

Тема 1. Фольклор как основа для создания народно-сценического танца

План:

1. Понятия «Танец», «Фольклорный танец», «Аутентичный танец»;
2. Понятия «Народно-сценический танец», «Стилизованный танец»;
3. Виды русских плясок: перепляс, парная и сольная импровизационно-изобразительная.

Понятия «Танец», «Фольклорный танец», «Аутентичный танец»,. Необходимость изучения и сохранения народных танцевальных традиций, современной интерпретации фольклорной хореографии с соблюдением национального колорита и стилистики.

Танец (польск. *Taniec*, от нем. *Tanz*) – вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Танец возник из разнообразных движений и жестов, связанных с трудовыми процессами и эмоциональными впечатлениями от окружающего мира. Движения постепенно изменялись, подвергались художественному обобщению, в результате чего сформировалось искусство танца, одно из древнейших проявлений народного творчества [48, с. 503].

Народный танец – один из самых древних и массовых видов искусства. В нем отражаются социальные и эстетические идеалы любого народа, его история, трудовая деятельность на протяжении многих веков, жизненный уклад, быт, нравы, обычаи, характер.

Народ создает в танце идеальный образ, к которому он стремится и который утверждает в эмоциональной художественной форме. Серьезное изучение специфики самобытных выразительных средств хореографии предполагает обращение к ее истокам – фольклорной хореографии, т.к. именно в искусстве народного танца заложены те качества, характеристики, черты самобытности, которые получили развитие и многообразие в сценических формах хореографического искусства, т.е. в сценическом танце. В нем отражается современное понимание действительности средствами издавна сложившегося танцевального языка, доступного, понятного народу, любимого им.

У каждого народа есть свои традиционные танцы, особенности которых связаны, прежде всего, с его этническим характером, системой духовно-нравственных ценностей и образов-идеалов. Народные танцы, их художественно-образное содержание и лексика отражают не только национальные образы мира, но также трудовые и бытовые традиции народа, особенности природной среды его проживания.

В народных танцах воплощается особая пластика, свойственная представителям того или иного этноса. В ней содержится многообразная информация о его антропологических

особенностях, преобладающих видах трудовой деятельности (землепашество, скотоводство, и т.д.), нормах поведения и взаимодействия между различными половозрастными и социальными группами.

Слово **фольклор** в переводе с английского языка означает «народная мудрость», «народное знание». Термин введен впервые был введен в 1846 году английским ученым В. Томсоном для обозначения старинной поэзии, обрядов, верований [17, с. 9].

Аутентичный танец – это подлинный танец, не подлежащий изменениям и импровизации, в отличие от фольклорного. Фольклорный танец является мощным средством нравственного воспитания, формирования и развития национальной культуры, т.к. он способствует социальному и нравственному возрождению народа. Исполнитель фольклорного танца может импровизировать, каждый раз внося что-то новое.

Фольклорный танец – это танец, исполняемый в какой-либо жизненной ситуации для себя, в свое удовольствие, при проведении любого обряда: трудового, семейного, календарного или народных посиделок, вечеров, гуляний, устраиваемых на улице, поляне, в лесу, в избе.

Танцевальный фольклор на протяжении длительного времени выступает одной из важных форм сохранения и передачи накопленного опыта духовной культуры от одного поколения к другому.

Народный танец складывался и развивался под влиянием географических, исторических и социальных условий жизни каждого отдельно взятого народа. У каждого народа свои танцевальные традиции, свой пластический язык, своеобразный музыкальный язык, своеобразный музыкальный материал и координация движений. Танцы имеют определенный стиль и манеру исполнения.

Фольклор всегда был основой для сочинения произведений искусства, ибо в нем заключена вся жизнь народа, его история, мифология, верования, философия, психология, культура, характер народа. Народный танец всегда был и будет неисчерпаемой сокровищницей, из которой художники всегда будут черпать свои замыслы.

Фольклорный танец является основой сценического танца. Выражение эмоциональных переживаний различными пластическими движениями зародилось еще на заре человечества. В глубокой древности танец был составной частью обрядов. Танец возник из разнообразных жестов и движений, исполняемых человеком, копирующим поведение животных, или в связи с трудовыми процессами в жизни людей первобытного общества.

Процесс труда обозначил значение ритма. Движения, подчиненные ритму, породили пляску, которая и является одним из наиболее ранних проявлений человеческой

культуры. Древнейшие пляски-игры, отображающие трудовые процессы, сначала исполнялись в строгом соответствии со временем проведения тех или иных сельскохозяйственных работ. Параллельно с темой труда в них раскрывалась и любовная тема. Охотничьи пляски сохранились до наших дней у некоторых народов, населявших север России. Это пляска моржа у чукчей и ненцев, пляска медведей у ханты, манси и айнов...

В древние времена появился и религиозный культовый танец. Первобытный человек, желая объяснить непонятные ему явления природы, приписывал их возникновение воле таинственных высших существ – божеств.

Борьба между племенами привела к возникновению военных плясок. Примером могут служить казачьи пляски, которые переплетены с боевым искусством, которые созданы не только для раскрытия художественного образа посредством особого вида движений, но и способствуют физическому воспитанию казаков. Кроме казачьих плясок до наших дней дошли такие военные танцы, как «Гопак» – воинская пляска запорожских казаков, грузинский танец «Хоруми». Эти танцы являются характерным образцом творчества народа.

Русские народные пляски подразделяются на сольные и массовые. К массовым относятся пляски-игры, хороводы, а так же всевозможные виды кадрилей, ланце, шестеры и т.д. Также русские пляски делятся на три вида: перепляс, парная и импровизационно-изобразительная пляски.

Перепляс обычно исполняется мужчинами и женщинами и является своеобразным соревнованием с демонстрацией танцевальной фантазии и виртуозности. Танцевальный поединок исполняется с соблюдением нарочитой серьезности и достигает высокого уровня – вся пляска требует большого мастерства и изобретательности.

Парная пляска исполняется одновременно девушкой и парнем или супругами и состоит в том, что девушка «завлекает» своего партнера грациозными и кокетливыми движениями, а тот, в свою очередь, стремится покорить ее легкостью и удалью.

Одиночная импровизационно-изобретательная пляска, как правило, чаще исполняется девушкой, требует богатой творческой фантазии, выразительности и вкуса, должна быть выражением внутренних ощущений исполнительницы.

Русский танцевальный фольклор и народные обряды стали объектами для копирования и дальнейшего их переноса на профессиональную сцену. Образцы народного творчества и быта приспособлялись к специфическим требованиям сценического искусства постепенно. В оперных и балетных спектаклях танцевальный фольклор претерпевал значительные изменения. Было положено начало ассимиляции фольклорных

источников профессиональным хореографическим искусством. Этот процесс привел в дальнейшем к созданию характерного танца – сценического варианта фольклорного прототипа, со своей эстетикой, являющимся синтезом классического и народного танцев.

Народно-сценический танец – это танец, сочиненный хореографом на основе народного (фольклорного) танца или на основе фольклорных танцевальных традиций того или иного народа для исполнения на сцене. Фольклорный танец, игра, песня, наигрыш, обряд, праздник являются только материалом для создания народно-сценического танца, – авторского произведения хореографического искусства [Мурашко Классификация с. 68].

Существенную роль в становлении и развитии сценической хореографии России сыграл Всесоюзный фестиваль народного танца, состоявшийся в 1936 году в Москве. После фестиваля возникла потребность сохранения хореографического богатства многонационального государства. Балетмейстер И.А. Моисеев создал профессиональный танцевальный коллектив, способный художественно воплотить многообразие танцев народов России. И. Моисеев обратился к сценической интерпретации танцевального фольклора, опираясь на фольклорный танец как основу для создания сценической хореографии. Он положил начало формированию системы народно-сценического танца в России.

Государственный ансамбль народного танца СССР – один из первых профессиональных коллективов страны, творческая деятельность которого послужила толчком для создания подобных профессиональных и любительских коллективов союзных республик и за рубежом.

Сегодня перед хореографами стоит задача создания самых разнообразных сценических форм народного танца и в тоже время, обрабатывая фольклорный материал, создание новых произведений, созвучных нашему времени и отвечающих современным требованиям.

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

Для создания стилизованного танцевального номера хореографы опираются на фольклорно-этнографический материал. Переработав данный материал, его образцы, получают стилизованную современную сценическую обработку.

