

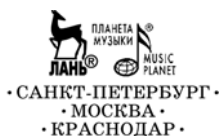


• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Г. Ф. БОГДАНОВ

РУССКИЙ НАРОДНО-
СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ:
МЕТОДИКА И ПРАКТИКА
СОЗДАНИЯ

Учебное пособие для СПО



УДК 793.3
ББК 85.32

12+

Б 73 Богданов Г. Ф. Русский народно-сценический танец: методика и практика создания : учебное пособие для СПО / Г. Ф. Богданов. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 480 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6157-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0957-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Работа адресована широкому кругу специалистов в области русской народно-сценической пляски, педагогам и студентам средних специальных учебных заведений, осваивающим профессию руководителей хореографических коллективов, балетмейстерам танцевальных ансамблей, хореографам-постановщикам, педагогам-хореографам — всем, кто своими творческими усилиями создает произведения русской народно-сценической хореографии.

УДК 793.3

ББК 85.32

Б 73 Bogdanov G. F. The Russian folk-stage dance: methods and practice of creating : textbook for SVE / G. F. Bogdanov. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 480 pages : ill. — Text : direct.

The work is addressed to a wide range of specialists in the field of a Russian folk dance, teachers and students of colleges studying the profession of leaders of dance company, ballet masters of dance ensembles, choreographers and pedagogues of dance — all those who create the works of Russian folk-stage choreography.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Г. Ф. Богданов, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ПРЕДИСЛОВИЕ

У каждого балетмейстера своя «лаборатория», своя «кухня». В основе творческой мастерской балетмейстера лежит определенная технология (методика и практика) создания народно-сценического хореографического произведения. По существу, это развернутая программа творческой деятельности его как художника, создателя и постановщика танца.

Вам, уважаемые читатели, предлагается рассмотреть русскую народно-сценическую хореографию как явление художественно-образное, многокомпонентное, требующее от балетмейстера таланта, терпения, больших психофизических усилий и любви к людям, которым он посвящает свои творения.

Балетмейстером не рождаются, им становятся. Но становятся не сразу, не вдруг. Прежде надо пройти курс исполнительской школы, не понаслышке знать ритмику, пластику, эстетику народного плясового творчества, пропустить через себя, через свое тело и душу тончайшие нюансы музыкально-танцевального взаимодействия в лоне русской народно-сценической хореографии.

Обучение балетмейстерскому мастерству — процесс сложный, длительный, требующий логически продуманной преемственности в изучении, использовании и целенаправленном, творчески преобразующем освоении накопленных русской народно-сценической хореографией выразительных средств и приемов художественного воздействия на зрителей.

Чтобы стать балетмейстером, надо многому учиться. Надо знать все, что связано с мировой и отечественной музы-

кально-танцевальной культурой. Чувствовать и зрительно ощущать музыкальные звукообразы. Пользоваться опытом сценической режиссуры. Знать тонкости актерского мастерства. Уметь использовать возможности костюмного и сценического оформления в создании хореографических образов. Надо обладать педагогическими навыками, знаниями психологии общения, быть сведущим во многих областях человеческой жизнедеятельности. И, конечно, разбираться в деталях своей непосредственной созидательной работы над сценическим хореографическим произведением.

Лаборатория, творческая кухня русской народно-сценической хореографии как бы суммирует эти знания и умения, приводит их в некую систему художественных взглядов и профессиональных навыков. Формирует специфическое хореографическое видение, мышление, творчество, вооружает балетмейстера надежным рабочим методом.

Процесс балетмейстерского художественного возмужания складывается из нескольких этапов. У каждого этапа своя задача, решение которой предлагается в соответствующем разделе.

На первом этапе ученику чрезвычайно важно освоить танцевальную «азбуку» русской народно-сценической хореографии. Речь идет не об освоении техники исполнения элементов танца — этим ученик должен владеть в полной мере. Будущему балетмейстеру на начальном этапе учебы важно познать логику строения членораздельной плясовой речи, овладеть технологией ее создания.

Задача второго этапа — научиться путем связной плясовой речи образно и грамотно передавать чувство, выражать мысль, излагать содержание, тему-идею хореографического произведения. Речь идет опять же не об исполнительской стороне. На этом этапе ученик познает основы превращения танцевального «лепета» в осмысленные хореографические «зарисовки».

На третьем этапе ученику необходимо обрести умение композиционно грамотно и драматургически верно выстраивать образно-содержательное хореографическое действие с учетом сценических требований и закономерностей зрительского восприятия.

Четвертый этап важен приобретением умений и навыков выражения образно-содержательного хореографического действия в определенной композиционной музыкально-танцевальной форме, исторически сложившейся в русской народной хореографии.

На пятом этапе ученику следует понять природу, специфику русского музыкально-танцевального фольклора, познать особенности его сценической обработки, освоить логику развития и разработки фольклорных мотивов, научиться создавать современные русские народно-сценические хореографические произведения.

Перед нами стоит цель: системно изложить технологическую цепочку балетмейстерской работы, методику и практику создания русской народно-сценической пляски. Почему именно «русской народно-сценической»? «Русская» — наша родная национальная пляска. А «народно-сценическая» — потому что она, как жанр, специфична и значительно отличается своей корневой базой не только от классического или характерного танца, но и от своей природной, фольклорной, то есть подлинно народной пляски. Для начинающего балетмейстера такая узкая специализация особенно важна.

Тематика заданий, упражнений и этюдов выбрана не случайно. Одним из главных направлений работы танцевальных ансамблей является создание современных сценических постановок на базе многовековых традиций русского хореографического фольклора, воспитание на них участников и зрителей. В каком бы плане и на каком бы материале ни работал художественный коллектив, он не может обойти такие вопросы, как создание хореографических композиций на материале традиционных танцевальных движений, орнаментальных мотивов, на основе проникновения в суть национального характера русского человека, продолжение и развитие многовековых традиций народа. Недаром эти вопросы постоянно находятся в центре внимания различных семинаров, курсов повышения квалификации, мастер-классов.

