
ВВЕДЕНИЕ

Драматургия в хореографии — область малоизученная. Отсутствие научно-теоретических и учебно-методических разработок о природе хореографической драматургии, о сущности режиссерско-драматургических решений при создании сценических хореографических произведений затрудняет освоение будущими специалистами-хореографами фундаментальных основ своей профессии.

Отдельные вопросы танцевальной режиссуры, драматургического строения танца рассматривались и рассматриваются в учебных дисциплинах «Мастерство хореографа» («Искусство балетмейстера»), «Основы актерского мастерства и режиссуры в танце». Но аспект их рассмотрения слишком узок.

Данные дисциплины в своих программах не охватывают всей проблематики режиссерско-хореографического творчества. Они, например, не рассматривают природу хореографической драматургии, ее основы, не изучают прямой зависимости хореографической драматургии от закономерностей зрительского эстетического восприятия, не исследуют глубинные точки соприкосновения интереса и внимания зрителей с параболой драматургического хореографического действия.

Эти и другие вопросы призвана изучать специальная дисциплина «Основы хореографической драматургии». Она впервые введена в Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства по специальности 071301 — «Народное художественное творчество» (квалификация — «Художественный руководитель хореографического коллектива, преподаватель») в 2003 году.

Без выяснения «основ» невозможно понять суть и значение любой изучаемой области хореографии. Словарь русского языка (составитель — С. И. Ожегов) трактует понятие «основа» так: 1) внутренняя опорная часть предмета, остов; 2) источник, главное, на чем строится что-нибудь, что является сущностью чего-нибудь; 3) исходные, главные положения чего-нибудь¹. В этом смысле к основам хореографии можно отнести всю базу: источники, существенные признаки, понятийный аппарат, жанровый состав, методологию применения и т. д.

¹ Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1990. С. 461.

Кроме общих основ, существуют и частные основы, относящиеся к конкретным областям и направлениям хореографического творчества. В данном пособии речь пойдет конкретно об основах хореографической драматургии, о ее природе, структурных особенностях, о прямой связи с психологическими проблемами зрительского эстетического восприятия.

Драматургию в хореографии почему-то связывают только с развитием сюжетной коллизии произведения, с противоборством действующих лиц, образов. Под драматургией балета, например, Ю. И. Слонимский подразумевает «разработку системы музыкально-хореографических образов, воплощающих поэтический замысел, ход действия, характеристику его носителей»¹.

В. В. Ванслов тоже считает, что драматургия представляет собой «конфликтное развитие действия балетного спектакля. В ее основе — сюжетный и смысловой конфликт, заложенный в определенной жизненной ситуации, развивающийся и разрешающийся на протяжении музыкально-хореографического действия. Драматургия балета определяется сценарием, дающим краткое словесное изложение идеи, сюжета, конфликта, характеров героев будущего спектакля»².

На самом деле драматургия хореографического произведения независима от жанра — будь то балетный спектакль, эстрадный номер или народно-сценическое хореографическое произведение, — явление гораздо более сложное и глубинное.

Драматизм, конфликтная ситуация, конечно же, легче всего обнаруживается в сюжетной коллизии. Однако драматургия присутствует везде, где есть действие. Не случайно греческое слово «drama» в переводе на русский язык означает действие, а слово «dramaturgia» переводится как построение действия. «Драматургия — это цепная реакция действий и противодействий»³.

Вопросы, поднимаемые в данном пособии, значительно глубже и шире освещают проблему хореографической драматургии, выявляют природу режиссуры хореографического произведения. Драматургия рассматривается в качестве художественного метода создания и подачи содержательной формы сценического хореографического произведения. Она исследуется как особая технология расположения художественных деталей образной картины происходящего на сцене хореографического действия, которая, с одной стороны, позволяет балетмейстеру (создателю данного произведения) максимально точно и ярко отразить результаты своего художественно-творческого хореографического видения-мышления, с другой стороны, создает условия для более активного зрительского восприятия, управления интересом и вниманием зрителей.

¹ Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. М., 1977. С. 24.

² Балет: Энциклопедия. М., 1981. С. 193.

³ Эсаулов И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. Ижевск, 2000. С. 89.

ГЛАВА I

ДИАЛЕКТИКА ТАНЦЕВАЛЬНОЙ РЕЧИ

Что представляет собой понятие «действие в танце»?