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

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

Прием стилизации, используемый балетмейстерами хореографических коллективов, отвечает интересам современных исполнителей и зрителей, их восприятию народной музыки и народного танца как явления, не остановившегося в своем развитии, а постоянно обновляющегося, живого искусства.

Балетмейстеры танцевальных коллективов решают проблему создания сценических вариантов народного танца с сохранением его национального колорита, выразительных средств и с современной трактовкой содержания, что бы он являлся образным отражением жизни, способствовал эстетическому и нравственному воспитанию личности.

Тема 2. Средства художественной выразительности танцевального фольклора

План:

1. Образность танцевального фольклора.
2. Пространственно-временные особенности исполнения. Танцевальный рисунок.
3. Шаги, ходы, проходки, основные движения танцевального фольклора.
4. Особенности музыкального сопровождения. Ритмическая основа танцевального фольклора.

За многовековую историю танцевальный фольклор накопил и отработал определенные приемы, позволяющие передавать богатейшую информацию, составляющую содержание и эмоциональный заряд искусства хореографии. На протяжении веков претерпели изменения и основные выразительные средства: «язык», рисунок – делающие танец танцем. Поэтому сегодня можно говорить об исторически сложившейся системе выразительных средств и норм, составляющих искусство народного танца, определяющих его специфические черты. Обращение к истокам хореографии – фольклорному танцу, требует серьезного изучения, т.к. именно в искусстве народного танца заложены те качества, характеристики, черты самобытности, которые получили развитие и многообразие в сценических формах хореографического искусства.

Образ в народной хореографии – это конкретный характер человека (персонажа) плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые определены танцевальным действием. Танцевальный образ – явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем, взятое из самой жизни. Он складывается из множества слагаемых свойств и особенностей: социальной, национальной, профессиональной принадлежности героя, принципов восприятия им жизни, его умственной деятельности, нравственных и жизненных устоев. В фольклорном танце образ – это так же конкретный характер плюс сумма его взаимоотношений с окружающей действительностью. Характер – это совокупность черт конкретного человека, логика его поступков, его способ реагирования на происходящие события. Он наделяется своей пластической характеристикой, пластическим лейтмотивом. На протяжении произведения пластическая характеристика образа приобретает все новые черты в соответствии с теми изменениями, которые происходят с героем.

Художественный образ должен быть цельным, при его построении применяются приемы: комбинирование, типизация, акцентировка, абсолютизация.

Говоря о зрительском восприятии, нельзя не затронуть такой важный аспект, как пространственная композиция. Пространственная композиция – это пространственный рисунок (рисунки, переходы, перестроения). Рисунок танца, как и вся композиция, должен выражать определенную мысль и быть подчиненным основной идее произведения, эмоциональному состоянию героев. В хореографическом искусстве содержание танца раскрывается в пространстве и во времени. Это является основным законом сценического искусства. Исходя из этого, можно определить две группы приемов построения пространственной композиции:

1. Учет пространства и времени;
2. Учет зрительского восприятия.

К первой группе приемов относятся:

- прием дробления рисунка, т.е. когда общий рисунок делится на более мелкие;
- прием усложнения рисунка, напр. «шен», «воротца», «восьмерка»;
- прием наращивания рисунка.

Это три самых основных приема, используемых балетмейстерами. Однако, из них «вытекают» более развернутые, уточненные приемы композиционного построения.

Ко второй группе приемов относятся:

- прием подачи рисунка, заключающийся в правильно найденном центре рисунка относительно зрительского восприятия;
- прием резкой контрастности рисунка, заключающийся в контрастности разных рисунков («улитка» и диагональ, круг и две колонны);
- прием построения рисунка от частного к общему (каждый участник исполняет свое движение или рисунок, и вместе с тем, возникает ощущение единого композиционного рисунка).

Накопление выразительных средств танца шло по двум направлениям. С одной стороны, по пути развития жеста – пластического движения тела, по линии отбора более ярких, зрительно приятных и потому оптимально ловких, целесообразных движений. С другой – по размещению этого движения (шага, па, элемента танца) в пространстве, т.е. на площадке (земле, полу, сцене). Первое определилось в язык, лексику танца, второе – в рисунки, что вместе составляет танцевальную композицию.

Танцевальный текст и рисунок танца взаимосвязаны и дополняют друг друга. Иногда сочиненное балетмейстером движение не производит должного впечатления, когда оно исполняется на месте. Но вот это же движение исполняется с быстрым продвижением по кругу и сразу становится интересным, выполняющим ту задачу, которую ставил перед собой балетмейстер при сочинении данного фрагмента танца. Есть

композиции, которые наиболее интересно смотрятся в исполнении по диагонали. Иногда движения, сочиненные хореографом, становятся более выразительными и динамичными, когда они исполняются во вращении. Эти примеры говорят о том, что сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца [9, с. 149].

Народный танец – явление синкретическое, он органически связан с пением и игрой, музыкой и костюмом, лексикой и рисунком. Танец – это движение, а движение – это жизнь. В танце воплощаются все действия человека от рождения до смерти. Он организует тело человека, благотворно влияет на все функции организма, на психику, нервную систему, делает человека собранным, внутренне ритмичным, свободным, воспитывает волю и внимание, обостряет восприятие, эмоциональность. Выразительные возможности человеческого тела безграничны.

Лексика народного танца представляет собой наиболее сконцентрированную форму с ярко выраженным национальным колоритом. По лексике можно определить, какому региону, области, району, селу принадлежит танец.

Лексика в народном танце бывает:

- образная,
- подражательная,
- естественно-пластическая и так далее.

Образная создает ассоциацию с определенным образом (гусь, олень, петух). Например, хореографический номер «Павлин» из репертуара государственного ансамбля Белоруссии. Ее ещё называют эмоционально-подражательной.

Естественно-пластическая, подсказанная самим действием, развивающимся в танце.

Традиционная, выработанная веками и находящаяся в постоянном развитии, о чем свидетельствуют танцы, созданные в наши дни, отличающиеся от старинных танцев не только выразительностью, манерой исполнения, но и богатством танцевальных движений, которые можно разделить на десять групп:

- «ходовые движения», построенные на шагах;
- «веревочки»;
- «ковырялочки»;
- «прыжковые движения»;
- «подбивочные движения»;
- «моталочные движения»;
- «дробные движения»;
- «хлопушки»;

- «приседания»;
- «вращения».

Рисунок танца является составной частью композиции и должен рассматриваться, прежде всего, не как оригинальное, а как выразительное средство, способствующее раскрытию содержания. В хорошо разработанном рисунке ни одна часть не может быть удалена, и ничто не может быть добавлено без того, чтобы не нарушилось художественное качество. И наоборот, если рисунок плохо скомпонован, то у него можно без ущерба удалить ту или иную часть и также без ущерба добавить новую. Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а следовательно, и через рисунок танца. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. И хотя законы драматургии не имеют ярко выраженных границ перехода от одной части к другой и носят условный характер, они требуют, чтобы соотношения различных частей, их длительность, напряженность и насыщенность действия были подчинены единому замыслу, основной задаче. Рисунок танца – это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке в определенной последовательности и композиционной завершенности. Пространственное расположение рисунка и его изменение можно создать, глядя на сцену «из зрительного зала» [9, с. 166].

Рисунок танца организует движение танцующих, систематизируя их разные построения и перестроения, оказывает на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то направление и тот характер, которые заложены в номере. При сочинении рисунка танца надо использовать все возможности для того, чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, иметь тесную связь с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. Еще со времен Пифагора было доказано воздействие на зрителя различных построений, перестроений. Различались спокойно-статичное горизонтальное построение, возвышенное – вертикальное построение, динамичное – диагональное построение. Логика развития рисунка развивается от простого к сложному и предусматривает не только связь предыдущего рисунка с последующим, но и то, что каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. Рисунок должен длиться ровно столько времени, сколько необходимо для его восприятия зрителем, но он не должен «надоесть». Это в

полной мере относится и к каждому движению, и к комбинации. Рисунок, составленный из различных расположений фигур исполнителей, переплетения рук, различных ракурсов, называется (основным) композиционным рисунком. Основных композиционных рисунков в хореографии существует три вида: круг, линия, колонна.