В своей работе мы не стремимся ответить на все вопросы. Это невозможно сделать, да и не нужно. Общеизвестно, что заранее определенных формул творческих решений,

«железных правил», которыми можно было бы пользоваться в любом случае механически, в искусстве русской народно-сценической хореографии нет и быть не может.

Освоение профессии балетмейстера — это сочетание фантазии, творчества и ремесла, это индивидуальная учеба, это постоянный поиск, во многом интуитивный. Существуют лишь основные технологические принципы, приемы балетмейстерского мастерства. Их надо знать и уметь применять на практике. Наша цель — помочь вам понять эти принципы и приемы, показать, как ими можно пользоваться.

В данной работе, помимо теоретических рассуждений и анализа практического материала, есть задания, упражнения-этюды. Советуем их выполнять. Впрочем, может быть, вы решите не делать упражнений, а просто прочитаете текст. Каков бы ни был ваш выбор, важно, чтобы он был сознательным и ответственным.

Однако не забывайте: главные открытия и внутренние изменения произойдут, если вы будете не просто читать, а выполнять надлежащие задания. То, что мы слышим, забывается быстро. То, что мы видим, запоминается немного лучше. И лишь только то можно понять, прочувствовать и осмыслить, что мы делаем сами.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА НАД ТАНЦЕВАЛЬНОЙ РЕЧЬЮ

Этот раздел посвящен азам танца. Освоение азбуки русской танцевальной речи, другими словами, умение связно и грамотно излагать танцевальную идею — главная задача для начинающего обучаться балетмейстерскому мастерству. Балетмейстер, как художник танца не может состояться без освоения членораздельной танцевальной речи.

Хотим сразу оговориться: термины и понятия, которые употребляются нами, носят сугубо рабочий характер. Они лишь аналог подобных терминов и понятий, употребляемых в литературе. У русского народно-сценического танца свой язык, своя особая речь. Опирирая рабочими терминами и понятиями, нам легче «вести дело», излагать суть разговора. Важно, чтобы было понятно вам, уважаемый читатель.

ЧЕМУ УЧИТЬСЯ — «РЕМЕСЛУ» ИЛИ «ИСКУССТВУ»?

В любом искусстве есть две стороны, две области: область техники, ремесла и область творчества, искусства. Точное разграничение их почти невозможно. Отсюда и определение объема этих областей крайне затруднено. Например, сочинение движенческой лексики, рисунков танца, строительство сюжета, работа над музыкально-танцевальной формой — все это вопросы ремесленные. Но они же составляют и основу творчества.

В хореографической педагогике главенствуют два взгляда. Первый гласит: учить ремеслу. Творчество непознаваемо

и вмешиваться в него бесполезно. Все дело в способности. Есть у человека способность будет творить. Нет — учебой ее не приобретешь.

Приверженцы второго взгляда считают, что искусство не терпит ремесла. Оно потому и искусство, что каждый раз воссоздается заново. Здесь делается упор на гуманитарное развитие. Больше видеть, читать, размышлять, искать свой путь в искусстве.

Истина, как это часто бывает, лежит где-то посередине. Мы убеждены: учить ремеслу надо. Балетмейстер — это профессия. Она предполагает обязательное знание технологии балетмейстерского труда. Но не меньшую значимость в работе балетмейстера-художника имеют такие качества, как уровень интеллекта, широта кругозора, образное мышление, способность хореографического видения, степень осознания тех гуманитарных задач, которые стоят перед искусством, постоянное стремление к поиску новых танцевальных идей, свежих решений и т. д.

Свою задачу мы видим в том, чтобы оказать вам посильную помощь в овладении ремеслом. Для балетмейстера русского народно-сценического танца очень важно обладать редким для наших дней свойством, которое художник А. Бенуа называл «ответственным отношением к ремеслу». Все остальное, считаем, зависит только от вас, уважаемый читатель.

Сейчас особый смысл приобретает ваша готовность к учебе, ваше стремление познать основы членораздельной танцевальной речи. Вы приступаете к изучению технологии балетмейстерского труда, по существу к овладению производственным процессом творчества, а поэтому должны соблюдать главное условие, состоящее в том, чтобы строго обязательно следовать рекомендациям. И работать, работать, работать! В противном случае ждать положительных результатов бесполезно. Помните, искусство зачинается талантом, однако рождается оно благодаря упорному труду. Истина гласит: гений — это один процент вдохновения и девяносто девять процентов пота...

Производственный процесс создания танцевальной речи состоит из нескольких, если можно так выразиться,

технологических линий или направлений работы. Это работа с музыкальным материалом; работа над движеческой лексикой; работа с танцевальным рисунком; работа над манерой поведения танцующих персонажей. Все эти направления взаимообусловлены, неразрывно связаны между собой. Вычленять какую-либо одну технологическую линию очень сложно, а может быть, и вообще невозможно. Однако это придется делать, чтобы сконцентрировать внимание на особенностях каждого отдельного вышеназванного направления работы.

Для начала выполните следующее задание:

Поразмышляйте над вопросами. Определите свое отношение к ним.

1. Что в работе балетмейстера, на ваш взгляд, относится к ремесленной стороне дела, а что — к художественной, творческой?

2. Какая из сторон для вас важнее, значимее?

3. К какой стороне, по-вашему, надо относиться ответственнее, более внимательно, тщательно продумывая все нюансы?

4. Чего недостает лично вам в балетмейстерской деятельности: знаний, умений, вкуса, фантазии, практических навыков, образного видения, смелости в поиске новых решений? Или чего-то еще?

5. Анализируя исполняемый танец, вы можете точно определить, что хорошо в нем, а что плохо? Что в нем можно оставить, а что нуждается в доработке? Или вы сомневаетесь в своей оценке?

Вам необходимо знать, что у русского народно-сценического танца своя азбука, своя речь.

О ЧЕМ МОЛЧИТ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ РЕЧЬ?

Под танцевальной речью подразумевается совокупность неких начал, являющихся языком русского народно-сценического танца, способных нести в себе определенную художественно-образную информацию. Основными такими началами являются:

- традиционное танцевальное движение;
- рисунок танца;
- характер персонажа (манера его поведения).