Действие — это проявление энергии, это деятельность. Танцую, артист балета проявляет (затрачивает) мышечную энергию. При этом, выражая мимикой определенное настроение, он затрачивает еще и внутреннюю, психологическую энергию. Балетмейстер, создавая хореографическое произведение, думает, размышляет, ищет оригинальный вариант хореографического решения. Он проявляет творческую энергию.

Действие — это поступок, поведение. Артист балета выражает свое мироощущение, миропонимание. Характер его поведения диктуется, с одной стороны, сценическими обстоятельствами, заложенными в произведении, с другой стороны — его личными качествами.

Действие — это влияние, это воздействие деятельности, связанной с хореографией. Артист балета создает сценический хореографический образ. Он влияет, воздействует на воспринимающих его выступление зрителей.

И в первом, и во втором, и в третьем случаях действием можно называть любое танцевальное движение, жест, мимическое выражение, рисунок — словом, любой исполняемый элемент танца.

Действие в хореографии можно и нужно рассматривать как информацию. В элементах танцевальной речи заключена информация, либо внешнего порядка (назовем ее изобразительной информацией), либо внутреннего, психологического порядка (назовем ее выразительной информацией). Это обстоятельство имеет значение для выяснения природы хореографической драматургии.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАК НОСИТЕЛЬ ИНФОРМАЦИИ

Рассмотрим элементы танцевального языка с точки зрения той информации, которую они несут в себе.

Любое танцевальное движение — это сгусток пяти информационных потоков: «кинетического», «контактного», «психического», «телосложенческого» и «прагматического». Традиционное танцевальное движение насыщено художественно-образной информацией. Надо только уметь читать эту информацию, уметь передавать ее зрителям.

Кинетическая информация представляет собой темпы, ритмы движения, метрические акценты в нем, пластические интонации, амплитуды движения, ускорения или замедления и т. д.

Кинетика танцевальных движений сложна по разнообразию амплитуд, темпов, ритмов, по количеству пластических интонаций и других качеств. В сценических хореографических произведениях максимально проявляются природные кинетические возможности человека. По сложности координации тело артиста балета «можно сравнить с неким кинетическим оркестром, инструменты (части тела) которого звучат то сменяя друг друга, то объединяясь в едином и многоголосом целом»¹.

Контактная информация. Танцовщик, балерина находятся во взаимосвязи с окружающей средой. В танце они изменяют положения своего тела, координируют движения рук, ног, корпуса, головы. В связи с этим суставные положения частей тела танцующего актера несут в себе определенную контактную информацию.

Контактирует с окружающей средой не только человек — все предметы, растения, животные. Они тоже имеют свои характерные контактные формы, которым иногда подражает человек. Например, маскируясь в охотничьей пляске, танцовщик имитирует контактные формы промыслового зверя.

Психическая информация объединяет эмоциональные состояния, реакции, темперамент, манеру исполнения танцевального движения. Сценическая хореография в целом полна движениями, которые в психологии называют выразительными, которые являются внешним выражением внутренних психологических, духовно значимых процессов, передающих темперамент, характер, стиль поведения. Если проанализировать наиболее употребляемые движения в танце, то можно обнаружить в них несколько уровней психической информации. Один уровень исполнения танцевальных движений подразумевает определенную эмоциональную сдержанность. Второй уровень психической информации предполагает, что танцевальное движение дает возможность танцующим проявить некоторую эмоциональную выразительность и характерность. Третий уровень выразительной активности психических средств обнаруживается в том случае, когда танцевальными движениями воссоздаются действия какого-то определенного персонажа. В этом случае эмоциональность движений обретает большую жизненную конкретность. В движениях проявляются уже индивидуальные качества психики данного конкретного персонажа. Четвертым уровнем выразительности, видимо, можно считать такое положение, когда психическое состояние исполнителя уже само по себе определяет движение.

Телосложенческая информация исходит от физических качеств исполнителя. Здесь можно выделить две группы выразительных качеств,

¹ Кириллов А. П. Структурность выразительных средств танцевального движения. М.: ГИТИС, 1988. С. 28.

которые несут в себе определенную информацию и зачастую имеют первостепенное значение. Одну группу составляют статические формы телосложения исполнителя (объем тела, линии и пропорциональность его частей, рост, черты лица, характер мышечного покрова и т. п.). Вторую группу составляют динамические возможности (шаг, прыжок, апломб, эластичность связок, сила и выносливость мышц, уровень развития вестибулярного аппарата и др.).

