

# Композиция и постановка танца

## Часть I. Историко-теоретические основы балетмейстерского творчества

### 1. Искусство танца: возникновение и развитие

Истоки танца – кинетические формы реальной жизни. Развитие процесса танцевального творчества: стихийно-бытовое, творчество первых специалистов танца, профессиональное художественное творчество. Эволюция лексики: от бытовых движений (фольклорных, бальных) к движениям сценическим (характерным, классическим). Малые и крупные формы бытового и сценического танцев. Этапы развития балетного спектакля: ранние зрелищные композиции, «но-верровские» действенные (пантомимно-танцевальные), «фокинские» действенные (танцевальные) композиции. Театр танца XX века. Совершенный языковой синтез компонентов (музыки, телодвижений, костюмов и сценической среды) в современных произведениях танца.

### 2. Балетмейстер – художник танца

Суть профессии балетмейстера – художественно-образное видение, мышление, творчество, создание новых по замыслу художественных ценностей путем применения специфического комплекса выразительных средств танцевального искусства.

Отличие профессии балетмейстера от профессий преподавателя танца, танцовщика, репетитора, балетного критика. Видные балетмейстеры прошлого и современности: разные творческие методы, разные подходы к выразительной природе танца, разные мировоззрения и мироощущения.

### 3. Танцевальное движение как основной выразительный материал в хореографии

Человеческое телодвижение как четырехсторонний выразительный комплекс, как единство четырех информационных потоков – телосложенческого, контактного, кинетического, психологического.

Системное моделирование движения. Сходства и отличия в танцевальном, пантомимном, цирковом и актерском движениях.

История развития танцевальных движений – история кинетических средств выразительности (амплитуда, прыжок, вращения, координация, ритмика и т. п.). Подстраивайте под развитую кинетику контактных, телосложенческих, психологических средств выразительности – создание тем самым специфических танцевальных форм человеческого телодвижения.

Трехаспектная невербальная (несловесная) содержательность танцевальных движений: а) собственная (семантическая), б) контекстуальная (синтаксическая), в) интерпретационная (прагматическая). Содержательная палитра в движениях бытового и сценического танца. Содержательная структура танцевального движения (4-х компонентная). Содержательные свойства элементов в каждом компоненте танцевального движения.

Приемы развития кинетической содержательности в танцевальном движении («за счет изменения темпо-ритма исполнения», «за счет изменения направления движения», «за счет изменения амплитуды движения», «за счет контрастной смены одного элемента другим» и др.).

Методика структурного анализа невербальной содержательности танцевального движения.

#### 4. Танцевальный текст

Танцевальный текст (последовательное соединение движений, поз, мимики) – многоаспектное выразительное целое, сложное художественно-образное языковое явление. Как и музыкальный, он обладает схожими построениями: фразами, предложениями, периодами, частями.

Структуры построений текста закрепились в практике танцевального искусства как характерные конкретно-исторические композиции (хоровод, кадрили, пляска; вариация, па де де, гран па и т. д.).

Психофизическая индивидуальность исполнителя, его школа, техническая оснащенность во многом определяют, корректируют создаваемый танцевальный текст, его невербальную содержательность. Индивидуальность танцовщика может соответствовать содержанию данного танцевального текста, а может активно конфликтовать с ним.

Основные принципы построения танцевального текста:

Наборный принцип. Характерен для «иллюстративных» форм танца, где отбираемая сумма танцевальных движений либо сильно подражает какому-то конкретному явлению (скажем, трудовому процессу или явлению природы), либо «воссоздает» собой словесный литературный художественный образ (тем самым подменяя художественно-образное хореографическое видение и мышление литературно-художественным мышлением), либо пытается приблизиться к пантомимному повествованию. Наиболее ярко этот принцип проявляется в ранних формах танца. Вместе с тем, он характерен для тех творческих методов, где танец не осознается активной и самостоятельной выразительной силой, а воспринимается лишь как дополнение, скажем, к пантомимному действию или к яркой актерской игре.