Они, соединяясь в различных сочетаниях, взаимно дополняя друг друга, создают танцевальную речь, «текст» народно-сценического хореографического произведения.

Речь в русском народно-сценическом танце обогащается национальным костюмом, некоторыми бытовыми аксессуарами, сценическим оформлением, выразительными средствами драматургии и конкретизируется в определенной композиционной музыкально-танцевальной форме. Все вышеназванное придает танцевальной речи особую силу эстетического воздействия.

Рассмотрим содержательно-выразительные возможности названных выше языковых начал русского народно-сценического танца.

ТРАДИЦИОННОЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Многие почему-то считают, что танцевальное движение само по себе, без «актерского оживления», бессодержательно. Есть даже такое мнение, что в танце «цена движению — копейка». Неверная точка зрения.

Любое движение в русском народно-сценическом танце — это сгусток пяти, подчеркиваем пяти, информационных потоков: «*кинетического*», «*контактного*», «*психического*», «*прагматического*» и «*потока, идущего от физических качеств исполнителя*». Традиционное движение в русской народно-сценической хореографии насыщено художественно-образной информацией. Надо только уметь читать ее, уметь передавать зрителям.

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

Эти качества движений неравноценны в бытовых фольклорных танцах и в сценических танцевальных постановках.

Кинетика традиционных движений в фольклорных танцах несложна. Она близка кинетике движений человека в реальной жизни. Но отличается от них большей организованностью и точностью, подчиненностью музыкальной

основе, порядку обрядовых действий, канонам местной танцевальной традиции. Кинетика движений в народно-сценических танцах, наоборот, сложна по разнообразию амплитуд, темпов, ритмов, по количеству пластических интонаций и других качеств. В народно-сценической хореографии как раз максимально проявляются природные кинетические возможности человека. По сложности координации тело сценического плясуна «можно сравнить с неким кинетическим оркестром, инструменты (части тела) которого звучат то сменяя друг друга, то объединяясь в едином и многоголосом целом»¹.

Задание на освоение кинетической информации:

1. Проанализировать несколько традиционных движений любого аутентично исполняемого фольклорного танца с точки зрения наличия в них кинетической информации.

2. Проанализировать кинетическую сторону нескольких традиционных движений, используемых в русских народно-сценических танцах.

3. Сравнить кинетику движений в фольклорном и народно-сценическом танце.

Контактная информация. Танцующие исполнители всегда 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 человека 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. В танцевальной картине «Ряженные» (постановка Т. А. Устиновой) пляшущие подражают повадкам и движениям медведя, зайца, петуха, козы, журавля².

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

² Описание постановки «Ряженные» см. в книге: Устинова Т. Русские танцы. М.: «Молодая гвардия», 1955. С. 138–190.

Фольклорные танцы во многом сохраняют контактные формы реальных движений человека, связанных с трудом, бытом, с явлениями окружающей природы. Об этом говорят названия многих русских народных хороводов и плясок: «Мак», «Просо», «Заинька», «Метелица», «Конопелька», «Чиж», «Рыбка», «Дергач», «Корзина», «Ленок», «Капустка», «Цепочка», «Улитка», «Плетень», «Утёна», «Уток», «Ковер», «Оленюшка». Эти и другие фольклорные танцы широко известны русскому народу.

Даже в современных народно-сценических танцах наличествуют реально контактные формы. Такие традиционные движения, как «моталочка», «веревочка», «ковырялочка», «гармошка», «дорожка», «мячик», «мельница», «волчок» и другие, явно насыщены контактной информацией, связанной с живой действительностью, с реальной человеческой деятельностью. Есть подобная контактная информация и в некоторых построениях. Например, танцевальные рисунки «плетень», «волна», «корзиночка», «змейка», «карусель» и некоторые другие напоминают о своем реально-контактном происхождении.

Вместе с тем в русских народно-сценических танцах немало движений и композиционных элементов, в которых преобладают уже не реальные, а искусственные контактные формы. Это разнообразные «хлопушки», «присядки», «дробь», «верчения», «прыжки» и т. п.

Задание на освоение контактной информации:

1. Отобрать из известных вам традиционных танцевальных движений те, в которых наличествует реально узнаваемая контактная информация.

2. Проанализировать несколько танцевальных движений и композиционных построений, в которых преобладают искусственные контактные формы.

3. Сравнить те и другие движения на предмет их содержательной выразительности, зрелищности, уровня зрительского восприятия.

Психическая информация объединяет эмоциональные состояния, реакции, темперамент, манеру, стиль исполнения танцевального движения.

Русская народная хореография в целом полна движений (в психологии их называют выразительными), которые являются внешним выражением внутренних психологических, духовно значимых процессов, передающих темперамент, характер, стиль поведения.

Если проанализировать наиболее употребляемые традиционные движения русской сценической пляски, то можно обнаружить в них несколько уровней психической информации.

Один уровень исполнения танцевальных движений подразумевает определенную эмоциональную сдержанность. Взять хотя бы «кадрильный ход». Пары визави в одной из фигур кадрили, например, делают «прочес», обмениваются местами. В этот момент эмоции танцующих сдержанны. Их взаимоотношения, можно сказать, почти не проявляются.

Второй уровень психической информации предполагает, что танцевальное движение дает возможность танцующим проявить некоторую эмоциональную выразительность и характерность. К примеру, в той же кадрили пары визави встречаются. Поклонившись, они обмениваются партнерами. Затем пары кружатся. Вначале каждый кружится с «чужим» партнером, потом кружится со своим. В ходе всех этих перемещений проявляются определенные взаимоотношения танцующих внутри пар и между танцующими парами визави.

Третий уровень выразительной активности психических средств обнаруживается в том случае, когда танцевальными движениями воссоздаются действия какого-то определенного персонажа, например, «камаринского мужика» из шуточной хореографической сценки «Камаринская» в постановке Т. А. Устиновой. 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. Именно линия психологического поведения танцующего актера в данном случае, становится главной выразительной силой

движения. К примеру, у того же мужика в «Камаринской» есть момент, когда он «манит всех пляшущих к себе, а когда они подбегают, он, показав пальцем в небо, лихо забрасывает туда свою шапку»¹.