Язык танца не просто готовый арсенал движений и поз («набор слов»), а создание новых необычных комбинаций и движений, которые можно получить, используя ряд приемов не по аналогии с музыкой, а как производное от нее, потому что у них разное восприятие. Звук более мелкий, чем движения тела. Все звучание не всегда можно передать телом. Если в музыке есть голос, то в хореографии его можно сравнить с движением одного человека, несколько голосов – несколько танцовщиков, исполняющих движения в унисон или врозь. Движения рук, ног – тоже голоса. Танцевальное «па» неразрывно связано с музыкой:

- Танец под музыку: ритмическая структура музыкального произведения и хореографии совпадают, но этот танец исполняется на любую другую музыку данной ритмической структуры (например, бальные танцы).

- Танец на музыку: совпадают драматургия музыки и хореографии; интонационное (мелодика) и ритмическое совпадение. Этот танец исполняется на эту музыку, заменить которую нельзя;

- Танец около музыки: полное несоответствие музыкальных и хореографических образов и драматургии.

- Танец поперек музыки: ритмический и мелодический образы не соответствуют хореографии.

Музыка в танце воспринимается через хореографию, это зависит от того, насколько точно балетмейстер использовал ее для характеристики музыкального образа. Поэтому основная задача при пластической обработке музыкального материала – достижение эмоционально-смысловой согласованности между мотивом и движением. Эта согласованность должна строго подчиняться логике развития действия. Всегда могут быть отклонения в ту или иную сторону – то движение несет на себе основную характеристику, героя, то музыка выходит на первый план и выражает психологическую атмосферу действия.

Тема 3. Основные законы и принципы композиции танца

План:

1. Основные законы драматургии, их применение в хореографическом произведении;
2. Компоненты хореографической композиции;
3. Закон целостности хореографического произведения;
4. Закон контраста;
5. Закон новизны;
6. Закон зрительского восприятия;
7. Закон драматургического построения хореографического произведения;

Термин «драматургия» произошел от древнегреческого слова «драма» – «действие».

Драматургия – понятие эстетическое, в котором выражается театрально-сценическое действие. Действие в хореографии объединяет в себе внешнее движение, составляющее зримую основу танца и внутреннее его содержание (мысль, чувство, эмоции). Движение, лишённое содержания, не является действием. Танец, лишённый содержания, также не является действенным. В основе хореографической драматургии лежит танцевальное действие. Взаимоотношения героев, их конфликты определяют качество драматургии. Непрерывная цепь движений и конфликтов образует динамическую линию хореографического произведения, в основе которого лежит эмоциональная, чувственная природа человека.

К основным законам драматургии относятся: **закон композиционной целостности (единства) драматургического построения, контраста, новизны, зрительского восприятия, соотношения формы и содержания, подчинения второстепенного главному.**

Композиция – это составление (связь, сочетание). Хореографическая композиция предполагает внутреннее построение произведения, соотношение и организацию частей, а также способы построения художественного произведения. Под композицией в хореографии понимают:

- сочинение короткого элемента танца, движения;
- сочинение композиции, как части танцевального номера;
- сочинение соло, вариации;
- сочинение законченного танцевального этюда;
- сочинение законченного танцевального номера с законченной драматургией.

Необходимыми компонентами композиции являются:

1. Драматургия (содержание);
2. Музыка;
3. Танцевальный рисунок (расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке);
4. Хореографическая лексика (движения, позы, ракурсы, жесты, мимика);
5. Сценическое оформление танца, включающее костюм (одежда, обувь, головной убор), аксессуары (шарф, платочек, трость и т.д.), бутафорию (искусственно созданные предметы), декорации, световое оформление.

Все компоненты композиции танца подчинены единой задаче: выразить мысли и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении.

Закон целостности (единства) в хореографическом произведении учитывает все компоненты композиции, а так же оформление, исполнение, т.е. все выразительные средства вместе. Закон единства выражается в согласованности всех частей композиции, в которых элементы формы определяются общим для всех частей материалом. Благодаря этому закону мы воспринимаем хореографическое произведение как единое целое. Понятие целостности в композиции определяется гармоничным сочетанием всех частей, находящихся в пропорциональном единстве: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Экспозиция (от латинского «изложение», «описание») – знакомство зрителей с персонажами, эпохой (временем), местом действия. Действие в экспозиции может развиваться постепенно, неторопливо, а может и динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от музыкального материала и от замысла балетмейстера. Эта часть произведения вводит зрителей в образный мир танца. Становится понятен жанр танца, стиль и характер исполняемого произведения.

Завязка – начало действия, момент, где завязывается конфликт, или начинается какое-либо действие. Зрителям должно быть интересно, что произойдет далее. Экспозиция и завязка должны вызывать интерес и захватывать внимание. Балетмейстером делаются первые шаги в развитии сюжета, которые впоследствии приведут к кульминации.

Развитие действия (ступени перед кульминацией) – часть произведения, где развертывается само действие. Конфликт обретает напряженность, развивается на протяжении нескольких эпизодов. Это – основная часть хореографического произведения по длительности. Здесь наиболее последовательно раскрываются характеры героев через различные действия. От ступени к ступени динамика развертывания сюжета нарастает, подводя действие к кульминации. В этой части сеть отношений героев, их переживания, конфликты сплетаются в единый узел, могут наступать кульминационные моменты, способствующие раскрытию сюжетной линии произведения.

Кульминация – вершина музыкально-хореографического действия. К ней подготавливали все предыдущие части произведения. Здесь достигается наивысший эмоциональный накал развития сюжета, взаимоотношений героев. Хореографический текст в своем логическом построении приводит к этой вершине. Кульминация может строиться как на основе действия, или эмоциональной наполненности, так и на основе единства лексики и рисунка танца, или с помощью одного из этих средств выразительности. В бессюжетном хореографическом произведении кульминация должна выявляться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком или ярким хореографическим текстом, т.е. композицией танца.

Развязка завершает мысль балетмейстера, ставит «точку» в действии. Она может совпадать с кульминацией, может быть мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, и может быть постепенной.

Закон единства выражается в согласованности частей композиции, в которых элементы формы произведения определяются общим для всех частей материалом.

Закон контраста является важной компонентной силой как с точки зрения построения, так и с точки зрения творческого процесса создания хореографического образа. Термин «контраст» (фр. противоположность) обозначает резкую разницу и сочетание противоположностей. Этот принцип может быть резким или завуалированным, может иметь различные проявления. Контраст может быть заложен в остановке движения

при продолжающемся музыкальном сопровождении. Важно определить характер контраста в форме темпа, ритма, рисунков, лексики. Так же контраст может существовать между солистами и кордебалетом (массовкой). Данный прием активно используется в сюжетных постановках.

Закон новизны проявляется в передаче балетмейстером своих собственных эмоциональных ощущений, своего видения окружающей действительности через хореографические образы. При сочинении хореографической композиции у балетмейстера каждый раз происходит эстетическое развитие и познание мира. Новизна, оригинальность раскрытия темы художественных средств композиционного решения – есть необходимое жизненное условие. Таким образом вырабатывается индивидуальный стиль балетмейстера.

Закон зрительского восприятия базируется на особенностях восприятия хореографического произведения, т.к. любой танец – это зримое искусство, вызывающее у зрителей определенные эмоции, чувства. Именно зритель в конечном итоге оценивает насколько удачным или неудачным оказалось композиционное решение танца. Зрительское восприятие – это процесс, в котором хореографическое произведение является источником воздействия ощущений на слуховые, зрительные, ритмические органы чувств зрителей. Особенностью зрительного восприятия является четкое представление произведения как о целом, оно начинается с выделения общих структурных особенностей объекта, затем осваиваются отношения между героями, и между различными деталями, кроме этого оно основывается на таких процессах как, восприятие яркости и цвета, восприятию движения и восприятию формы.

Сценическое пространство имеет три измерения: ширину, глубину, высоту. По глубине сцена делится на сценические планы, которые определяются на кулисы. Сценическая площадка делится на поперечные доли: просцениум, первый, второй и третий планы. Просцениум (авансцена) и первый план воспринимаются почти одинаково. Авансцена (фр. *avant-scène*) – передняя часть сцены-коробки. Занимает пространство, равное по ширине порталной арке, от красной линии сцены до рампы. Так как зритель находится очень близко, просцениум выдает многие сценические «фокусы», убивает иллюзию. Зрителю хорошо видны мимика, эмоциональное состояние исполнителей. Необходимо помнить, что на авансцене нецелесообразно исполнять силовые трюки, допускаются компактные композиции. На первом плане допускается большой объем композиции, что позволяет больше свободы в перемещениях по площадке, целесообразным будут выходы солистов. На втором плане допускается как работа солистов, так и композиции с большим количеством исполнителей. Зрители обращают внимание на внешний образ, а не на психологию действующих лиц. К особенностям работы на заднем плане относятся: большие монументальные композиции, с обилием движений; расположение массовки; человеческая фигура воспринимается в уменьшенном виде; вывод солистов уместен в эпических постановках. Взгляд зрителей охватывает всю или большую часть сценического пространства. Поэтому задние планы хороши для больших монументальных композиций, масштабных мизансцен, статичных построений. Эффектом удаления от зрителей достигается компактностью композиций, более четкое вписывание фигур в декорации.

