражающееся в подаче текста – знака, в его оформлении через отношение

к семантике знака, к объектам сценической коммуникации, к ситуации художественного общения.

## **6.2. Основные моменты профилактики травматизма у исполнителей.**

В ходе ежедневных репетиций, выступлений и занятий танцем, мышцы, связки и суставы исполнителей постоянно подвергаются значительным нагрузкам. Поэтому, изучение основ анатомии и физиологии опорно-двигательного аппарата, а также знание причин, распространённых в таких случаях травм, имеет огромное значение для будущих хореографов.

Известный балетмейстер Фёдор Лопухов в своей книге «Хореографические откровенности» одну главу полностью посвятил связкам и мышцам. Он сам ходил в анатомический театр, где знакомился с анатомией, чтобы лучше познать структуру тканей, способных выдерживать наибольшую физическую нагрузку. Н.И.Тарасов пишет, что в хореографических училищах изучается анатомия человека, не связанная с учебными приёмами искусства танца, что нужно преподавать не общий, а специально разработанный курс, для артистов балета. Ведь кроме анатомических данных, танцорам нужно иметь знания и по гигиене, питанию, чередованию физических нагрузок и отдыху. Эти вопросы являются основными в деле профилактики профессиональных травм, заболеваний и перегрузок опорно-двигательного аппарата.

Преподаватель-хореограф и постановщик, при проведении занятий и репетиций, должны заранее планировать структуру урока, репетиции, составлять грамотные комбинации, учитывать индивидуальные особенности исполнителей, чтобы избежать нежелательных последствий. Наиболее сложные элементы логично задавать после того, как танцовщики хорошо разогрелись, то есть во второй половине урока, репетиции. Во время танца наибольшую нагрузку испытывает стопа. В классическом танце эта нагрузка особенно велика и приходится на передний отдел стопы (особенно на пуантах), что при неправильной работе и нагрузке, приводит к деформации и заболеваниям. Исследования показали, что как у женщин, так и у мужчин, занимающихся профессиональным балетом, отмечаются распластанность переднего отдела стопы.

А.Я.Ваганова подчёркивала, что «Во время танца мышцы бедра должны находиться в состоянии напряжения, быть собранными, - при распускании мышц происходят различные травмы вследствие неустойчивости коленного сустава».

Во время занятий танцем следует избегать перегрузок не только по причине сохранения суставов, следует помнить, что самый важный человеческий орган - это сердце. Поэтому, проводя занятия, особенно с детьми, важно умело и осмысленно распределять физическую нагрузку. В данном случае рекомендуется следить за дыханием исполнителя. Дать ему успокоиться, сделать паузу. Это простое действие поможет успокоить и сердце. Занятия хореографией, связаны с большими нагрузками, которые сопровождаются выделением большого количества пота. Пот содержит воду, различные соли, мочевины и другие вещества, которые оказывают раздражающее действие на кожу. Поэтому каждодневный уход за кожей

тела, имеет для танцора важное значение. Уход за кожей – это содержание её в чистоте, сохранение эластических свойств путём периодического смазывания различными кремами, регуляция питания, введение в рацион питания витаминов и продуктов растительного происхождения.

Особое внимание следует уделять частям тела, имеющим большую нагрузку во время танца: коже подошвенной поверхности стопы, рук, бёдер, подмышечных областей. Волосы и зубы также требуют систематического ухода. После репетиции или выступления, следует принять душ, насухо обтереться полотенцем, слегка массируя тело, после чего хорошо расслабиться и отдохнуть. Необходимо при себе иметь индивидуальное небольшое полотенце или салфетку, чтобы периодически очищать лицо во время занятий танцем. При отсутствии гигиенических навыков и знаний у исполнителей могут возникать грибковые заболевания, жжение, зуд и др. Поэтому, соблюдение этих простых правил и пожеланий, по нашему мнению, помогут сохранить ощущение комфорта, здоровье и оптимизм.

Чтобы предотвратить травмы и заболевания у артистов балета, учащихся и других исполнителей, занимающихся танцем, хореограф-руководитель должен контролировать следующие основные моменты:

1. Состояние танцевального зала, или сцены (т.е. ровность пола, отсутствие широких щелей и выбоин)
2. Следить за качеством обуви.
3. Равномерно распределять нагрузку (т.е. выступления в концертах, спектаклях, репетициях)
4. Не допускать частой смены партнёров.
5. Контролировать правильность исполнения движений во время уроков и репетиций.
6. Учитывать профессиональную подготовленность исполнителя к поручаемой роли.
7. Обращать внимание на обязательную разминку перед выступлениями и репетициями.
8. Не допускать нарушений творческой дисциплины (опоздание на репетицию, на выступление. Не регулярные занятия уроком, тренажем, проведение репетиций не в полную силу и т.п.).
9. Следить за тем, чтобы был постоянный врачебный контроль.
10. Не допускать к занятиям раньше времени. (имеется ввиду после болезни, травмы, родов и т.п.)
11. Осматривать сценическую площадку перед выступлением. (на предмет обнаружения на сцене опасных предметов, например, гвоздиков, кнопок и проч. Проверить реквизит, кулисы и освещение)
12. Не допускать к участию в спектакле, концерте и проч., исполнителей в нездоровом состоянии.
13. Обеспечение каждого исполнителя своим костюмом.
14. Не допускать присутствия посторонних лиц во время репетиций, а также за кулисами, во время выступлений.
15. Уметь оказать первую помощь, в случае, если исполнитель получал травму (например, при падении, неправильном исполнении поддержки и т.п.)