Задание на освоение психической информации:

1. Отобрать несколько наиболее выразительных танцевальных движений.

2. Определить в них уровень психической информации.

3. Поразмышлять над тем, какими обстоятельствами определяется уровень психической выразительности того или иного танцевального движения?

Прагматическая информация. Танцевальное движение — это всегда сообщение, продукт коммуникации. Движение в русском народно-сценическом танце обязательно несет в себе информацию прагматического порядка. Персонажи общаются движениями 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 или зрителям). Балетмейстер и танцующий актер, используя танцевальные движения, не могут не понимать, не знать той прагматической информации, которую они несут в себе как в прямом, так и в переносном смысле.

Задание на освоение прагматической информации:

1. Отобрать несколько наиболее выразительных танцевальных движений.

2. Определить в них уровень прагматической информации: с какой мотивацией исполняются, кому адресованы?

3. Поразмышлять над тем, какими обстоятельствами определяется наличие прагматической информации в том или ином танцевальном движении?

Информация, идущая от физических качеств исполнителя. Здесь можно выделить две группы выразительных

¹ Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. М.: Искусство, 1996. С. 444.

качеств, 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 рельефа и т. п.).

Вторую группу — 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 облик национального или социального типа человека. Например, в хореографической картинке «Чумацкие радости, или Восемь ног на одну пару сапог» (балетмейстер П. П. Вирский) действуют четыре персонажа разного телосложения. Характер телосложения диктует манеру исполнения, эмоциональную реакцию на действия сотоварищей, кинетику движений, характер взаимоотношений каждого исполнителя.

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 русского сценического танца и в восприятии зрителей. С этим нельзя не считаться.

Задание на освоение информации, связанной с физическими качествами исполнителя:

1. Внимательно приглядитесь к облику каждого участника своего коллектива. Изучите их физические данные и возможности.
2. Пусть каждый из них исполнит несколько традиционных танцевальных движений.
3. Глядя на них, попробуйте определить степень «телосложеческой» информации в исполняемых ими движениях.
4. Обратите особое внимание на то, как разнятся эти движения в исполнении разных артистов.

Все вышеназванные информационные потоки танцевального движения («кинетика», «контактность», «психика»,

«прагматика», «телосложение») относительно самостоятельны. У каждого своя сфера художественно-образного выражения. Но вместе с тем они взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Повторяем, любое танцевальное движение 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, которое поддается интерпретированию»*.

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

Так, в танце «Гусачок» (балетмейстер Т. А. Устинова)¹ исполнители подражают повадкам гусаков и гусынь. Они то взмахивают руками, точно крыльями, то высоко подпрыгивают, словно хотят взлететь, то покачиваясь и переваливаясь с боку на бок, изображают походку птиц. А, например, в пляске «Вензеля» (балетмейстер И. А. Моисеев) девушки выходят на сцену характерным ходом, слегка подергивая плечиком. Они как бы призывают, притягивают к себе кавалеров. Юноши выходят навстречу девушкам. В ритуале танца они кланяются друг другу, знакомятся, образуют пары.

Все эти движения узнаваемы. Они наполнены смыслом, художественным содержанием, логикой. Это и есть собственное содержание танцевального движения. Собственное содержание есть то, что выражается в данном движении, что содержательное оно несет в себе.

В танцевальном творчестве русский народ своей художественной фантазией воспроизводил, к примеру, и движения реальной лошади, и полет выдуманного крылатого Конька-горбунка, походку журавля и взмахи крыльев Царевны-лебеди, движения драчливого петуха и трепетный полет Жар-птицы.

¹ Описание пляски см. в книге: Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. С. 349–384.

Задание на выявление собственного содержания танцевального движения:

1. Проанализируйте несколько традиционных танцевальных движений. Выявите в них собственное содержание.

2. Попытайтесь понять, что представляет собой собственное содержание этих и других танцевальных движений.

Контекстуальное содержание танцевального движения. Содержание любого танцевального движения можно и нужно рассматривать не только в собственном значении, но и в контексте с другим движением.

Доказано, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество. С. М. Эйзенштейн в своей статье «Монтаж 1938»¹ писал, что этот механизм срабатывает не только тогда, когда рядом ставятся два кадра, но и тогда, когда соседствуют два предмета, два факта, два явления, два события.

К сказанному добавим, 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 движения русского народного танца нужно рассматривать как явление контекстуальное.

Задание на выявление контекстуального содержания танцевального движения:

1. Разучите с участниками два-три традиционных танцевальных движения.

2. Поэкспериментируйте с этими движениями. Приглядитесь, как смотрится одно движение отдельно от других. Теперь посмотрите их вместе, исполненные друг за другом.

3. Разберитесь, чем принципиально отличается собственное содержание танцевального движения от содержания контекстуального?

Интерпретированное содержание танцевального движения — это продукт индивидуального или группового осознания содержательной значимости, смысла какого-

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

либо отдельного танцевального движения, либо цепочки движений (контекста).

Интерпретировать содержание движения, то есть по-своему истолковывать, объяснять, раскрывать его смысл может каждый. В балетмейстерской практике это встречается сплошь и рядом. 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.

Задание на выявление интерпретированного содержания танцевального движения:

1. Проанализируйте несколько традиционных танцевальных движений. Попытайтесь понять их смысл, их собственное содержание.

2. При повторном анализе попробуйте интерпретировать их содержательную значимость, истолковать иначе.

3. Подключите к этой работе участников своего коллектива. Узнайте их мнение о том, как они понимают содержание того или иного танцевального движения.

РИСУНОК ТАНЦА

Рисунком танца считается любое перемещение танцующих актеров (или танцующего актера) по сцене. Рисунок организует движения исполнителей народно-сценического 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 танца»* (перемещение одного исполнителя). Они существенно отличаются друг от друга своей содержательной функцией, структурой, логикой.

Рисунок массового танца в русской хореографии всегда несет в себе определенную идейно-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. 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 хороводе «Подойду, подступлю» ряд девушек олицетворяет «город каменный». В песне поется:

Подойду, подступлю под ваш город каменный,
Чеботом вышибу, вышибу вашу стену каменную...