Физические качества исполнителей нередко используются балетмейстерами как выразительное средство, как характерный образ (облик) национального или социального типа человека. Рост, полнота или худоба исполнителя, черты его облика — все это определяет характер его танцевальных движений. Словом, существуют анатомические типы, даже архетипы, издавна закрепленные в искусстве танца и в восприятии зрителей. С этим нельзя не считаться.

Прагматическая информация. Танцевальное движение — это всегда сообщение, продукт коммуникации. Движение обязательно несет в себе информацию прагматического порядка. Персонажи движениями общаются между собой и одновременно общаются со зрителями. Любое танцевальное движение указывает, во-первых, на то, кто и с какой мотивацией его исполняет, во-вторых, на то, кому оно адресовано (другому персонажу, зрителям). Хореограф, используя танцевальное движение, не может не понимать, не знать той прагматической информации, которую оно несет в себе как в прямом, так и в переносном смысле.

Все вышеназванные информационные потоки танцевального движения («кинетика», «контактность», «телосложение», «психика», «прагматика») относительно самостоятельны. У каждого своя сфера художественно-образного выражения. Вместе с тем они взаимосвязаны и взаимообусловлены. Любое танцевальное движение всегда информационно насыщено. В этом смысле оно всегда содержательно, образно. Вопрос заключается в том, как, в какой форме данная образная содержательность доходит до зрителей?

У любого танцевального движения есть «содержание собственное», «содержание контекстуальное» и «содержание интерпретированное».

Собственное содержание танцевального движения. Любое движение человеческого тела, перетекая в развитые, кинетически усложненные и психологически утонченные движения танца, было и остается содержательным.

Контекстуальное содержание танцевального движения. Содержание любого танцевального движения можно и нужно рассматривать не только в собственном значении, но и в контексте с другим движением. Два движения, исполняемые друг за другом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество. С. М. Эйзенштейн в своей статье «Монтаж 1938»¹ писал, что механизм

¹ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С. 253.

возникновения нового представления срабатывает не только тогда, когда рядом ставятся два кадра, но и тогда, когда соседствуют два предмета, два факта, два явления, два события. Естественно, что и два танцевальных движения, соединенные и исполненные вместе, означают не простое сложение их собственных значимостей, а появление качественно нового содержания. И в этом смысле, содержание любого танцевального движения нужно рассматривать как явление контекстуальное.

Интерпретированное содержание танцевального движения — это продукт индивидуального или группового осознания содержательной значимости, смысла какого-либо отдельного танцевального движения либо цепочки движений (контекста). Интерпретировать содержание движения, то есть по-своему истолковывать, объяснять, раскрывать его смысл, может каждый. В хореографической практике это встречается очень часто. При этом содержательная интерпретация бывает полной, частичной, деформирующей. То есть здесь можно встретить как здоровое, реалистичное видение или осознание, так и «болезненное», абстрактное, нафантазированное понимание содержательной значимости того или иного танцевального движения.

Обратимся к рисунку танца. Что информативного он несет в себе?

Рисунок — это перемещение танцующих актеров (или танцующего актера) по сцене. Он организует движения исполнителей, систематизирует их. Своим орнаментальным узором оказывает на зрителей определенное психологическое воздействие. Но только ли в этом заключается главное выразительное качество рисунка танца?

Рисунок массового танца в хореографическом произведении всегда несет в себе определенную образную информацию. Например, спор, конфликт между противостоящими друг другу силами изображается в линиях. Классическим образцом такого спорного, диалогического действия служит широко известная хороводная игра «Просо». В ней две группы танцующих под пение своих реплик поочередно то наступают друг на друга, 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, семейных, любовно-брачных и прочих столкновений. 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 выбирать». «Княгини» требуют показать «жениха». В результате переговоров одна из «княгинь» переходит в «боярский» ряд.

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 танца 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. У каждого персонажа свое 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 вариациях 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.

Характер переводится с греческого языка как главная черта, признак, особенность. Персонаж, герой — это действующее лицо, исполнитель танца. Содержательная сторона танцевальной речи во многом определяется характером персонажа. «Кинетика», «контактность», «телосложение», «психика» танцевального движения, а также качественный уровень чувств и отношений, проявляющийся в рисунке танца, — все это конкретизируется и выражается в танцевальной речи непосредственно персонажем. Персонаж — это всегда определенный тип со своими психофизическими особенностями, проявляющимися в физиономии, наружности, поведении, манере исполнения, в характере мимической игры, в действиях, поступках и т. д. Балетмейстер не может не задуматься над тем простым фактом, что примерно от 60 до 80 процентов информации, исходящей от человека, проявляется не в словах, а в его наружности, манере поведения, в его жестах, мимике, пластике, выражении лица и тела.