Все выше названные причины должны быть в постоянном поле зрения руководителя хореографического коллектива. В случае, когда профилактика травматизма и заболеваний танцовщиков, находится под контролем руководителя, обязательно даст свои положительные результаты.

В этой связи представляется уместным обращение к опыту великих мастеров в области балетмейстерского искусства, поиск и изучение специальной литературы и видеоматериалов, раскрывающих секреты репетиционной работы с исполнителями.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

## Заключение

Предмет мастерство хореографа, занимает особое место в хореографической педагогике. В его основе лежит обучение сложному языку хореографии, как явлению художественно-образному, синтетическому многокомпонентному. Процесс обучения балетмейстерскому мастерству складывается из нескольких этапов. Сочинение хореографической композиции, как и любой другой процесс сочинительства, — это, по сути, и есть самостоятельная работа. Преподаватель лишь подготавливает, направляет и корректирует эту работу. На каждом занятии он намечает определенные задачи самостоятельной работы обучающегося, анализирует и контролирует их выполнение. Студент же, работая самостоятельно, обобщает, перерабатывает, реализует на практике полученную на занятии информацию и выполняет намеченные преподавателем задачи. Таким образом, самостоятельная работа проводится под руководством преподавателя, который ее организует. Главная задача при этом — помочь студенту найти разумный, правильный и оптимальный подход к самостоятельной работе. От того, насколько грамотно организована самостоятельная работа, зависит успех в достижении поставленных задач каждого семестра в отдельности и всего учебного процесса в целом.

В процессе сочинения танца, не только на завершающем этапе самостоятельной работы, но и на всех ее этапах, студенту необходимо изучать рекомендуемую научную литературу. Такое изучение является базисом, на котором должна быть выстроена вся самостоятельная работа.

Подобные принципы организации самостоятельной работы представляются оптимально целесообразными: они дают возможность практически подготовить будущих педагогов-хореографов к созданию танцевальных композиций, способствуют максимальному приобретению базовых знаний и необходимых профессиональных навыков для сочинения хореографических произведений различной степени сложности, то есть позволяют глубоко и всесторонне освоить основы балетмейстерского искусства.

## Список использованных источников

1. Богданов Г. Ф. Работа над танцевальной речью / Г. Ф. Богданов. М., 2004
2. Богданов Г.Ф. Танец: от рисунка и мизансцены к образу./ Г.Ф.Богданов.М., 2003
3. Бернстайн Л. Концерты для молодёжи. /Л. Бернстайн. Л.,1991
4. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание. / М. Ш. Бонфельд. М., 2001
5. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений. Часть 1. / М. Ш. Бонфельд. М., 2003
6. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. / В. В. Ванслов. М.,1971
7. Вопросы воспитания балетмейстера в театральном вузе: Сб. науч. Тр. / М., 1980
8. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. / Р. В. Захаров. М., 1983
9. Кандинский В. Точка и линия плоскости. / В. Кандинский. СПб., 2004
10. Лоусон Д.Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. / Д.Г. Лоусон. М., 1960
11. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. / Л.А. Мазель. М., 1978
12. Мастера эстрады – самодеятельности. Вып 3. М., 1977
13. Музыка и хореография современного балета. Л., 1974
14. Музыка и хореография современного балета: Сборник статей. Вып. 2. Л., 1977
15. Пудовкин В. Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 1. / В. Пудовкин. М., 1976
16. Ремез О. Я. Азбука режиссуры. / О. Я. Ремез. М., 1976
17. Ротерштейн М. И. Основы музыкального анализа. / М. И. Ротерштейн. М., 2001
18. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. / Ю. И. Слонимский. М., 1977
19. Слонимский Ю. И. В честь танца. / Ю. И. Слонимский. М., 1968
20. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. / И.В. Смирнов. М., 1986
21. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 4. / К. С. Станиславский. М. 1957
22. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. / И. Ф. Стравинский. М., 1973
23. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Книга 1. О профессии режиссера. / Г. А. Товстоногов. Л., 1980
24. Художественное восприятие: Сб. под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1971
25. Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966
26. Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. / В. А. Цуккер-

ман. М., 1970

27. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., 1956

28. Эсаулов И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. /И. Г. Эсаулов. Ижевск., 2000

29. Эфрос А. Профессия – режиссёр. / А. Эфрос. М., 1975

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

## Содержание

1. РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ.....	9
1.1. Форма и содержание в музыке.....	9
1.2. Принципы развития и формообразования в музыке.....	15
1.3. Метроритмический анализ музыкального текста .....	17
2. РАБОТА НАД ДРАМАТУРГИЕЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ .....	22
3. РАБОТА НАД КОМПОЗИЦИЕЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	28
4. РАБОТА НАД СТИЛИСТИКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	35
4.1. Стил и стилизация в музыке. ....	37
4.2. Стил и стилизация в хореографии. ....	41
5. РАБОТА НАД ЛЕКСИКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	49
6. РАБОТА С ИСПОЛНИТЕЛЕМ.....	53
6.1. Работа над танцевальной выразительностью. ....	55
6.2. Основные моменты профилактики травматизма у исполнителей. ....	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	61
ЛИТЕРАТУРА.....	62
СОДЕРЖАНИЕ.....	67



Учебное пособие

Ломакин Владимир Степанович

Хореографический ансамбль:  
Принципы организации самостоятельной работы студента-хореографа в  
процессе сочинения танца  
Часть первая  
Учебное пособие для студентов

Авторская редакция

Саратов, 2019