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.

Мы взяли для примера только линейное построение. Однако в любом народном танце не трудно 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»¹ она показывает сибирские молодежные игры в «цепочку», разнообразие отношений играющих; в хороводе «Улитушка»² создает величавый облик русской девушки-лебедушки; в пляске «Рязанская змейка» через зигзагообразный, змеистый узор рисует картину яркого красочного гулянья рязанской молодежи.

Современные балетмейстеры тоже стремятся через рисунок передать образ-символ, образ-метафору. Так, посредством кругового, карусельного движения исполнителей показать гулянье, выразить «праздник души», «карусель чувств», как это сделала Н. С. Надеждина в танце «Карусель»³. 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. Долуханяна⁴, диагональные построения девушек в начале номера олицетворяют «узенькую тропинку», на которой встретились «паренек» и «хозяйка черных очей».

¹ Описание танца см. в книге: Устинова Т. Беречь красоту русского танца. М.: Молодая гвардия, 1959. С. 47–84.

² Описание хоровода см. в книге: Народные танцы. М.: Профиздат, 1954. С. 77–87.

³ О содержании танца говорится в книге: Чижова А. Танцует «Березка». М.: Искусство, 1967. С. 25.

⁴ Описание хоровода см. в книге: Годенко М., Мельник А. Танцы Сибири. Красноярское кн. изд., 1969. С. 63–82.

После нескольких перемещений и рисунков к концу хорова линии девушек становятся образным выражением дороги, по которой «идут двое». А это уже не просто дорога, это «линия судьбы».

Задание на выявление образно-метафорического видения в расположении и перемещении танцующих актеров по сценической площадке:

Подумайте и ответьте на следующие вопросы:

1. Можно ли одинаковыми перемещениями танцующих актеров отобразить такие явления природы, как, например, стаю летящих птиц? Морской прибой? Снежную метель или вихрь ветра? Струящийся ручеек?

2. Если нет, то какими, примерно, перемещениями это можно показать?

3. Можно ли рисунками танца выразить такую мысль-идею: «Исполнители — звенья одной цепи. Эти звенья всегда вместе, никогда не размыкаются. Цепь вьется, изгибается, но не рвется. Она сильна единством чувств, общностью устремлений. Она прочна и нерушима, как человеческая дружба, как любовь?»

4. Если это можно выразить, то как, какими, примерно, рисунками?

Чтобы использовать опыт танцевального фольклора, опыт тех балетмейстеров, работы которых ярко и художественно отображают реальные образы, мысли-идеи, надо, на наш взгляд, 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 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 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 даже при том, что еще не найдены до конца движения, жесты, мимика персонажа.

В качестве примера, где рисунок сольного танца играет особо выразительную роль, приведем 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 счастья порождают соответствующее поведение.

Рисунок прост и прямолинеен. Мальчишка в упоении пляшет любимый танец.

Четвертый эпизод. Пляска прерывается. Снова погода. 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.

Задание на выявление образной содержательности рисунка сольного танца:

Подумайте и ответьте на следующие вопросы:

1. Можно ли одинаковыми перемещениями по сценической площадке танцующего актера передать, например, такое эмоциональное состояние, как тревога, взволнованность, уверенное спокойствие, торжественное величие, депрессия, разочарование?

2. Если нет, то какие бы вы перемещения танцующего актера по сцене предложили для передачи каждого конкретного состояния?

3. Можно ли похожими перемещениями танцующего актера показать, например, гонимый ветром листочек, который оторвался от дерева? романтическую, мечтательную, несколько оторванную от реальной действительности, девушку, мужественного человека, борющегося со стихией?

4. Если нет, то какие бы вы перемещения танцующего актера по сцене предложили для выражения заданных образов?

ХАРАКТЕР ПЕРСОНАЖА (манера поведения)

Характер (*charakter*) — с греческого языка переводится как главная черта, признак, особенность. Персонаж, герой — это действующее лицо, исполнитель народно-сценического танца, плясун, плясунья.

Содержательная сторона танцевальной речи во многом определяется характером персонажа. «Кинетика», «контактность», «прагматика», «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 русского народно-сценического танца — это всегда определенный тип со своими психофизическими особенностями, проявляющимися в физиономии, наружности, в поведении, в 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 % информации, исходящей от человека, проявляется не в словах, а в его наружности, в поведении, в его жестах, мимике, пластике, в выражении лица и тела. В последние годы появилось немало книг по языку жестов, телодвижений человека. В них вы найдете много материала о той конкретной информации, которая выражается человеком путем мимики, жестов, поз, отдельных телодвижений.

Проделайте такое упражнение-задание:

Будучи где-нибудь в людной компании, например, на дискотеке, в кафе или клубе, выявите двух или нескольких беседующих людей, которых вы достаточно хорошо видите. Желательно при этом, чтобы вы не слышали, о чем они разговаривают. Наблюдая за ними, попытайтесь обрисовать их наружность и ответить на следующие вопросы.

1. Как они одеты? Как ведут себя? Можно ли определить по их наружности уровень культуры, образованности каждого? В чем конкретно проявляются их вкусы?

2. Одной они национальности или нет? По каким признакам вы определяете их национальность?

3. Хорошо они знают друг друга или нет? По каким признакам это видно?

4. Симпатизируют они друг другу или нет? В чем это выражается?

5. Рады они этой встрече либо кто-то из них предпочел бы не встречаться?

6. Они мирно что-то обсуждают или спорят о чем-то?

7. Кто из них чувствует себя более уверенным? В чем это проявляется?

8. Занимает ли кто-то из них более высокое социальное положение? И т. д.

Подведем итог сказанному.

Названные выше начала русского народно-сценического танца — это азы, можно сказать, своеобразные слова, из которых складывается танцевальная речь. Но это не означает, что любое их соединение, сочетание уже является речью. Они — лишь материал для речи. Их надо организовывать, придать им художественную форму. А для этого необходимо знать, из каких элементов они состоят.

Все начинается с азов. Три шага с последующей небольшой паузой образуют традиционное танцевальное движение «переменный ход». В нем уже ощущается определенная структурная и художественная организация. Попробуем выделить и определить составляющие этой организации.