В связи с этим невольно вспоминается лекция выдающегося русского историка В. О. Ключевского «О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица». Он прочитал эту лекцию в училище живописи, ваяния и зодчества весной 1897 года. В ней знаменитый историк изложил метод познания характера человека, чтобы потом точнее отобразить его в произведении искусства.

Человек, по мнению В. О. Ключевского, «сам себя выражает или старается выразить». Лицо есть зеркало души. Но у человека много и других средств выразить себя. Голос, склад речи, манеры, прическа, платье, походка — все это окна, через которые наблюдатель заглядывает в человеческую

душу. И внешняя обстановка, в которой живет человек, выразительна не менее его наружности. Его вещи, которыми он окружает себя, красноречиво говорят о нем. Цитирую: «обстановку, какой окружает себя человек дома и в какой он выходит на улицу, вид, в каком он появляется в обществе, художнику необходимо наблюдать и надобно уметь, то есть привыкнуть наблюдать»¹.

Подведем итог. Названные выше элементы танцевального языка насыщены информацией².

Это важное положение, опираясь на которое можно по-настоящему понять природу хореографической драматургии.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Проанализировать какое-либо танцевальное движение или рисунок массового танца.
2. Выявить и подробно описать заключенную в движении (или рисунке) информацию.

Второе важное положение, на которое необходимо опираться при выяснении природы хореографической драматургии, состоит в том, что к хореографии надо всегда подходить с точки зрения диалектики. Рассматривать все стороны хореографического произведения исключительно в плане раскрытия заключенных внутри его противоречий.

ФИЗИЧЕСКИЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ РЕЧИ

Один из основных законов диалектики говорит о том, что развитие жизни происходит в силу заложенных в ней противоположностей, в результате борьбы этих противоположностей.

Окружающий нас мир диалектичен. Единство противоборствующих сил, двойственность мира сказываются буквально во всем. Это свойство реальной жизни. Диалектический метод — совершенный инструмент художественного освоения окружающего мира. Им успешно пользуется литература, живопись и другие искусства.

Возьмем для примера поэзию. Как отличить поэзию от подделки, от версификации? Каким безошибочным свойством определяется она, каким качеством обладает в отличие от дилетантства и самовлюбленной болтовни?

Таким отличительным свойством подлинной поэзии является ее диалектическая сущность.

Накопление внутренних противоречий как процесс борьбы противоположностей есть закон движения и развития природы, человеческого

¹ Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М.: Правда, 1990. С. 29.

² Более подробно о танцевальном языке как носителе информации вы можете прочесть в другом пособии. См.: Богданов Г. Ф. Работа над танцевальной речью. М.: МГУКИ, 2004. С. 6–16.

общества и мышления. Этот закон особенно ясно проявляется в поэтической речи, постоянно заявляя о себе у крупнейших поэтов.

Вот диалектическое свойство поэтического мышления, отличное от просто логического, хотя бы у А. С. Пушкина. Возьмем его поэму «Полтава». Описание внешности Петра:

...Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен...

Как логически объяснить это противоречие: прекрасен, несмотря на то что ужасен? Но именно в единстве этого противоположения возникает грозный и вдохновенный облик Петра.

И далее в той же «Полтаве» более обширно развито противоположение двух обликов, двух образов — образа Петра и образа Карла. Если у первого «глаза сияют», то «смущенный» взор Карла «изобразил необычайное волнение» как бы в контрасте с радостным воодушевлением его противника. Не только персонажи поэмы изображаются в своей противоположности, но и сами события, судьбы стран и народов.

Вся «Полтава» построена на противоположностях характеров, действий, событий. Все — и главные линии развития, и детали — подчинено одному главному: контрастности положений, иначе говоря, — первому условию диалектики, единству и борьбе противоположностей.

Не только в «Полтаве» можно наблюдать это явление. «Лед и пламень» в «Евгении Онегине», девы-розы «дыханье — быть может... полное чумы» в «Пире во время чумы». Самодержавие и бесправие в «Медном всаднике», где слаба поступь рядового человека, бегущего от «тяжело-звонкого скаканья» кумира, деспота, царя.