По высоте сценическое пространство делится на три уровня:

1. Par terre (на полу);
2. На высоте человеческого роста;

3. Выше человеческого роста.

Так же большую роль для зрительского восприятия играет освещение: для обогащения образов действующих лиц подбирается художественный свет, выражающий и подчёркивающий роль персонажа, освещение костюмов позволяет выявить их объем и фактуру, с помощью света можно обогащать цветовое решение хореографического номера.

Существуют универсальные законы визуального восприятия, с учетом которых, композиция, с большой вероятностью, будет оценена зрителем как понятная и приятная.

Закон подобия. Этот закон действует, когда балетмейстер строит свои рисунки по принципу симметрии.

Закон «фигура-фон». Этот закон используется, когда балетмейстеру нужно выделить главного персонажа. Это можно сделать, если кордебалет выполняет одни определенные движения, а солист совершенно противоположные.

Закон равновесия. Все рисунки, используемые в танце, должны равномерно распределяться по сценической площадке, строиться в зависимости друг от друга, отображать одну тему, нести одну мысль.

Закон замкнутости. Это закон возможно использовать для характеристики противоборствующих сил, которые нужно держать на расстоянии.

Закон дополнения до целого. Этот закон применяется балетмейстером, когда он выстраивает хореографическую композицию с помощью приема «полифонии». Так же этот закон выражается в феномене «константности восприятия». Восприятие за счет прошлого опыта «корректирует» увиденное.

Закон простоты. Этот закон употребим балетмейстером в постановке массовых номеров. Иногда простейшие «па», исполненные даже в унисон, выглядят гораздо интереснее и эффективнее, чем многосложные движения, втиснутые в скучные линии квадрата.

Закон структурности. Этот закон можно применить, когда балетмейстер хочет донести до зрителя настроение, за счет построения композиции, движения исполнителей по вертикали или горизонтали, в зависимости от того, что хочет показать автор.

Закон соотношения формы и содержания показывает нам взаимосвязь этих двух философских категорий.

Содержание – определяющая сторона целого, совокупность его частей. Форма – способ существования и выражения содержания. Отношение содержания и формы характеризуется единством.

Содержание произведения хореографического искусства отражает реальную действительность. Оно может включать чувства, переживания, состояния людей, их характеры и поступки, события истории и современной жизни, особенности труда, быта, национального характера и психического склада народа. Форма произведения хореографического искусства представляет собой систему специфических ритмически организованных выразительных движений человека, претворяющих и обобщающих пластику реальной жизни. Уже простейший танец, выражающий то или иное настроение, всегда содержателен, одухотворен, его форма воплощает явления духовной жизни человека. В балете – высшем виде хореографического искусства – содержание и форма приобретают сложный, развитый характер. В содержание балетного спектакля входят его жизненная тема, раскрывающаяся в определенном сюжете (в бессюжетном балете – в драматургии человеческих состояний и чувств), идейный смысл, вытекающий из

разработки данной темы, и вся совокупность характеров, мыслей и чувств героев. Танец – искусство синтетическое, и потому все его сложное идейно-эмоциональное, образное содержание раскрывается в синтезе музыки, драматургии, хореографии в изобразительного искусства. В их образном соединении решающая роль принадлежит хореографии. Хореографическая форма складывается из танцевально-пластического языка, танцевальных и пантомимных эпизодов и сцен (сольных, ансамблевых, массовых), организуемых в цельную композицию [Бухвостова Б-р и колл-в, с. 136].

В единстве содержания и формы определяющее значение принадлежит содержанию. Именно оно придает танцу его общественное значение и идейный смысл. На протяжении всей истории хореографического искусства его передовые деятели стремились к богатству и глубине содержания. Одухотворенность танца («душой исполненный полет», по выражению Пушкина), идейная глубина и образная значительность – важнейшие критерии художественности. Вместе с тем только совершенство и красота формы, отточенность и меткость выразительных средств делают содержание не благим намерением, а действительной духовной силой искусства. Форма зависит от содержания, но она активна, сама влияет на него. Слабая, не соответствующая содержанию форма может испортить самое хорошее содержание. Талант и мастерство хореографа выражаются, помимо прочего, в умении создать форму, наилучшим образом выражающую содержание, найти такие выразительные средства, которые окажутся единственными и незаменимыми для данного содержания. В процессе исторического развития хореографического искусства содержание и форма эволюционируют. Меняют свой характер соответственно потребностям времени. Открываются новые грани жизни, углубляется содержание, расширяется и обогащается круг выразительных средств. Эти изменения начинаются с содержания и влекут за собой развитие формы [там же, с. 137].

Закон подчинения второстепенного главному заключается в отборе и выяснении ведущих и побочных деталей композиции. Второстепенная деталь подчеркивает, поддерживает, как бы помогает основному мотиву композиции. И в то же время находится в полном подчинении. Касаясь этого положения, следует заметить, что отбор – одна из главных задач художника. Именно с этого и начинается всякое сочинение: нужно из массы движений отобрать только те, которые впоследствии составят основную ткань художественного отбора. Мало отобрать – нужно еще выделить главные и второстепенные. Для этого балетмейстер должен овладеть зорким видением художника и постоянно развивать его в себе. Французский живописец Николя Пуссен заметил, что существуют две манеры смотреть со вниманием: всякое событие, любой жизненный факт представлять как взаимодействие самых различных сторон – важного и второстепенного, внутреннего и внешнего, всеобщего и отдельного. Подчас все эти стороны трудно отличить друг от друга [9, с.135].

Тема 4. Музыкально-хореографическая драматургия

План:

1. Соотношение, единство музыкального развития и хореографического образа;
2. Логика музыкального развития – рождение эмоционально-пластического образа;
3. Музыкально-хореографическая тема – художественная мысль в хореографическом воплощении;
4. Синтез музыкальных и танцевальных средств.

Хореография и музыка имеют глубокое внутреннее родство. Образная природа этих искусств во многом аналогична. Музыка опирается на выразительность интонации человеческой речи, хореография – на выразительность движений человеческого тела. Ни тот, ни другой виды искусства при этом не воспроизводят конкретных бытовых интонаций и движений. Общность образной природы создает возможность органического соединения музыки и хореографии в едином художественном произведении. Музыка усиливает выразительность танцевальной пластики, дает ей эмоциональную и ритмическую основу. При постановке танцевальных номеров возникает вопрос о соотношении хореографии и музыки. Их единство, соответствие, выражение одного в другом – один из общепризнанных критериев художественности танцевального искусства. Танец не воспроизводит музыку досконально. Он существует на ее основе, исполняется в синтезе с нею, выражает ее. Это выражение музыки в танце заключается, прежде всего, в соответствии образного характера танца образному характеру музыки. Это относится не только к общему характеру настроения (веселое, грустное) и к выражению элементарных чувств, но и к сложным образам, которые в равной мере могут быть присущи и музыке, и танцу. В этой связи необходимо рассматривать музыкальную драматургию, которая наряду с драматургией сценарной служит основой для создания хореографического произведения. В основе музыкальной драматургии лежат эмоционально-выразительные темы. В их соотношении, контрасте, развитии, разработке воплощаются драматические конфликты. Музыка может передавать процесс постепенного нарастания какого-либо состояния, сопоставлять два различных состояния, показывать превращение одного из них в другое, обнаруживать их взаимосвязь и различие. Для этого в музыке существует ряд приемов: членение, дробление, варьирование, разработка темы (эти приемы как бы выясняют внутренние возможности того или иного состояния), тематический контраст (отрицание того или иного состояния), реприза (повторное утверждение первоначального

качества), постепенное вызревание темы в развитии другой темы или в разработке (раскрытие подготовки нового состояния в процессе развития). Благодаря логике музыкального развития образно значимая эмоция переходит в идею – рождается эмоциональный образ, который в танце является эмоционально-пластическим. Вместе с тем, необходимо иметь в виду, что в танце главным носителем образного содержания является хореография. Именно она создает зримое воплощение балетмейстерской мысли на основе музыкальной и сценарной драматургии [Бухвостова, с. 200].