Принцип полифонического построения. Здесь, как и в музыке, может задаваться пластико-динамическая тема (несколько образно-содержательных

движений), которая затем повторяется и варьируется (развивается в разных направлениях, по частям, в новых сочетаниях и последовательностях) в двух и более «голосах», которые повторяют первый голос с отставанием (по очереди) на музыкальную четверть, половину и т. п. Иногда все танцевальные голоса одновременно, и каждый по-своему, начинают варьировать общую тему.

Мотивно-вариационный принцип. Он характерен для высокопрофессионального творчества. При этом сначала из пластического языка реальной жизни, из лексики традиционных танцевальных движений отбираются, в соответствии с замыслом, образно-характерные мотивы (контактные положения, телосложенческие и кинетические формулы), а затем кинетически варьируются, открывая в себе разные аспекты своей содержательности и создавая тем самым линию содержательного танцевального повествования. Повествовательность (т. е. сюжетность) при этом может быть более или менее абстрактна, конкретна, психологизирована.

#### 5. Пространственное строение танца

Пространственное строение определяется ракурсами, расположением и перемещением танцующих на планшете сцены. Пространственное строение может поднять или снизить активность танцевального действия, придать ему черты изобразительности (конкретности) или обобщенности (абстрактности). Элементы пространственного строения танца: мизансцена (статическое расположение танцующих на сценической площадке), рисунок (динамическое расположение танцующих), пространственный переход. Пространственное строение сольного и массового танца. Приемы развития рисунка в массовом танце (за счет «изменения темпо-ритма», «пространственного усложнения», «введения дополнительного танцевального текста», «контрастной смены одного построения другим»).

#### 6. Художественный образ, персонаж (герой) в танце

Художественный образ в танце – духовно определенное явление, выраженное в одном или многих телодвижениях танцевального текста. Более того, он складывается из множества связывающихся свойств и особенностей. В его структуру входят художественно-образные элементы всех компонентов (слагаемых) танцевального произведения. Он – синтез слышимого и видимого, квинтэссенция танцевального творчества.

В качестве танцевального образа могут выступать:

- отдельные пластико-динамические мотивы (например, «стремление к свободе» в движениях рук Спартака в «Спартаке», игривые «кисти-колокольчики» рук Ширин в «Легенде о любви» – хореография Ю. Н. Григоровича.);

- танцевальные персонажи (герои) – Жизель, Одетта, принц Зигфрид и т.д.;

- части танцевальных текстов (к примеру, образ патрицианского Рима в балете «Спартак»);

- самостоятельные танцевальные номера, создающие, например, образ веселья и радости (курская пляска «Тимоня») или образ нежной красивой природы (хоровод «Березка» в постановке Н. Надеждиной) и др.

Персонаж (герой) в танце относительно конкретен. Это характер человека, проявляющийся во взаимоотношениях с окружающими, в действиях и поступках, которые предопределены музыкально-танцевальной драматургией.

### 7. Танцевальный сюжет

Танцевальный сюжет ничего общего с литературным сюжетом не имеет. Сюжет в танце – это внутреннее смысловое развитие, сцепление образов, роль которых могут играть, как уже говорилось выше, и отдельные танцевальные движения (пластико-динамические мотивы), и части танцевальных текстов, в которых создаются эмоциональные настроения (состояния), и персонажи, которые действуют эпизодически или на протяжении всей танцевальной композиции. То есть разноплановое современное хореографическое сознание позволяет говорить о том, что сюжет в танце – явление многослойное...

Сюжетное действие в произведениях танца строится либо как бесконфликтное, где воссоздается образ лирического переживания или пейзажной зарисовки, соотнесения и повторения (скажем, в сюите) вереницы настроений, характеров, отношений (балет «Шопениа-на» в постановке М. Фокина), либо как конфликтное, где в основе лежит коллизия (противоречие, столкновение). В последнем случае мы наблюдаем разные характеры, устремления, жизненные позиции, которые сталкиваются и отстаивают свои интересы. Действие здесь развивается по законам драматургии, проходя этапы: экспозицию, завязку, несколько ступеней развития, кульминацию и развязку. Так строятся события в балетных спектаклях («Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта» и др.), отдельных номерах («Чумацкие радости». «По-доляночка» в постановке П. Вирского, «Беспризорники» в постановке В. Варковицкого и др.).