Вот «Цыгане». Опять такое же противоположение понятий, привычек, душевных движений; противоречие соединенных в своей разности людей природы и человека городского, насквозь пропитанного предрассудками иной среды:

Оставь нас, гордый человек.
Мы дики; нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казим —
Не нужно крови нам и стонов —
Но жить с убийцей не хотим...

Разве не ясны здесь две силы, две воли, две установки, отказывающиеся друг от друга и все же соединенные в единстве поэтической мысли в одно целое?

Не перечислить всех примеров диалектического метода изобразительности у Пушкина. Этот метод он считал главной принадлежностью поэзии. Вспомните его высказывание в «Египетских ночах», где прямо определяется преимущество диалектики над логикой построения и образов и событий:

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Таков поэт...

От какого закона отказывается Пушкин в лице поэта? Конечно, от закона формальной логики в пользу закона единства противоположностей. И ветер, и орел, и дева поступают вопреки логике. Таков и поэт, который подчиняется лишь закону всего существующего, закону развития, закону перехода одного качества в другое, закону диалектики»¹.

Хореография тоже подчиняется этому закону. Хореографическое искусство, будучи по своей природе единством противоположностей (синтезом разнородных искусств), в различных своих проявлениях, в разной связи постоянно выдвигает на первый план то моменты столкновения, борьбы противоречий, то моменты их единства.

В. Ванслов в статье «Балет в ряду других искусств»² пишет: «Балет не механический конгломерат разных искусств, а их синтез, подчиненный хореографическому образу. Различные искусства существуют в балете не сами по себе, а в претворенном виде, в соподчинении и взаимодействии с хореографией... Опираясь на музыку, танец вместе с тем не является ее копией, ибо он воплощает не структуру, а содержание музыки. Структура же музыки, подсказывая черты танцевальной композиции, не переводится, однако, в танец буквально».

А вот что пишет Ю. Слонимский в статье «О драматургии балета»³: «Каж-дое искусство, представленное в балете, в чем-то перекликается с другими, чем-то дополняет, в чем-то противостоит. Сотворчество представителей разных искусств — процесс сложный, протекающий в спорах, борьбе творче-ских индивидуальностей на основе общего для них идейно-драматического замысла, сплошь и рядом различно толкуемого».

В хореографическом произведении много противоречий. Но есть и един-ство этих противоречий, стремление сообществом различных искусств раскрыть образный мир, образную картину сценического действия. Эти моменты единства и борьбы противоположностей и составляют основу хо-реографической драматургии, базу балетной режиссуры.

Физическими противоречиями насыщены разные слои хореографиче-ского произведения.

Первый слой противоречий обнаруживается на уровне, который еще художественно не организован. Имеются в виду отдельные языковые эле-менты танцевальной речи: движение, рисунок танца, характер персонажа (манера исполнения). Проследить эти физические противоречия достаточ-но легко. Человеческое тело симметрично. Особенно это заметно, когда

¹ Асеев Н. Разговор о поэзии. М., 1962. С. 12–15.

² Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. Вып. 2. Л., 1977. С. 5–32.

³ Музыка и хореография современного балета. Л., 1974. С. 31–48.

человек находится в статичном положении, например, при фронтальной проекции фигуры. Стоит только взглянуть на двигающегося человека со стороны, ощущение симметрии пропадает.

Приглядитесь к танцующему персонажу на сцене. Какие бы движения он ни делал, симметричная форма его тела постоянно сменяется асимметричной. В танцевальных движениях меняется характер пластики. Одни положения частей тела перетекают в другие. Одни ритмы сменяются другими. Тело танцовщика все время меняет свои очертания.

Любое танцевальное движение представляет собой структуру, элементы которой располагаются по-разному. Эти элементы находятся в постоянном столкновении, в противоречии друг с другом. Они, взаимодействуя меж собой, влияют один на другого, изменяются сами, преобразуют себя и преобразуют друг друга.

Чтобы было понятно, скажем немного об элементах танцевального движения.

Известно, что двигательный аппарат человека имеет более ста возможных направлений движения. Это количество зависит прежде всего от формы суставных поверхностей тех костей, которые соединены в суставе. В зависимости от формы соединений все суставы двигательного аппарата человека можно разделить на три группы: одноосные, двухосные и трехосные. Число «осей» в суставе определяет количество направлений движений в нем.