Хореография и музыка родственны как искусства, развивающиеся во времени. Поэтому и в том, и в другом искусстве огромную роль в создании образов играет ритм. Совпадение танца и музыки по характеру их движения, рисунка, пластики, членениям разделов и фраз заключается в соответствии темпа, метра, ритма танца тем же элементам музыки. Танец, выражающий музыку, соответствует ей и по своему образному характеру, и по своей динамической структуре, то есть как по содержанию, так и по форме. Прежде всего, это соответствие начинается с совпадения характера движения танца и музыки (ее темпа и метроритма). Темп музыки (скорость ее звучания) имеет для танца определяющее значение: он задает общий темп танца, его изменения (смены, ускорение, замедление). Тем не менее, в современной хореографии используются приемы контрастного построения танцевального темпа по отношению к музыкальному (активное использование пауз-остановок в танцевальном действии, прием «рапида»). Однако эти приемы используются в отдельных фрагментах танца как дополнительное выразительное средство, тем более яркое, чем полное соответствие музыкального и танцевального темпов в целом. Ритм (от греческого «ритмос» – стройность, соразмерность) – свойство, проявляющееся в соразмерности чувственно воспринимаемых элементов: звуковых, речевых, изобразительных. Ритм в музыке – организованная последовательность звуковых длительностей. Ритм в хореографии – это строго закономерное чередование движений человеческого тела. Основой организации танцевальных ритмов служит, как и в музыке, соразмерность временных ритмов, ритмических долей (целая, четвертная, восьмая, шестнадцатая и так далее). Ритмические доли разделяются на опорные ударные и неударные. Чередование этих долей образует метр. Они же и изменяют его. Метр может быть простым, а движение в нем ритмически очень сложным. От несовпадения ритмических и метрических долей возникает синкопа. Ритм в танце служит формообразующим элементом. Балетмейстер, строя движения ритмически, отбирает для своего танца оттенки и краски, благодаря которым возникает своеобразная художественная энергия в ритмической организации, которая, в свою очередь, выражает ряд эстетических качеств (вялость, сухость, бодрость и так далее). Метр дает танцу основу

временной организации. На музыку в три четверти нельзя танцевать танец в четыре четверти и наоборот. Однако его требования не столь безусловны. Танец лишь в редких случаях сводится к отбиванию каждой метрической доли такта. Обычно его организация свободнее, опорные моменты могут совпадать не только с долями такта, но и с полутактами, с тактами и даже с двутактами. Что касается ритма, то здесь соотношение музыки и танца наиболее свободно и вариантно. Опираясь на музыку, танец не является ее ритмической копией. Он воплощает не структуру, а содержание музыки. Поэтому ошибочным является понимание танца как простое зримое выражение музыки, основанное на точном «переводе» музыкального ритма в пластический и буквальном отанцовывании каждой ноты мелодии. Соотношение музыкального и танцевального ритмов может быть различным. Они могут:

- идти в унисон (совпадать в каждом движении и звуке);
- образовывать гетерофонию или подголосочную полифонию (совпадая в одних моментах и расходясь в других);
- сочетаться по принципу полифонии и контрапункта (совпадая лишь в основных опорных точках при относительно независимом течении мелодии и танца).

Соответствие танца и музыки относится также и к форме. Музыкальной или хореографической формой называется строение музыкального или хореографического произведения. Форма определяется содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых или танцевальных элементов, распределенных во времени. В то же время форма является первоосновой искусства. Форма присуща произведениям всех видов искусства, но законы восприятия для разных искусств неодинаковы. Музыка и хореография разворачиваются во времени, деталь за деталью, целое возникает в нашем сознании из частных, следующих одна за другой и связываемых воедино при помощи памяти. Данная особенность восприятия музыки и хореографии определяет и сущность музыкально-хореографической формы, которая, протекая во времени, всегда представляет собою процесс, то есть развитие с той или иной степенью интенсивности, иногда постоянный, но чаще меняющийся. В основе произведения любой формы лежит тема – художественная мысль в развитии. Хрестоматийное музыкально-теоретическое определение гласит, тема есть «музыкальная мысль (изложенная в каком-либо построении), имеющая основное значение для произведения или его части, обычно подвергаемая развитию в дальнейшем его течении и отличающаяся достаточной оформленностью и индивидуальностью (или, по крайней мере, характерностью)» [9, с. 202].

Проблема соотношения музыки и хореографии относится к разряду глобальных, «вечных» вопросов в области искусства танца. Каждое новое поколение, каждый балетмейстер разрешают ее по-своему. Сложилась общепризнанная теория о том, что процесс создания шедевров бессознательный, интуитивный, происходит при полном отключении логического мышления. И это убеждение имеет под собой опору. В подтверждение тому немало исторических фактов. Большинство хореографических номеров, ставших достоянием мировой классики и практически не подвергавшихся редактированию, есть не что иное, как импровизация («Умиравший лебедь» М. Фокина, танец Красной Шапочки в «Спящей красавице» М. Петипа и другие). Импровизацию как метод используют при постановках Б. Эйфман, Б. Панфилов.

Прежде всего, музыкальное произведение должно соответствовать замыслу балетмейстера по содержанию. Необходимо совпадение по жанру, стилю, характеру, основным этапам драматургии. Балетмейстер должен знать, является ли данное музыкальное произведение программным, какая мысль, какие образы заложены в нем композитором. Если содержание музыкального произведения, его стилистика соответствуют замыслу балетмейстера, следует приступить к подробному анализу его формы. Целесообразно анализировать форму музыкального произведения по следующей структуре:

- общий предварительный обзор;
- тип формы (простая двухчастная, простая трехчастная, тема с вариациями, рондо, сонатная форма, сюита, полифонические формы);
- цифровая схема формы в крупных чертах, с буквенными обозначениями тем (частей) и их названиями (1 период, разработка, реприза и так далее);
- анализ каждой из основных частей.

При относительной автономности хореографии и музыки, которая выражается в их структурных соотношениях, в целом все-таки танец является структурно-композиционным аналогом музыки. Однако эта аналогия лишь предпосылка образной интерпретации музыки, без которой она приобретает чисто формальный характер. Развертываясь вместе с музыкой, воспринимаясь одновременно с ней и выражая ее, танец может интерпретировать музыку. Интерпретация – творческий процесс. Только с ее появлением начинается подлинное искусство. Там, где ее нет, в танце может быть представлена формальная совокупность движений или чистая техника, но не художественное творчество в полном смысле слова [9, с. 217-218].

Среди выразительных средств музыки основное значение для образования музыкальной формы имеют мелодия (линейное движение голоса), гармония и ритм в их взаимодействии.

Мелодия, то есть выраженная одногласно музыкальная мысль, является важнейшим выразительным средством музыки. В мелодии ярче всего обычно проявляются характерные черты той или иной мысли. На основе мелодико-тематических элементов, то есть из их соотношения и связи мыслей, имеющих относительно законченный характерный облик, образуются соподчинения частей: на основе одной темы (ее проведения, развития и повторения), на основе родства тем, на основе различия тем.

Взаимосвязь мелодии и танца возникла не сразу. Исторически музыка и танец возникают вместе, как одно целое. На первобытных стадиях развития народного искусства творческая фантазия выражается в синкретических формах (но и ограничивается ими). В танцевальном фольклоре некоторых южно-африканских народов, сохраняющих древнейшие традиции, восходящие чуть ли не к родовому строю, есть танцы, первично связанные с ритуальными процессами и исполняемые только под звуки ударных – неточно, неопределенно интонирующих инструментов, то есть танцы, в которых связь между движением и звуком ограничена только сферой ритма динамики и тембра.

В XX веке, имея в своих руках новейшие открытия естествознания, ученые подтверждают первостепенность ритмических явлений для жизни человека и всего живого. Ритм – это очень яркая характеристика, динамическая эмоциональная краска времени, эпохи, места действия, характера, национального колорита.

В современной музыке в синтезе с такими выразительными средствами, как мелодия и ритм, все активнее проявляет себя гармония. Гармония (греческое – связь, порядок, строй, лад, слаженность, соразмерность, стройность) в музыке включает ряд значений: приятная для слуха слаженность звуков (музыкально-эстетическое понятие: то же, что «благозвучие»), объединение звуков в созвучия и их закономерное следование.

При всем богатстве форм многоголосной музыки, они разделяются на два основных рода: гомофонический и полифонический.

Гомофонические формы, то есть такие, в которых один (верхний, реже средний или нижний) голос имеет ведущее значение. Эти формы ведут начало от народной, главным образом песенно-танцевальной музыки, а затем и от одногласного пения с сопровождением, появившегося в профессиональном искусстве на грани XVI и XVII веков.

Полифонические формы – это такие, в которых все голоса мелодически равноправны и самостоятельны. Старейшие из этих форм возникли в глубине средних веков и ныне имеют почти исключительно историческое значение. Формы же, оказавшиеся более стойкими, особенно сложившиеся позже (примерно к рубежу XVII и XVIII веков), и культивируемые последующими поколениями, сохранили свое художественное значение до сегодняшнего дня.

Подразделение форм на гомофонические и полифонические условно, так как приемы, типичные для тех и других, нередко даются в разных сочетаниях, либо с преобладанием какого-нибудь из них, либо в равновесии.

Строение формы музыкального произведения. Для простой сюитной формы характерно нанизывание большого числа замкнутых разделов, следующих один за другим без особого стремления к композиционному единству.

Сюитный принцип характерен для танцевальных жанров (например, нанизывание простых форм в танцах Шуберта, вальсах Шопена и др.). Уже в XII веке намечается тенденция к преодолению разобщенности, составного характера танцевальных форм. Прежде всего, эта тенденция сказывается в ограничении числа разделов. Нормой для танцев второй половины XVI века становятся трех- и двухчастные формы; принципы этих форм окончательно утвердились в произведениях венских классиков: В. Моцарта, Ф. Гайдна и Л. Бетховена.

Простая двухчастная форма состоит из 2-х периодов и имеет разновидности: бывает репризной и безрепризной. Данная форма применяется для небольших самостоятельных произведений-прелюдий, маленьких пьес программного порядка (особенно объединенных в циклы), танцев, песен (в частности куплетных). Пример простой двухчастной формы: белорусский танец «Бульба». Простая двухчастная форма может служить также частью более крупного целого (сложной трехчастной формы, темой вариации, одной из тем рондо, изредка сонатной формы). Двухчастная форма особенно распространена в народной музыке западной Европы. Так, П. Чайковский, отступая от излюбленной трехчастной симметрии, некоторые национальные танцы оформляет в «характерологическую» двухчастность (простую или сложную): таковы венгерский, испанский, неаполитанский танцы (балет «Лебединое озеро»).

Простой трехчастной называется форма, первая часть которой представляет собой период; вторая, то есть средняя часть – также период или ряд построений среднего характера; третья часть, в большинстве случаев, является репризой первой части. Данная форма применяется чрезвычайно широко, вероятно вследствие ее гибкости. Очень часто применяется в самостоятельных мелких, а иногда и крупных произведениях:

многочисленные прелюдии, ноктюрны, танцы, марши, пьесы с программным названием и др. Встречается эта форма и в замкнутых частях циклических сочинений (сонаты, симфонии). Часто вводится как составная часть в более крупное целое (сложная трехчастная форма, рондо, сонатная форма). Трехчастная форма используется практически во всех классических балетах XIX века (дуэт Авроры и принца Дезире, вариация принца Дезире, Авроры, Принца из «Лебединого озера» и др.). Но, в отличие от музыкальной формы, где третья часть, как правило, повторяет первую (реприза), в хореографических балетных формах XIX века тема только излагалась, но не повторялась репризе на ту же музыку шли другие движения, правда, нередко связанные с движениями из первой части, как бы вырастающие из нее, но более - прыжки, вращения. Это объясняется самой природой. Хореографу ведь в короткой вариации нужно было продемонстрировать изобретательность балетмейстера и артистические возможности исполнителя. Несмотря на то, что долгое время музыка в балетах носила номерной дивертисментный характер, все же и здесь происходит процесс постепенного укрупнения формы. Так появляются сложная трехчастная форма, рондо вариационная форма.

Сложной трехчастной называется форма, крайние части которой, тематически одинаковые, представляют собой простую двух – или трехчастную форму; средняя же часть, строение которой бывает размытой, ярко контрастирует с крайними частями. В сложной трехчастной форме написано громадное количество произведений самого разнообразного содержания. Форма эта совершенно самостоятельная и поэтому пригодна как для отдельных произведений, так и для обособленных частей циклических форм. (Например, Н.А. Римский-Корсаков польский танец из 7-й картины оперы «Ночь перед Рождеством», П.И. Чайковский «Евгений Онегин», «Полонез» и многие другие).

Следующий шаг в сторону увеличения формы путем сложения ее из нескольких частей проявляется в рондо – форме, в которой одна и та же тема проводится не менее трех раз, а между темами помещаются части иного содержания, притом чаще всего каждый раз заново.

В этой форме особенно ярко проявляется принцип репризности, который с количественной стороны ни в какой другой форме не выражен так сильно. В то же время он сочетается с принципом контраста (внешний контраст). Форма рондо свое происхождение ведет от хороводной песни с припевом. Текст запева, при повторяющейся музыке, каждый раз новый, текст припева сохраняется весь или в большей своей части. В инструментальной музыке вместо меняющегося текста меняется музыка. Повторяющаяся тема называется главной партией. Части, расположенные между проведениями главной партии, называются эпизодами (поскольку каждая из них имеет самостоятельное, не

повторяющиеся в других частях, содержание). Часто рондо представляет собой самостоятельное произведение. Иногда оно так и называется «Рондо»; в других случаях имеет какое-нибудь иное название, в частности программное. Имея песенно-танцевальные истоки, форма рондо легко принялась в балете (pas de deux в приложении к 3 акту «Лебединого озера», grand pas Большое Венгерское pas из 3-го акта из балета «Раймонда», С. Прокофьев Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» и другие).

Вариационная форма. Темой с вариациями называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и нескольких ее повторений в измененном виде, называемых вариациями. Число вариаций не ограничено. Метод варьированного повторения встречается уже применительно к периоду, а также к двух- и трехчастным формам. Но, проявляясь там при повторении какой-нибудь части или в приемах тематической работы, он несет, в известном смысле, вспомогательную, служебную роль, даже при динамизации, им вносимой. В вариационной форме метод варьирования играет роль основы формообразования, так как без него получилось бы простое повторение темы подряд, которое не воспринимается как развитие.

Методы варьирования: мелодия подвергается фигурационной обработке (вспомогательные звуки);

- мелодия в подменном или измененном виде может помещаться в другой голос;
- ритмические изменения, контраст темпов в вариациях; иногда меняется метр и гармония на протяжении всего цикла изменяется мало и часто является наиболее удобоузнаваемым элементом. Тональность и форма не изменяются. Хореографические примеры, основанные на музыке в форме строгих вариаций: классические вариации в балете «Коппелия» Л. Делиба, «Вставное» пиццикато внутри Большого вальса из балета «Раймонда» А.К. Глазунова, где соло Раймонды, т.е. балетная вариация, является в то же время и вариацией на тему Большого вальса.

Тема 6. Сценическая обработка фольклорного танца

План:

1. Фольклорный танец – основа для создания хореографического произведения;
2. Народно-сценический танец – пример сценической обработки фольклорного материала;
3. Способы создания сценического танца на основе фольклорного материала.

На основе лучших образцов народного творчества создаются новые произведения. Искусство хореографии наших дней тесно связано с народными истоками, с традициями и формами отображения жизни народа. Танцевальная культура любого народа богата разнообразием художественных особенностей, которые проявляются в образности, в лексической манере, стиле исполнения. В них заключены общенациональные черты и специфические особенности народа. Дошедшие до нас образцы народных танцев поражают нас своей яркостью, образностью, неповторимым национальным колоритом.

Народно-сценический танец – это танец, сочиненный хореографом на основе народного (фольклорного) танца или на основе фольклорных танцевальных традиций того или иного народа для исполнения на сцене. Исполнение народно-сценического танца на сцене – это обязательное условие, ведь народно-сценический танец, как хореографическое произведение, и сочиняется именно с целью представления его зрителям на сцене [26, с. 69].

В современную эпоху для танцевального фольклора открывается широкий доступ на сцену. Сегодня создание сценического варианта народного танца невозможно без глубокого изучения народного творчества. При сценической обработке танца балетмейстер должен создать новые, современные произведения, не теряя истинных ценностей, которые создал народ на протяжении веков.

Путь танца от фольклорного, бытового к его сценическому варианту сложный, долгий и плодотворный. Тем не менее, многие лучшие достижения хореографов в этом жанре позволяют сделать вывод о ценности его интерпретации, о методах творческого процесса ведущих мастеров народно-сценического танца, прежде всего: И. А. Моисеева, Т. А. Устиновой, П. П. Вирского, Н. С. Надеждиной и др. При всем различии и многообразии индивидуальных почерков этих балетмейстеров, именно они были «первопроходцами» и создателями основных разновидностей сценического воплощения народного танца на сцене.

80-е годы прошлого века – период расцвета народно-сценического танца. Репертуар хореографических ансамблей составляли самобытные сценические произведения, основным выразительным средством которых являлся народный танец.

Владение законами сценической интерпретации первоисточника позволяло балетмейстерам творчески подходить к осуществлению хореографических постановок на высоком профессиональном уровне.

Сценический вариант исполнения народного танца предполагает перенос фольклорного танца с известной степенью изменения. Это, прежде всего, касается рисунка танца (круг, «открываясь» для зрителей, становится полукругом, изменяются и ракурсы, которые подчиняются законам зрительского восприятия). Характер и амплитуда танцевальной техники сохраняются практически полностью. Такой танец еще нельзя назвать народно-сценическим.

При создании сценического танца на основе фольклора важно сохранить идею, главную мысль, заложенную в первоисточнике, стилевую гамму исполнения, ритмическую основу, элементы костюма, поскольку любой народный танец, являясь частью художественной культуры, отражает жизнь предшествующих поколений того, или иного народа. Осуществляя сценическую обработку, балетмейстер должен сохранить все, что касается характера народа, манеры исполнения, и в тоже время, развить и обогатить лексику, рисунок, бережно украсить произведение таким образом, чтобы не испортить самое главное, что было заложено в первооснове.

Одним из способов интерпретации танцевального фольклора является художественное преувеличение. Гипербола в характеристике персонажей и положений доминирует в творчестве И.А. Моисеева. При постановке сценического варианта народного танца, балетмейстер добивался глубокой изобразительности, раскрытия внутреннего содержания характеров героев.

Еще один из творческих методов, которым широко пользовался И.А. Моисеев, – метод художественного истолкования и передача фольклорного материала, который не допускает смешения в одном танце хореографических движений, свойственных разным национальным танцам.

Сценический танец основан на ярко индивидуальных характерах, подчиненных логике развития действия. Многие хореографические произведения создаются по принципу театрального действия, предполагая определенный жизненный сюжет, действие, что дает балетмейстерам неограниченные возможности интерпретации народного танца. Претворяя народную основу в театральное явление, где недостаточно понимать отдельные движения народной пляски и воспроизводить ее форму и схему, необходимо проникнуть в самое существо танца, рожденного народом.

Исследуя народный первоисточник, нужно соединять принципы фольклорного танца с законами сцены, сохраняя и развивая богатства танца, образность и самобытность

танцевального искусства разных народов. Балетмейстер, стремясь найти свой стиль, свой метод сценической обработки фольклора, может развить народную первооснову, обогатить ее и насытить лексически и разнообразить рисунки, не искажая оригинал. Прежде, чем приступить к созданию сценического варианта народного танца, балетмейстер должен изучить обычаи, обряды, образ жизни народа, характер, географическое положение, менталитет. Нельзя вносить в танец чуждые элементы, не свойственные данному народу, исполнять их не в том темпе и ритме, который был в первооснове.

Создание сценического танца можно осуществить несколькими способами:

1 способ на основе бытующего фольклорного танца с обязательным сохранением колорита танца, его манеры на основе приема пластической вариации. Этот прием предполагает цитирование исходного материала с использованием соответствующей обработки, определяемой закономерностями драматургического развития (в частности, временной протяженности, основанной на законах зрительского восприятия). Вариационность здесь выступает как балетмейстерский прием, как методика работы с фольклорным материалом. Пластическая тема, формообразующая фигуру фольклорного танца, может браться целиком, по частям, фрагментами, и лишь после разработки все элементы складываются в пластическую тему.

2 способ заключается в использовании традиционных хореографических форм, применяемых в классическом балете: антре, вариации, кода. Это способствует возникновению сценической хореографии, содержащей и дух народного танца, и авторскую новизну. Таким образом, соединяются традиционные результаты хореографической культуры разных по социальным функциям сфер: традиционная бытовая хореография с традиционной сценической хореографической формой, что придает и тому и другому новое звучание, новый контекст.

Народный танец является одним из средств самовыражения народа на всех этапах развития человечества. Источником развития хореографического искусства является фольклорно-этнографический материал и его сценическая обработка – важный момент в создании народно-сценического танца. Он позволяет раскрыть и сохранить национальные черты народа. В развитии сценического искусства важен не столько сам образец фольклорного танца, сколько фольклорная традиция. Сценический танец интерпретирует общую национальную традицию.

При сценической обработке фольклорного танца может быть использована традиционная хореографическая форма, применяемая в классическом балете: антре, вариации, кода. Это способствует возникновению сценической хореографии, содержащей

и дух народного танца, и авторскую новизну. Таким образом соединяются традиционные результаты хореографической культуры разных по социальным функциям сфер: традиционная бытовая хореография с традиционной сценической хореографической формой, что придает и тому, и другому новое звучание, новый контекст.

Различные способы сценической интерпретации танцевального фольклора взаимно проникают друг в друга и взаимообусловлены. В любом конкретном случае создания сценического танца на материале фольклора мы будем, видеть изложение исходного материала (цитирование этнографического материала), повторение исходного материала, изменение этого материала.

Эти общие для всех случаев положения, очевидно, и можно считать методикой работы с фольклорным материалом при создании на нем сценической хореографии.

Для того чтобы танец носил более динамический характер, а восприятия не иссякло, необходимо учитывать следующие требования:

1. Строить номер от простого к сложному как в рисунке, так и в лексике. Но при этом не забывать, что при сложном рисунке необходимы более простые движения, и, наоборот, при более сложных движениях – менее сложный рисунок.

2. Использовать разнообразие рисунков. Повтор одной фигуры (рисунка) без изменения притупляет восприятие.

3. Появление сольных пар должно быть подчинено темпу развития танца и если в начале танца на центр круга выходит одна пара, то затем уже две и несколько. Это позволяет избежать монотонности и длиннот в танце.

4. Движения сольных пар должны отличаться неожиданностью ракурса, контрастностью и разнообразием ритмов.

Народное творчество должно быть основой при создании сценического танца, главным в художественном замысле создателя.

Развитие танцевальной лексики и композиционного рисунка составляет основу при создании сценического хореографического произведения. Независимо от источника создания сценического варианта надо всегда помнить, что наряду с механическим составлением комбинаций и рисунков существует логическое соединение, когда берется основное движение и по ходу изложения (развития) на него нанизываются новые движения, внося элемент разнообразия в танец. А это приводит в конечном результате к появлению новых движений, комбинаций.

При создании сценической композиции особую ценность представляет своеобразная танцевальная манера. Именно она создает тот колорит, который придает хореографическому произведению художественную направленность. Осуществляя отбор

и сценическую обработку народного танца, нужно стремиться бережно сохранить все лучшее, отражающее черты характера человека. Обогащая рисунок танца, подчеркивая красивое и типичное, нужно стремиться отобрать из движений наиболее выразительные, тщательно следить, чтобы в новом сценическом варианте не было чуждых элементов, искажающих народную основу [9, с. 101].

В развитии сценического искусства важен не столько сам образец фольклорного танца, сколько фольклорная традиция. Никакое подражание образцу не рождает ничего нового, кроме плохой копии. Это фактически приводит к смерти танца, поскольку он переносится в иные, непривычные для него условия бытования. Но знание его основных черт, свойств, порядка, понимание гармонии художественного образца, которая создавалась многими поколениями одаренных творцов, может способствовать рождению нового в условиях сценического бытования, содержащего в себе самую подлинную традицию. Различные танцы одного региона составляют национальную традицию. Сценический танец, таким образом, интерпретирует общую национальную традицию.

На протяжении многих столетий народ, этот гениальный мастер-хореограф, совершенствует, обогащает, украшает все формы и виды нашего народного танца, на базе старинных танцев создает новые хореографические произведения. А мастера профессионального искусства собирают, изучают народное творчество, обрабатывают для показа его на сцене. А затем эти танцы и пляски подхватываются любительскими коллективами и возвращаются в народ.

«Что такое народный танец? Это пластический портрет народа, нем* поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души. В его неистощ» мой сокровищнице много бесценных жемчужин. В них отражены творческая сила народной фантазии, поэтичность и образность мысли, выразительность и пластичность форм, глубина и свежесть чувств. э |В эмоциональная, поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рщ сущая историю событий и чувств, пережитых им. Фольклор, как бездом ный и бесценный кладезь народного ума и таланта, собрал и сохранил все то, что было открыто и изобретено бесчисленными и безымянными талантами, передавшими будущему человечеству первое богатство культуры, которое стало фундаментом для неизбежного роста мировой культуры – так образно определил суть народного танца в интервью журналу «Балет» И. А. Моисеев [9, с. 102].

Тема 7. Стилизация как художественный прием сценической обработки фольклорного танца

План:

1. Понятия «Стиль», «Стилизация», «Авторский стиль»
2. Стилизация народного танца как способ рождения новых хореографических произведений.

Современные условия общественного развития определяют необходимость обращения к проблеме воспитания личности через народное художественное творчество, сохранения и возрождения национальной культуры, составной частью которой и является хореографическое искусство.

Народный танец тесно связан с народным бытом и обрядами, он отражает в себе различные исторические периоды. По танцу мы можем судить о характере, быте, традициях того или иного народа.

Одной из наиболее значимых форм сохранения и передачи накопленного опыта от одного поколения к другому, является способность народного танца к рождению и развитию новых сценических форм.

Сегодня молодежь наравне с современными танцами продолжает любить и народный танец. В последнее время на сценической площадке часто встречаются стилизованные хореографические постановки, являющиеся своеобразным синтезом народного танца с танцем современным. Но порой исполнение этих танцев говорит о неграмотной переработке первоисточника (фольклорного танца). Для точности воспроизведения и обработки конкретного материала, постановщикам необходимо на достаточном уровне разбираться в лексическом материале, в рисунках танца, а также, в конкретных особенностях развития техники хореографической стилизации.

Сегодня перед хореографами стоит задача создания самых разнообразных сценических форм народного танца и в тоже время, обрабатывая фольклорный материал, создание новых произведений, созвучных нашему времени и отвечающих современным требованиям.

Мы живем в такое время, когда легко утратить в искусстве национальную индивидуальность, легко это сделать и в музыке, и в танцах. Позаимствованный пример из «чужой» хореографии и введенный в танец может нарушить целостность произведения. Для того, чтобы избежать подобных явлений, балетмейстеру необходимо знать характерные черты танца того или иного народа, а также, свободно владеть такими понятиями, как «Стиль», «Стилизация».

«Стиль (от лат. *Stilus* – остроконечная палочка для письма; манера, способ изложения) – устойчивая целостность или общность образной системы, средств

художественной выразительности, образных приемов, характеризующих произведение или совокупность произведений искусства.

Стиль в искусстве – структурное единство образной системы и приемов художественного выражения, порождаемое живой практикой развития искусства. Понятие «стиль» употребляется для характеристики крупной эпохи в развитии искусства, различных художественных направлений и индивидуальной манеры художника. Понятием «стиль» пользуются в различных областях науки и искусства: в литературе и искусствоведении, в живописи, музыке, хореографии и т. д. [9, с. 80].

В процессе создания художественного образа, в т.ч. в танце или в балете, происходит сплав всех изобразительно-выразительных и технико-композиционных элементов в единую целостную форму, обусловленную содержанием» [3, с. 491].

Понятие «стиль» многогранно: это может быть индивидуальный стиль художника, музыканта, танцовщика, балетмейстера, национальный стиль той или иной культуры, исторический стиль, охватывающий совокупность художественных произведений определенной эпохи.

Термин «стиль» возник в области литературы (XVII в.), где он выражал своеобразие художественной речи. С XVIII в. данное понятие применялось в области пластических искусств. В XIX веке понятие «стиль» получило распространение во всех видах художественного творчества. В балете оно применяется по аналогии с другими видами искусства.

О своеобразии стиля можно говорить уже по отношению к бытовым танцам. Так, различаются по стилю танцы разных исторических эпох: старинные и современные; танцы больших национальных регионов (европейские, восточные, латиноамериканские, африканские и др.) и отдельных национальных культур, внутри которых, в свою очередь, существуют стилевые различия (например, в индийском классическом танце). В балете стили складывались и сменяли друг друга внутри исторических направлений (Возрождение, Барокко, Классицизм, Просвещение, Сентиментализм, Романтизм и др.), каждое из которых отличается своеобразием содержания, совокупностью определенных танцевально-пластических средств и характером их применения [23, с. 491].

Приемом стилизации широко пользовались все крупные балетмейстеры XIX – XX вв. Так, для М. И. Петипа характерны крупные сюжетные спектакли с использованием сказочной тематики и с развитыми хореографическими формами, основанными на широком применении классического и характерного танца.

В творчестве М. М. Фокина преобладают одноактные балеты с лирико-драматическим содержанием, нередко тяготеющим к трагедийности, с применением,

наряду с классическим танцем, иных пластических систем (в т. ч. заимствованных из прошлых эпох), со стремлением к скульптурности и живописности хореографического зрелища.

Своеобразием стиля отмечено творчество крупнейших зарубежных хореографов современности Дж. Баланчина, М. Бежара, а в советском искусстве – К. Я. Голейзовского, Л. В. Якобсона, Ю. Н. Григоровича и др. [48, с. 491].

Реальная действительность, пропущенная через художественную призму, преобразуется в творчестве балетмейстера и становится самобытным авторским стилем. Так, в авторском стиле балетмейстера Бориса Эйфмана сочетаются ведущие тенденции русского балетного искусства: стремление к выразительному танцу, характерное для М. И. Петипа, и акцентирование изобразительного начала, воплотившееся в постановках М. М. Фокина. Таким образом, вобрав в себя лучшие традиции предшественников, Б. Эйфман пришел к созданию собственного творческого стиля [9, с. 78].

Стиль – это характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого. Стиль танца – один из самых важных моментов и должен быть в различных танцах разным.

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

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

Источником стилизации может быть стиль и манера отдельного автора или исполнителя, творческого направления и школы, арсенал характерных форм исторического стиля, народной культуры. Явления стилизации в истории искусства обусловлены взаимосвязью между прошлым и настоящим, между различными национальными культурами стиля [9, с. 79].

Использование стилизации дает возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости художественного образа. Стилизация может способствовать усилению средств выразительности в произведениях искусства (в театре, музыке, литературе, киноискусстве и т.д.). В то же время она может быть средством достижения «легкого» успеха у публики с невзыскательным вкусом, относящейся к искусству как к виду развлечения.

В истории сценического танца народный танец является одним из источников возникновения бесконечного разнообразия движений. Под воздействием народного танца

происходило формирование движений классического танца, расширялась палитра его выразительных средств, обновлялись его формы.

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

Фольклор – это коллективность творческого процесса, традиционность, нефиксированные формы передачи произведений от поколения к поколению, вариативность. Он возник, как предыскусство и тесно связан с бытом и обычаями народа. Сама жизнь утвердила решение, когда фольклор становится не только этнографической ценностью, а живим языком в создании новых сценических форм. Стилизация является одной из таких форм работы с фольклорным произведением [9, с. 78].

Для создания стилизованного танцевального номера, хореографы опираются на фольклорно-этнографический материал. Переработав данный материал, его образцы, получают стилизованную современную сценическую обработку.

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

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

Прием стилизации, используемый балетмейстерами хореографических коллективов, отвечает интересам современных исполнителей и зрителей, их восприятию народной музыки и народного танца как явления не остановившегося в своем развитии, а постоянно обновляющегося, живого искусства.

Стремясь познать, в какой-то мере, возродить и донести национальную культуру до зрителей и исполнителей, балетмейстеры создают новые произведения на основе народных традиций. Только так можно сохранить и передать последующим поколениям народные черты.

Необходимость современной творческой интерпретации фольклорного материала, внедрение инновационных методов, знание законов стилизации народного танца, придания ему современного звучания; поиск новых форм соединения народного и современного искусства – все эти вопросы делают проблему обращения хореографов к фольклорному материалу актуальной и показывают перспективы дальнейшей работы по данной теме.

Таким образом, сама жизнь опровергла одно и утвердила другое, единственно правильное решение, когда фольклор становится не только этнографической ценностью, а живим языком в создании новых сценических форм. Стилизация является одной из таких форм работы с фольклорным произведением.