СЕМЬ «КОЛЕН» РУССКОЙ ПЛЯСКИ

Здесь мы не обойдемся без заданий.

1. Попросите кого-нибудь из участников своего коллектива исполнить несколько раз «русский переменный ход». А вы внимательно всмотритесь в это традиционное танцевальное движение.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение: ноги в шестой позиции, руки на талии.

1-й такт. На счет

«раз» шагнуть вперед на правую ногу;

«и» шагнуть вперед на левую ногу;

«два» шагнуть еще раз вперед на правую ногу;

«и» выдержать паузу.

2-й такт. Повторить движения 1-го такта с другой ноги.

Движение, как видите, состоит из шагов, исполненных в определенном ритме. Оно представляет собой единое, композиционно завершенное целое. «Целое есть то, что имеет начало, середину и конец»¹. О шагах, составляющих его, этого не скажешь. Каждый шаг в отдельности остается композиционно незавершенным.

2. Рассмотрим другое традиционное танцевальное движение, например, «простую дробь».

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 62.

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение: ноги в шестой позиции, руки на талии.

Затакт. На счет

«и» — на первую шестнадцатую, слегка приподнимая от пола правую ногу, подскокить на левой ноге;

На вторую шестнадцатую сделать отрывистый удар правой ногой об пол и сразу же слегка приподнять ее;

1-й такт. На счет

«раз» притопнуть правой ногой рядом с левой, перенося на нее тяжесть тела;

«и» притопнуть левой ногой рядом с правой, перенося на нее тяжесть тела;

«два» ударить правой ногой рядом с левой;

«и» исполнить движения затакта.

2-й такт. Повторить движения первого такта.

Здесь тоже, как видите, движение имеет цельную, композиционно завершенную форму. Только в отличие от «переменного хода» оно состоит из двух слагаемых: подскока и притопа (удара) ногой. Причем ни тот ни другой, как и шаг в первом движении, не имеют законченной композиционной формы.

3. Вглядимся в еще одно традиционное танцевальное движение. Возьмем, к примеру, «шаги с хлопнушкой по голенищу сапога».

Музыкальный размер — 2/4.

Исходное положение: ноги в первой позиции, руки раскрыты в стороны.

1-й такт. На счет

«раз» шагнуть вперед на правую ногу. Левую ногу, сгибая в колене, высоко поднять вперед в выворотном положении;

«и» хлопнуть ладонью правой руки по голенищу левого сапога;

«два» шагнуть вперед на левую ногу. Правую ногу, сгибая в колене, высоко поднять вперед в выворотном положении;

«и» хлопнуть ладонью левой руки по голенищу правого сапога.

2-й такт. Повторить движения 1-го такта.

Данное движение состоит уже из трех составляющих: шага, махового движения (подъема ноги) и хлопнушки. Но каждое составляющее, как и в двух предыдущих движениях,

в отдельности не имеют законченной композиционной формы. Само же движение композиционно завершено.

Что из этого следует?

а) Танцевальное движение (не путать отдельное движение с комбинацией движений), повторяем, любое традиционное танцевальное движение представляет собой композиционно завершённую форму.

Выполните задание:

Проанализируйте несколько традиционных танцевальных движений, выявляя в них цельность, композиционную завершенность.

б) Любое традиционное танцевальное движение (не путать с комбинацией движений) состоит из элементов. Элементом в данном случае выступает такое движение, которое не расчленяется в практике на более мелкие движения и которое не имеет законченной композиционной формы. Таких элементов-колен в русском народном танце можно насчитать семь: *шаг, притоп (или удар)*¹, *подскок (или прыжок)*², *приседание, поворот, хлопок, маховое движение*.

Выполните задание:

1. Проанализируйте несколько традиционных танцевальных движений. Отметьте, из каких элементов-колен состоит каждое из них?

2. Приглядитесь к каждому из выявленных элементов-колен. Обратите внимание на их композиционную незавершенность.

в) Традиционное движение народно-сценического танца — это структура, строящаяся, как правило, на основе какого-то главного элемента-колена (одного или нескольких), сочетаемого с другими сопутствующими элементами-коленами.

¹ Термин «притоп» применяется при одновременном переносе тяжести корпуса на ударяющую об пол ногу. «Удар» применяется без переноса тяжести тела на ударяющую ногу.

² Термин «подскок» применяется при небольшом, почти скользящем прыжке на двух или одной ноге на месте или с продвижением. «Прыжок» применяется при большом прыжке на месте или с продвижением.

Выполните задание:

1. Возьмите несколько разных танцевальных движений, например, ход, дробное движение, хлопушку, присядку, вращение.
2. Выявите в каждом движении его корневую основу. Отметьте, из каких элементов-колен оно состоит? Определите, какое из этих элементов-колен является главным, а какое — сопутствующим.

г) По структуре строения все движения русского народного танца можно разделить на простые, сложные и усложненные. Они отличаются друг от друга, во-первых, наличием числа элементов-колен, из которых состоят, во-вторых, формой их сочетания. То есть в движениях элементы-колена могут сочетаться либо в форме простого следования друг за другом или же в форме взаимосвязанного одновременного присутствия. В некоторых движениях элементы-колена сплетаются, развиваются, дополняют, иногда вытесняют или заменяют друг друга.

Выполните задание:

1. Проанализируйте несколько традиционных танцевальных движений, имеющих разную корневую основу.
2. Всмотритесь в их структуру. Выявите в каждом движении составляющие его элементы-колена.
3. Определите форму сочетания элементов-колен в каждом движении.

Для чего надо расчленять традиционное танцевальное движение?

Во время пляски соединение отдельных элементов-колен в единое целое протекает произвольно, автоматически. Видимо, поэтому многие танцоры и балетмейстеры не задумываются над тем, что любое танцевальное движение составляется, структурно организовывается.

Процесс расчленения движения на отдельные составляющие необходим, например, в кино. Мультипликаторы, прежде чем воспроизвести на экране шаг куклы, расчленяют это движение на отдельные элементы. Фотографируют положение кукольной ноги в каждом из них. Соединенные последовательно в процессе монтажа кадры фотографий и составляют одно плавное движение ноги куклы на экране.

В хореографии тоже используется процесс расчленения традиционного танцевального движения. Это необходимо делать для того, чтобы затем, свободно комбинируя элементы, из которых оно состоит, создавать новые варианты движений. На этом зиждется композиционное мастерство балетмейстера. Это же является основой и для аналитической хореографической деятельности.

К вопросу о том, как комбинировать элементы-колена, мы еще вернемся, когда будем говорить о работе с танцевальным движением.

А сейчас выполните такое задание:

1. Вспомните движение «переменный ход с ударом ноги» (три шага, затем вместо паузы — «удар ногой»). Расчлените его на отдельные элементы-колена.

2. По-разному комбинируя, поищите новые сочетания этих элементов-колен.

Обратимся теперь к рисунку танца. У него другая структура, другая художественная организация.

СТРУКТУРА ТАНЦЕВАЛЬНОГО РИСУНКА

Основными элементами рисунка танца являются *«поле»*, *«центр»*, *«количество действующих лиц»*, *«взаимосвязи между исполнителями»*, *«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»¹ 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

¹ Шенталинская Т. С. Марковские вечорки. Русские народные песни. Магадан. кн. изд., 1983. С. 6.

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)¹ 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.

Контурные полей, очертания танцевальных рисунков в народных танцах чрезвычайно разнообразны. Они могут быть простыми и 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 — это 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.

Задание для выявления поля рисунка:

Проанализируйте «Северный хоровод» в постановке Н. С. Надеждиной². Обратите внимание на логику изменения полей рисунков, соотнося ее с логикой развития взаимодействий и взаимоотношений исполнителей хоровода.

¹ Описание сюиты см. в книге: Танцы разных народов. М.: Молодая гвардия, 1958. С. 157–175.

² Описание хоровода см. в книге: Народные танцы. Запись Ф. Денисова. Изд. ВЦСПС Профиздат, 1954. С. 191–219.

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 можно назвать 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, если смотреть со стороны зрителей. На авансцене, почти у первой правой кулисы (со стороны зрительного зала), 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.

Задание на выявление центра рисунка массового танца:

Проанализируйте любой русский народно-сценический танец, построенный на рисунках и пространственных переходах. Найдите в каждом рисунке или переходе то место, которое является своего рода точкой внимания, точкой зрительского восприятия.

2. Определите, за счет чего, за счет каких средств достигается зрительское внимание.

Что в рисунке становится центром притяжения зрительских взглядов?

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. Поясним это на примере русского традиционного хореографического фольклора.

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

Где-то примерно в начале XIX века вместо хороводов в моду стали входить так называемые «игры парами». В результате этих новшеств к началу XX века хороводы вытесняются кадрилиными формами. В них ядром, ячейкой танца стали выступать 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 гуляньи, 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.

Задание на выявление взаимосвязи между рисунком танца и количеством лиц, участвующих в нем:

Проанализируйте несколько разных народных танцев, построенных на рисунках и пространственных переходах. Определите в каждом из них, во-первых, взаимосвязи рисунка танца с количеством лиц, участвующих в нем, во-вторых, как количество танцующих влияет на зрелищность и содержательность данного рисунка танца.

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 между лицами, занятыми в рисунке танца, скорее, улавливаются, нежели фиксируются. Однако, 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 группы исполнителей в организованном фиксированном построении. А это уже, согласитесь, нечто иное, во всяком случае не искусство танца!

Задание на выявление взаимосвязей, взаимоотношений между исполнителями, занятыми в рисунке танца:

Проанализируйте какой-нибудь танец, построенный на рисунках, например, всем известный хоровод Н. С. Надеждиной «Березка». Смотрите не на орнамент, не на внешний узор хоровода, а на логику раскрытия духовного состояния исполнительниц, на их поразительное чувство «локтя», на светлое настроение лиц, на широко раскрытые глаза, на легкие полуулыбки. Вы почувствуете аромат весны, запах надежды, нежное обаяние девичьих грез. Вы поймете, почему вот уже более полувека живет и не сходит со сцены этот удивительно поэтичный народно-сценический танец.

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 «Березка», 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 «Березка».¹

А вспомните, с каким мастерством Н. С. Надеждина использовала элемент костюма и перстень в своем знаменитом хороводе «Лебедушка»². В самом конце хоровода девушки

¹ Надеждина Н. Русские танцы. М.: Культпросветиздат, 1951. С. 5–36.

² Там же. С. 127–156.

выстраиваются в линию. Используя широкий белый рукав кофты, пряча за ним голову, сгибая в локте руку, неожиданно для зрителей, они превращаются в настоящих «белых лебедей». Собранные вместе пальцы и протянутые вперед, перстень с черным камешком на среднем пальце, изображающий глаза лебедушки, усиливают ощущение подлинности. Зрелище поразительное!

Задание на выявление художественно-содержательной роли и значения используемого реквизита в рисунке танца:

Найдите видеозаписи танцевальных номеров в исполнении Государственного академического хореографического ансамбля «Берёзка» имени Н. С. Надеждиной. Посмотрите народно-сценические шедевры в постановке создательницы этого удивительного ансамбля: «Берёзка», «Лебёдушка», «Вальс «Берёзка», «Сударушка», «Танец с платком», «Узоры», «Масленица», «Осенняя ярмарка», «Весенний хоровод», «Лето», «Балагуры» и другие работы. Самым тщательным образом проанализируйте их. Вы откроете для себя массу балетмейстерских секретов, узнаете, как можно превращать обыкновенные бытовые предметы в «говорящие аксессуары», в «аксессуары-образы».

ХАРАКТЕР ПРОЯВЛЯЕТСЯ В МЕЛОЧАХ

Приглядимся внимательнее к персонажу пляски «Петя-щеголёк» (постановка Т. А. Устиновой)¹.

Петя — паренек невысокого роста. Белобрысый. На нем голубая рубаха-косоворотка. Воротник, рукава и подол рубашки вышиты алыми цветами. Жилетка коричневая. На голове — черный картуз с блестящим околышем. Из-под картуза торчат вихры. В одном кармане жилета — часы с увесистой золотой цепочкой и брелоками, в другом — оранжевый платок, которым Петя вытирает лоб во время танца. Коричневые шаровары заправлены в черные сапоги с высоким голенищем.

Щеголь одет крикливо, по последней «деревенской» моде. В его движениях много показного, нарочитого. Манерно улыбаясь, то снимая, то надевая свой картуз, он низко

¹ Запись танца «Петя-щеголек» см. в книге: Устинова Л. А. Русские танцевальные миниатюры Татьяны Устиновой. М.: Изд. «Импресарио», 2013. С. 91–108.

со всеми раскланивается. Убедившись, что все обратили на него внимание, он решает похвастаться большими часами на цепочке. Демонстративно вынув их из кармана модного жилета, он долго всматривается: который час? Затем прячет часы обратно и, как бы нечаянно, взбивает свой кудрявый чуб. Петя вызывающе поглядывает на девушек, словно спрашивая: «Ну чем я не жених?»

В своих модных сапогах с высоким голенищем он осторожно вышагивает то в правую, то в левую сторону и щедро посылает девушкам воздушные поцелуи. Но это еще не все. Петя хочет показать, что он еще и хороший плясун. Хвастливо топнув ногой, он командует гармонисту: «Плясовую!» После заливчатой выходки Петя, вынув из кармана жилета красивый шелковый платок, вытирает пот со лба и пускается в пляс. Закончив пляску, он становится важно в позу, как бы говоря: «Ну что, молодец я?!»

Петя-щеголек — ярко выраженный типаж. Его характер буквально «кричит» о себе каждой деталью. А как обстоит дело с простым исполнителем — юношей или девушкой в каком-нибудь хороводе или в пляске?

Не мудрствуя лукаво, скажем: точно так же! Только в этом случае «вычитать» характер персонажа гораздо труднее. Он проявляется не так зримо, как в приведенном выше примере. Но, повторяем, в любом случае характер проглядывается, просвечивается буквально в каждой мелкой детали. Он виден во всем — в наружности, поведении, действиях, поступках.

Не вдаваясь в подробности, перечислим только лишь основные элементы физиономии, то есть лица, в которых так или иначе проявляется характер человека.

В человеческой природе существует семь основных типов лица: овальное, круглое, четырехугольное, продолговатое, ромбовидное, треугольное лицо конусом вверх, треугольное лицо конусом вниз.

А возьмите, например, лоб. Он может быть низким, высоким, узким, покатым, с глубокой впадиной посередине, с извилистой линией роста волос и т. д.

Человеческие глаза удивительно разнообразны по форме и цвету. Большие глаза и глаза-щелки, выпуклые и глубоко

посаженные, широко распахнутые и полузакрытые. Серые, голубые, зеленые, карие, рыжие и т. д. Глаза человека могут сказать гораздо больше, чем жест или поза. Они таят сокровенное.

О многом «говорят» брови. У разных людей они высокие или низкие, сросшиеся или изогнутые, изломанные или прямые, узкие или широкие, еле заметные или очень густые. Специалисты считают, что человеческие брови имеют определенную структуру, состоящую из головки, тела и хвостика. Вместе они создают форму бровей.

Губы тонкие, средние, толстые, вздутые, вывернутые, втянутые внутрь откровенно выдают характер хозяина. Часто по губам судят о мягкости или жесткости человека, о его чувственности или злости. Мимикой губ обычно выражается настроение, состояние, отношение к другому человеку. Губы в сочетании с другими чертами лица, особенно с глазами, могут о многом рассказать.

Разнообразие характеров выражается и в формах носа. Нос может быть прямым или узким, толстым или длинным, широким или орлиным, курносый или висящим, приплюснутым, утиным или в форме «картошки». Уши тоже встречаются разные: маленькие, большие, растопыренные, прижатые.

Заметьте, мы называем только элементы лица человека, не говоря уже о его фигуре, конструктивной пластике тела, о платье, поведении, жестикуляции и т. д.

Как тут не вспомнить лекцию В. О. Ключевского «О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица», прочитанную им в Училище живописи, ваяния и зодчества весной 1897 года. В ней знаменитый историк изложил метод для познания характера человека, чтобы потом точнее отобразить его в искусстве.

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 окно, через которое наблюдатель заглядывает в человеческую душу. И внешняя обстановка, в какой живет человек, выразительна не менее его наружности. Его вещи,

которыми он окружает себя, красноречиво говорят о нем. «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, т. е. привыкнуть наблюдать»¹.

Попробуйте выполнить тест:

Смысл и задача его заключается в том, чтобы проверить, удастся ли вам составить какое-то определенное мнение о человеке, которого вы не знали и раньше не видели.

Находясь по улице, выберите кого-нибудь для наблюдения. Внимательно оглядите выбранного человека в течение примерно 3–4 секунд. Отвернитесь и, подумав, попытайтесь ответить на следующие вопросы:

1. Какого он пола?
2. Сколько примерно ему лет?
3. Какого роста? Телосложения?

4. Во что одет? Психологи по силуэту, цвету, примерной цене платья, легко распознают вкус, характер человека, его взгляды на жизнь. По одежде разделяют людей на «решительных», «копировальщиков», «нетребовательных», «колеблющихся». К какой категории вы отнесли бы наблюдаемого человека?

5. К какой национальности или этнической группе он принадлежит?

6. К какой социальной группе его можно отнести?

7. Можете ли вы подробно описать его физиономию? К какому типу относится его лицо? Что характерного вы заметили в выражении его лица.

8. Какое общее впечатление он произвел на вас? Можно ли сказать, что он дружелюбен, внушает доверие, обладает чувством юмора? Или он не доброжелателен, предрасположен к агрессии? И т.д.

Теперь, разобравшись с первоосновами языка русского народного танца, рассмотрев содержательно-выразительные возможности и организационно-художественные структуры этих основ, можно приступать к технологической стороне балетмейстерской работы. Технология балетмейстерского труда неразрывно связана с музыкой. Не случайно крылатая фраза гласит: «Музыка — душа танца». Но это общее по-

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