Одноосные суставы, например, — суставы между фалангами пальцев. В этих суставах можно только согнуть и разогнуть пальцы. Возможность движений только одна: движение происходит вокруг одной «оси» в одной плоскости, по одной траектории. Одноосных суставов в двигательном аппарате человека немного. Это суставы между костями пальцев рук и ног, коленный сустав и некоторые другие.

Двухосные суставы. Локтевой сустав предплечья. Мы причисляем его к двухосному, поскольку он включает в себя два одноосных сочленения. В нем два направления движения. Во-первых, мы можем повернуть кисть руки ладонью от себя и к себе. Это одна «ось» движений, вокруг которой можно производить супинацию и пронацию руки. Во-вторых, мы можем согнуть и разогнуть руку в локте (вторая «ось» движений). Голеностопный сустав. Он дает возможность, во-первых, стопу сократить (согнуть) и вытянуть (разогнуть), а во-вторых, выполнить супинацию и пронацию стопой. Правда, здесь можно выполнить еще одно движение стопой — как бы повернуть ее (т. е. сделать слегка «отведение» и «приведение» стопы). Но последнее движение идет, по всей видимости, не от того, что имеется третья «ось» движений, а, скорее, за счет просвета, «люфта» между поверхностями соединяющихся костей. Вообще в движениях стопы, надо заметить, участвуют два сустава: голеностопный и подтаранный. В двухосных суставах наблюдается и третье направление движений — круговое. Например, круговое движение стопы. Носок, проходя по конечным точкам основных двух направлений движений, описывает как бы замкнутую кривую (эллипс).

Трехосные суставы. Наиболее крупные — тазобедренный и плечевой. В них четыре направления движений. Супинация и пронация ног или рук. Сгибание и разгибание (ноги или руки). Отведение и приведение (отведение ноги или руки в какое-либо направление и приведение их к корпусу). Наконец, круговое движение ногой или рукой. По количеству направлений движений суставы и соединения костей туловища и шеи тоже относятся к этой группе.

Таким образом, большинство суставов двигательного аппарата человека имеют более чем по одной «оси» движений. Если подсчитать, то общее количество направлений движений составит более сотни. Но, если подходить отдельно к каждому суставу, приходится отмечать, что большинство из них, и особенно те, что более всего заняты в танцевальных движениях, обладают либо двумя, либо тремя, либо четырьмя возможными направлениями движений.

Какие же это направления?

1. Сгибание.
2. Разгибание.
3. Отведение.
4. Приведение.
5. Круговое движение.
6. Перемещение точки опоры (например, перемещение тяжести тела с одной ноги на другую при ходьбе).
7. Ротация, поворот (сюда же относятся супинация и пронация как виды ротации, поворота).

На первый взгляд кажется, что двигательные возможности человека не богаты. И даже может возникнуть мысль, что искусство танца, базирующееся на движениях человеческого тела, ограничено в средствах выражения. На самом деле это не так. Танец в этом смысле не беднее других искусств. Палитра живописи, как известно, ограничена цветами радуги. Музыкальное искусство вырастает из семи основных звуков. Танцевальные движения тоже складываются из вышеназванных семи направлений движений.

Рассмотрим движение классического танца, например, *battement tendu simple*. «Работающая нога из исходного положения без отрыва носка от пола отводится с вытянутым подъемом в одно из направлений. После этого она тем же путем возвращается в исходное положение».

Batttement tendu состоит из двух элементов: «отвести ногу» и «возвратить ее в исходное положение». Каждое из них представляет собой движение, которое практически уже нельзя разложить на более мелкие составляющие. Это и есть элемент. Оба элемента имеют разное функциональное значение. Элемент «отвести ногу» начинает движение, «возвратить ногу» завершает его.

Если мы посмотрим с этой позиции на танцевальное движение, то увидим, что любое из них представляет собой структуру, строящуюся на основе какого-то главного элемента (одного или двух), который сочетается

с другими сопутствующими элементами. Это сочетание элементов иной раз представляет собой довольно сложный характер. Элементы не просто механически следуют один за другим, а сплетаются, развиваются, дополняют, иногда вытесняют или заменяют друг друга. Они находятся в постоянном противостоянии.

Внутри каждого отдельного танцевального движения происходят изменения пластического, кинетического, динамического, ритмического и другого равновесия. А «любое изменение равновесия», по словам американского драматурга и критика Дж. Г. Лоусона, есть «действие». В этом смысле исполняющееся танцевальное движение представляет собой «систему малых и больших нарушений равновесия»¹.