Сюжетность в танце – построение многоуровневое, просматривающееся в логике текста танцевальных движений, в характере межперсонажных отношений, в последовательности действий, событий, явлений.

Многоуровневая сюжетная конструкция является на самом деле многоуровневой (многолинейной) содержательностью танцевального произведения. Такой содержательной насыщенности нет (и не может быть!)

при формальном соединении «школьных» движений в цепочку, в «актерском» или «пантомимном» интерпретировании выразительной палитры танцевальных движений.

Логика построения и развития невербальных сюжетных образов танцевального текста должна совпадать с сюжетной образностью музыкального произведения, дополняться образностью костюмов и соотноситься со сценической средой, что в целом и определяет видовое своеобразие танцевальной сюжетности.

## 8. Музыка в танце

Музыка как невербальная основа танцевального произведения, определяющая его содержание, образы, драматургию. Проникновение в суть музыкального произведения. Балетмейстерский анализ мелодического и ритмического построения музыкальной фразы, ее динамических оттенков. Слияние музыкальной и танцевальной фразы.

Четырехсторонняя выразительность музыкального звука (высота, длительность, тембр, громкость), определяющая образность музыкального произведения как в целом, так и отдельных его частей.

Танец пытается ориентировать форму и содержательность музыкального звука на свою образность телодвижений, на свойственные обоим искусствам темпы, ритмические рисунки, интонации и т. п. Если выразительность музыкального звука в танце представлять в виде системной организации, то системообразующим свойством здесь должна будет выступать кинетика исполняемых под данную музыку танцевальных движений (неважно, будь то движения свободно-пластические, бытовые, народные, классические, джазовые и пр.). Данное суждение важно для последующего понимания совершенного синтеза всех компонентов-искусств в танцевальном произведении.

Традиционная танцевальная музыка своим метроритмом (вальсы, польки, мазурки и пр.) соответствует основным шагам бытовых танцев. Что же касается мелодической, инструментальной, структурной выразительности, то она в бытовом танце, как правило, не отражается. И это уже составляет проблему.

Профессиональное искусство танца, особенно в последнем столетии, стремится очень тонко и емко «вычитывать» музыкальную ткань, ее содержательную образность. Поэтому мастера последнего столетия довольно часто берут для своих хореографических постановок музыку самостоятельную, не предназначенную для танца в замысле композитора. Они считают, что своей образностью она вполне отвечает выразительным возможностям современного танцевального искусства.

Аспекты музыкальной образности (метроритмические, мелодические, инструментальные и пр.) являются неким невербальным либретто для

современного хореографа. Не случайно степень связности музыкального текста с текстом танцевальных движений, например, Ф. В. Лопухов предлагал подразделять как «танец около музыки», «танец под музыку», «танец в музыку», а Дж. Баланчин отстаивал еще тезис – «танец с эффектом зримой музыки». В последнем случае танцевальный и музыкальный тексты максимально сливаются своими образными формами. Дж. Баланчин это отлично показал в своей «Симфонии до мажор» на музыку Ж. Бизе.

Современные мастера танца полно слышат и отражают звуковую образность в сценическом действии, варьируя, по своему усмотрению, степень связности музыкального и танцевального текста. В сфере танцевального творчества привлекается музыка разных направлений и стилей. Поэтому балетмейстер, естественно, должен быть знаком с особенностями звучания, текстосложения того или другого конкретного направления, стиля, уметь отражать эти особенности в своих сценических композициях.

#### 9. Танцевальный костюм

Историческая эволюция конструкции танцевального костюма – от бытовых форм к высокопрофессиональным – высвечивает довольно ясную тенденцию – стремление к максимальному выявлению (обнажению) кинетики самого телосложения танцовщика, что приводит к использованию трико, купальника, комбинезона, майки.

Эта тенденция подкрепляется тягой профессионального танца к абстрактности, к раскрытию выразительности именно в сложной и тонкой кинетике движений, а не в потоке контактных или актерских построений.

Выразительную структуру танцевального костюма определяют:

- конструкция формы (объемы, линии, фасоны);
- фактура материала (легкая, тяжелая, жесткая, мягкая, прозрачная, плотная, гладкая, ворсистая и т. д.);
- цвет, тон материала (ахроматический, хроматический, теплый, холодный, светлый, темный, яркий, бледный и т. п.);
- освещение, способность выглядеть на свету (освещение дневное, искусственное, полное, частичное, цветное и т. д.).

Проект танцевального костюма должен отвечать характеру лексики танца, ее образному строю и действию, а также характеру музыкальной звучности (спокойному, резкому, страстному и пр.). Влияние костюма на танцевальную образность.

#### 10. Оформление сцены для танца

Сцена – среда для танцевального действия, среда гармоничная с характером танцевальной и музыкальной образности (более или менее

абстрактной или конкретной), среда, вносящая свои самостоятельные и новые черты в танцевальное повествование.

Образными сторонами сценического оформления являются:

- конструкция сцены (малая, большая, широкая, глубокая, высокая) и конструкция самого оформления (характер линий, объемов и пр.);
- фактура используемых материалов;
- цвет материалов, живописных красок;
- характер освещения (освещение мягкое, резкое, спокойное, возбуждающее, светлое, темное и т. д.).

Предметная среда" для данного танцевального действия может быть конкретно-обыволенной либо абстрактно-стилизованной. Иногда предметы в состоянии выступать в качестве символа-сути (например, лес как символ естественной свободы человека, канатную клетку как образ крепостнической идеологии встречаем в балете «Черные птицы» – муз. Г. Катцера, балетмейстер Т. Шиллинг, художник Э. Клайберг). Образно-стилизированные формы, к которым часто прибегали художники группы «Мир искусства» (А. Бенуа, Л. Бакст и др.), намеренно «удлиняют», «искривляют», «геометризируют» сценическую предметность.

Сценическая среда, обладая своей образностью, всегда либо органично сочетается с данным танцевальным действием, либо нейтральна к нему, либо активно диссонирует с ним. Вместе с тем, выразительная палитра сценического оформления довольно динамична и в состоянии активно следовать за развитием танцевального действия. Особенно это касается освещения сцены.

И последнее замечание. Тяготеющие к абстрагированной образности музыка и текст танцевальных движений вольно или невольно заставляют выстраивать соответствующим образом всю структуру выразительных средств танцевального произведения, в том числе костюма и сценического оформления.

## 11. Современный синтез сценических компонентов танца

Кризис «новерровского» синтеза сценических компонентов (пантомимы, музыки, танца, костюмов, декорационного оформления) в балетном театре конца XIX века.

Фокинская идея беспантомимного балетного действия. Театр танца XX столетия основан на идее совершенного (гармоничного, тонкого, полного) синтеза сценических искусств-компонентов (танца, музыки, костюма, оформления сцены).

Ведущим выразительным средством в театре танца XX века является кинетика танцевальных движений, ее вариативная образность. Другие стороны танцевального движения (телосложенческая, контактная, психологическая) дополняют, «аккомпанируют» кинетической выразительности, равно как и

другие искусства (музыка, костюм, сценическое оформление) дополняют содержательность текста танцевальных движений.

Рамки совершенного синтеза сценических компонентов танца стимулируют и выкристаллизовывают именно специфическое танцевальное художественно-образное мышление, видение, творчество. Отсюда, повторяем, целью и смыслом обучения предмету «Композиция и постановка танца» является формирование у студентов знаний, умений и навыков создавать совершенный синтез разных искусств в самостоятельном танцевальном творчестве («эффект зримой музыки», «цветной слух» и т. п.).

*Текст*

*Г.Ф. Богданов и А.П. Кириллов*