Такая же картина происходит в рисунке танца, в характере танцующего персонажа².

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Проанализировать какое-либо танцевальное движение или рисунок массового танца.
2. Выявить и охарактеризовать в нем противоречия между элементами, из которых он складывается.

Второй слой физических противоречий наблюдается внутри пластического мотива. Пластический мотив в отличие от отдельных языковых элементов уже художественно организован.

Рассмотрим, что представляет собой пластический мотив.

В музыке мотив — это наименьшее музыкальное построение, составляющее характерную часть музыкальной темы. Мотив содержит большей частью одну сильную метрическую (тактовую) долю. В бытовом понимании мотив нередко называют мелодией, напевом, наигрышем.

В хореографии «пластический мотив» — это наименьшее танцевальное, композиционно завершенное построение, в котором неразрывно сплавлены рисунок (или направление движения), танцевальное движение, его характер, манера исполнения. Пластический мотив обязательно согласуется с элементами музыкальной формы того (музыкального) произведения, на основе которого он сочинен и исполняется. Если измерять его по протяженности музыкального сопровождения, то пластический мотив может иметь протяженность музыкального мотива, музыкальной фразы, музыкального предложения и даже музыкального периода. В бытовом обозначении пластический мотив нередко именуют танцевальной комбинацией, танцевальной фразой, фигурой танца и т. д.

Хотелось бы обратить внимание на то, что в каждом пластическом мотиве неразрывно сплавлены рисунок (если речь идет о массовом танце),

¹ Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960. С. 228.

² Подробнее об элементах, составляющих рисунок танца, о деталях, из которых складывается характер персонажа, вы можете прочесть в пособии «Работа над танцевальной речью» (М.: МГУКИ, 2004. С. 19–32).

направление движения (если речь идет о сольном танце), какое-либо танцевальное движение, его характер, манера исполнения. Сейчас это важно в том плане, что у каждого из этих элементов — у рисунка, движения, характера — свои физические параметры, свое физическое «лицо», своя внутренняя логика действия.

Все элементы пластического мотива взаимосвязаны и взаимообусловлены. Рисунок танца может упрощаться за счет усложнения движений, движение — за счет изменения поведения персонажа или за счет преобразования какого-либо элемента рисунка танца. Словом, как и в отдельном языковом элементе (например, в танцевальном движении), внутри пластического мотива происходят постоянные изменения, кинетические, динамические, ритмические и др. Пластический мотив в этом смысле тоже представляет собой «систему малых и больших нарушений равновесия»¹.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Выбрать из какого-либо хореографического произведения пластический мотив.
2. Проанализировать противоречия между теми языковыми элементами, из которых он состоит.

Предыдущие слои противоречий, о которых мы только что говорили, относятся исключительно к танцу. А ведь хореографическое произведение — это синтез искусств. Танец в нем главный, но не единственный компонент.

Французский искусствовед Роллан Барт, например, сравнивает театр с кибернетической машиной². Опираясь на это сравнение, попробуем его словами охарактеризовать противоречивую картину исполняющегося на сцене хореографического произведения. Когда открывается занавес, машина (то есть все, что есть на сцене) начинает высылать в наш адрес серию сообщений (сигналов). Своеобразие этих сообщений заключается в том, что они текут одновременно, но тем не менее в разных ритмах. В определенные моменты спектакля мы получаем одновременно шесть или семь сообщений (пристекающих из декорации, костюмов, освещения, пространственных передвижений актеров, из их движений, характерных жестов, мимики). Некоторые из этих сообщений устойчивы, например, декорации, тогда как другие — мгновенны (движения, жесты, мимика).

Словом, в хореографическом произведении мы имеем дело не только с информационной полифонией, но и с целым рядом внутренних противоречий. Физические противоречия есть в каждом виде искусств, которые входят в структуру хореографического произведения. В музыке это, естественно, свое «единство и борьба противоречий», в костюмном и сценическом оформлении — своя «система равновесия».

¹ Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960. С. 228.

² Barthes R. Essais critiques. Paris, 1964.

Этот (третий) слой физических противоречий усложняет и одновременно проясняет диалектическую сущность хореографического искусства. С одной стороны, этот слой вбирает в себя противоречия, о которых говорилось выше. С другой стороны, все эти противоречия смешиваются. Они функционируют на уровне синтеза искусств, входящих в состав хореографического произведения.

Если в этом плане рассматривать, к примеру, первооснову произведения — хореографический мотив, то, в данном случае к нему надо подходить как к музыкально-пластически-костюмному, эстетически и художественно оформленному, сценическому явлению. Искусства, составляющие хореографический мотив, разнородны, взаимосвязи между ними разнообразны.

В хореографической практике, к примеру, мы нередко соприкасаемся с разностью выразительных средств музыки и танца. В лоне хореографического произведения оба этих искусства дополняют друг друга. Музыка воздействует на слуховые ощущения человека. Исполняемый артистами танец влияет на зрителей своими зримыми образами.

Обратите внимание, одно искусство рассчитано для слуха, другое — для глаз. Уже только одно это обстоятельство заставляет серьезно задуматься о противоречивом, порой, драматичном равновесии между музыкой и танцем в лоне хореографического произведения. Аудиовизуальный характер хореографического действия требует особого подхода, сочетающего в себе два эти измерения.

Или взять, например, костюм, этот «комплекс одежды на человеке, грим, прическа и аксессуары, поданные в ракурсе конкретного сценического персонажа-образа» хореографического произведения. Гармония здесь тоже достигается равновесием элементов: фактуры ткани, силуэта, кроя, отделки, колорита и т. д. Но это только малая толика противоречий.

Основная «драма» заключается в том, как костюм соотносится, «уравновешивается» со всеми другими компонентами хореографического произведения. Костюмное решение должно быть таким, чтобы зрители сразу могли понять, что за персонажи танцуют. Костюм должен соответствовать стилистике танца, органически вписываться в образность танцевального текста, соответствовать стилю музыки. К тому же быть практичным — не громоздким, легко перевозимым, легко приводимым в порядок.

«Есть такое образное определение: костюм танцора — это как бы оперение птицы, он неотделим от его тела, как перья от птицы. В удобном и красивом костюме исполнитель чувствует себя превосходно, тогда как мешающий костюм может испортить все его выступление»¹.

Словом, хореографическое произведение в силу того, что сложено из разных искусств, является сгустком противоречий. В определенной степени это усиливает, обостряет хореографическое действие, драматизирует его.

¹ Ефимов К. Работа над эстрадным танцевальным костюмом // Мастера эстрады — самодеятельности. Вып. 3. М., 1977. С. 55.

Но, с другой стороны, значительно усложняет работу балетмейстера над созданием хореографического произведения.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Выбрать какое-либо хореографическое произведение.
2. Выявить в нем противоречия и гармонические взаимосвязи различных искусств, проанализировать их.
3. Определить, что связывает различные искусства в лоне данного хореографического произведения?

Физические противоречия четвертого слоя достаточно ярко проявляются на уровне взаимоотношений художественных (хореографических) образов. При этом неважно, идет ли речь о сюжетном танце или же о произведении без ярко выраженной событийной коллизии.

Образ — это чувственно воспринимаемый изобразительно-выразительный элемент произведения искусства. Он воплощается в конкретной материальной форме (звуковой, пластической, цветовой и т. п.).

Образами в хореографическом произведении могут выступать эпизоды, персонажи (герои), отдельные пластические мотивы, части музыкально-танцевальных текстов, элементы костюмно-сценического оформления — словом, самые разнообразные художественные детали происходящего на сцене хореографического действия.

О диалектической сущности балетного образа хорошо сказал Ю. Слонимский. «Бравурность быстрых темпов и затаенность медленных; легато и стаккато движений, то «открытых», то «засурдиненных»; звонкость виртуозно-гимнастических па и тишина едва уловимой пластической игры частей тела; замедления и ускорения, усиления и ослабления телодвижений; высота прыжка и скорость вращения, сила и слабость взлета; сопоставление и противопоставление ритмов, метров, темпов; динамические волны, то затухающие, то вздымающиеся — таковы факторы балетного образа...»¹

К танцевальным краскам, которые перечислил Ю. Слонимский, надо все-таки добавить еще краски других искусств, совместно формирующих хореографический образ.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ И САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Выбрать какое-либо хореографическое произведение.
2. Выявить и проанализировать диалектическую сущность его хореографических образов.
3. Понять, как формируется тот или иной образ, используя выразительные средства различных искусств.

¹ Слонимский Ю. В честь танца. М., 1968. С. 210.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru