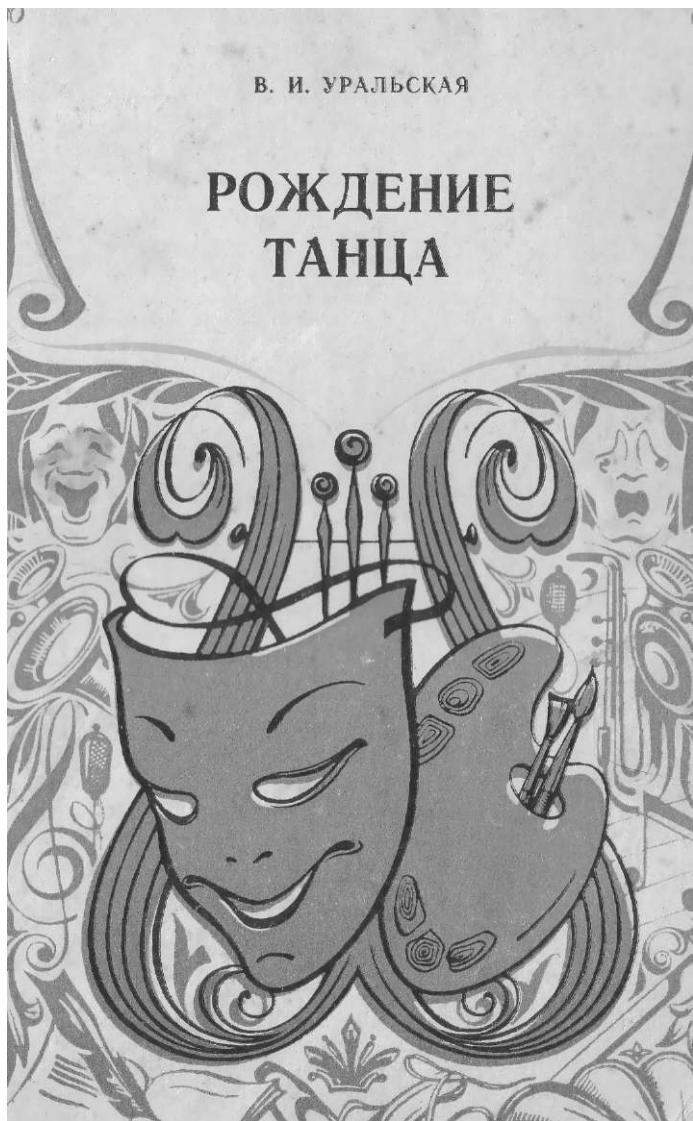


В. И. УРАЛЬСКАЯ

# РОЖДЕНИЕ ТАНЦА



В. И. УРАЛЬСКАЯ

# РОЖДЕНИЕ ТАНЦА



МОСКВА «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ» 1982

Рецензент  
заслуженный артист РСФСР, и. о. профессора кафедры хорео-  
графии ГИТИСа  
А. А. Борзов

**Уральская В. И.**

Рождение танца.— М.: Сов. Россия, 1982.—  
144 с.— (Б-чка «В помощь худож. самодеятель-  
ности» № 18).

Книга рассказывает о создателях хореографического произведе-  
ния, о работе хореографа над замыслом и постановкой танца,  
об учебно-педагогическом и творческом процессе в хореографиче-  
ском коллективе, о работе исполнителей над воплощением задуман-  
ного произведения, о формировании репертуара в самодеятельных  
танцевальных коллективах.

© Издательство «Советская Россия», 1982 г.

## ОТ АВТОРА

Легкие взмахи рук-крыльев, и перед зрителями, словно в ожившей сказке, проплывает белый гордый Лебедь...

Весело балагурия, не поднимаясь из присядки, ведут танец-беседу о себе и своих похождениях запорожцы...

Как белая пена, закружились девушки, и вот все поле-сцену словно покрыл фантастический хлопок...

Нервно передаваясь от фигуры к фигуре, ритм захватывает всех, и возникает то образ боя, то радость победы...

Пары... пары, вихрем вальса подхваченные и увлеченные его волшебным, головокружительным, праздничным ритмом...

И все это танец.

Бытовой и сценический, испокон веков исполняемый народом и недавно созданный автором, характерный, бальный, спортивный, классический, эстрадный — танец един в своей природе и задаче средствами музыкально-пластической образности жить с человеком и выражать его чувства, мысли, мечты и надежды.

Природа танца — отличающая его от других искусств и вместе с тем роднящая с разными его видами — стала темой нашей первой книги о народной хореографии (Уральская В. Природа танца. М., Сов. Россия, 1981).

Мы стремились разобраться вместе с читателями, почему народ танцует: так и называлась ее первая глава. Остановливаясь на страницах истории хореографического искусства, приводя примеры развития танца во многих странах, автор книги соотносил особенности хореографии, ее связи с другими искусствами, национальной культурой.

Развитие танца привело к появлению многих видов сценической хореографии. Но все они, отличаясь своеобразием, имеют в основе своей природы народный танец. Конечно же, путей, направлений в развитии искусства хореографии может быть много, но

все они исходят из одного — танца народного и соотноситься должны с его природой. И потому анализировать, понять специфические черты любого вида хореографии или какого-либо конкретного сценического произведения можно, только исходя из закономерностей этой природы хореографического искусства.

Можно изобразить это условно-схематически (рис. 1).

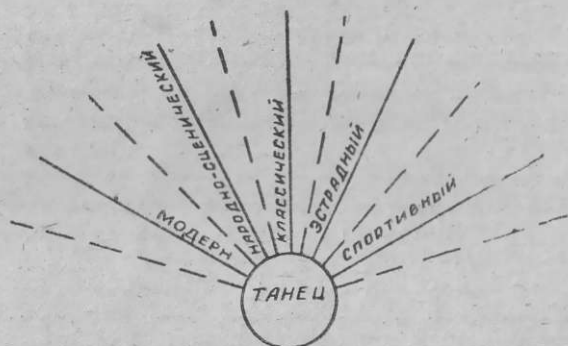


Рис. 1

Танец, его язык и есть то общее, что делает все разновидности бытовой и сценической хореографии единым видом искусства. Особенность танцевального искусства состоит в том, что идею, смысл событий, дух времени оно выражает средствами хореографической выразительности.

Выразительные средства хореографии, их общие пластические закономерности и многообразие — тема целой главы книги, так и названной «Выразительные средства». А истоки этого многообразия следует искать в бесконечном богатстве национальных танцевальных культур.

Как многообразен мир деятельности людей, как своеобразны их культура, обычаи, традиции, так разнообразны и своеобразны танцы разных народов. Едино же стремление — в музыкально-пластической форме поведать о своей жизни и самим увлечься ра-

достной природой этого прекрасного вида искусства. Так заканчивается глава «Танцы разных народов».

В книге «Природа танца» есть и еще одна глава, названная «Народом рожденное». Она посвящена огромной роли, которую играет танцевальное искусство, как часть социалистической культуры, в жизни народов нашей страны.

Танцуют на праздниках и гуляньях, встречаясь с друзьями, танцуют люди разных профессий, отдавая этому искусству свое свободное время. Любовь к танцу расширила рамки любительства и привела к активному развитию самостоятельных хореографических коллективов. Разговором о танце как основе нового вида сценического искусства — ансамблей народного танца, об участии народа в самом процессе творчества, что обогащает его и как зрителя, а потому имеет принципиальное значение для развития сценического искусства танца, о процессах взаимосвязей профессиональной и самостоятельной хореографии как закономерности развития советского искусства хореографии завершается первая наша книга.

Открывая новую книгу, мы хотим, чтобы читатель вспомнил о «Природе танца» и вновь прочел строки из ее послесловия, которые могут звучать как предисловие ко второй книге.

«Исполнение танца можно смотреть много раз и каждый раз открывать в нем новое и незнакомое. Это потому, что танец — живое искусство, рожденное во имя красоты и поэзии, он и сам — пластическая поэзия художественно преобразованной жизни человека и природы».

Мы назвали вторую книгу «Рождение танца», так как хотели в ней поделиться с читателями своими мыслями и наблюдениями о тех, кто создает танец на сцене. Задача трудная уже потому, что, как всякое рождение, этапы замысла, создания и воссоздания танца в определенном смысле таинство всегда сохраняющего притягательную силу искусства.

Относясь ко всему процессу Творчества с огромным уважением (с радостью пишем мы это слово с большой буквы), хотим, чтобы всякий разговор о создании произведения искусства, в частности танца, велся с обращением к искусству на «вы».

Эта книга о профессиональном мастерстве хореографов — сочинителей текста хореографических произведений и их соавторах: композиторах и художниках (сценографах) — об этом рассказывается в первой главе. Она об исполнителях, о тех, кто интерпретирует и воссоздает танец, рождая его зримо в каждом своем выступлении на сцене.

Сложному процессу создания сценического произведения хореографии и формирования исполнителя посвящена вторая глава.

Третья, последняя, глава книги — о жизни хореографических произведений в коллективе. Мы останавливаемся в основном на репертуаре самодеятельных хореографических коллективов, рассматривая, как он формируется, как воплощается. Именно на данном этапе танец обретает жизнь, так как вступает в общение с тем, во имя кого создавался — со зрителем, и становится подлинным фактом искусства.

Адресуя книгу широкому читателю, автор очень хотел бы, чтобы она помогла прежде всего зрителю, так как в конечном итоге от его знаний, позиций, художественного вкуса и опыта, понимания и уважения к танцевальному искусству, его творцам и исполнителям зависит жить или не жить, быть нужным или забытым произведению сценической хореографии сегодня.

Глава первая  
СОЧИНТЕЛИ ТАНЦА  
ХОРЕОГРАФ — АВТОР ТАНЦА

Сценическое произведение тем и отличается от фольклорного, что у него есть автор. Есть автор и у сценического танца. Это тот, кто, подобно композитору или поэту, создает текст хореографического произведения, кто воплощает свою мысль и фантазию в пластически выразительных образах. В танцевальных движениях, темах они развиваются, соотносятся, конфликтуют. Автор-хореограф задумывает танец на выбранную им или предложенную тему и, сочинив его сценический образный текст, воссоздает в сотворчестве с исполнителями.

Но ведь автор, мы имеем в виду индивидуальный, есть и у ряда фольклорных танцев. Известны, например, описания подготовки танцев к какому-либо празднику у народов Африки, когда кто-то один, назовем его хореографом, а скажем, умелец, старший, всеми уважаемый, сочинив танец, начинает его разучивание с молодежью селения и передает ей то, что по-своему увидел, задумал, стремясь к зримому воплощению. К сожалению, трудно или почти невозможно проникнуть в лабораторию творчества подобного художника. Потому вернемся в балетный зал профессионала — нашего современника и попробуем воссоздать процесс рождения танца.

Поскольку всякое описание беднее действительности, то и наше обобщение тоже неизбежно будет носить характер некой схемы, суммирующей опыт ряда отдельных индивидуальностей.

Ответить на вопрос о том, как рождается замысел, очень трудно. Вероятно, замысел имеет разные стадии своей жизни, первые робкие побегι которой не всегда осознаются и фиксируются. Да и побудители его появления могут быть самые разные — как строго осмысленные, так и идущие как бы изнутри творческой личности как потребность, носящая характер (позволим себе некоторую вольную формулировку) типа «навязчивой идеи».

Некоторое время, не проявляясь четко, питаюсь впечатлениями, эмоциональными реакциями своего



автора, наблюдениями и переживаниями, замысел, вернее, его прообраз, еще не сформулированный в нечто определенное, не поддается описанию. Даже опытные хореографы уходят от ответа на вопрос о том, как зарождается у них замысел того или иного танцевального произведения. Потому и употребляются выражения типа «хореограф увидел», «танцевальное мышление», «хореографическое видение» и тому подобное.

Побудителем творчества во всех случаях являются жизненные впечатления автора, его общение с людьми, событиями. Определенным же «толчком» к их осмыслению может послужить конкретный заказ, поставленная задача.

Помогает дальнейшему формированию замысла изучение близких к его тематике материалов: книг, картин, музыки, фактологии. И чем богаче охваченный материал, тем точнее отбор необходимых тем сведений. Характер их переработки, творческого преломления — процесс также и неизученный, и мало-доступный для наблюдения со стороны. Возможно, психологи, включившись в планомерное изучение творческого процесса рождения танца, смогут приоткрыть двери и сделать наглядной модель того, как надо осуществлять этап работы над выпестованием замысла. Но сегодня эта стадия остается индивидуальной и во многом интуитивной в творчестве хореографа. Думается, что есть в этом и положительное, роднящее процесс рождения танца с природой, творческим индивидом, обещающая многообразие и неповторимость.

Скажем только, что кто-то из хореографов в своем видении идет от общего образа танца и лишь затем «прорисовывает», уточняет его отдельные конкретные детали. Другой, наоборот, видит ярко ту или иную частную черту, момент, характер будущего произведения или несколько фрагментов, а затем разрабатывает его композиционную целостность. Но вот замысел сложился. Это значит, что он обрел (пока в видении автора) определенное содержание, выявляющее его тему, и в той или иной степени сформулированности идею будущего произведения.

Понятия: тема, содержание, сюжет, идея в хореографии в основных своих чертах не отличаются от

общих искусствоведческих понятий. Напомним их хрестоматийные формулировки.

*Тема.* Это основная общественная проблема, поставленная в произведении.

Для примера определим, вернее, попытаемся сформулировать тему широкоизвестных хореографических произведений. Так, в вокально-хореографической композиции «Ивушка» Т. Устиновой — тема войны и мира, борьбы за мирную жизнь. Знаменитые «Партизаны» И. Моисеева, как и композиция П. Вирского «О чем плачет вербонька», тоже связаны с этой темой. Казалось бы, тема близкая, если не общая, а композиции столь не похожи одна на другую, потому что бесконечно разнообразны возможности решения темы, привлечение во имя ее раскрытия разного *содержания*. Иными словами, тема определяет содержание, обуславливает его, но ни в коей мере не ограничивает. Содержание — неперенное условие жизни произведения. Без содержания нет искусства.

У всех трех названных произведений содержание раскрывается через сюжетную драматургию.

В первом случае *сюжет* рассказывает о радостном танце Лебедушек вокруг прекрасной Ивушки, о нападении злых Коршунов, о борьбе с ними Витязей и победе. Всеобщая радость завершает танец, и уже не белые лебеди, а красны девицы ведут хоры вместе с прекрасными юношами-Витязями. Образы природы в данном случае — ассоциативный прием, который позволяет автору в поэтически обобщенной форме вести свой рассказ, постепенно, в соответствии с сюжетом раскрывая тему.

Иным является сюжет «Партизан». Торжественно движется группа воинов-партизан, вот она расположилась на короткий отдых, сброшены тяжелые бурки, и веселье, приходя на смену усталости, позволяет людям в недлинные минуты отдыха радоваться общению и жизни. Но вот сигнал — и, как всегда готовые к бою, отправляются в поход партизаны.

Более развернутый сюжет в композиции П. Вирского «О чем плачет вербонька». Здесь нет непосредственных военных сцен, но война в сюжете занимает чуть ли не ведущее место, так как она — грань

между картиной радости встречи, любви и известием о гибели мужа, отца.

*Сюжет* — это система событий в произведении, раскрывающая его основной конфликт.

В хореографическом искусстве, как и в музыке, тема и содержание далеко не всегда имеют сюжетное раскрытие. Скажем, как и в «Ивушке», образ природы, олицетворяющий собой Родину, является ведущим в знаменитом танце «Березка» Н. Надеждиной. В нем нет конкретного сюжета. Его тема — любовь к родной природе, ее поэтизация, вдохновенная песнь о ее неповторимой красоте.

Таково и содержание: березки-девушки, как ожившая природа, ведут свои неповторимые узорчато-прихотливые и вместе с тем строгие хороводы.

Подобное явление можно наблюдать и в балетных спектаклях. Такова, к примеру, поэзия «Шопенианы» М. Фокина — глубоко содержательного произведения, повествующего о красоте как символе гармонии.

В одних произведениях тема излагается по законам, требующим четкого, последовательного сюжетного раскрытия, в других она ассоциативна и позволяет многозначное условное прочтение. К примеру, тема «Умирающего лебедя» — философская тема жизни и смерти. Она воплощается через предсмертный танец прекрасной гордой птицы.

Хореографическое произведение может быть задумано на основе заимствованного сюжета из произведений литературы, живописи, музыки. В этом случае создается либретто, интерпретирующее данный сюжет, тему в соответствии с природой искусства танца.

Выбирая тот или иной сюжет, ту или иную тему для своего произведения, хореограф уже на этом этапе определяет свое отношение к ним и их сценическому решению.

Верно перевести из одного материала искусства в другое заинтересовавшую автора тему и образы — задача не только трудная, но едва ли не самая определяющая успех будущего хореографического произведения. Не случайно ряд лет велись споры о том, все ли доступно искусству танца. Многие большие мастера отрицали возможность танцевальными вырази-

тельными средствами передать сложные жизненные коллизии, оставляя за искусством танца мир лирики, человеческих чувств и отношений. Жизнь опрокинула это мнение. И в ансамблях танца, и в театрах оперы и балета хореографы создают произведения, повествующие о сложнейших жизненных коллизиях и философских проблемах. Герои балета — это герои Пушкина и Шекспира, Толстого и Достоевского, Чехова, Айтматова, Арбузова. Это исторические деятели и герои истории. События войны, строительства, борьбы за мир и т. п. стали основами сюжетов хореографических произведений.

И все же при всей широте тем ограничение есть. Оно в том, как отбирается материал, через какие факты строится картина жизни, насколько она согласуется с природой танцевальных выразительных средств. И здесь роль хореографа первостепенна, так как, является ли он либреттистом или осмысливает выбранный им сценарий, сделать его сценическим хореографическим произведением может только он.

Как и для каждого автора, для хореографа избранная тема неразрывно связана с идеей. Это отмечал еще А. М. Горький: «Тема — это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще не оформленно и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем порыв к работе ее оформления»<sup>1</sup>.

Потому-то хореограф и называется автором хореографического произведения, что все, что было до того, как в нем «зародилась» идея, не было хореографией. Это все что угодно — музыка, литературный сюжет, сценарий, либретто, но не хореография, и без автора-хореографа никогда ею не станет. Правда, ту же тему, сюжет, музыку может воплотить другой хореограф, но это будет другое произведение. И сколько будет хореографов, столько будет разных хореографических произведений.

Приведем пример. Всем известно, кто такие скomorохи, известно, что они рядились в разные одежды и разыгрывали сценки, танцевали, пели перед народом и тем зарабатывали себе на жизнь. К танцевальному рассказу о них обращались на сцене до-

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. М., 1953, с. 214.

вольно часто. Но вот ставит своих «Скоморохов» И. Моисеев, и сколько в этом собственного, моисеевского, неповторимого и по подходу к теме, и по насыщенности действия, и по композиции, характерным для его почерка. От замысла и до воплощения «Скоморохи» произведение авторское, моисеевское, и в нем автор не пользовался конкретным текстом какого-либо литературного источника.

Безусловно, не бесспорен вопрос, насколько правомерной является работа хореографа по использованию литературного произведения в балете. Ведь если говорить о литературном произведении, как таковом, то оно претерпевает многие потери при переводе на любой театр (если оно не написано писателем специально для театра или кино) и тем более при изложении условно-обобщенным языком танца. Даже наличие талантливых, удачных хореографических образцов не доказывает обратного.

Здесь, как и в других видах искусства, скажем, при экранизации литературного произведения, происходят явления, в которых, безусловно, необходимо хорошо разбираться хореографу.

«Что мы делаем,— писал известный советский режиссер и актер кино В. Шукшин,— когда экранизируем произведения литературы? Мы мучаемся, добиваясь, чтобы было как у писателя, потому что у писателя хорошо. У писателя хорошо, потому что он так думает и чувствует. Даже если мы найдем средства и хоть в малой степени возместим неизбежную утрату... мы, чтобы у нас тоже было хорошо, должны так же думать и чувствовать, как автор литературного произведения. Так не бывает. Значит, настраивать себя «под автора». Бывает — похоже. Но пропадает почти все, пропадает живое тепло первоизданности...»

Добавить можно, что и Достоевский считал, что роман нельзя переделать в пьесу и поставить на сцене театра.

Чаще всего разговор при обсуждении этой проблемы идет о разном языке искусств, о трудности или невозможности перевода. Нередко неудачи ожидают и режиссеров, и хореографов при использовании литературного источника для сюжетного хода, как такового. Сюжет становится беднее без тех

средств, которыми достигалась его жизнь, зримость писателем.

Если обратиться к лучшим образцам хореографии, где достигал силы собственного пластического воздействия литературный материал, то прослеживается иной, не прямолинейный переводческий или иллюстративно-подчиненный подход к этой проблеме. Возьмем несколько примеров из практики балетного театра, где опыт обращения к литературе сегодня значителен.

Всем известно, что в поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан» читатель знакомится с Марией, уже находящейся в плену. Из нескольких фраз, встречающихся в тексте, мы узнаем ее прошлое. Р. В. Захаров, обратившись к поэме с целью создания хореографического произведения, посвятил этому «прошлому» целый акт балета, воссоздав на сцене мир жизни главной героини, оживив трагедию, связанную с нападением Гирея. Успех, сопутствовавший спектаклю, позволяет говорить об удачном раскрытии подлинного пушкинского духа. Вместе с тем верный для данного спектакля прием не означает возможность его использования в других случаях создания хореографического произведения по литературному.

Приведем еще пример. «Собор Парижской богоматери». Вот уже более века балетный театр не расстается с этим романом В. Гюго, и каждое обращение к нему хореографов соотносится с современными приемами и другими характеристиками искусства. В последнем произведении — балете Р. Пети хореографом выбран прием площадного театра. Образы решены как обобщенные силы мрака, света, зла. Выбор узловых сцен и ограничение числа действующих лиц сконцентрировали внимание на главных смысловых линиях сюжета, сделали произведение локальным и хореографически выразительным.

Из этих примеров следует, что удачи достигают хореографы в тех случаях, когда отказываются от прямого следования ходу литературного сюжета и находят адекватную ему хореографическую логику развития действия. Этот условный прием оказался близок произведению Гюго и дал возможность нового, глубокого его прочтения.

Подтверждает это и такой факт. Не раз отмечалось, что произведения Ч. Айтматова не находят интересного воплощения на сцене театра и в кино. Критики и искусствоведы высказывали по этому поводу различные суждения. На хореографической же сцене бесспорно удачными и, более того, этапными стали его повести: «Тополек мой в красной косычке» — балет «Асель» и «Материнское поле». Характерная для автора спрессованность повествования, обобщенно-ассоциативная образность были близки искусству танцевальной сцены, и авторы балетов (У. Сарбагишев и О. Виноградов) «прочли» не сюжетную канву произведений, а, каждый по-своему, освоили художественную конструкцию и принцип осмысления Айтматовым реальности, и здесь возник тот единый поток художественной образности, который сроднил литературу и хореографическое произведение.

Таким образом, мы подошли к хореографической образности как к одной из важнейших сторон творчества хореографа.

Часто говорят о своеобразии почерка того или иного мастера. Например, русские сценические танцы Т. Устиновой и Н. Надеждиной безусловно отличаются друг от друга в связи с яркостью индивидуальностей каждой из них. Общим присуще свое видение танцевальных образов, танцевальной композиции, целостного образа произведения, даже если бы оно создавалось на одну тему и на один сюжет. Однако есть то общее, что присуще любому хореографу, так как связано с общими особенностями хореографического искусства. Это, во-первых, язык, которым создаются пластические танцевальные образы и которым они говорят со зрителем. Во-вторых, то, что на сцене хореограф воссоздает явления жизни в действии, в развитии, так как танец искусство временное и пространственное. Здесь особое значение обретают движения событий в сюжетных танцах или движения (изменения) чувств, мыслей, человеческих переживаний в лирических и орнаментальных бессюжетных произведениях.

И в зависимости от идейно-художественного замысла находится выбранное автором-хореографом построение произведения, его жанровое решение.

Для произведения сценической хореографии, так же как и для любого другого, характерна система образов, их развитие и соотношение между собой. Скажем, рисуя образы Лебедушек в «Ивушке», самой Ивушки и их взаимоотношения, автор создает картину единодушия, взаимопонимания, общей пластической песни. Врывающиеся, как конфликтная сила, Коршуны сразу противопоставлены миру героини и лебедей. Появляющиеся Витязи, вступающие в борьбу с Коршунами, также им противопоставляются, но это иной контраст, и их столкновение строится по иному принципу. Если первая картина создавала образ мира, тишины и в нее врывались злые темные силы, то здесь сила против силы. А контраст пластический выражает отношение автора к разрушителям мира, с одной стороны, и к его защитникам, с другой. Победившие Витязи — добрые молодцы вступают в общение с Лебедушками-девушками. Причем и теперь каждый коллективный образ ведет свою тему: женственности и мужественности. Но эти пластически разные темы не противоречат друг другу, а вместе с темой Ивушки-Родины создают единую гармоничную картину мира и счастья.

Приведем еще один интересный пример из практики. Советский хореограф Н. Холфин в спектакле «Соперницы» для противопоставления двух групп действующих лиц — крестьян и господ — использовал два контрастных танцевальных приема. Все крестьяне танцевали естественно и свободно, двигаясь в обычной обуви, а аристократы не сходили с пуантов. Причем на пальцах они исполняли не только собственно танцевальные сцены, но и просто передвигались в переходах, пробежках и т. п. Это создавало зримую картину, противопоставляющую два мира.

Так, располагая образы по принципу контраста, сближения, единения, оттеняя одни характеристики другими, автор-хореограф раскрывает средствами танцевальной образности тему, содержание своего произведения. Именно это позволяет ему занимать определенную позицию, расставлять авторские акценты и оценки, развенчивать одних героев и вызывать симпатию к другим, возвеличивать их. Осуществляется это в хореографическом сценическом про-



изведении, как и в других видах искусства, по законам драматургии.

По классическим нормам сюжет произведения, как сложное целое, подразделяется на экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. *Экспозиция* позволяет автору как бы ввести зрителей в мир своих героев, до того как начали развиваться события, до возникшего конфликта, побудившего движение действия. Она как бы аргументирует и облегчает восприятие этих событий, мотивирует поступки действующих лиц или целые хореографические темы.

Подобно тому как в литературных произведениях экспозиция может быть или не быть, с нее может начинаться книга или автор возвращается к рассказу о герое несколько позже, так и в хореографическом произведении место экспозиции неоднозначно. Например, в балете «Бахчисарайский фонтан» специально введенный акт позволяет развернуть экспозицию по классическим нормам. А в балете «Асель» экспозиция не одна, а три, так как в мир каждого из трех основных героев хореограф вводит нас в разных картинах. Ю. Григорович в балете «Ангара» тремя емкими вариациями на просцениуме уверенно заявляет характеры всех трех основных героев — Валентины, Виктора и Сергея, а также собирательный образ строителей Ангары.

В народно-сценических композициях экспозиция также может быть развернутой и предварять действие, а может прозвучать свернуто, активно передавая ход конфликтной ситуации. Например, в «Красной гвоздике» Т. Устиновой экспозиция — проход хора, как бы повествующий о революционных годах и героях, оставивших в память о погибших красные гвоздики, — является экспозицией танца и вместе с тем несет в себе события, родившие действие: жизнь красных гвоздик. А в «Гаучо» И. Моисеева принцип построения экспозиции тот же, что в балете «Асель». В хореографической композиции «Партизаны» можно было бы назвать экспозицией выход, вернее, «выезд» воинов-партизан. Но это как бы «ложная» экспозиция, так как подлинная лежит за рамками танца, в событиях, всем ясных: идет война, и именно это предваряет рассказанное на сцене, являясь для

танца экспозицией. Она подразумевается, и искать в танце некую специальную экспозицию не имеет смысла. Он начинается с действия: партизаны в походе.

*Завязка* — событие, порождающее конфликт. Она как бы начинает развитие действия в танце. Завязка имеет содержательное значение, так как впервые выявляет противоречия и связи, которые характеризуют действующих лиц или танцевальные темы. *Развитие* же действия, подготовленное завязкой, ведет к разрешению конфликта. При раскрытии действия автор создает многообразие черт характеров своих героев, богатство пластических красок, хореографических тем. Уже здесь в процессе связей, взаимоконтактов и столкновений намечаются изменения и трансформации каждого характера или темы. Все это несколько изменяет соотношение сил и приводит к активизации действия, ведущего к точке своего наивысшего напряжения.

Приведем несколько примеров, чтобы нагляднее нарисовать столь важные моменты хореографической драматургии и значение владения ими хореографом. Нужно отметить, что моменты завязки, развития действия легче и просматриваются, и описываются в сюжетной хореографии. Так, скажем, в «Сказе о Русской земле» («Ивушка») завязка — появление врагов — злых Коршунов, нарушивших спокойное течение жизни, данное в экспозиции: танец Ивушки и Лебедушек. Далее начинается развитие действия, борьба с врагами, окружение Коршунами Ивушки, ее плач и зов о помощи. Появление Витязей — одна из самых активных нот всей композиции, знаменующая собой *кульминацию*, хотя дальнейшее развитие действия еще будет претерпевать свои перипетии и яркие всплески в ходе борьбы Витязей и Коршунов прежде, чем наступит *развязка* — победа добрых сил над злыми, разрешающая возникший конфликт.

Для того чтобы описать драматургические элементы, следует выявить пластические мотивы, несущие зримое выражение этих содержательных элементов развития хореографической композиции. Так, скажем, в танце «Красная гвоздика» завязка и развитие действия начинаются непосредственно с того момента, когда фактически рождается гвоздика как

символ — дар революционеров, а развитие действия как бы знаменует жизнь цветка, преисполненного духом революции и несущего его людям. Кульминация — тот всплеск волнения, которое вызвано бедой. Вслед за этим постепенно успокоенные, хотя по-прежнему внутренне собранные, гвоздики образуют букеты и гирлянды, сопровождая жизнь борцов за счастье. Это и есть развязка в решении темы: гвоздики среди людей, они украшают их жизнь.

Как и в литературе, в театральных произведениях, в хореографии могут встречаться *пролог* и *эпilog*. Пролог как бы предваряет события, о которых пойдет речь в произведении, если это необходимо для понимания смысла содержания самого произведения. Такие прологи часто используются в балетах-сказках, например в «Спящей красавице», где все Феи, приглашенные на рождение Принцессы, одаряют ее тем, что ей будет нужно в жизни, а забытая и не внесенная в список приглашенных Фея Карабос предрекает ей раннюю смерть от укола. Затем начинается сама сказка: все готовятся к празднованию совершеннолетия Принцессы и т. д.

Подобный прием применил балетмейстер В. Бурмейстер в своей редакции балета «Лебединое озеро», используя музыку увертюры П. И. Чайковского к спектаклю. Он ввел пластический рассказ о том, как девушку заколдовал Злой гений и она превратилась в белого Лебедя.

Ряд композиций народно-сценического танца включает в себя пролог. К примеру, «Памятник» В. Варковицкого начинается с пластической заставки-пролога: скульптурная группа, изображающая героев, павших в бою. С началом танца она как бы оживает, и весь танец читается как воспоминание. Потому его эпilog пластически повторяет сцену пролога, только воспринимается уже иначе, так как зрители знают о судьбе героев.

Подобное обрамление встречается не так редко в хореографических произведениях. Создавая сценическую партитуру балета «Бахчисарайский фонтан», о котором мы уже писали, Р. Захаров также использовал этот прием. Пролог и эпilog балета — сцена у Бахчисарайского фонтана, воздвигнутого Гиреем в память о Марии.

Эпилог произведения важен потому, что, с одной стороны, как бы расширяет рамки развязки, с другой, что особенно важно, позволяет автору подчеркнуть то, что для него, как автора, особенно существенно, т. е. свое авторское отношение к событиям, рассказанным в произведении.

Сейчас принято в танцевальных композициях делать несколько финалов. И хотя они носят, скорее, роль театрализованного поклона, чем эпилога, тем не менее опытный хореограф и в этих поставленных фрагментах старается подчеркнуть наиболее характерные моменты композиции, пластические или игровые черты ее партий.

Пролог и эпилог встречаются далеко не во всех произведениях, и это естественно. Нужно также заметить, что и все другие элементы построения сюжета: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка также не всегда обязательно присутствуют в каждом танцевальном произведении. И это не некая специфическая особенность танца, эта черта иногда встречается и в любых других произведениях искусства. В книге «Введение в литературоведение» ее автор Г. Л. Абрамович приводит очень яркий пример своеобразного развития сюжета в литературе: у такого известного писателя, как Хемингуэй, «мы затруднимся выделить в отдельных рассказах не только экспозицию, но даже и такие элементы, как завязка и развязка. Движение событий идет в подобных рассказах (например, «На Бич-Ривер») столь равномерно и однообразно, что не позволяет рассматривать его (движение событий) в привычных категориях сюжетики»<sup>1</sup>.

В танцевальных произведениях, в частности в народно-сценических композициях, нередко экспозиция и завязка представлены в свернутом виде, действие начинается с активной ноты. Постепенное нагнетание действия приводит к кульминации, фактически совпадающей с финалом — развязкой танца. Подобных примеров очень много. Это нередко определяется музыкальной драматургией и диктует сценическую композицию.

---

<sup>1</sup> Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., Просвещение, 1979, с. 126.

## МУЗЫКА И ТАНЕЦ

Среди всех искусств, в единстве с которыми развивался танец, музыка наиболее близка ему по общности, ассоциативности и структурным закономерностям. Близка, но не идентична. Пластически изобразительный язык танца все же более конкретен, так как зрим. В идеале сам танец — пластическая музыка. И потому существование в сценическом хореографическом произведении двух компонентов — музыки и танца — результат сложного процесса работы над органикой их соединения. Часто задают вопрос или спорят о том, что важнее или что «первее» и что от чего зависит в произведении. Думается, что это напоминает спор о роли слова (текста) и музыки в песне. Кто-то в свое время хорошо ответил, что у птицы два крыла и для полета нужны оба. Воспользуемся для ответа этой крылатой фразой. Более правомерны вопросы о том, как создается танец: на готовую музыку или в соответствии с замыслом хореографа подбирается или пишется музыка?

Здесь так же, как и при написании песни, — варианты различны. Но во всех случаях содружество хореографа с музыкантом (лучше, если это композитор) необходимое условие. Единственно же возможный путь к успеху — знание хореографом музыкального текста во всех тонкостях, причем знание его в завершенном звучании (т. е. вокальном, если предполагается исполнение хором, или оркестровом, если предполагается инструментально-оркестровое исполнение). Освоение всех деталей, формообразующих данное музыкальное произведение, позволит в услышанном и индивидуально воспринятом увидеть те особенности, ту образность, без которых не может родиться единство музыки и танца. Это относится и к собственно музыкальным формам, и к песенным.

Как часто попытки проиллюстрировать народным танцем, вернее, его движениями текст песни приводят к примитивному и малохудожественному восприятию и так называемого танца, и песни, которая в такой иллюстрации не нуждается. Значит, не во внешнем проявлении, а в образной природе песни или музыкального произведения кроется связь ис-

кусств и возможность их единения в целом. В этом сложность творческого процесса хореографа. Он свободен в творческой фантазии, но он в своеобразных «оковах» взаимотворчества с композитором или его творением — музыкальным произведением. Конечно, то же относится и к композиторам, пишущим музыку для хореографического произведения. Не случайно «свободой в оковах» назвал создание балетов А. Глазунов.

Обратимся к народным образцам. В народе бытует выражение «играть песню». Причем творят и песню, и танец одни и те же исполнители. Отсюда рождается ритмопластическое единство, но отсюда же и более глубокое единение: происходит создание целостного образа песни и танца — звукового и пластического.

К сожалению, подобная гармония не всегда достигается в современных сценических танцевальных композициях. Импровизация игры — песни — танца одним исполнителем позволяла проникать и в природу построения, и в образную суть произведения. Эти два требования и есть необходимые условия создания произведения профессионалами разных видов искусств: композитором, хореографом и исполнителями. Должны быть те же, что и в фольклорном творчестве, исходные позиции и тот же результат. А методы работы, естественно, иные. Какие же? В соответствии с нашей задачей разберем этот вопрос с позиций хореографа, так как о нем речь в нашей работе.

Мы употребили довольно общее выражение: знание музыкального произведения. Попробуем его раскрыть.

Как и во всяком искусстве, для восприятия произведения необходимо прежде всего его целостное познание, вот почему для хореографа важна законченность звучания (оркестрового, вокально-оркестрового). Безусловно, это относится к тому случаю, когда музыкальное произведение уже существует, т. е. создано ранее. Затем его детальный анализ, анализ музыкальной формы данного произведения, особенностей его гармонической структуры, мелодической линии, вплоть до построения каждого музыкального предложения, каждой фразы, каждого такта. Выявление тех средств выразительности, кото-

рыми пользуется композитор для образного звучания данного произведения. Эти знания позволяют, с одной стороны, глубже, а иногда во многом по-иному воспринять вновь целое, с другой, соотносить с музыкой избираемые хореографом выразительные средства своего искусства. Подобная работа ведется, безусловно, по-разному. Но даже владеющий инструментом хореограф пользуется чаще всего уже на этом этапе помощью музыканта, роль которого на разных стадиях воплощения замысла неоднородна: от консультационной до концертмейстерской.

Конечно, с музыкой связан уже сам сценарный замысел танца, так как он либо рождается под воздействием музыки, либо музыка создается на его основе. Потому уже на этом этапе совпадает выбор жанрово-стилистических черт, присущих и хореографии, и музыке. Это позволяет хореографу в своей индивидуально-пластической интерпретации музыки найти верный «ключ» к внутренней логике ее как художественного целого.

«Танцевальная музыка,— писал великий реформатор и теоретик балета Ж. Ж. Новер,— представляет собою или должна представлять своего рода программу, которая усиливает и предопределяет движение и игру каждого танцовщика»<sup>1</sup>.

Таким образом, танец связан с музыкой как по линии эмоционально-содержательной, так и ритмически-структурной. Что это значит?

Бесконечны споры, возникающие по поводу различных формулировок: «танец, поставленный на музыку», «в музыку» и «по музыке» или «танец есть сама музыка» и т. п. Думается, что они не несут особенного содержания. Более существен спор о том, существует танец без музыки или не существует? К примеру, крупнейший советский теоретик В. В. Ванслов, более других уделяющий в своих трудах внимание разработке данной проблемы, пишет, что «уже простейший танец, как мы видим, не существует без музыки, которая дает ему эмоциональную и ритмическую основу»<sup>2</sup>. Вероятно, следует данную мысль понимать не прямолинейно «не существует», а шире, именно в связи с анализом общности об-

<sup>1</sup> Новер Ж. Ж. Письма о танце. Л.—М., 1965, с. 127.

<sup>2</sup> Ванслов В. Статьи о балете. Л., 1980, с. 22.

разной природы этих искусств, «создающей возможность органического соединения музыки и хореографии в едином целом»<sup>1</sup>. В противном случае трудно было бы объяснить практическое существование как танцев, так и сложных сценических форм хореографии (балеты Хозе Лимона, Д. Ноймайера) без музыкального сопровождения, где музыка как бы звучит внутри хореографии.

Музыка в любом своем проявлении создает прежде всего содержательную основу танца. Давая развитие эмоционального состояния образов, сопоставляя разные его стадии, музыка предлагает танцу действенную линию для пластических характеристик действующих лиц и событий.

Отсюда возможность содержательного прочтения хореографом музыки самого разного характера, жанра и формы. Появление, последовательность тем, их развитие и столкновение, соотношение на разных этапах развития создают основу для движения хореографического действия. Причем самое важное для хореографа не проиллюстрировать пластикой сценарную и музыкальную драматургию, а именно раскрыть их не всегда совпадающие эмоциональные и действенные слои. Это значит, что не формальное соответствие заглавию музыкального произведения (что может быть или не быть), а проникновение в присутствующее ему движение мысли и чувства создает то единство, которое позволит зажить на сцене новому и уже хореографическому произведению, где все подчинено хореографии.

Этому безусловно способствует процесс работы по выявлению ритмическо-структурной общности. Как правило, танцевальная форма находится в разной степени зависимости от временных и структурных характеристик музыки: темпа, ритма, метра и формы построения (периода, предложения, фразы). Среди них наиболее строги соотношения темпа музыки и танца.

Известны некоторые колебания в темпе исполнения музыкального произведения в рамках, не искажающих его замысел. Но они весьма ограничены, и потому одна из первых характеристик, которую выявляет для себя хореограф,— это *темп* музыки.

<sup>1</sup> Ванслов В. Статьи о балете, с. 21—22.



Причем, как известно, темп это не просто скорость звучания, как художественная характеристика, которая влияет на эмоциональное восприятие музыкальной мысли. Потому, если не совпадает темп исполнения музыки и танца, это всегда читается как расхождение.

Если говорить в порядке очередности о большей или меньшей зависимости танца от элементов музыкальной структуры, то следующим за темпом, видимо, будет *метр*, значение которого для танца велико, но не абсолютно. Естественно, что трехчетвертное строение такта найдет иное пластическое выражение, чем двухчетвертное, но не в формальном совпадении с долями такта, а в том более сложном временном характере, который задает тот или иной размер и его метрический рисунок.

Чаще всего доли такта музыкального не «отбиваются» в танце, они могут и совпадать в определенных моменты, но могут и дробиться и укрупняться. Возьмем такой пример, как танец «Тимоня». Скажем, музыкальный трехчетвертный такт имеет схему: четыре шестнадцатые (что вместе образует четверть), две восьмых и одна четверть (*рис. 2*), в другом так-



Рис. 2

Рис. 3

те иной рисунок: две восьмые, четверть и еще две восьмые. А в танцевальном рисунке все время повторяется одна восьмая и две шестнадцатые (*рис. 3*). В танце, конечно, тоже возможны варианты, но тем не менее  $\frac{3}{4}$  строго соблюдаются.

Иногда в танце метрической единицей выступает не доля такта, а целый такт.

Играя в танце роль, скорее, организующую, чем содержательную, третья временная характеристика — музыкальный *ритм* — тем не менее имеет огромное воздействие на восприятие танца в целом. Это наиболее свободно варьируемая характеристика.

Для доказательства этого возьмем пример, которым пользуется В. Ванслов в вышеупомянутой статье.

«Жизель» А. Адана — первый выход героини. Основная ритмическая фигура мелодии:



Рис. 4

Движение Жизели можно записать следующим образом: глиссад (glissade), баллоне (pas ballonné), повторяющееся по кругу. Затем при повторе темы баллоте (pas ballotté) на месте, на каждый такт музыки — два движения независимо от структуры танца.

Не используются в хореографическом тексте и более дробные шестнадцатые доли такта, не отражаются изменения рисунка тактов музыки. Музыка и танец живут в едином темповом и метрическом измерении, при этом достаточно свободно соотносятся в ритме, рождая ритмический контрапункт. Подобное соотношение приводит к многообразию хореографического прочтения музыки. Оно очень характерно, к примеру, для русских плясовых, где каждый исполнитель в силу своей индивидуальной фантазии, сиюминутного настроения одновременно с другими предлагает свой ритмически-пластический рисунок танца. А музыка, вмещающая это богатство, все объединяет, создавая ансамблевую целостность, так как в конечном итоге, как мы уже говорили, связь танец — музыка не структурная, а содержательная.

Вместе с тем композиция танца находится в значительном соотношении с метроритмической структурой и формой музыкального произведения.

#### ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

До сих пор мы останавливались на этапах, когда, задумав и готовясь к воплощению хореографического произведения, его автор создает сам или ра-

ботает со сценаристом над драматургией, выбирает, заказывает и анализирует музыкальную основу танца, т. е. выступает как соавтор, готовя свое, авторское хореографическое произведение. Хореографическая композиция — это уже непосредственно сочинительская деятельность в области танца.

Сам термин «композиция» трактуется по-разному; изложим наиболее близкий нашему пониманию смысл его.

Композиция — сочинение, составление, соединение, связь. В рамках этих четырех смысловых прочтений хореографическая композиция — это сочинение хореографа, составление им единого целого из различных танцевально-пластических элементов, соединение, связь (т. е. соотношение) отдельных частей (компонентов), образующее единое целое.

В хореографической практике иногда слово «композиция» используется по-разному: это и короткий элемент танца типа вариации, этюда, это и решение танца в пространстве, т. е. его рисунки, перестроения, фигуры. Кроме того, предмет обучения искусству профессионально создавать сочетания хореографических элементов тоже называется хореографической композицией. Вероятно, в том или другом контексте правомочны все эти разночтения. Подобное понимание композиции аналогично и в других видах искусства. Мы хотели бы особо выделить композицию как соотношение отдельных частей (компонентов), образующих единое целое — танец. А также обосновать право теории называться хореографической композицией, подобно тому как это трактуется в музыке: основы создания музыкального произведения. При таком толковании в понятие хореографической композиции входит сочетание различных танцевальных па (движений, шагов) — элементов лексики и расположение в пространстве (сцены, площадки) элементов рисунка.

Это два основных собственно хореографических компонента. Естественно, что они вступают в сложные соотношения со сценарием, музыкой, светоцветовым решением, творчеством исполнителей и т. д. и могут быть вычленены только формально с целью анализа и описания.

Кроме сказанного, эти компоненты находятся в

достаточно сложных взаимосвязях между собой, где может превалять то один, то другой из них, они могут взаимокompенсироваться в целом и заменять друг друга, но во всех случаях должны представлять единое целое.

Прежде чем вернуться к разговору о целом, обратим свое внимание на роль каждого из компонентов в процессе творчества хореографа — автора танца.

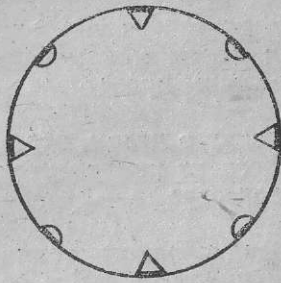
**А. Рисунок танца.** Рисунок фольклорного танца поражает своей связью с родной природой. Все ее своеобразные черты: характер пространства (горы, низменности, просторы, замкнутая территория и т. п.), течение и разливы рек, причудливые узоры цветов, красота лиственного леса на холмах и бесконечные степные дали — все это находит отражение в рисунках народных танцев.

Потому у разных народов есть более или менее характерные построения в танце: линейные, круговые, квадратные, раскрытые, замкнутые, зигзагообразные и т. п. Для одних типично значительное использование большого пространства, а у других танец протекает почти на одном месте или с малым передвижением. Все это для хореографа безусловно исходный материал, рожденный традицией народа и обязательной характеристикой каждого конкретного танца.

Остановимся на распространенных рисунках хореографических композиций.

**Круг.** Круг, пожалуй, наиболее повторяемый в самых различных танцах мотив. Это объяснимо: круг — это солнце, это и расположение вокруг общего костра, очага; круг — это оптимальная фигура для общения, когда каждый видит каждого. Но этот однородный мотив имеет ряд разновидностей: замкнутый круг (рис. 5), раскрытый (рис. 6), круг в круге (рис. 7), по общему кругу несколько кружочков (рис. 8). Круг, образуемый парами, смешанный круг, мужской и женский, повернутый к центру и из него, сплетенный (как корзиночка) (рис. 9), растянутый.

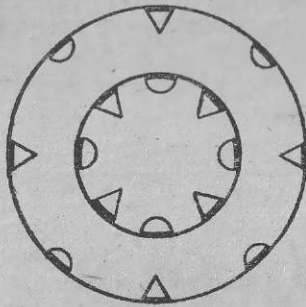
Круг — самая распространенная фигура для различных хороводов и песен-плясок. Орнаменты круга восходят к очень древним формам танца, являются и одним из ярких мотивов современной хореографии.



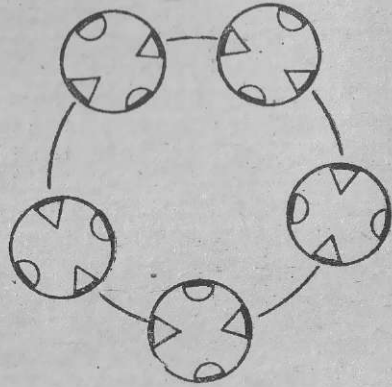
*Puc. 5*



*Puc. 6*



*Puc. 7*



*Puc. 8*



*Puc. 9*

Посмотрим, как круг используется хореографами. Вспомним один из самых значительных русских хороводов «Березка», созданный Н. Надеждиной. Восстановим его схему, последовательность рисунков (рис. 10—28). Как видно из самих рисунков, бесконечное переплетение в круговом мотиве создает, с одной стороны, устойчивый и спокойный образ, с другой, позволяет при переменах и разнообразии пластических вариантов создать объемность образа, его развитие, смену настроений и порывов и утвердить в результате действия величие и простоту.

Иным выступает тот же круговой мотив в русской

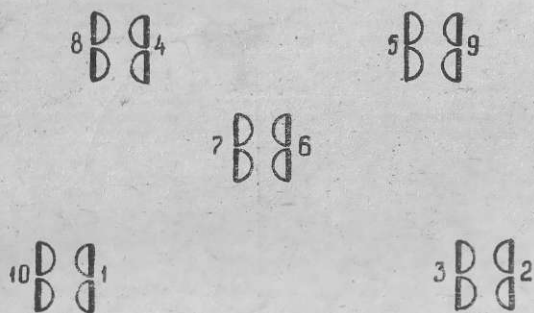


Рис. 10

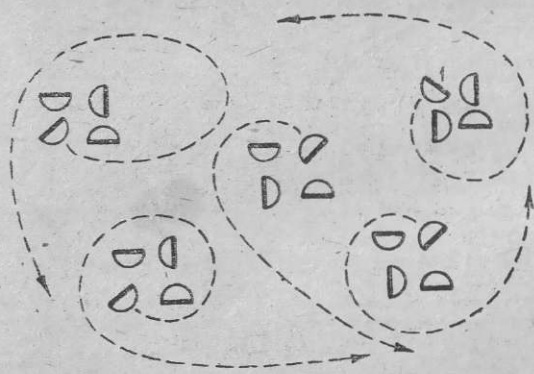
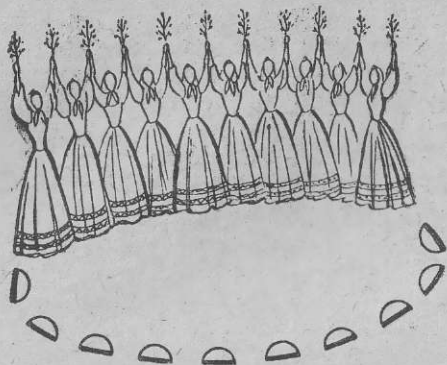
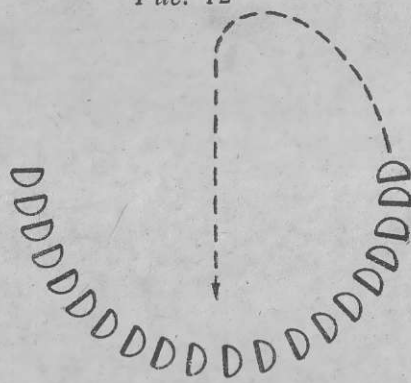


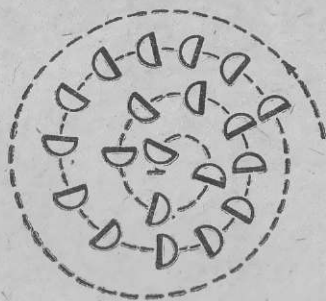
Рис. 11



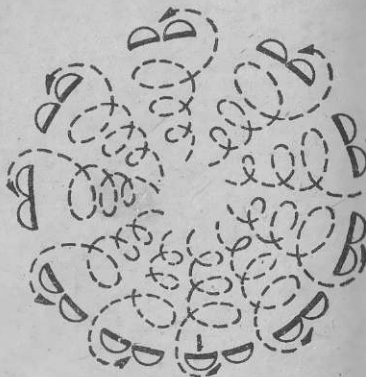
Puc. 12



Puc. 13



Puc. 14



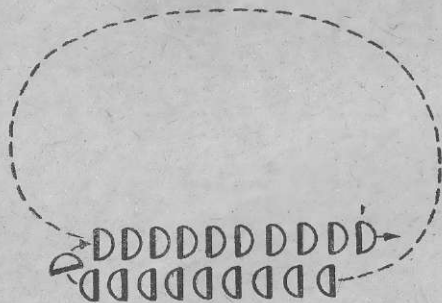
Puc. 15



*Puc. 16*

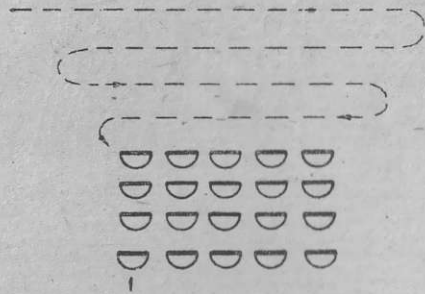


*Puc. 17*



*Puc. 18*





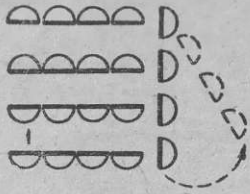
Puc. 19.



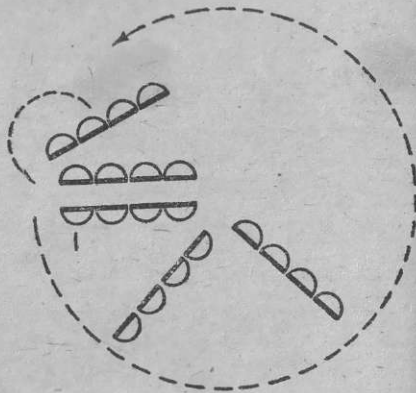
Puc. 20



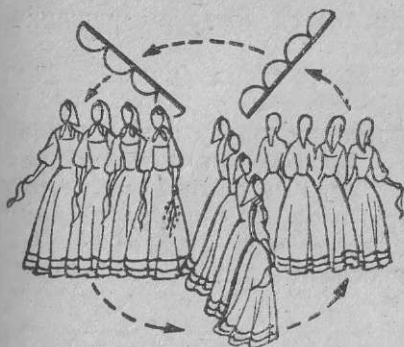
Puc. 21



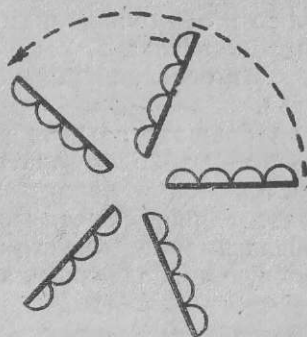
Puc. 22



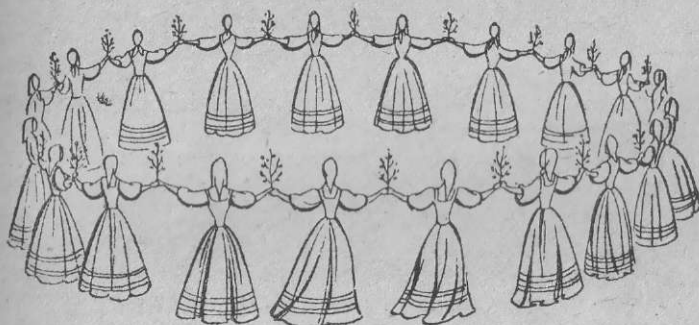
Puc. 23



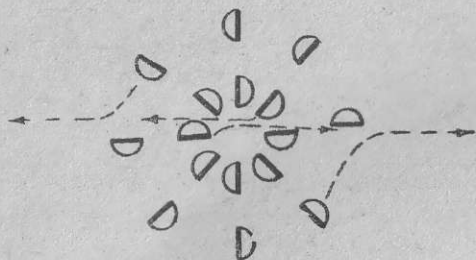
*Puc. 24*



*Puc. 25*



*Puc. 26*



*Puc. 27*

пляске «Тимоня», знаменитом сценическом решении этого карагода Т. Устиновой.

Вот основной рисунок этого танца (рис. 29, 29а, 29б).

Обращает на себя внимание повторяющийся разрыв круга солирующей группой, что соответствует частушечному характеру танца и потому не разрушает единое целое. Яркий подвижный круг создает образ ямарки, карусели, подчеркивая веселье, праздничную приподнятость атмосферы.



Рис. 28

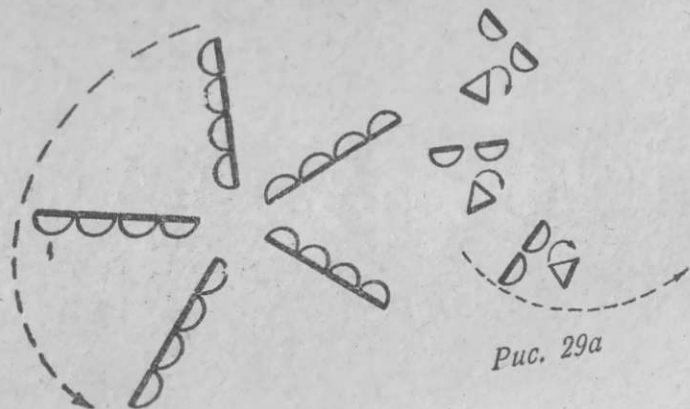


Рис. 29а

Рис. 29



Рис. 29б

Совсем по-другому звучит круговой мотив у того же мастера в хореографической сюите «Расцветай, земля весенняя», где вращающийся круг поделен на сегменты и каждый его поворот раскрывает перед зрителями танцевальную картинку, посвященную разным народам страны (рис. 30).

В танце «Змейка» Т. Устинова использует разномерность круга, пониженного перед зрителем и поднятого сзади (рис. 31). Создается образ изменчивый,

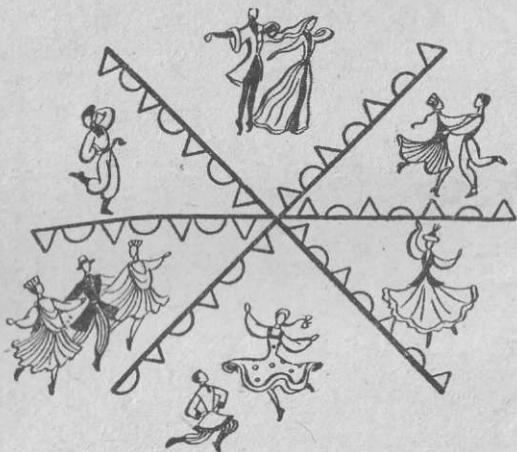


Рис. 30

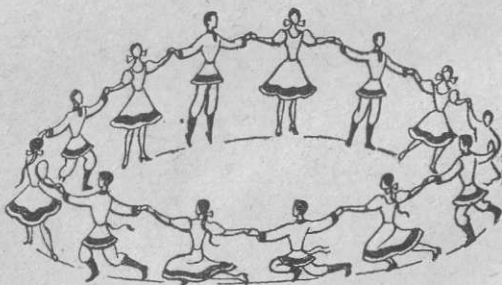


Рис. 31

игривый и пластичный. При этом весь танец строится на непрерывных мягких изломах кругового мотива, образующихся постоянно сомкнутыми руками исполнителей.

Постепенно развиваясь, замыкается в круг молдавский танец — женская хора. Он как бы охватывает широту просторов, затем постепенно нагнетается внутренний ритм танца, и суживается круг (рис. 32—33).

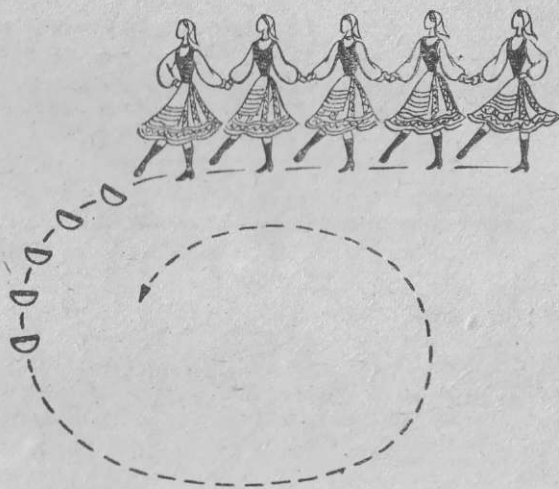


Рис. 32



Рис. 33

Так же активно и значимо использует круговой мотив и балетный театр. По кругу движутся девушки в сцене выбора невест в балете «Иван Грозный» Ю. Григоровича. Здесь круг широкий настолько, насколько возможно, чтобы не нарушилось расстояние между исполнителями. Но вот в другой сцене круг образуют Лики смерти, он сужен до предела, символизируя возможность гибели.

В другом спектакле того же автора «Каменный цветок» блестящее круговое построение сцены ярмарки смотрится как многолюдье народного гулянья.

Не менее ярок хищный клубок круга дерущихся в первом акте балета «Ромео и Джульетта», воплощающий сгусток зла с Тибальдом в центре.

Возможности образности кругового мотива бесконечны. Приведем еще лишь два примера. Как острожно включается мотив круга в танцы Виллис в балете «Жизель». Ведь замкнутый круг Виллис — гибель для попавшего в него.

Рисунок может передать и образ и символику. Именно так прозвучал огромный общий круг в финале Девятой симфонии Бетховена в хореографической композиции М. Бержара, когда он, как бы соединив в нем все нации, все расы, создал символическую величественную картину мироздания, Вселенной.

На примере круга, активного мотива хореографической композиции, видно, как может быть образна и содержательна форма того или иного рисунка. Не случаен, а логически оправдан должен быть выбор любого пространственного и движущего компонента целого.

Видимо, именно поэтому круг, как наиболее целесообразная форма для общения, часто завершает танцы линейного и квадратного построения. К примеру, последние фигуры кадрили и лансье, протекавшие в линиях или каре, заканчивались круговым построением (шен или галоп в парах). Не случайно по кругу, но не замыкая его, прощаясь, пробегают мимо Принца Лебеди.

Круговая форма создает богатое впечатление, даже когда ее достаточно статично используют на спортивных праздниках спортсмены, образуя бесконечные клумбы, цветочные орнаменты и уходящие ввысь

круговые пирамиды. Здесь это впечатление рождается силой пластической красоты и гармонии.

Можно говорить и об образных связях круга с природой: завихрившаяся метель, воспе́тая не в одном танце, идеальная форма снежинок, образно прозвучавшая в вальсе Снежинок в балете П. И. Чайковского «Щелкунчик», вихрь водоворота и т. п. и найти еще немало примеров хореографических ярких решений у авторов танцев. Можно привести и обратные примеры, когда, переставая развиваться, круговой прием останавливает действие, разрушая содержание сценического танца. Когда круг, логически не оправданный действием, раз появившись, остается формальным и вставным приемом и, промелькнув, не закрепляется в памяти, выпадает из действия, рождая пластическую паузу. Неумелое длительное использование этого мотива приводит к длиннотам и однообразию, если он не включен в общее образное развитие действия.

Как может развиваться, скажем, сам круговой мотив? Прежде всего за счет смены темпа, ритмического рисунка движений в структуре такта, за счет смены ракурсов, динамики вращения, пространственных перестроений (здесь возможности, как мы говорили, бесконечны). Но все это не должно быть плодом случайных изысков, а результатом логики образного развития действия танца.

Можно ли этому научить? Наверное, скорее, можно научиться, развивая свою фантазию, наблюдательность, тренируя логическое мышление и воспитывая в себе художественный вкус. Желающему же это познать может помочь педагог, поправляя и объясняя причины неудач, подсказывая пути решения и формулируя обдуманную систему заданий. Хореограф — редкая профессия, как говорили в старину — «дар божий», но и этот дар нуждается в систематических знаниях, профессиональных навыках, в широком образовании и владении тем наследием, которое как образец может побудить к новым традициям.

*Линейное построение.* Хореограф, в какой бы области он ни трудился, не может не знать такой классический пример линейной композиции, как выход Теней в балете М. Петипа «Баядерка». Обратим

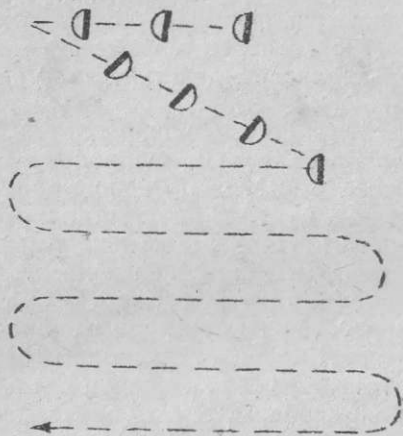


Рис. 34

внимание на схему рисунка (рис. 34). По этим прямым движутся на 24 такта музыки 32—40 танцовщиц, повторяя одну и ту же движеническую формулу: арабеск, перегиб корпуса и шаги.

Каждая появляется и повторяет эту формулу. Такой непрерывный пластический повтор при постепенном настойчивом увеличении количества участников активизирует зрительское внимание, так как несет в себе столь сильный момент внутреннего накала, что нуждается в разрешении. Достигается оно последующим развитием движений в ровном спокойствии устойчивых прямых 4—5 линий. Учитывает при этом хореограф и перспективу: две прямые (см. рис. 34) у задника сцены подняты станком, и Тени как бы спускаются из-за черного бархата. При этом восприятие зрителя активизируется постепенно, вместе с ощущением красоты и поэтичности хореографии.

Хотелось бы, хотя и не совсем правомочно, противопоставить этот пример лобовому воздействию на зрителя прямой, двигающейся на зал линии во многих ансамблевых танцах. Причем если в первых постановках это находило отклик, так как, во-первых, было ново, а во-вторых, подготавливалось логикой нарастания всего действия, то в последующем этот прием, не всегда будучи логически использо-



ванным, оказывался формальным и прямолинейным. Его механическое, неосмысленное, не вытекающее из образного характера действия применение не достигало цели.

В то же время до сих пор является подлинным образом финал балета В. Вайнонена «Пламя Парижа», где создается удивительно правдивая, яркая и зажигательная картина штурма народом дворца Тюильри. Достигается этот эффект именно приемом движения народа (в линиях) на зрителя.

Прямые линии, таким образом, могут по-разному развивать хореографическую композицию, что еще раз подтверждает правило, о котором говорилось при анализе круговых мотивов: рисунок танца, как его форма, глубоко содержателен, определяется смыслом действия и только тогда органично способствует его развитию.

При использовании линейной композиции особенно четко возникает требование к законам перспективы. С ними хореограф должен быть знаком, чтобы избежать ошибок в построении сценической композиции. К примеру, располагая в линии танцовщиц, можно достичь разного эффекта воздействия: можно сохранить равновеличинный рост, если в глубину линии поставить более высоких исполнительниц; можно же, уменьшая рост, при усилении этого перспективой создать впечатление уходящей вдаль линии. Подобного восприятия можно достичь, сужая две линии к центру (рис. 35).

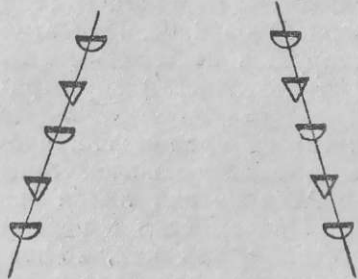


Рис. 35

Несколько иначе воспринимается рост исполнителей при диагональном построении. Можно, к примеру, увеличить восприятие прыжка за счет обратного движения (приседания, наклона) окружающих, что блистательно использовал Ю. Григорович в сцене балета «Спартак». Незнание же этих особенностей перспективы сцены может привести к ограничению

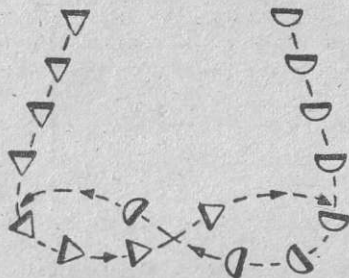


Рис. 36

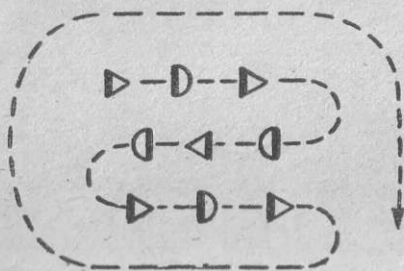


Рис. 37

пространства расположением актеров там, где задумана его масштабность, к плоскости решения вместо задуманной объемности. Кроме того, повторное использование линейного построения рождает монотонность и, если это не необходимый по замыслу прием, снижает развитие действия, останавливая его динамику.

Безусловно, линейные мотивы, как и круговые, имеют возможность развития и за счет темпа, и перестроения, и места нахождения линии в пространстве сцены.

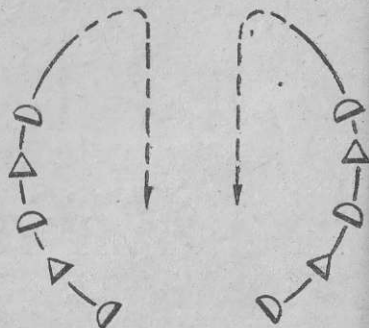
В любом танцевальном произведении встречаются сочетания круговых или линейных мотивов, а также порожденные их сочетанием смешанные формы.

Примеры таких форм показаны на рис. 36—42.

Тем не менее для каждого танца важно наличие основного мотива, его образное обоснование, а потому постепенное утверждение или разрушение по ходу танца, в зависимости от задачи автора.



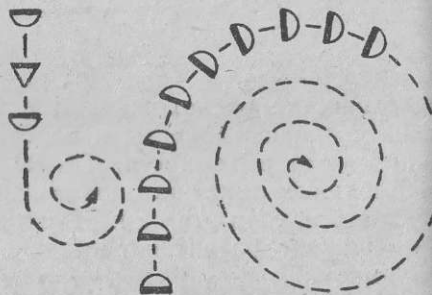
*Puc. 38*



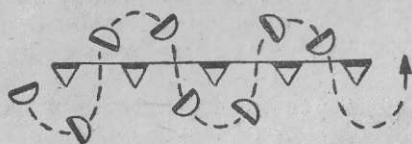
*Puc. 39*



*Puc. 40*



*Puc. 41*



*Puc. 42*

В народной хореографии основной мотив рисунка во многом определен традиционной композицией танца. К примеру, в якутском Осуохае, исполняемом в паре только в замкнутом круге, в условиях сцены произойдут необходимые изменения: круг может разомкнуться к зрителю, получить разные формы развития, может возникнуть и линейный мотив. Но нельзя в этом танце основным мотивом рисунка сделать линию, а не традиционный круг. Подобно этому трудно представить себе русскую кадрили в линии, развернутой на зрителя.

В собственно авторских хореографических произведениях выбор основного мотива рисунка не менее обязателен, но логика его появления диктуется всей системой образной драматургии авторского замысла. Так, графически решенные танцы Камней в балете «Каменный цветок» имеют основным мотивом ломкие короткие прямые, а танец Строителей в балете «Ангара» хореограф строит на динамике прямых линий.

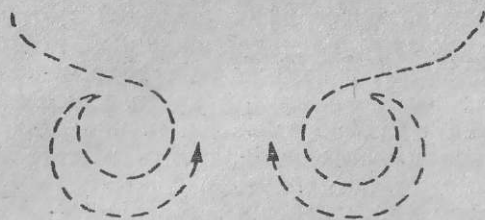
В большом произведении различные мотивы, рисунки, могут быть принадлежностью разных групп, что рождает узнаваемость пластических тем и возможности их конфликтных столкновений.

В завершение разговора о рисунках рассмотрим соотношение их в одном из удачных, на наш взгляд, решений орнаментального танца «Русские хороводы» Т. Устиновой.

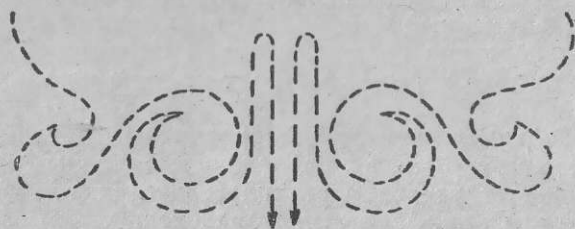
Приведем схематическое изображение нескольких рисунков (рис. 43—54).

Из изображенного видно, что главный мотив — круг. Этот мотив постоянно разрушается появлением полукруга, линий. Вновь в споре возникает круг. А в завершении танца круговой и линейный мотивы смешиваются в диагоналях, смягченных построением исполнителей, и в поворотах во время исполнения движения. Так хореограф подчеркивает импровизационный, стихийный образ русского танца.

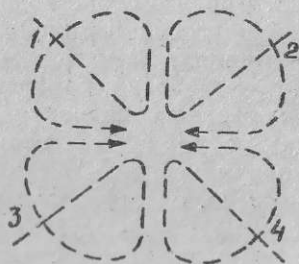
Мы сразу оговорились, что рисунок танца не существует сам по себе, он соотносится с лексикой — движеческим строем хореографического произведения. Подобно этому оговоримся, что и движения танца возникают и развиваются не в абстракции, а в определенном пространственном решении. Тем не ме-



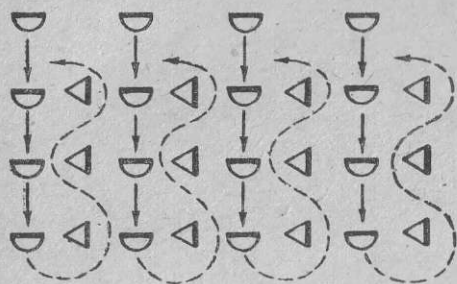
*Рис. 43*



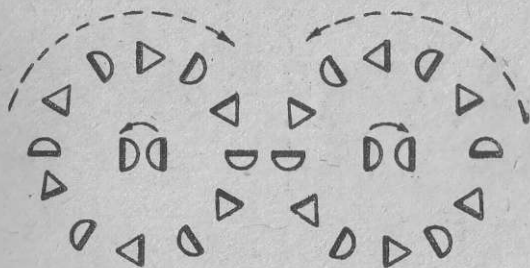
*Рис. 44*



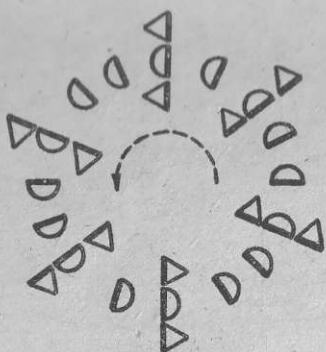
*Рис. 45*



*Puc. 46*



*Puc. 47*



*Puc. 48*



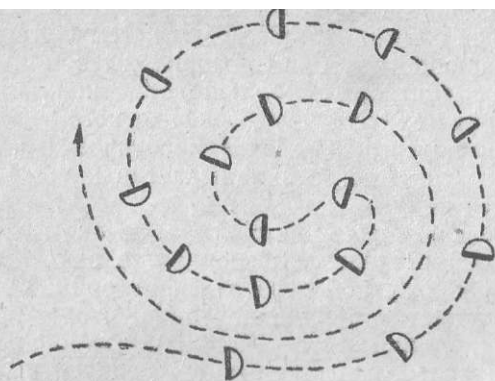


Рис. 52

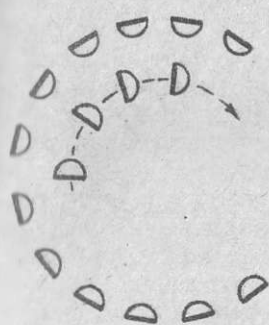


Рис. 53

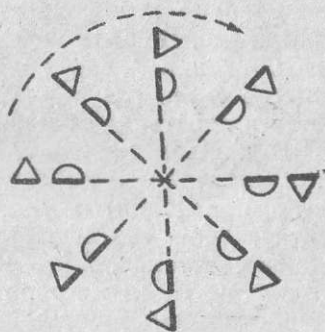


Рис. 54

нее при анализе работы хореографа возможно условное вычленение этого компонента из целого.

Па, шаг в танце—это уже не просто шаги и не просто движения, хотя они в большей или меньшей степени связаны с бытовыми. Движения танца—это своеобразные знаки, подобные звуку, слову, но пластически значимые. Подобные, но не равнозначные. Вот почему невозможно и не целесообразно переводить движения на язык слов, но вместе с тем они есть речь, только пластическая, и, подобно словам или звукам, объединенным в группы-предложения, несут в себе, как и в музыке, эмоционально-образную



мысль. Только восприятие ее не слуховое, а зримое. Чем тоньше слух и знания музыки, тем больше услышит слушающий, чем воспитаннее глаз и художественное восприятие, тем больше образной информации получит зритель хореографического произведения. Автор-хореограф мыслит пластическими образами, потому так многое вкладывает в каждое движение и их систему.

Всякое движение — не статика, но оно может быть в различной степени динамично и в зависимости от этого по-разному использоваться автором. Одно движение нуждается в ряде повторов, чтобы утвердить себя (как, например, веревочка или дробное выстукивание), другое воспринимается сразу и в повторах не нуждается.

Одни движения обретают себя только при передвижении, как, например, различные ходы, бег, другие требуют исполнения почти на месте (моталочка), третьи могут быть исполненными и на месте, и в продвижении (разные виды дробей, вращений и т. п.). Вместе с тем все движения так или иначе организуются в пространстве сценической площадки.

В каждом народном танце накопился значительный «арсенал» движений. Он постоянно пополнялся самими исполнителями. Существовало два пути развития. 1-й — из существующих элементов составить новое сочетание, 2-й — создать свое новое движение. В народе были мастера того и другого, но подлинные открытия принадлежали вторым, они-то и обогатили ларец лексики народной хореографии.

Подобно этому и в творчестве хореографа использование богатств традиционного, накопленного позволяет создавать бесконечное количество новых сочетаний, что безусловно предполагает подлинное знание материала. Не менее ценно для любого вида сценической хореографии — на основе знаний сочинение нового. И тем не менее не хотелось бы давать оценочные характеристики, что лучше, что хуже. Лучше то, что достигает художественной целостности в результате, так как и в сочинительстве нового, если оно просто во имя нового, возможен формальный результат. Потому оценка возможна лишь по целому.

Как рисунок, так и движение в танце характери-

стично, оно должно строго соответствовать поставленной задаче, потому использование бесконечно большого количества разнообразных элементов в одном танце не предопределяет его успеха, а чаще наоборот.

Знаменитые «Воронежские хороводы» Т. Устиновой, «Партизаны» И. Моисеева и «Березка» Н. Надеждиной построены в основном на одном русском шаге (мелком переборе ног), а танец «Умирающего лебеда» на па-де-бурре сюиви. Но это ограничение не единственный и отнюдь не обязательный путь решения танца. Тем не менее в танце у исполнителя или группы исполнителей, ведущих одну тему, должны быть и ведущие движения, своеобразная лейттема, характеризующая именно это действующее лицо или группу.

Иногда лейттема героя может совпадать и совместно развиваться с лейттемой одной из групп, она может вступать в диалог, спор с другой движенческой темой и под ее воздействием изменяться: разрушаться или утверждаться, крепнуть. Может быть достигнуто единение движенческих тем. Но для этого они должны быть. Это верно как для развернутого хореографического полотна: балета, сюиты и т. п., так и для любого танца, будь он сольный или массовый. Причем сами движения, как таковые, могут быть близкими, но их будет отличать различие пластических сочетаний или интонирования, что и придает характеристичность тому или иному действующему лицу или группе.

Подобное развитие легко проследить в произведениях балетной классики и в лучших произведениях народно-сценической хореографии.

Соотношение движенческой пластики и рисунка в пространстве сцены и создает хореографическую композицию.

Соотношения эти в разных танцах и у разных хореографов могут иметь ряд принципов и более общих, близких к закономерностям, и частных, характеризующих индивидуальный почерк хореографа.

К примеру, танец «Березка», «Северные хороводы», «Воронежские хороводы», «Кружевницы» и т. п. — народные танцы, а такие, как «Вальс Цветов», «Вальс Снежинок» и т. п., — классические ансамбле-

вые танцы, где больше внимания уделяется рисунку, который акцентируется как главный носитель образа. Сами движения (па) сознательно ограничены, они менее разнообразны и однотипнее.

В свою очередь, в танцах, где рисунок на площадке играет более скромную роль, как правило, шире используется лексика, комбинации более насыщены, движения подчас контрастны ритмически и пластически.

Во многом соотношение пластических мотивов рисунка и движения (шагов) зависит от возможностей самого материала, т. е. числа исполнителей в том или ином танце, которое, в свою очередь, обусловлено содержательным замыслом произведения. При огромном многообразии вариантов наиболее часто встречается членение на танец сольный и массовый.

**Танец сольный и массовый.** Вероятно, ответить на вопрос, что лучше или хуже, что труднее, что легче в работе хореографа — массовая или малая форма танца, — и невозможно, и не нужно. Каждый хореограф выбирает ту хореографическую разновидность, которая вызывает в нем наибольший интерес, да и для решения разных задач может быть выбран тот или иной вид танца.

Замысел, тема, идея произведения, материал диктуют и выбор количества персонажей, действующих в сценарии. Тогда и определяется — будет это танец сольный, т. е. на 1, 2, 3, 4 исполнителей, групповой — 5—7 исполнителей или массовый — от 4 пар до относительно безграничного количества.

Это зависит от хореографа и только от хореографа. Хотя, будучи объективными, скажем, что свобода эта относительна, так как наличие в коллективе исполнителей или их отсутствие может продиктовать свои условия. Мы знаем такой яркий пример из истории, как появление двух разных балетов «Сильфида». Знаменитый датский хореограф А. Бурнонвиль, влюбившись в балет «Сильфида», поставленный в Париже в «Гранд-Опера» Ф. Тальони, и мечтая поставить этот балет в Дании, в связи с иными условиями, малой труппой и малой сценой, создал иной спектакль, другую «Сильфиду».

И все же в камерном или масштабном плане хо-

тел бы решить ту или иную тему автор, зависит от его творческого замысла.

Вот, скажем, близкие по идейной направленности и задаче два танца: «Юрочка» И. Моисеева и «Назойливый ухажер» Т. Устиновой. И в том и другом показывается юноша за проступки в ухаживании за девушкой. Юрочка пытается проявить свои чувства сразу нескольким девушкам, а Ухажер — прельстить девушку подарками. И там и там девушки остроумно проучивают ухажера, и он, как говорится, остается ни с чем. В первом случае этот игровой номер групповой, во втором — дуэт.

Нужно сказать, что решение той или иной темы с малым количеством персонажей и соответственно в более короткое время действия танца для хореографа процесс трудный. Это хорошо знают и сами хореографы.

Вот высказывание одного из талантливейших советских хореографов М. Боярчикова: «Ведь так называемые мелкие формы предоставляют больше возможностей решать внутренние проблемы жанра, экспериментировать. Чем лаконичнее произведение, тем более четкой должна быть форма выражения, его идея, а следовательно, ярче и яснее. Таким образом, малая форма зримо выражает процесс любого искусства».

Предположим, что хореограф решает выразить свой замысел как сольное танцевальное произведение. Чего это от него потребует? Прежде всего огромного внимания к характеристичности индивидуальной лексики каждого персонажа, выступающего единственным носителем одной из тем произведения. Не менее важны соотносимость хореографических тем между собой, их взаимоотношения, влияние друг на друга и диктуемое этими отношениями развитие. Иными словами, необходима драматургия, возникающая на основе взаимодействия пластических тем персонажей, позволяющая выявить содержание танца.

Характеристика персонажей в данном случае определенным образом связана с разнообразием, богатством лексики, так как движения танца — основное пластическое средство выявления мысли. При этом из большого богатства числа элементов должен быть

избран основной лейтмотив, диктующий и характер всех других движений, пластических элементов данного персонажа.

Кроме того, самая малая форма сольного танца диктует лаконизм, а следовательно, для автора это — строгий отбор, самоограничение и четкость построения.

Все это, безусловно, не менее важно и в массовом номере, но количество исполнителей позволяет расширить пластические возможности и методы работы. К примеру, активнее включить в арсенал выразительных приемов пространственные пластические мотивы, многообразие рисунков танца. Сам характер как бы множится в группе исполнителей. И если, например, Утушке необходимо найти характерные движения для передачи птичьего образа, то группа утушек может быть «прочитана» через построения плывущих, летящих птиц и т. п. Хотя и там и там поиск характеристичной пластики необходим. Это относится не только к внешней схожести с образом, скажем, птицы, как в нашем примере, но и, что самое существенное, — к выявлению внутреннего состояния, выражению особого мира каждого героя.

Если, скажем, волнение стаи лебедей может быть выражено через несогласованное, поочередное взмахивание руками-крыльями, где движение каждого лебеда, размноженное во многих фигурах, воссоздает образ беспокойный, производящий зримое и воспринимаемое волнение, то для одного Лебеда этого недостаточно, нужна огромная сила образного самораскрытия, а следовательно, хореограф должен выразить это пластически.

Нельзя не сказать также, что танец сольный тогда ценен, когда через индивидуальное выражает общее, некую микросферу в огромном мире. Отсюда и характер работы хореографа, где танец сам по себе становится обобщением.

Примером может служить практически любой из номеров М. Эсамбаева. Вот, скажем, его знаменитый «Автомат». Белая маска на лице, черный фрак и бесконечный каскад механически исполняемых движений. Создается образ и ярко индивидуальный и обобщенный до символа. Именно через движения,

точно подобранные и характеристичные, достигается пластическое прочтение содержания, смысла этого танца. Вероятно, мысль о человеке-механизме можно было бы выразить и в танцевальной композиции, где было бы много участников, но тогда приемы были бы совсем иными.

Лаконизм всех элементов и ответственность отбора всех составных отличает работу над сольным танцем. Это проявляется сразу же, как только хореограф решил — сольным или массовым будет то произведение, которое он собирается осуществлять в соответствии со своим замыслом.

### РАБОТА С СОАВТОРАМИ

У хореографа есть соавторы: сценарист, композитор, художник и исполнитель. О роли первых двух, т. е. авторов музыкальной и сценарной драматургии, мы уже говорили.

Остановимся на роли художника в создании хореографического произведения. В разных случаях и при разных творческих контактах формы и методы работы хореографа и художника бывают не одинаковы. Иными словами, здесь нет и не может быть раз и навсегда сложившихся норм. Поэтому не может быть и определенных рецептов. Все зависит от данного произведения и индивидуальности тех, кто выступает хореографом танца и его художником. И вместе с тем, эти контакты predetermined теми видами искусства, которые необходимо объединить для совместного рождения нового произведения, а именно хореографией и изобразительным искусством, причем в данном случае изобразительное искусство призвано сыграть прикладную, подчиненную хореографии роль. При этом художник, создавая образ танца и каждого его персонажа, использует выразительные средства своего искусства: цвет, свет, линию, колорит. В спектакле роль художника и его сценического решения, так сказать, художественно-декорационной партитуры, конечно, многозначны, так как декорации создают основу и для всех остальных составных: костюма и света.

В сценической композиции, не рассчитанной на

показ в декорациях, весь акцент переносится на световое оформление танца и костюм. Потому и окончательное решение возможно при том, что у хореографа уже сложилась некоторая система требований к художнику, так как зажил своей пластической жизнью родившийся замысел. Едва ли не первое требование к работе художника, определяющее его успех в целом,— музыкальность решения. Как и для хореографа, музыка для художника один из основных ключей к поиску и цвета, и настроения. Она как бы цементирует союз разных видов искусства, объединяет их самостоятельные выразительные средства. Не случайно, обдумывая замысел, сценарий произведения, многие художники вслушиваются в музыку. Интонационность, ритм музыки, ее характер не только побудители фантазии художника, но и те конкретные рамки, в которых его творчество протекает, позволяя верно определить тональность, колорит, цветовую и световую гамму решения.

Хореография, помимо содержательного насыщения, предъявляет художнику и ряд требований самого разного порядка: от удобства костюма для техники выполнения того или иного движения до его зримого восприятия и как бы укрупнения цветовой и зрительной его масштабности.

Покрой платья, линия силуэта, ширина, длина, форма проймы подчас диктуют возможность выполнения того или иного движения. Даже возможность жеста, подъема руки вверх связана с линией проймы. Имеет значение и выбор ткани; тяжелая ткань заземляет, тяжелит движение, легкая придает ему воздушность, продолжает линию движения. В мужском костюме огромное значение имеет покрой брюк, их ширина не менее важна, чем в женском костюме пройма и выбор ткани. Как в женском, так и в мужском костюмах имеет значение обувь. Ясно, что для танца она облегченная, но ее удобство, пошив и соответствие характеру всего костюма первостепенно.

Кроме кроя и качества шитья, огромное значение в решении костюма имеет цвет. К примеру, вряд ли стоит исполнителей бравурного темпераментного танца одевать в костюмы нежных пастельных тонов, и наоборот, яркие, пестрые, броские расцветки костю-

ма не соответствуют настроению лирическому. Вместе с тем вопрос этот не однозначен. Выбор цвета, связанный с зримым воплощением настроения, с одной стороны, и условностью сцены, с другой, играет значительную роль в определении общего колорита танца. Приходилось не раз наблюдать, как неугаданный цвет костюмов сводил на нет работу по оформлению танца.

Одной из самых важных сторон в работе художника с хореографом по оформлению танца является соединение практичности, т. е. удобства (облегченности) костюма для исполнения танца с его образным решением. В народных танцах на сцене костюм не должен просто впрямую повторять бытовой костюм данного народа. Это же относится и к исторической достоверности того или иного костюма. Сценическое решение должно соединить черты, относящие костюм к той или иной эпохе, и при этом он должен отвечать всем требованиям танца, быть в меру условным. Не меньшая задача — соединить несколько костюмов одного танца в единое целое. И не просто целое, а говорящее языком именно данного танца.

Наверно, приходилось обращать внимание на то, как в бытовых условиях в танце удачно сочетались самые разные по цвету, деталям, предлагаемые вкусом многих участников танца, костюмы. Но подобно тому, как в песне, в одном селе резко выделяется тот, кто ее «не строит», так отчуждался «не строй» в костюме, его крою, цвете и т. п. — это и регулировало цельность, ансамблевость общего.

Это не означает, что все одевались одинаково, более того, как раз выдумка, оригинальность рисунка, вышивки, украшений, кружев и т. п. ценились, так как свидетельствовали об умении мастерить. Но это разнообразие было не случайным, а обусловленным рамками традиции. Именно поэтому и возникал в праздничном многоцветье танца своеобразный тотальный цветовой строй, создавался ансамбль — единое из своеобразного.

Мы заговорили об этом потому, что на сцене при решении народных костюмов чаще приходится встречаться с прямолинейным подходом в выборе и крою и цвета. Все участники как близнецы. А если



отличаются костюмы по цвету, то, значит, принадлежат разным группам исполнителей. Безусловно, в определенных случаях подобный ход имеет определенный смысл и необходим для образного решения танца. Но беда в том, что он стал чуть не единственным при решении ансамблевого танца и способствует нивелировке индивидуального, непосредственности импровизационного духа этого радостного вида хореографии.

Работа хореографа и художника по своей природе соавторская, потому ее главное условие — это чтобы два творца были единомышленниками. Отсюда возникновение постоянного сотрудничества, творческого содружества у ряда хореографов с одним и тем же художником.

Мы можем, в общих чертах, суммировать принципы работы хореографа с художником над созданием нового сценического произведения. Прежде всего художественное решение должно способствовать наиболее полному раскрытию замысла хореографа, его конкретизировать и выявлять средствами изобразительного искусства. Отсюда первая задача художника: проникнуться идеей и образной спецификой видения данного хореографа в данном произведении, а следовательно, задача хореографа суметь передать задуманное и превратить дальнейший этап работы в сотворчество. Это не исключает предложений со стороны художника, уточняющих общее решение.

Отнюдь не менее важная задача при подобной работе сохранить художнику себя, свою индивидуальность, так как ее потеря не способствует общему успеху, хотя, возможно, и облегчает ход процесса. И один из важнейших принципов совместной работы хореографа и художника — это умение работать с исполнителем — еще одним соавтором сценического хореографического произведения.

Известно, что любой художник, имея замысел, претворяет его в определенном материале. Мы немало читали о том, как определяет скульптор тот единственный материал — мрамор, дерево, гипс, металл, в котором с большей полнотой прозвучит его произведение.

Композитор решает, для какого инструмента бу-

дет создано его произведение, что ему необходимо в данном конкретном звучании (фортепиано, скрипка, виолончель или некое трио, квартет, оркестр: струнный, духовой, смешанный) и т. п. А уже затем это произведение исполняют музыканты, каждый из которых является его интерпретатором.

В хореографии материалом, в конкретном общении с которым рождается произведение, является исполнитель, его индивидуальность, и чисто внешняя (высок, низок, коренаст, тонок и т. п.) и актерская. И потому уже сам выбор исполнителя на ту или иную роль, партию, соло является моментом, схожим с процессом нахождения материала для воплощения произведения. Более того, уже сразу активно или постепенно происходит и интерпретация произведения автором исполнителем, так как он — материал живой, творящий. В этом особенность работы хореографа: только в непосредственном контакте с актером материализуется задуманное им произведение. Таким образом, воздействие первого исполнителя танца на его дальнейшую зримую жизнь велико.

Нередки случаи, когда индивидуальность исполнителя порождает и сам замысел. Так, неизвестно, имел бы мир знаменитого «Умирающего лебедя», не работай М. Фокин с А. Павловой. Хотя после Павловой это неумирающее творение хореографа воплощали лучшие балерины мира: Г. Уланова, М. Плисецкая, И. Шовире, А. Алонсо... но каждый раз это был тот и не тот Лебедь, менялись пластические, эмоциональные акценты, трактовка. Мы назовем это исполнительской интерпретацией. А рождением — соавторством это произведение обязано А. Павловой.

Особенно сказанное относится к произведениям так называемой малой формы, к камерным, эстрадным танцам, но и в создании роли в балете, сценической композиции народного танца эталонные черты, авторские воплощения хореографа во многом определяются содружеством с первыми исполнителями. Значит, началом работы хореографа с исполнителем является уже сам выбор, нахождение необходимого артиста, способного в силу своей индивидуальности соответствовать тому, что необходимо хо-

реографу для данного танца. Затем происходит процесс воплощения.

Нет двух похожих в этой стадии работы хореографов, и тем не менее можно сказать, что сочиненный текст танца все они передают исполнителю, показывая его в более или менее законченном виде (варианте). Освоение танца происходит с одновременным восприятием смыслового, образного замысла автора. Манера передачи этого комплекса бывает разной по последовательности, форме, системе требований, но так или иначе все эти компоненты осваиваются исполнителями в процессе работы с самим автором, так сказать, из рук в руки.

Этот этап работы едва ли возможно переоценить, так как в нем закладывается основа жизни хореографического произведения. Дальше возможны уточнения, большие или меньшие переделки, возможно точное попадание или сопротивление материала, споры и их творческие решения. Процесс воплощения сложен и многоэтапен, в нем нет второстепенных, малозначащих ступеней, так как ожидаемый результат — плод вдохновенного сотворчества и в нем каждый соавтор должен быть личностью. Без этого бессмысленно рассчитывать на устойчивый интерес зрителя, ведь только общение с тем, что индивидуально, по-своему поведано, может обогатить его, дать ощущение познания нового, встречи с прекрасным, т. е. создает искусство.

Подводя итог разговору о хореографе как авторе танца, следует, видимо, остановиться именно на этом главным: ответственности за создание целого — произведения искусства. Танец может быть или не стать искусством, и это зависит от того, сколь продуктивна была его идея, тема, определившие замысел и решение. Сколь художественен был каждый из компонентов: музыка, драматургия, хореография, художественное решение и актерское исполнение. Сколь все эти компоненты были подчинены ведущему началу всего творения — танцу, что и позволило возникнуть художественному целому — сценическому хореографическому произведению. Тогда зритель, смотрящий танец, увидит, услышит, но не вычленил отдельного, а воспримет целое и через это новое, рожденное из многого, прочитает то, о чем эмоцио-

нально, языком танца поведал ему исполнитель, т. е. то, что хотели и сумели рассказать ему авторы хореографического произведения.

Так завершается цикл от замысла хореографа до зрителя, от автора танца до того, кому он предназначен. И успех, жизнь его на сцене определит, сколь удачно, значимо и художественно целостно было его создание.

Далее продолжает самостоятельную жизнь произведения его исполнитель, в чьем ежеразовом воссоздании бьется творческая мысль всех авторов, и прежде всего хореографа — автора танца.

## Глава вторая

### ИСПОЛНИТЕЛЬ — СОАВТОР ТАНЦА

Итак, танец существует в искусстве исполнителя. В этой бесспорной истине кроется секрет жизни любого вида танца. Представьте себе, что какой-либо танец не известен никому. Значит, его просто-напросто нет или он умер, так как забыт. Но для того чтобы танец возродить, надо не только знать его движения, рисунки, манеру, но и суметь все это выполнить. Освоить язык танца, этой сложной пластической системы, можно, только обучаясь этому.

Обучались искусству исполнения танца всегда. Старшее поколение, знавшее ритуальные и календарные танцы, передавало их молодежи как часть культуры, быта, жизни своего народа. Освоение определенных танцев, так же как и просто умение танцевать традиционные для народа танцы, входило в стихийную систему воспитания. Существует немало описаний того, как старшие посвящали детей в тайны своего мастерства. Да и сейчас можно видеть заинтересованные лица мальчиков и девочек, вслед за своими мамами и бабушками вторящих тем или иным движениям фольклорных танцев.

Естественно, что технически усложненная лексика сценических танцев, разнообразие авторских произведений привели к необходимости осваивать танцевальную школу и более длительное время, и в более организованной системе. Появление профессиональных учителей танца датируется еще более ранним периодом и связано с развитием балльной хореографии.

Профессиональные учителя получили признание и постепенно обретали опыт, осмыслили его. На основе его определились методы преподавания танцевальной техники.

К моменту развития сценической хореографии учитель танца — педагог, обучающий искусству владеть телом и умению исполнять различные танцевальные движения, стал признанным в обществе лицом.

В России профессия педагога, обучающего сценической хореографии, ведет счет с середины XVIII

века. Потому традиции, сложившиеся почти за два с половиной века, значительны и самоценны.

Что же входит в понятие «школа»?

Прежде всего школа — это сумма традиций, накопившихся знаний, умений и методик, их передача из поколения в поколение. К примеру, широкоизвестное явление — русская школа классического танца. В ее особенностях нам важно разобраться, так как в той или иной степени профессионализм в любом виде сценического исполнительства в хореографии соизмеряется с ее художественным уровнем. И это правомочно, более того, закономерно, так как исполнительский стиль этой школы впитал в себя самобытные черты и традиции русского народного танца. К ним относятся прежде всего пластическая кантилена, напевность движений и поз, ритмическая полифоничность и разнообразие, непосредственность, простота и естественность поведения, содержательная наполненность, мысль и подлинность чувствований в воспроизведении хореографического образа. Все это ввел А. С. Пушкин в емкую стихотворную формулу «душой исполненный полет» русской Терпсихоры.

Таким сложился художественный исполнительский стиль в русской школе классического танца. Секреты и достоинства школы передаются из поколения в поколение. Этим занимается хореографическая педагогика.

Важной и принципиальной составной школы выступает сам процесс обучения. И здесь слово «школа» звучит уже в другом, более узком смысле — как учебное заведение. Учреждение, где обучаются, может иметь статус среднеспециального учебного заведения, т. е. хореографического училища, как, например, Московское академическое хореографическое училище, Ленинградское академическое училище имени А. Я. Вагановой, Пермское училище и т. д., или школы: хореографическая школа в Днепропетровске, Харькове и других городах, или школа искусств, или школа эстетического воспитания, где есть хореографические отделения. Еще одной формой обучения являются студии, например при Государственном ансамбле танца под руководством И. Моисеева, при хоре имени Пятницкого и т. п.

Одна из особенностей исполнительской культуры кроется в обученности танцовщика, в филигранной отточенности его физического аппарата и подготовленности к практическому освоению и передаче движений самого разного характера, природы, хореографического стиля.

Это достигается целой системой специального образования и прежде всего комплексом дисциплин во главе с имеющим значительно разработанную методику *классическим танцем*.

Для подготовки артиста балета это ведущая профилирующая дисциплина, для артиста ансамбля народно-сценического танца — фундамент обучения. Затем народно-сценический танец — профильный для артиста ансамбля и обязательный для артистов балета; историко-бытовой, дуэтный танец и занятия по предмету «актерское мастерство».

Остановимся на специфике каждой из этих учебных дисциплин.

Уже из самого названия ясно, что урок классического танца или классика, как его в быту кратко называют, есть урок, где усваиваются элементы и приемы классического танца. Это, безусловно, верно, но не исчерпывает значения и комплекса составляющих этот предмет. На уроке классики происходит профессионализация психофизического аппарата будущего танцовщика. Именно под воздействием постоянного цикла упражнений, постепенно усложняющихся по технической насыщенности, формируются развивающиеся данные исполнителя. Это и внешние данные, и актерский аппарат, и качество личности танцовщика.

Природа классического танца, его основные принципы определяют и структуру урока, и упражнения, составляющие его экзерсис. Среди этих принципов едва ли не главный — выворотность.

Положение выворотных (в бедре, колене, стопе) ног ведет к определенной постановке и корпуса, диктует подтянутость, приподнятость. Когда-то очень хорошо сказал о выворотности И. Соллертинский: «Выворотность — это «высокий штиль» в балете, своего рода александрийский стих придворной трагедии Расина».

Второй принцип, диктуемый первым, — это эле-

вация — подъемность. В своей предельной форме в женском танце она представляет собой пуанты.

Выворотность диктует и третий принцип классического танца — специфическую форму *plié* — приседания, без которого немислима ни элевация, ни прыжок, создающий беспредельность, полетность.

Мы обращаем внимание на урок классического танца в силу того, что как тренирующая тело система он наиболее универсален. Потому при обучении, при сохранении исполнительской формы любых танцовщиков (классической, народной, разновидностей современных школ танца модерн, свободной пластики) этот тренаж получил наибольшее признание. Не случайно широко пользуются им и спортсмены наиболее художественных видов спорта: фигурного катания, гимнастики, акробатики и других.

За многие десятилетия, даже века, сформировался определенный строй урока, состоящего из 2 основных частей: экзерсиса у станка и на середине зала.

В системе классического тренажа, как основы школы, нет ни одного случайного, не несущего смысловую педагогическую нагрузку элемента. Для примера разберем роль упражнений у станка в формировании исполнительского мастерства танцовщика.

*Plié* (приседание). *Plié*, исполняемое поочередно по всем позициям, принятым в танце, активно включает в работу аппарат. При сгибании, а затем распрямлении ноги в суставах (тазобедренном, коленном и голеностопном) одновременно растягиваются одни группы мышц и связок и сокращаются другие. Постепенно развиваются мышцы, эластичность связок, способных сдерживать вес тела, оберегать суставы от резкого движения и силовых перегрузок, удерживать тяжесть тела, сообщать ему прыгучесть, выносливость.

*Batteмент tendu* (отведение и приведение натянутой ноги). В любом танце красивый шаг вытянутой ноги составляет основу движений. Возможность поднять на любую высоту ногу или точно и красиво проскользнуть ею формируется именно этим тренировочным движением. Оно сообщает силу мышцам, ловкость и подвижность суставам, делает ногу как бы чуткой и подвластной любым заданиям.

Это движение — основная формула многих *batte-*



ment, следующих за ним в ходе выполнения упражнений тренажа.

Первое из них — *battement tendu jeté*. К основному движению прибавляется элемент *jeté* — бросок (нога поднимается невысоко, на  $25-30^\circ$ ) — это создает новые, несколько усложненные условия для движения вытянутой ногой, таким образом развивается предыдущее упражнение.

В следующем упражнении этой же группы нога возвращается на пол, т. е. как и в основной форме батмана тандю, но при этом вводится элемент кругового движения вытянутой ноги. Потому и называется *rond* (круг) *de jambe* (ногой) *par terre* (по полу). Исполнение этого упражнения создает определенные трудности для тазобедренного сустава, способствуя его развитию.

К группе средних батманов относится несколько упражнений, отличающихся от предыдущих введением элемента сгибания и разгибания ноги в коленном суставе.

Первое из них *battement fondu*. Это движение небыстрое, сливанное, позволяющее эластично ввести в работу новые группы мышц и связок. Для его исполнения используется дополнительное положение *sur le cou de pied* (на шейке, т. е. узкой части щиколотки ноги). Помимо задачи вытянуть ногу после момента сгиба, в этом упражнении уже значительная сложность связана с необходимостью устойчивого положения корпуса на опорной ноге.

Эти же задачи повторяются в следующем упражнении, отличающемся в основном характером, темпом и силовым напряжением.

Это упражнение называется *battement frappé*, что в переводе значит «ударять», «чеканить». Само название говорит о резком характере направления силовых усилий при сгибании и разгибании ноги.

К этим двум упражнениям примыкают маленькие батманы — *petit battement*. Мелкие, технически острые движения пти батмана активизируют движения нижней части ноги, согнутой в коленном суставе.

Сложность этого движения связана также с физической нагрузкой, которая падает на верхнюю часть ноги, удерживающей выворотное и зрительно неподвижное состояние.

Своеобразным развитием кругового движения ноги, в данном случае ее нижней части, является *rond de jambe en l'air*. Это упражнение сочетает в себе сгибание и разгибание ноги в коленном суставе, как в средних батманах, круговое движение низа ноги, с состоянием верха, характерным для *petit battement*, т. е. выворотного и зрительно неподвижного.

Два упражнения представляют собой своеобразные пики в построении станка. Одно из них комплексное и называется *adagio*. Это, конечно, очень громкое название для скромного и в целом тренажного упражнения. Оно включает в себя разновидности — *battement développé* (т. е. «вынимание» ноги) и *battement relevé lent* (медленное поднятие ноги) с позами, составляющими сценический арсенал выразительных средств классического танца. Определенная заочность комбинаций оправдывает общее название упражнения — *adagio*.

Сами движения, входящие в задания, имеют силовой характер, воспитывают выносливость, устойчивость, кантиленность. Высота подъема ноги в воздух зависит от способности ученика или артиста, постоянные повторения упражнения развивают шаг. Приближенность его к сценической форме, включение в него поз классического танца, таких, как *attitude*, *agabesque*, *écarté* и др., создают возможность для развития танцевальной выразительности. Это упражнение — своеобразная кульминация занятий у станка.

Второе упражнение завершает занятия у станка. Как и большинство упражнений, оно носит также название батман, но в данном случае *grand* (большой) *battement jeté*, т. е. большие броски. Само название подсказывает характер исполнения — это большие взлетные махи ногой в разных направлениях. Ясно также, что это движение силовое, ритмичное, требующее большой физической выносливости.

Перечисленные нами упражнения широко известны. Это своеобразная азбука классического танца. Они — строгий канон занятий. Но внутри занятий движения варьируются, предлагаются педагогом в разных сочетаниях с другими упражнениями. В них широко включаются движения рук (*port de bras*), перегибы и наклоны корпуса, подъем на полупальцы

(relevé), повороты (на двух ногах — *soutenu* и на одной — пируэты) и т. п.

По завершении занятий у станка по близкому принципу строятся занятия на середине, где в той или иной форме проходят все те же упражнения, но в новых и более сложных условиях, приближенных к сценическому, т. е. без поддержки станка.

На середине еще большую роль играет *adagio*, развернутое и композиционно завершенное, появляется новый большой раздел упражнений, называемых *allegro* и включающий в себя все многообразие видов прыжков и вращений классического танца.

Умение обдуманно, методически целесообразно преподавать этот материал характеризует педагогическое мастерство. Сумма требований на каждом этапе обучения определена учебной программой. Все это вместе и создает основу школы по обучению классическому танцу.

Естественно, что артист постепенно обретает значительную исполнительскую технику, знание языка этого вида искусства, способность к освоению и профессиональному исполнению самых разнообразных танцевальных движений и приемов. Недаром К. С. Станиславский сказал о балетных актерах, что «пластика стала их природой, свойством, второй натурой».

Попробуем суммировать комплекс требований к исполнителю любого вида танца и, исходя из этого, понять бесконечные унифицированные свойства урока классического танца. Ведь несмотря на то что в наше время все шире используется богатый опыт классического тренажа, тем не менее то там, то здесь еще раздаются голоса узких специалистов о том, что занятия классическим танцем закрепили или лишили самобытной манеры исполнения. На наш взгляд, это мнение, ныне все реже встречающееся, появляется в связи не с самими достоинствами или недостатками урока классического танца, а в связи с неумением творчески использовать его богатейшую систему.

Итак, на сцене танцовщица или танцовщик. От их танца зрители ждут передачи характера, образа, личного, своего, проникновения в танец. А для этого любые движения, жесты, позы должны так же

свободно исполняться, как произносятся слова родного языка. Только тогда как естественное будет восприниматься поведение в танце. Иными словами, от исполнителя требуется по специальной системе тренированное тело, способное воспринимать и воспроизводить самые разнообразные танцевальные движения и приемы, необходимые актеру для создания хореографического образа. Освоение всей суммы знаний, связанных с творческим рождением танцовщика, а затем создание им танцевального образа и составляет хореографическую школу (в широком смысле этого слова).

Мы уже часто употребляли выражение «школа классического танца» или прибавляли к этому общему понятию, конкретизируя его, «русская школа классического танца». Помимо русской можно было бы назвать французскую, итальянскую и более молодые: американскую, кубинскую школы классического танца. Их объединяет единая природа системы танца, получившего название классического (или академического). Их различает то, что связано с национальной интонационностью, сделавшей классический танец определенной школой: французской или русской и т. п.

Таким образом, каждый исполнитель, обученный танцу, несет в себе черты этой школы. Потому нам необходимо остановиться на самобытных принципах отечественной школы как основе всех критериев исполнительства у нас в стране.

Русская школа классического танца... Выражение, которое стало синонимом прекрасного, совершенного в искусстве балета. Что же именно отличает эту школу, что сделало ее ведущей хореографической школой мира, создало ей славу и беспрекословный авторитет? Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо проследить путь ее зарождения и формирования — от медленных свадебных хороводов к хороводу Лебедей в балете «Лебединое озеро» и вальсу Снежинок в балете «Щелкунчик».

Русское хороводное творчество по композиционным рисункам, пластике всегда было созвучно всему древнерусскому искусству. В его «кругах», «овалах», «крестах» чувствуется единство художественных стилизованных черт с искусством живописи, архитектуры, деко-

ративного творчества. И несмотря на их различие в материале и назначении, мы чувствуем единство мышления народа. И за всем этим — человек, свободный, независимый, гордый... Человек, беззаветно любящий и воспевающий свою Родину. Этому идеалу посвящена и народная хореография.

Присмотритесь к храму Василия Блаженного, творению XVI века. Не кажется ли вам, что по своей композиции он напоминает многофигурный силуэт русских девушек в нарядных одеждах? Маленькие и средние столпы словно взялись за руки и слились вокруг шатрового столпа, образуя круги. Композиция и декоративное убранство храма поражает разнообразием форм и приемов. Здесь мы видим волнистый и круговой, вертикальный и горизонтальный ритм декоративных деталей. Они создают ощущение движения и весь храм воспринимается как целостный, пластически-торжественный и праздничный образ.

То же мы видим и в хороводах: грациозность лирических образов, словно сошедших с древнерусских произведений живописи, и красочная сочность пластики композиции танца.

Самобытность русского хороводного творчества в его связи с песней, действенным началом и близостью к природе, любовью к Родине. Эти черты, соответствуя характеру художественного мышления народа, отразили национальное, особенное в народном хореографическом творчестве.

Русский танец, дошедший до нас, и сегодня волнует красотой, непосредственностью выраженных в нем художественных вкусов народа, заставляет гордиться дарованием его безымянных творцов, создавших великое, пронизанное оптимизмом, искусство. Глубокое изучение хореографического прошлого, наиболее полное раскрытие его идейно-художественного смысла — предмет исследований советской науки.

Многие столетия народное песенное и танцевальное творчество, дополняя друг друга, формировали свои индивидуально-художественные черты, удивительное соотношение «меры и красоты», характерное для древнерусского искусства.

Изучение ранней стадии развития народного танца затруднено ограниченностью материала, потому

нельзя подвергнуть анализу процесс создания танца, особенности мышления древнерусского «балетмейстера», но дошедшие до нас образцы народного творчества (по письменным источникам, декоративному и монументальному искусству) позволяют говорить о высоком уровне и своеобразии русского национального хореографического искусства, о богатстве и разнообразии оттенков выраженных в нем идей и эмоций. Эти неотъемлемые, самобытные черты русской пластики отразились в хореографическом языке отечественной школы классического танца.

Склонность русских к музыкально-песенному и танцевальному творчеству, естественно, находила выход и в жанрах театра музыкального, а потому он быстро получает признание в быту русского общества.

Занявший постоянное место на русской сцене балет потребовал решения вопроса о школе, которая подготавливала бы кадры профессиональных отечественных артистов балета. В 1738 году, едва ли не значительнейшем в формировании русского балета, открывается балетная школа. Для любого вида искусства имеет значение подготовка кадров, их обучение и воспитание, но для балетного театра существование школы — это вопрос жизни.

К этому же времени относится и появление первых русских педагогов. Например, в Шляхетском корпусе после ухода Ж. Б. Ланде успешно преподает воспитанник его Нестеров Андрей Алексеевич.

Так с первых шагов жизни профессионального балета в России появляются свои, отечественные исполнительские и педагогические кадры. Природная одаренность русских, богатые традиции народного искусства обуславливают быстрое восприятие в России европейского балета и своеобразие его воспроизведения. Зерно, брошенное в благодатную почву, впитав в себя все ее соки, дает добрые всходы и вырастает, преобразованное ими.

Осваивая хореографическое наследие, наиболее талантливые балетмейстеры исходили из требований русской жизни, ее художественного опыта и практики. В танцах новыми средствами хореографии, несмотря на всю классовую ограниченность дворянского заказа «духовного потребителя», отражалась рус-

ская художественная культура и ее национальное содержание.

В соответствии с эстетическими задачами и идеалами русского общества приобретают новую идейную направленность и новое художественное выражение средства общеевропейского языка хореографии, которые обогатили в тот период русскую культуру танца.

По каким же каналам происходит дальнейшее питание народными традициями профессионального балета России? Назовем только главные в становлении самобытных черт русской школы классического танца.

Одна из первых — это крепостной балет, или, как очень точно сказал Ю. А. Бахрушин: «...характерный для России институт крепостного театра». Обученные артисты из крепостных приносили с собой на сцену, а следовательно, привносили в формирующийся исполнительский стиль природную грацию, знание народных плясок и любовь к ним.

На сценах крепостных театров рождались и самобытные танцевальные произведения. Они часто входили в оперы и комедии на русские сюжеты. В них исполнялись танцы народные, о чем свидетельствует не только описание этих сцен, но и описание костюмов: русских кафтанов, телогреек, курток, сарафанов.

Второй важной вехой можно назвать танцы в комических операх. С наибольшей яркостью и непосредственностью национальные особенности балета в России проявляются в танцевальных сценах комической оперы.

Жанр комической оперы был вызван к жизни запросами демократической публики, а потому ее тематика соответствовала ее интересам. Комическая опера являла собой тип народного представления, где широко использовались припевки, мелодии, танцевальные ритмы, обряды и обычаи русской деревни.

Первые русские комеднографы понимали и широко использовали возможности народной пляски для характеристики героев в своих комедиях, для создания атмосферы правды сценического действия (например, П. Плавильщиков, «Бобыль», 1790 г.).

Эта жизнь народного танца на сцене была связана с аранжировкой плясовых элементов авторами спектаклей. На них учились обработке народного творчества по законам сцены. Учились внутри драматических ситуаций определять народным танцам действительное место, учились исполнению народных танцев на сцене, передаче их сущности и поэтичности.

Этот опыт повлиял на развитие сценического танца, что позднее проявилось в успехах русской сценической школы танца, когда определялись, закладывались его самобытные черты: высокая поэтичность, музыкальная напевность, действенная правда.

Появление в конце XVIII века на балетной сцене таких актеров, как Т. Бубликов, Г. Райков, В. Михайлова, А. Собакина и других, вписавших первые страницы в мировую славу русского балета, определяют дальнейшие пути формирования самобытной отечественной школы танца.

Начало XIX века — время формирования основных черт классической школы русской хореографии. Наиболее видное место в этот период занимают балетные постановки зарубежных и русских авторов, преимущественно на мифологические темы. Тогда складываются петербургская и московская хореографические школы, определяются национальные своеобразные черты исполнительского мастерства русских артистов балета.

Русская хореография развиваясь насыщается новыми композиционно-пластическими средствами и приемами. По сравнению с красочной пышностью и насыщенной декоративностью, характерными для танца середины XVIII века, танец последующего времени приобретает большую строгость общей композиции и сдержанность в декоративном решении костюмов.

Наиболее широкое признание получают спектакли, отображающие картины русской национальной жизни, сюжеты из русской истории.

Классическая хореография испытывает на себе благотворное влияние национальных традиций народной хореографии. Яркое выражение это нашло в постановках, посвященных русской истории. Народный танец занимает наиболее ответственные места в структуре спектакля, раскрывая идейно-художествен-



ный замысел авторов. Особенно это проявилось в балетах начала XIX века, в годы Отечественной войны 1812 года.

Сам факт появления спектаклей, глубоко национальных по содержанию и духу, названных народно-патриотическими дивертисментами («Любовь к отечеству», «Новая героиня, или Женщина-казак» и др.), знаменует собой зрелость русского балета и глубоко народные тенденции, заложенные в нем. Это определило и выразительные средства для передачи содержания спектаклей. С другой стороны, важно и то, что с постановкой дивертисментов на народные темы на сцену уверенно пришёл как выразительное средство народный танец, и прежде всего русские пляски.

Народный первоисточник является основой национального своеобразия сценического произведения. В нем как бы концентрируется особая оригинальность и неповторимость, которая отличает художественное творчество данной нации. Сохраняясь и развиваясь от поколения к поколению, проходя длительную шлифовку в непосредственной связи с жизнью, внутренним миром народа, фольклор с подлинной глубиной выражает особенности художественного мышления и психического склада нации. А потому фольклорное творчество являлось основой национального своеобразия, предопределило развитие национального стиля и выразительных средств сценического танца.

Подлинная народная поэтичность, отличающая русскую школу классического танца, определяется не только тем, что народный танец появился на балетной сцене, но и тем, какое влияние оказывает этот танец на классическую лексику, на весь строй спектакля. В этом процессе немалое значение имели народные танцы в дивертисментных спектаклях первой четверти XIX века.

В двадцатых годах XIX столетия бурно развивалась и в основных чертах сложилась русская школа классического танца. Ее становление проходило во взаимосвязи народного и классического танцев в балетах национальной тематики. Ее философски приподнятая поэтичность и демократическая направленность формировались под прямым воздействием пе-

редовой русской литературы, и прежде всего поэзии А. С. Пушкина.

Сложилась и основные требования и особенности исполнительского стиля русской сценической хореографии. Разобраться в его отличительных чертах могут позволить сравнительные характеристики двух великих балерин — француженки Марии Тальони и русской Екатерины Санковской в одной роли Сильфиды в знаменитом балете того же названия.

«...Выходя из театра, ты забываешь Тальони, ты помнишь одну Сильфиду, чудную, воздушную, неуловимую мечту... Тебе так хорошо, так легко в эти блаженные минуты, что ты не захочешь ничего лучшего до тех пор, пока эта жизнь души не будет заглушена заботами житейскими и шумная жалкая суетственность не пробудит тебя от этого тихого роскошного упоения»<sup>1</sup>.

«Роли ее (Е. Санковской) отличались именно тем, чего большей частью недостает у балетных артисток: идеєю, характером... Венцом ее репертуара, конечно, была Сильфида. Как рельефно изображала артистка эту знакомую человеку борьбу лучших идеальных стремлений с земными житейскими условиями! То — женщина, то — дух, то — невеста, то — сильфида — перед зрителем постоянно носился кроткий, задумчивый образ воплощенной грезы...»<sup>2</sup> Показательно то, что будила в зрителе актриса. Если Тальони — «тихое, роскошное упоение», то Санковская — «сладость благородного подвига, сладость подвига общественного...». «Громкое имя артистки заключало в себе магическую неисповедимую силу. Она была знаменем, под влиянием которого мы шли на всякое благородное великодушное дело»<sup>3</sup>.

Реалистичность, глубокая идея в воспроизведении сценического образа — вот что отличало творчество русской актрисы, что окрашивало в разные тона исполнение роли в одном романтическом балете двух актрис разных школ.

Одухотворенная душевность, простота и правда

<sup>1</sup> Плещеев А. Наш балет. Высказывания современников. Спб, 1899, с. 102.

<sup>2</sup> Дмитриев С. Л. Недалекое прошлое. Спб., 1865, с. 243, 247.

<sup>3</sup> Некрасов Н. А. Балет. Впервые опубликовано в журнале «Современник», февраль 1866 г.

заметны были, как мы видим, уже при формировании школы. В десятых годах XIX века зритель, бурно аплодируя гастролеру Л. Дюпору — европейской знаменитости и виртуозу, — все же часто отдавал предпочтение молодому соотечественнику А. Глушковскому, находя, что «он превосходит в рассуждении игры пантомимической».

Так же было и позднее с искусством Е. Санковской, которое М. Салтыков-Щедрин определил как «пластическое разъяснение нового слова...». Определались реалистические действенные черты отечественной хореографии. Сформировалась самобытная и по пластике (форма) и по внутренней правде искусства (содержание) русская школа классического танца.

Упорным и тщательным трудом поколений артистов, педагогов и постановщиков балета в России сохранялись драгоценные крупы самобытного, отсеивалось наносное и чужеродное.

Осознанный и обобщенный, этот процесс привел к созданию подлинного шедевра классического танца — хороводов и хореографических напевов Лебедей Чайковского-Иванова, воплотивших в себе все достижения народного и профессионального танцевального творчества. Выраженные классическим языком, эти танцы поражают широтой и певучестью движений, правильностью и мелодичностью линий, образной, драматичной разговорностью и высокой подлинной поэтичностью, т. е. всем тем, что является (как было проанализировано выше) отличительными особенностями русского народного танца, его напевов, его хороводов.

Трудно назвать более разительный пример влияния фольклора на самобытность сценического искусства, чем венец искусства балета XIX века — «Лебединое озеро».

«Лебединое озеро» утвердило две стороны происходящего процесса взаимовлияния народной и профессиональной хореографии: во-первых, фольклор — основа национального своеобразия, во-вторых — он только основа. Выражение в искусстве (музыки, танца, песни) национального начала не сводится к прямым непосредственным связям, цитированию фольклорного первоисточника. Происходящий процесс многограннее и шире: он характери-

зуется выражением подлинно национального в образном строе произведения, в выявлении характера художественного мышления нации, особенностей ее психологии. Этот процесс отличает нашу школу классического танца, открывает неисчерпаемые возможности ее развития, определяет исполнительский стиль отечественной сценической хореографии.

Это обусловило, с одной стороны, методические принципы преподавания, с другой — роль народного танца в процессе обучения.

Основы обучения народно-сценическому танцу заложены в самой специфике профессиональной хореографии в России. Этим вызвано появление специального предмета в системе обучения, его широкое распространение и важное значение.

Его особенности — в организации и методическом осмыслении самых разнообразных элементов народных танцев и их использовании в формировании исполнителя при обучении. Предмет этот раскрывает широкие возможности и для освоения техники, и для эмоционального развития выразительности актерских данных, и широко образует, знакомя с национальной пластической и музыкальной культурой народов мира. Естественно, что первое место у каждого народа занимает его родной танец, включаемый в программу обучения в большем объеме, чем другие. Пластическая подвижность, владение многообразием координационных приемов достигается во многом на этом предмете обучения. Потому и для подготовки классических танцовщиков и особенно для исполнителей народно-сценических танцев этот предмет важен принципиально и обязателен.

В наше время, о каком бы исполнительстве в хореографии ни шла речь, эстетические нормативы, художественный вкус смотрящих во многом определяются той суммой традиций, которые сформировались под воздействием отечественной школы танца, впитавшей в себя самобытное искусство хореографии народов нашей страны.

Школа — тот внутренний слой, который несет в себе исполнитель, трактующий то или иное танцевальное произведение.

Профессиональное обучение, как уже говорилось, проводится в основном в училищах, хотя встречается

другая, более подвижная форма подготовки исполнителей для художественных хореографических коллективов — студия. Остановимся на ее структуре и программе несколько подробнее.

Если училища планируются как учебные заведения широкого профиля, готовящие исполнителей для любых театров или ансамблей, а закончивший училище артист затем осваивает индивидуальные традиции и репертуар того или иного театра или ансамбля, то студии, как правило, существуют на базе определенного художественного коллектива, и в задачи обучения в них входит подготовка смены исполнителей в нем. Естественно, что общая подготовка позволяет выпускнику освоить репертуар и другого ансамбля, но это требует дополнительного изучения.

Таким образом, студия наиболее удобная и подвижная форма для подготовки исполнителей в самодельных ансамблях танца и театрах балета. Основная особенность студии — ее существование при определенном коллективе, вместе с ним раннее приобщение к его традициям и самобытному репертуару, т. е. непосредственная подчиненность учебного процесса творческой жизни ансамбля. К концу обучения студийцы должны смочь в любой момент влиться в программу, не только знать танец, но и уметь его исполнить в традиционной манере. Это делает целенаправленной работу студии. В то же время наличие подобного подразделения — своеобразного резерва кадров — создает перспективу жизни ансамбля, так как обеспечивает живую передачу традиций.

Как это достигается? Прежде всего подчиненностью всего учебного процесса ведущей задаче и дисциплине. Таковой, скажем, в грузинском ансамбле будет грузинский танец, в латышском — латышский, в русском — русский. Этот предмет, осваиваясь наиболее глубоко и широко, в то же время непрерывно корректируется репертуаром или доступными на разных этапах обучения фрагментами из него, чтобы уточнить манеру и самобытные требования данного ансамбля.

Здесь следует остановиться на таком моменте, что каждый национальный танец — это в определенном смысле школа. Недаром мы говорим, например, школа индийского танца, испанского и т. д.

Практически освоение и передача традиций национальной школы танца происходит при обучении его исполнению.

Очень интересно этот процесс осуществляется, например, в студии при Государственном ансамбле народного танца Украины имени П. Вирского, что позволило создать ансамбль единой исполнительской манеры. Другой пример — студия русского танца при Государственном академическом хоре имени Пятницкого.

Остановимся подробнее на том, как осуществляется в ней учебный процесс.

В учебном плане студии представлены как практические, так и теоретические занятия. Всем ясно, что сейчас уже нельзя, научив танцовщика отбивать дробь и хлопушки, считать, что он обучен и воспитан. Основная дисциплина — русский танец — дополняется занятиями по основам классического и народного танца, причем программы этих предметов строятся так, чтобы помочь формированию полноценного танцовщика русского танцевального коллектива, что, в свою очередь, требует большого профилирования в обучении и отборе материала.

Ведущий предмет — русский танец суммирует в себе несколько курсов: урок танца (техника и манера), изучение фольклорных вариантов, импровизация и освоение репертуара танцевальной группы хора — сценических танцев, ставших образцами русской хореографии. Каждая из составных предмета имеет свои задачи, но главная из них — привить любовь и подлинный глубокий интерес к русской танцевальной культуре.

В каждый из дней занятий в студии изучается один из разделов основного курса. Раскроем содержание каждого из них.

#### УРОК ТАНЦА

Многолетняя творческая, воспитательная и учебная работа в своем коллективе, в хореографическом училище, в Московском институте культуры, а также в ряде самостоятельных ансамблей и кружков позволили Татьяне Алексеевне Устиновой создать методику обучения русскому танцу.

В основу обучения положен метод усвоения техники исполнения движения в неразрывной связи с той особенной манерой и характером, которые делают элемент танца истинно национальным. Вне манеры нет движения русского танца.

Занятия начинаются с изучения плавных лирических ходов. Простой ход по кругу сменяет переменный — вперед и назад, затем скользящий. Повторяясь, эти ходы следуют один за другим (на 8 или 16 тактов). Руки сбоку, на талии. Сразу же осваиваются движения рук, вначале отдельно, затем вместе с ходом. Два-три хода соединяются в комбинацию. Она носит уже более целостный танцевальный характер.

По-настоящему тот или иной элемент танца можно считать освоенным, лишь когда ученики могут исполнять его в разных темпах, под разную музыку и в различных композиционных сочетаниях, то есть в соединении как с другими движениями, так и в любых рисунках на площадке сцены (зала).

Казалось бы, несложно такое движение, как припадание. Но далеко не все осваивают его сразу. Поэтому в уроке русского танца рекомендуется предварительно изучить простой боковой ход:

на счет «раз» — сделать шаг вправо правой ногой;

на счет «и» — левую ногу приставить к правой;

на счет «два» — снова сделать небольшой шаг вправо правой ногой;

на счет «и» — приставить левую ногу к правой.

Выполнив это упражнение несколько раз, повторить его с левой ноги с продвижением влево. Это движение служит подготовкой к следующему, более сложному — припаданию.

Вот, например, как осваивается очень поэтичная девичья комбинация, построенная на боковом ходе, называемом гармошка.

Прежде всего изучается сам ход:

на счет «раз» — соединить носки, развести пятки в стороны;

на счет «и» — соединить пятки, носки развести в стороны;

на счет «два» — повторить движение, исполнявшееся на счет «раз»;

на счет «и» — повторить движение, исполнявшееся на первый счет «и».

При движении вправо основной упор делать на носок правой ноги и пятку левой, а при движении влево — на носок левой и пятку правой. Выученное движение повторяется несколько (8—16) раз вправо и влево, затем в повороте вокруг себя (вправо и влево).

Одновременно с освоением этого хода особое внимание обращается на движение рук. Согнутые в локтях обе руки постепенно раскрываются впереди корпуса и, поднимаясь, обрамляют лицо танцующей, причем при продолжении движения вправо правая рука чуть выше левой, а при движении влево — наоборот. В правой руке может быть платочек. Эти плавные движения «лодочкой сложенных кистей», их величественное сопровождение поворотами головы и взглядом одухотворяют все движение. И если раньше оно выглядело просто техническим упражнением, то постепенно при отработке выливается в настоящий танец, несущий в себе богатое содержание. Потому такое большое внимание в уроке уделяется отработке движений рук, осмысленности жеста, позы. В русском танце руки поистине «глаза тела», и движения их чрезвычайно разнообразны.

В старинных хороводах руки чаще всего опущены вдоль корпуса или сложены накрест у груди. Оба эти положения подчеркивают строгость и спокойную величавость танца. Положенные сбоку на талию, с сомкнутыми в «кулачки» кистями, руки могут долго находиться в таком положении, раскрываться одновременно или поочередно, одна рука может оставаться на талии, а другая двигаться. Движения рук совершаются в разных положениях: на уровне талии или ниже; на уровне груди и вверху над головой. Руки могут раскрываться прямо или в стороны, вместе и поочередно. Кисти рук поворачиваются кверху ладонь и книзу или слегка встряхиваются при движении. В ряде районов России прищелкивают пальцами рук. Очень часто, вроде бы неподвижно сложенные у груди руки покачиваются в локтях. Любимым предметом в руках девушек служит красивый платочек, и тут трудно перечислить возможности задорных взмахов, разнообразных плетений и игры.



Обучение движениям рук позволяет осваивать особую, присущую русским танцам координацию и проникать в самую глубинную кладовую танца — манеру его исполнения. Каждое движение рук, выученное отдельно, тут же соединяется с движением ног, головы и корпуса, так как только в целом узнается многообразие русского танца.

Много забот у педагогов при освоении проходовки. Что это за термин? Часто говорят о танцовщиках: у него (или у нее) хорошая выходка. И при всей нелитературности этого слова оно настолько по смыслу объемно и точно, а также понимаемо всеми, что трудно найти ему замену. Именно в выходке, т. е. подаче себя в танце, раскрывается знание манеры танца и индивидуальность танцовщика. И чем выходка ярче, тем самобытнее актер. Поэтому для педагога очень важно в ходах и проходках не только научить технике исполнения в характерной для русского танца манере, но и раскрыть индивидуальность ученика как исполнителя русского танца. Не определить, как часто думают, что ему (ей) ближе лирика, игривость или юмор, и создать вроде бы индивидуальный, но штамп для данного исполнителя, а именно помочь раскрыться тому внутреннему озарению творческого «Я», которое в каждом случае, в «предлагаемых танцем обстоятельствах» найдет свое собственное, яркое, индивидуальное. Иными словами, урок русского танца — это школа актерского мастерства танцовщика.

Среди основных движений русского танца, входящих в обязательную программу обучения, есть такие, которые исполняются равно и в мужских и в женских партиях. Есть чисто девичьи и только мужские движения. К движениям, встречающимся и у мужчин и у женщин, относятся основные ходы, дробь, концовки, веревочки. Но и эти, казалось бы, одинаковые для тех и других элементы танца имеют разный характер.

Вот, к примеру, различия в вариантах концовки. (Музыкальный размер —  $2/4$ .)

Концовка, характерная для мужского танца: на счет «раз» — сделать шаг вперед на всю ступню левой ноги;

на счет «и» — правую ногу провести вперед и, ак-

центрируя ее удар, поставить на носок; одновременно сделать шаг вперед на всю ступню левой ноги; на счет «два» — согнутую в колене правую ногу поднять вверх и дважды сделать ею мелкие крути в воздухе;

на счет «и» — опустить правую ногу на каблук (носок кверху) и раскрыть руки в сторону (или правой как бы указать на носок).

В девичьих плясках концовки иные:

на счет «раз» — сделать шаг левой ногой вперед на всю стопу;

на счет «и» — правая нога с акцентом проскальзывает по полу, левая пристукивает каблуком;

на счет «два» — левой ногой ударить об пол, правую отвести назад;

на счет «и» — ударить каблуком левой ноги, правую провести вперед и с ударом опустить на всю стопу.

Общими для мужчин и женщин являются такие концовки, как дробь, ключ и различные притопы. Но и в них позы и положения рук, характерные для данного танца, конечно, разнятся у мужчин и женщин.

Обособый раздел обучения русскому танцу — дробь. В студии хора имени Пятницкого, как и в самом коллективе хора, к этому разделу относятся очень внимательно. Татьяна Алексеевна Устинова всегда подчеркивает, что «красота исполнения дробей как в девичьей русской пляске, так и в юношеской не в силе удара об пол, а, наоборот, в легкости; чем мельче их ритмический рисунок, тем интереснее пляска». Начиная с простой дроби, педагоги добиваются, чтобы удары каблука и носка были очень четкими, короткими и предельно музыкальными.

Простая дробь:

на счет «раз» — легкий удар стопой левой ноги, одновременно правая приподнимается от пола;

на счет «и» — легкий удар каблуком правой ноги об пол и тут же полупальцами;

на счет «два» — повторение движения, исполненного на счет «раз»;

на счет «и» — удар всей стопой правой ноги.

Движение повторяется с другой ноги.

Когда простая дробь на месте исполняет-

ся технически правильно, четко и музыкально, разучивают дробь с продвижением вперед. Затем на основе этой дроби, т. е. поочередных ударов каблук, носком и всей стопой то правой, то левой ноги, приступают к освоению более сложной дроби: дроби с продвижением в сторону, с поворотом, с притопами, с подскоками. Повторенные много раз подряд дроби с продвижением образуют своеобразный дробный ход. Его учат исполнять по линиям вперед и в движении по кругу.

Разнообразие в движениях дроби вносят различные ритмические рисунки ударов и темп исполнения. Так, быстро чередуя удары каблук и носком правой ноги, а затем то же самое выполняя левой, мы получаем мелкую дробь. Она также может исполняться на месте, с продвижением, с поворотом, с притопом. Своеобразным плодом фантазии явилась оригинальная русская дробь, образно названная в три ножки. В этой дроби на одну четверть такта приходится три удара.

На счет «раз» — небольшой шаг правой ногой на каблук, одновременно левую ногу приставить рядом с правой и сразу же опустить правую на всю ступню. Причем все три движения подчеркиваются ударом об пол;

на счет «два» — повторить движение, исполненное на счет «раз».

Можно на счет «два» сделать два переступания правой и левой ногой. Тогда вновь «в три ножки» повторяются на первую долю следующего такта.

Движение исполняется подряд с одной и той же ноги.

Таким образом, изучение одной дроби как бы подготавливает усвоенное следующей, более сложной. Если же дробь состоит из 2—3 частей, при изучении отрабатывается каждая часть в отдельности, а затем движение в целом.

Например, всем известное движение ключ — это дробь-концовка. Этапы обучения этого движения будут выглядеть так.

1. Показ движения целиком.

1-й такт

На счет «раз» — подскочить на левой ноге и ударить всей стопой правой ноги об пол;

на счет «и» — ударить правой ногой рядом с левой (тяжесть тела остается на левой ноге);

на счет «два» — еще раз ударить правой ногой с перенесением на нее тяжести корпуса;

на счет «и» — с ударом приставить левую ногу к правой.

#### 2-й такт

На счет «раз» — подскочить на правой ноге, левую приподнять от пола;

на счет «и» — переступить на левую ногу;

на счет «два» — с ударом опустить на пол правую ногу;

на счет «и» — пауза.

2. Показ и разучивание первой части движения, т. е. подряд исполняются несколько раз движения первого такта.

3. После усвоения первой части отдельно показывается и разучивается вторая часть ключа (2-й такт).

4. Соединение двух частей и повторение движения в законченном виде несколько раз.

5. Движение изучается с левой ноги. Очень полезно дать возможность учащимся самостоятельно сообразить, как сделать ключ, начиная его с другой ноги.

Вслед за этим могут быть показаны варианты концовки-ключа: двойной ключ, ключ с прыжком на двух ногах (в начале движения).

В урок включаются дробы, характерные как для плясок местной области, так и те, что входят в репертуар ансамбля.

В уроке они постепенно усложняются, разучиваются относительно законченными частями, а затем освоенное движение соединяется в комбинации с другими движениями и ходами.

Составной частью большого числа танцевальных комбинаций являются такие движения русского танца, как ковырялочки, молоточки и веревочки. Игриво-образные названия этих движений подсказывают их пластику. Эти движения изучаются по тому же методическому принципу: сначала простые формы движения в их, так сказать, «чистом» виде, затем более сложные движения, движения с характерными для них сочетаниями, затем в комбинациях.

Так, сначала изучается простая веревочка, затем простая с поворотом, затем с ударами ноги, с переступанием, с ковырялочкой. А после усвоения их — двойная веревочка в такой же последовательности усложнений.

Особую группу составляют хлопушки — характерные движения мужского танца. При исполнении хлопушек в русском танце особенно важна манера, отличающаяся, например, от манеры в цыганских или венгерских танцах, в которых тоже существует этот тип движения. Поэтому одновременно с освоением технических приемов их исполнения особое внимание обращается на характер. В программе студии хора имени Пятницкого<sup>1</sup> хлопушки изучаются в следующем порядке:

1. Одинарные удары по бедру; 2. одинарные удары по голенищу; 3. тройные удары по бедру и голенищу; 4. комбинации на пройденном материале; 5. хлопушки в повороте; 6. дробь и хлопушки в повороте; 7. хлопушки с ключом; 8. прыжок с хлопушками; 9. комбинации, ритмически усложненные с синхронизованными ударами по голенищу.

Такая последовательность позволяет усвоить и сложную технику, и самобытность манеры мужской пляски.

При изучении хлопушек большое место занимает самостоятельная работа учащихся студии, получающих задание педагога по разучиванию того или другого варианта этих движений. Правильно выученные, они никогда не выглядят грубо, нарочито и являются лишь одним из элементов танца, составной частью его лексики.

Не менее разнообразны по своему характеру всевозможные присядки, встречающиеся в большинстве русских мужских плясок. При обучении их разделяют на две основные группы: полуприсядка и полная присядка. Как ясно из самих названий, в первом случае исполнитель приседает не глубоко и не надолго, часто выпрямляет ноги и корпус; во втором — танцующий в положении полного приседания исполняет одно или несколько движений. Это требует технической подготовленности, развитых мышц,

<sup>1</sup> Ее авторы народная артистка СССР Т. А. Устинова и директор студии хора имени Пятницкого О. А. Золотова.

устойчивости и выносливости. Потому в студии педагоги уделяют присядкам большое внимание и подходят индивидуально к обучению им.

Обучая полуприсядке, педагог не только знакомит учащегося с новым движением, но и подготавливает его мышцы, связки и суставы ног к новым упражнениям — присядкам. Именно так в данном случае происходит постепенное усложнение нагрузки при освоении движений.

Полуприсядки подразделяются на такие, где: а) выставляется нога на ребро каблука при вытянутой опорной ноге; б) выставляется нога на ребро каблука в приседании. Затем полуприсядка на каблуки обеих ног, полуприсядка с ковьярлочкой, с хлопками.

Так же как в движении хлопущки, фантазия балетмейстера на различные сочетания движений в присядках неограниченна. На уроках студии педагог обычно использует и присядки, встречающиеся в танцах из репертуара ансамбля, и предлагает различные свои комбинации.

Присядки: мяч и ползунок, закладка, разножка, гусиный шаг осваиваются с разной быстротой, а потому принадлежат к тем движениям, которым обучают по индивидуальному плану. Педагог определяет количество движений, разрешая увеличивать их каждому в разные сроки. С теми учащимися, кому какая-либо из присядок удастся особенно хорошо, отработывает ее для сольного исполнения в танце. Успех освоения этих сложных движений во многом зависит от того, насколько взаимосвязаны все занятия в студии: занятия русским, классическим и народным танцами.

Это в не меньшей степени относится и к такой группе движений русского танца, как вращение. На уроке изучаются вертушки на месте, крутка по диагонали и по кругу с различными дробными выстукиваниями во время поворотов, вращения на беге и мужские виды вращений: крутка с ударами по голенищу, туры в воздухе с прямыми и поджатыми ногами и пистолет.

Эти движения относятся, как принято называть, к трюкам, и не все участники ансамбля исполняют их, но на уроке вращения учат абсолютно все уча-

ники, а педагог, делая замечания, исходит из индивидуальных данных. Во вращении одному лучше открывать руки в сторону, другому их сомкнуть (в первой позиции), одному несколько завесить руки, другому, наоборот, лучше опустить их пониже. У каждого свой темп вращения, разглядеть это и учесть в замечаниях — работа кропотливая, но очень важная. Без этого нельзя поставить вращение. Подходят к этой работе уже вскоре после начала обучения, разучивая повороты на двух ногах с шагами, с мелкими перебоями ног, прыжки по четверти круга, а затем по полповороту — все это служит подготовкой к работе над вращением.

Наиболее сложными видами вращения являются те, в которых эти движения соединены с присядкой — волчок и прыжками — туры и пистолет. Такие движения тренируются индивидуально, т. е. не только с учетом данных, но и с выбором тех, кому они доступны в силу данных.

Таким образом, основные вращения на месте и по диагонали осваиваются всеми обучающимися, а в дальнейшем более сложные формы тренируются избранно, т. е. каждый совершенствует то движение, которое по строению фигуры, природным данным (способностям) больше подходит тому или другому учащемуся.

Таков же принцип обучения прыжкам. На занятиях студии — это обязательная часть урока. Это прыжки с прямыми и поджатыми ногами, прыжки с переменной места (отскоками вперед, назад, в стороны), прыжки — разножки с раскрытием ног в воздухе в сторону. У мужчин среди прыжков также есть трюковые: щучка, разножка, пистолет, прыжки с различными хлопучками и вращением. И так же как при освоении вращений, к обучению этим движениям в студии подходят сугубо индивидуально. Это не избранное отношение к ученикам, а избранность в подборе движений для того или иного ученика. Иногда требуется объяснение причин такого подхода, но педагогический такт и справедливость в отношении ко всем учащимся делают работу сознательной и успешной.

Особый раздел программы студии хора имени Пятницкого составляют «Оригинальные народные

коленца». Удивительно талантливо народ сочиняет движения, которые трудно отнести к какой-либо определенной группе. Чаще всего такое коленце соединяет в себе у девушек дробь с поворотом, у мужчин хлопушки, присядки и повороты. Иногда коленцами в русском танце называют только одно движение. В таком смысле употребляет этот термин в своей энциклопедической книге К. Я. Голейзовский, описывая, скажем, основной ход таратайки. Мы же под коленцами подразумеваем следующие одно за другим движения, составляющие оригинальную комбинацию — каскад движений, создающий как бы развернутое новое движение. Такие комбинации, если они удачны, закрепляются в определенной местности или коллективе и передаются из поколения в поколение, входят в танцы ансамблей.

Умение создавать такие новые комбинации стало традицией в хоре имени Пятницкого. В своих воспоминаниях П. Казьмин описывает первый приход в хор ставшего впоследствии известным танцором Ивана Турченкова. На репетиции хора он заметил, как танцовщик хора «сосредоточенно и ревностно выдymывает колена».

— Плясать... умеете? — спросил Турченкова руководитель.

— О, лучше того кучерявого, — показал он на заинтересовавшего его танцовщика.

— Посмотрим. Сыграй... «барыню».

«Турченков заплясал, начал выдывать всякие колена. Он изгибался до земли, распластывался перед девчатами, подмигивал им, крутился на одном месте, прыгал лягушкой».

— 22 колена, — насчитал кто-то из плясунов.

А видевший это танцовщик хора «еще ревностней, еще сосредоточенней обдумывал новые колена, приложив палец к губам...».

Конечно, далеко не каждый танцор обладает даром сочинителя и не всякая комбинация может войти в репертуарные пляски, но умение импровизировать, ощущение этого состояния просто необходимо для непосредственности исполнения танца.

Поэтому в учебной программе студии хора имени Пятницкого есть особый раздел: импровизация. Это очень творческая часть урока, роль ее многозначна.



Уже в середине первого года обучения студийцы получают задание сочинить комбинацию из дробных движений, причем такую, чтобы мог исполнить сам или с кем-нибудь в паре. Такое задание выполняется с удовольствием. Педагог поправляет, удачные находки с его помощью отработываются и как сольные куски вводятся в русскую плясовую, которую показывают на зачетном уроке.

Развивается фантазия учащихся, они практически начинают чувствовать форму танца. Кроме того, возникает очень нужное самочувствие импровизационного исполнительства, являющегося качеством русского танца. Подобные задания даются на сочинения хлопущек и присядок у юношей, вращений у девушек, вначале, а затем и на сочинение целых колен.

Конечно, на пути сочинительства не каждого учащегося ждет успех. Да и задача этой части урока шире — она, скорее, воспитательная: расширение хореографического кругозора, образного мышления и видения, а также творческой фантазии и даже актерского мастерства. Подобные задания учащиеся студии получают каждый год, и трудно переоценить роль этой части урока в учебном процессе.

Задачей обучения в любой студии должна быть не только техническая подготовка танцора для ансамбля, но танцора, знающего все богатства русского танца. Конечно, прежде всего он должен знать особенности исполнительского стиля местных танцев, т. е. тех областей и районов, где базируется коллектив. Но он должен получить знания особенностей танцев и других областей России. Этому посвящен особый раздел программы отделения студии хора.

Для усвоения многообразных танцевальных манер нет необходимости разучивать целиком танец каждой области. Небольшой учебный этюд вполне позволит получить нужные знания. Хорошо, если материалом для этого этюда послужит подлинно фольклорный танец или небольшой его фрагмент.

Знакомясь непосредственно в танце с величественно строгой манерой северян или оптимистичной, веселой у южан, характерной лексикой их танцев и композиционными приемами, учащиеся получают знания общих черт русского танца, его особенностей и многообразия.

В зачетные уроки в конце первого и второго года обучения должна войти небольшая сюита, составленная из фрагментов танцев разных областей России. И конечно, чем ближе будет этот материал к подлинно фольклорному, тем большую роль сыграет он в формировании вкуса и знаний танцоров.

На втором и третьем году обучения изучение областных особенностей русского танца можно и полезно соединить с созданием репертуара. Так, в программу студии хора имени Пятницкого входят такие старинные хороводы, как «Ходиочи» (пляска Архангельской области), Калининские хороводные пляски (3 фигуры), «Тимоня» (Курская пляска), «Московские хороводы», «Воронежский хоровод». Кадрили: «Калининская кадриль», «Ярославская кадриль», «Уральская шестера», «Вологодская напарочка». Пляски: «Ряженые», «Народные забавы», «Ложкари».

В программе студии самодеятельного хорового коллектива обязательно должны быть хороводы, кадрили и пляски своей области.

Следовательно, урок русского танца в студии включает в себя как сумму специальных упражнений для освоения техники и манеры танца, так и сами танцы, что обеспечивает законченность обучения.

Следующее, что необходимо для успешной работы студии,— связь и преемственность в работе основного коллектива ансамбля. Во всяком учебном процессе очень важна практика, в данном случае сценическая. Участвуя в концертном репертуаре, студийцы постепенно осваивают сценическое поведение и репертуар коллектива, приобщаются к его традициям. Основная же группа имеет в лице студийцев резерв не только для будущего, но и для участия в посильных по сложности плясках.

Наличие студии при самодеятельном ансамбле, как мы говорили, обеспечивает его долгое существование, так как коллектив все время пополняется не случайными, а подготовленными танцовщиками из студии. Но есть и другая важная сторона в работе студии: те подростки, которые интересуются любительским творчеством, могут серьезно, в спокойной обстановке получить навыки и знания, необходимые для участия в ансамбле танца или в танцевальной

группе хора. Кроме того, студия — очень подвижная форма обучения, позволяющая индивидуально решать вопрос перехода в основной коллектив получившего достаточную подготовку танцора.

Кроме русского танца, программа обучения в студии включает народно-сценические танцы других национальностей. Этот предмет несет двойную нагрузку; с одной стороны, он является учебно-тренировочным, с другой — знакомит с танцами народов мира, с особенностями их пластики, манер и композиций. Занятия начинаются с упражнений у станка.

За несколько десятилетий обучения народному танцу уже сложилась определенная методика его преподавания и опубликованы учебные пособия по этому вопросу<sup>1</sup>. Но в студии при ансамбле русского танца в преподавание этого предмета должны вноситься некоторые коррективы. Если в студии при ансамбле народного танца в задачу предмета должно входить как освоение технических приемов и лексики, так и накопление репертуара народных танцев, то в задачу студии при ансамбле русского танца вторая часть не входит. Поэтому урок состоит из занятий у станка и изучения учебных танцевальных этюдов на материале разных народов.

Чем же особенно полезен урок народно-сценического танца? В нем сочетается логическая система отечественной школы танца и многообразие народной пластики. На нем педагог может добиться постановки корпуса и, что очень важно для танцора, постановки спины, технически сильного развития мышц ног, активности суставов и связок. Не следует увлекаться количеством изучаемого материала, значительно полезнее и важнее серьезно отрабатывать пройденный, добиваться чистоты и грамотности его исполнения. Кроме этого, приобщение к танцевальной культуре разных народностей расширяет хореографические знания, развивает эмоциональность и выразительность танцоров.

<sup>1</sup> Лопухов А., Бочаров А., Ширяев А. Основы характерного танца. Л.—М., Искусство, 1938; Ткаченко Т. С. Народные танцы. М., Искусство, 1954, 1968; Стуклокина Н. Четыре экзерсиса. М., ВТО, 1973; Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е. Народно-сценический танец. М., Искусство, 1976.

Немаловажное значение имеет и музыка, звучащая на уроке. Огромное богатство национальных мелодий воспитывает вкус, слуховое восприятие, эмоциональную природу исполнителя.

Одной из особенностей пластики каждого народного танца является неповторимость координации движений. Восприимчивость к многообразию координационных сочетаний воспитывается на занятиях, и в этом смысле предмет — народно-сценический танец — имеет едва ли не первенствующее значение.

Как же строится такой урок? Обратимся снова к программе студии при хоре имени Пятницкого.

Первая часть — занятия у палки.

Среди значительного количества движений, которые возможно исполнять у палки, наиболее важными являются следующие:

1. приседания и полуприседания;
2. переводы ноги с носка на каблук;
3. маленькие броски;
4. подготовка к веревочке;
5. круги ногой по полу;
6. каблучное упражнение;
7. маленькие развороты;
8. дробное движение;
9. мягкие раскрытия ноги;
10. упражнения с ненапряженной стопой;
11. змейка;
12. большие броски;
13. упражнения лицом к палке: а) подъем на полупальцы; б) перегибы корпуса; в) упражнения для стопы; подготовка к штопору и штопор, подготовка к качалочке и качалочка; г) подготовка к прыжкам и прыжки; д) подготовка к присядке и присядка.

Последовательность этих движений у станка должна подчиняться принципу чередования движений на разные группы мышц и логике построения урока по нарастанию общей нагрузки и вместе с тем сочетанию моментов общей нагрузки и относительного отдыха. Каждое упражнение изучается первоначально в своей основной форме, затем постепенно вводятся его разновидности, сочетания в комбинации с другими движениями.

Проследим это на примере движения — перевод ноги с носка на каблук. Оно часто встречается под названием — скользящее упражнение, или упражнение для развития стопы. И то и другое верно. В основе этого упражнения — движение классического танца — *battement tendu*. Отсюда и главная задача — скольжение вытянутой ногой.

На первых уроках это упражнение делается следующим образом:

Исходное положение: третья позиция ног; музыкальный размер —  $\frac{2}{4}$ .

1-й такт

На счет «раз» — сделать скользящее движение работающей ногой (вперед, или в сторону, или назад — поочередно);

на счет «два» — перевести ногу на каблук, нога сильно вытянута.

2-й такт

На счет «раз» — вновь перевести работающую ногу на носок;

на счет «два» — скользящим движением вернуть ногу в исходную позицию.

В процессе обучения все движение постепенно начинают исполнять на один такт. После освоения основной формы в упражнение вводится приседание: вначале вместе с переводом работающей ноги с носка на каблук происходит приседание на\* опорной ноге, а при переводе работающей ноги на носок опорная нога выпрямляется. Затем приседание делается на двух ногах при возвращении работающей ноги в исходную позицию, а после этого в одном упражнении может встречаться два приседания: и при переводе работающей ноги на каблук, и при возвращении ее в исходную позицию.

Более сложным является двойной удар каблуком работающей ноги об пол при ее переводе. Несколько позднее опорная нога включается непосредственно в движение:

из затакта — приподнять пятку опорной ноги;

на счет «раз» — опустить пятку опорной ноги. Работающая скользит вперед, в сторону или назад;

на счет «и» — перевести работающую ногу на каблук;

на счет «два» — перевести работающую ногу на носок;

на счет «и» — скользящим движением вернуть работающую ногу в исходную позицию, приподнять пятку опорной ноги.

После прохождения таких разновидностей движений упражнение продолжается в самых различных комбинациях, сочетающих выученные элементы и

иные упражнения у станка. Подобным образом усложняются задания и по исполнению других движений. Каждое закрепляет и развивает приобретенные ранее навыки.

Наиболее целесообразно на определенный период (10—12 уроков) сохранять выученные комбинации. Такой метод ведения урока позволит отработать приемы исполняемых упражнений и закрепить определенные навыки. С этой целью в течение 2—3 уроков постепенно выучивается целый комплекс упражнений у станка, а знание комбинаций позволяет на следующих уроках больше времени уделять замечаниям по правильности их исполнения. Таким образом, оттачивается мастерство, достигается техничность. Затем педагог ускоряет темп исполнения, вводит детали (раскрытие рук, более сложный поворот головы, упражнения с правой и левой ноги без паузы, с поворотом и т. д.).

Занимая все меньше времени в общем уроке, такой станок позволяет на какой-то период больше внимания уделить занятиям на середине.

Когда возможности данного экзерсиса использованы, педагог меняет задания.

Следующий комплекс упражнений должен исходить из суммы уже приобретенных навыков и ставить перед учениками задачи чуть-чуть выше сегодняшних возможностей. При смене заданий необходимо разнообразить предлагаемый национальный материал. Важно, чтобы он носил не случайный характер, а был необходим для освоения новых навыков и подготавливал к предстоящим танцевальным этюдам на середине зала. Тогда занятия у станка не будут оторваны от освоения танцев, включенных в программу обучения. Кроме того, некоторые наиболее сложные элементы, которые предстоит освоить в танце, могут быть специально разучены у станка после выполнения всего комплекса упражнений, входящих в данный урок. Это относится, например, к таким движениям, как присядки украинского танца<sup>1</sup>, голубцы, револьтады и т. п.

На завершающем этапе работы над данным

<sup>1</sup> Русские присядки в основном изучаются на уроке русского танца.

комплексом упражнений время, которое занимает станок, равно приблизительно одной трети урока.

Занятия на середине в уроке народно-сценического танца студии хора имени Пятницкого максимально приближены к условиям сцены. В отличие от урока классического танца здесь нет отдельных упражнений, не повторяются тренировочные движения у станка. Все подчинено изучению танцев народов.

Исходя, главным образом, из того, какие технические и актерские навыки в данное время необходимо развить у учащихся, педагог отбирает репертуар для урока. В программе студии материал обучения распределен по годам следующим образом:

1-й год — украинский народный танец, татарский народный танец (башкирский, чувашский или другого народа Поволжья), тарантелла, эстонский танец (литовский, латвийский или танец другого народа, в основе танца которого — полька), таджикский танец.

2-й год — белорусский танец, молдавский, венгерский, грузинский, азербайджанский (или армянский), начало обучения элементам мазурки.

3-й год — узбекский танец, испанский танец, завершается изучение мазурки, затем повторение материала и усложнение технических приемов в ранее пройденных танцах.

Начинается обучение каждому танцу с основных элементов, его составляющих: ходов, движений рук и поз в парном танце, характерных поворотов и самых разных движений, определяющих его лексику.

Эти движения показываются каждое в отдельности на месте, для чего учащиеся выстраиваются вдоль зала в линию. Освоенное движение исполняется в присущем для него рисунке: по кругу, диагонали, с продвижением вперед, назад, в сторону, в повороте и т. п. Несколько уже выученных движений соединяются в комбинации и также исполняются в определенном заданном рисунке.

Движения рук разучиваются вначале отдельно, а затем соединяются с освоенной техникой исполнения всех движений. То или иное танцевальное па можно считать освоенным, когда учащийся может исполнить его и на месте, и в различных сочетаниях, и в определенном композиционном рисунке.

Учебный танцевальный этюд — это законченный по форме фрагмент, равный одному-двум периодам музыкального произведения. Его особенность в том, что исполняется он всеми учениками класса сразу (по кругу, в линиях и т. д.) или, если класс большой, а зал мал, повторяется двумя-тремя группами учащихся.

Одновременно в учебный процесс включаются два-три различных по характеру танцевальных примера. Это обеспечивает разносторонность обучения, возможности переключения нагрузок на самом уроке, а также позволяет сохранять интерес, а отсюда и внимание учащихся на занятиях. Этим и руководствуются в студии хора имени Пятницкого, определяя в программе названия танцев для каждого года обучения.

Естественно, отбор движений в рамках определенных программой названий, построение урока, подбор этюдов у каждого педагога будут своими. Но необходимо, чтобы в результате учащиеся освоили основные танцевальные ходы, манеру исполнения, технические приемы и проникли в тот неповторимый мир пластики, который и составляет «душу» народной хореографии.

В этом проникновении в образность национального искусства наиважнейшую роль играет подбор музыкального материала при изучении танцевального этюда. Подлинность национальной музыки, ее бесспорно высокое качество и соответствующее исполнение обеспечивают правильное восприятие, без чего нельзя достичь успеха в освоении национальной хореографии. Потому необходима большая предварительная работа педагога с концертмейстером по отбору музыкальных примеров.

В студии при хоре нет возможности изучить несколько танцев каждого народа, потому танцы, избранные для обучения, концентрируют наиболее яркие пластически-образные характеристики народной хореографии.

Выбор материала для обучения — процесс творческий и индивидуальный для каждой группы учащихся. То, что педагог показывал группе, учившейся ранее, не всегда подойдет для новой, если не внести изменения. Умение видеть, какой танцевальный



фрагмент из богатого арсенала народного танца наиболее педагогически целесообразен для данной группы, свидетельствует о способностях и вдумчивой работе педагога.

Последняя часть урока народного танца включает ряд тренировочных упражнений. Это подготовка к вращениям, а позднее сами вращения, прыжки и упражнения для развития пластики рук.

В студии на уроках русского, классического и народного танцев начало основных приемов обучения происходит одновременно, что обеспечивает успех. Так, например, первый подход к обучению вращения — это повороты вокруг себя небольшими шагами. На этом упражнении устанавливается корпус и тренируется умение «держать точку», т. е. повороты головы. Затем то же упражнение делается на полупальцах, шаги становятся быстрыми, мелкими (переборы ног). Независимо от природного вращения учат поворотам и в правую и в левую сторону. После этого подходят непосредственно к вращению на месте (на одной ноге, вторая прижата сзади к щиколотке ноги).

Полезно вводить повороты и в прыжки: скажем, прыжок с поджатыми ногами с поворотом на  $90^\circ$ , затем на  $180^\circ$ . Тогда к моменту изучения туров (поворот в воздухе на  $360^\circ$ ) ученики будут подготовлены. Такая тренировочная работа по освоению навыков вращения позволяет при изучении непосредственно народных танцев с встречающимися в них вращениями не заниматься специально техникой поворотов и лишь обратить внимание на разновидность их пластики.

Сказанное о вращении в равной степени относится и к прыжковым упражнениям, а затем к движениям народного танца, построенным на прыжках.

Особое место в этой части урока занимают упражнения для развития рук. Они важны в коллективах художественной самодеятельности, так как наиболее уязвимое место в технике — движения рук. Это происходит потому, что, видимо, педагоги в процессе урока тренировке рук уделяют меньшее внимание.

В студии хора делают ряд специальных упражнений для рук, их основу составляют движения национальных танцев народов Востока. Эти движения

группируются на упражнения для кисти, локтя, всей руки, упражнения для плеч<sup>1</sup>.

Вот пример комбинации движений для развития пластики рук: руки открыты в стороны.

1. 8 раз сжать в кулак пальцы обеих рук и резко раскрыть их; 8 раз попеременно повторить то же самое то правой, то левой рукой, поворачивая голову в сторону открывающейся руки.

2. 8 раз сделать круговое вращение кистями; 8 раз исполнить вращения то правой, то левой рукой и поворот головы к руке, делающей движение.

3. 8 раз сделать круговое движение в локтях; 8 раз — то же то правой, то левой рукой.

4. 8 раз опустить в запястье кисть одной руки вниз, другую одновременно поднять вверх, и наоборот.

8 раз то же движение, но руки постепенно проводятся вперед до положения — впереди корпуса.

5. 8 раз соединить кисти и сделать руками круг снизу вверх.

6. 8 раз то же — сверху вниз. На последнем движении руки отвести в стороны.

7. 16 раз исполнить повороты всей руки: рука сгибается в локте, кисть подводится к плечу, опускается вниз, и рука, выворачиваясь внутрь, раскрывается в сторону. Делать упражнение то правой, то левой рукой, и тогда получится непрерывное змеобразное движение. На последнем такте музыки руки опустить вниз.

Такие комбинации в разных ритмических и пластических рисунках повторяются в конце каждого урока и подготавливают технические навыки для усвоения движений рук в танцах разных народов.

Урок народного танца в студии — часть общего процесса обучения исполнителя русских танцев, и в выполнении этой задачи важна связь этого предмета как с основным курсом — русского танца, так и с уроком классического танца.

В студии хора имени Пятницкого к занятиям по основам классического танца относятся с большой серьезностью. Ушли в прошлое разговоры о том, что

---

<sup>1</sup> Подробнее можно познакомиться с упражнениями для рук в кн.: Кудашева Т. Н. Руки актера, М., Просвещение, 1970.

занятия классикой портят манеру исполнения народных, в том числе и русских, танцев. Странно думать, что пластическое, гармоничное воспитание тела может помешать, а не помочь в освоении манеры исполнения танца. Но естественно, что задачи студии, срок обучения и условия занятий определяют и уточняют конкретные цели обучения классическому танцу, отбор элементов из его обширной программы, а подчас и методы в подходе к обучению.

Итак, классический урок в студии — это также часть общего процесса, подготавливающего исполнителей русских танцев.

При составлении специальной программы для студии хора имени Пятницкого на основе существующей программы по классическому танцу для хореографических училищ главными принципами ее разработки были: доступность и целесообразность выбора элементов.

Занятия классическим танцем два-три раза в неделю — это тот минимум, который позволяет в течение трех лет освоить лишь самые необходимые элементы классики. Для обучающихся в студии важно «отработать», освоить получаемый ограниченный материал, довести прививаемые навыки и знания до профессионализма. Из всех навыков, составляющих задачи предмета, главные в условиях студии: постановка корпуса, воспитание выносливости, силы ног и координация движений.

В студии занятия классическим, народным и русским танцем начинаются параллельно, с первых месяцев учебы, и это вносит свои коррективы в обучение классическому танцу. Приведем такой пример: в русском и народном танцах большинство движений требует иззатактового исполнения, а навыков такого рода, приобретаемых на простейших упражнениях, еще нет. Таким образом, в уроке классического танца иззатактовое исполнение упражнений начинается раньше, чем это принято обычно. Соответственно такой прием заставляет педагога сосредоточить на этом все внимание и внимание учеников. Для этого, к примеру, следует при изучении *battement tendu* некоторое время повторять упражнение в каждом направлении отдельно и не спешить переходить к сочетанию движений вперед, в

сторону и назад в одном задании. Такой опыт педагоги студии приобрели не сразу. Это потребовало анализа, осмысления и творческого процесса при обучении предмета, имеющего вековые традиции.

В программе по русскому танцу присядки изучаются в первом полугодии, а они делаются на полном приседании. Потому и в программе классического танца происходит некоторое перемещение *grand plié* в сторону более раннего его прохождения. Но поскольку мышцы и суставы ног еще не совсем подготовлены для полноценного выполнения этого упражнения, то педагоги студии делают *grand plié* не в начале урока, где обычное его место у станка, а в конце всего экзерсиса, когда ноги разогреты и послушны (в начале урока продолжают обучать *demi plié* и *battement tendu с demi plié*).

Подобных примеров творческой работы педагогов студии хора бесконечно много. По существу, грамотность в классике, подчинение строгости ее канонов позволяет находить пути передачи ее основ в студийном коллективе при русском хоре.

Большой заботы со стороны педагога классического танца требует воспитание у учащихся выносливости, необходимой танцовщику ансамбля. Выполнение этой задачи возможно при введении постепенной нагрузки, подборе соответственных заданий для урока, например, академических комбинаций *port de bras* и четвертных батманов. Строгость и логика в их композиции воспитывает не только технику, но и чувство художественной меры, вкуса.

Урок классического танца разделяется на две основные части. Первая проводится у станка, вторая на середине зала. Соотношение их в уроке равновелико по значимости, но изменяемо по времени. Если на первом году обучения занятия у станка занимают вначале большую часть урока, а затем приблизительно половину, то на втором году это соотношение постепенно переходит в сторону увеличения времени для занятий на середине зала и является основным для всего третьего года обучения, когда занятия у станка составляют уже треть от общего времени.

В студии имеются все условия для планомерных занятий, поэтому каждый педагог, исходя из программы, намечает для себя календарный рабочий

план прохождения необходимого материала. Без этого даже у опытного педагога может выпасть какое-нибудь звено и изучение программы потеряет нужную последовательность в прохождении движений.

Основные движения у станка вводятся постепенно в урок в течение первых четырех месяцев обучения. Порядок их изучения не всегда соответствует их месту в принятой в классическом танце последовательности движений у станка.

В программе студии хора определен примерный срок освоения того или иного упражнения.

1-й месяц занятий.

Упражнения у станка

1. Позиция ног: первая, вторая, третья, пятая.
2. Позиция рук: подготовительное положение, первая, третья, вторая позиции. Позиции вначале изучаются на середине зала.
3. *Demi plié* в первой, второй, третьей позиции.
4. *Battement tendu* с первой позиции в сторону, назад (раздельно в каждом направлении).
5. Понятие направлений — *en dehors et en dedans*.
6. *Rond de jambe par terre* (по  $\frac{1}{4}$  круга).
7. *Port de bras* (первое и третье) как законченное упражнение у станка.
8. *Battement tendu jeté* с первой позиции в сторону.
9. *Relevé* на полупальцы в первой позиции с вытянутых ног.

Упражнения на середине зала

1. Позиции рук: подготовительное положение, первая, вторая, третья позиции.
2. Поклон.
3. *Demi plié* по первой, второй позиции.
4. *Battement tendu* с первой позиции вперед, в сторону, назад (раздельно в каждом направлении).
5. Положение *épaulement croisée*.
6. *Port de bras* без работы корпуса.
7. *Relevé* по первой позиции.

2-й месяц занятий

1. *Demi plié* в пятой позиции.
2. *Battement tendu* с первой позиции вперед, в сторону, назад (соединение в одном задании); с пятой позиции в сторону, вперед, назад.

3. Battement tendu jeté с первой позиции в сторону, вперед, назад, с пятой позиции в сторону, вперед и назад.

4. Положение *nog sur le cou de pied*.

5. Battement frappé в сторону в пол.

6. Relevé на полупальцы во второй и пятой позиции с вытянутых ног.

7. Battement relevé на 45° вперед и в сторону.

8. Grand battement jeté вперед, в сторону.

9. Перегибы корпуса назад, стоя лицом к станку.

Упражнения на середине зала

1. Demi plié по первой и второй позиции, по третьей и пятой *en face* и *epaulement*.

2. Battement tendu с первой и пятой позиции вперед, в сторону и назад *en face*.

3. Battement tendu jeté в сторону с первой позиции.

4. Demi rond de jambe par terre.

5. Положение *epaulement effacé*.

6. Позы *croisée* и *effacée*.

7. Port de bras первое и третье.

8. Relevé на полупальцы в первой и второй позиции.

9. Вращение на двух ногах на одном месте.

10. Pas польки на месте *en face*.

11. Temps sauté по второй и пятой позиции.

3-й месяц занятий

Упражнения у станка

1. Demi plié по четвертой позиции.

2. Battement tendu с первой и пятой позиции, с demi plié с первой и пятой позиции вперед, в сторону и назад.

3. Passé par terre вперед и назад.

4. Rond de jambe par terre *en dehors* et *en dedans*.

5. Battement tendu jeté с первой и пятой позиции с demi plié.

6. Battement tendu jeté piqué в сторону, вперед, назад.

7. Положение ноги *sur le cou de pied* вперед (условное).

8. Battement frappé вперед и назад носком в пол.

9. Relevé на полупальцы в первой, второй, пятой позиции с demi plié.

10. Battement tendu, plié soutenu в сторону назад.
11. Battement tendu в сторону, назад носком в пол.
12. Battement relevé lent вперед, в сторону и назад на  $45^\circ$ , в конце месяца на  $90^\circ$ .
13. Grand battement jeté назад.
14. Battement retiré.

Упражнения на середине зала

1. Battement tendu вперед, в сторону, назад ераulement.
2. Passé par terre вперед и назад через первую позицию.
3. Battement tendu jeté вперед, в сторону, назад с первой позиции.
4. Battement frappé в сторону носком в пол.
5. Основные позы ераulement: croisée, effacée.
6. Battement relevé lent вперед, в сторону, назад на  $45^\circ$ .
7. Port de bras второе.
8. Pas польки с продвижением.
9. Changement de pieds.

4-й месяц обучения

Упражнения у станка

1. Battement tendu с опусканием пятки во вторую позицию (без перехода с опорной ноги).
2. Battement frappé в сторону, вперед, назад на  $45^\circ$ .
3. Préparation для rond de jambe par terre.
4. Battement fondu в сторону, вперед, назад на  $45^\circ$ .
5. Grand plié в первой, второй, пятой позиции.
6. Battement développé вперед, в сторону, назад.
7. Перегибы корпуса в сторону (лицом к станку).
8. Pas de bourrée simple с переменной ног (лицом к станку).

Упражнения на середине зала

1. Battement tendu jeté вперед, в сторону, назад с пятой позиции.
2. Demi ronde de jambe en dehors, en dedans.
3. Battement tendu plié soutenu вперед, в сторону, назад.
4. Battement fondu вперед, в сторону, назад, носком в пол.
5. Pas de bourrée simple en face,

6. Pas eclairé во вторую позицию.

За эти четыре месяца изучается основная программа первого года обучения, включающая главные формы движений. Постепенное усложнение их в сочетании с другими движениями, с более сложной координацией и темпом исполнения, составляет дальнейшую работу педагога.

В последующие периоды (второй и третий год обучения) в занятиях у станка добавляются позы *epaulement*, упражнения делаются на полупальцах, вводятся повороты на двух ногах, *flic-flac*, *pas tombé*, *soutenu en tournant*, *demi rond de jambe développé*.

В занятиях на середине вводятся следующие движения: *battement développé*, четвертные батманы, *pas assamblé*, *sissonne simple*, *sissonne fermée*, *pas balancé*, *pas chassé*, *glissade*, *pas de basque*, *pirouette sur le cou de pied*, *tour en l'air*.

Это приближает знания учащихся студии к тому объему движений, которые составляют урок в основной группе хора.

Таким образом, основная задача урока классического танца — гармоническое воспитание пластичности тела. Освоение основ школы классического танца позволяет быть подготовленным к исполнению любых танцев. Это и определяет фундаментальную роль этого предмета в обучении в студиях.

Большое значение имеет взаимосвязь предметов на всех этапах обучения. Вместе с тем обучение основам классического танца важно в более широком воспитательном плане. Оно прививает учащимся чувство формы, хореографически образное мышление, художественный вкус. В этом его роль близко соприкасается с ролью целой группы предметов общеобразовательного цикла, которые изучаются в студии хора имени Пятницкого и значатся в учебном плане под рубрикой «История искусств».

В этот раздел обучения входят такие курсы, как история изобразительного искусства России, история хореографии и музыки, основы марксистско-ленинской эстетики. Все эти занятия имеют целью познакомить учащихся с богатейшей национальной культурой русского народа, ее историей и развитием. Занятия проводятся в форме лекций и бесед. По возможности лекции иллюстрируются наглядными материа-



лами, репродукциями картин, фотографиями архитектурных памятников, музыкальными произведениями, диапозитивами и фильмами о танце. В программу включается посещение музеев изобразительного искусства и памятников архитектуры.

Учащиеся получают задания знакомиться с литературными материалами и делать об этом сообщения на последующих уроках. Воспитание навыков самостоятельной работы над книгой, приобщение к изучению истории искусства своего народа — важные стороны обучения в студии.

«Создавая в своей педагогической практике основные приемы обучения русскому танцу, — говорит Т. Устинова, художественный руководитель и основоположник студии, — я всегда мечтала, чтобы как можно больше людей, изучив его, полюбили за красоту и поэзию, как частицу родной культуры, родной природы, своей земли».

Итак, получивший знания исполнитель — это уже носитель традиций той или иной танцевальной школы, и хотя в танце не может не проявляться его индивидуальность, он только относительно свободен в характере исполнения, так как не может не подчиняться нормам и системе требований школы. Но чем ярче его индивидуальность, тем своеобразнее толкование всех полученных им знаний. Вместе с тем свобода владения исполнительским аппаратом, как уже говорилось, определяется степенью освоения всего арсенала выразительных средств, т. е. профессиональной подготовленностью. Последняя включает в себя владение хореографической исполнительской техникой в рамках именно данного танца и хореографической образности.

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА И ТЕХНИЧНОСТЬ

Поскольку движения есть своеобразный словарный запас танца, то естественно, что танцовщик должен, во-первых, иметь богатый «словарный» запас, во-вторых, свободно, четко и ясно «произносить» слова, «словосочетания», «фразы», «предложения», вести «диалоги» и т. п. Приходилось наблюдать, когда танцовщики, прекрасно владеющие своим искус-

ством, многократно повторяли одни и те же танцевальные движения. Казалось, все уже получается очень точно, уверенно, четко, а исполнители (в описываемом мною случае — артисты ансамбля народного танца Венгрии) продолжали повторять одни и те же комбинации движений. На мой недоуменный вопрос о цели столь длительного, доведенного до механического повторения мне объяснили, что ансамбль осваивает хореографию нового для себя региона. Областные особенности исполнения чардаша отличаются от других видов исполнения этого танца как некий диалект. Многократно повторяемые движения постепенно начинают звучать во всех деталях и нюансах, и тогда «речь» исполнителя становится естественной, свободной, как родная. Это свидетельствует о достижении высокой техничности исполнения, и ее главная примета — незаметность трудностей, естественность и пластическая свобода.

Если разложить исполнительское мастерство танцовщика на составные в виде схемы, то у ее основы будут индивидуальные способности, затем знания, т. е. та информация и сумма навыков, которые получены в процессе обучения.

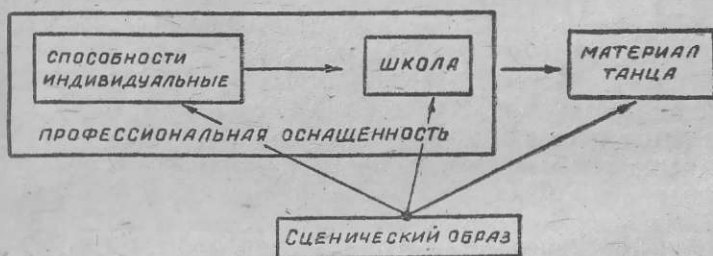
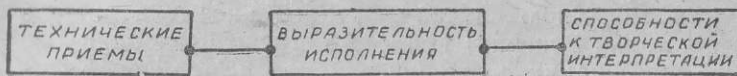


Рис. 55

Все это вместе выливается в некую профессиональную оснащенность. Если ее расчленить, конечно, также схематично и условно, то она состоит из владения техническими приемами, умения подчинить их задаче создания пластического художественного образа (иногда это называют выразительностью, актерским мастерством) и способности к самостоятельной индивидуальной трактовке роли, того, что очень

точно назвал большой мастер хореографии А. Ермолаев «самовитостью артиста».



- Рис. 56

Именно с этой суммой профессиональных требований исполнитель соприкасается, встречаясь с материалом художественного произведения — танцем, уже существующим, ранее созданным хореографом, или с процессом рождения нового сценического произведения. В результате этого творческого акта рождается сценический образ. Исполнитель, с одной стороны, выступает как носитель традиций, технических приемов и стиля школы, с другой — как активный участник созидания нового, как индивидуальный интерпретатор авторского произведения хореографа.

Рядом со словами — исполнительская техника — мы часто употребляем слово «техничность». Возможно, их можно рассматривать как синонимы. Но нам хотелось уточнить некоторую тонкость различия, усматриваемую нами при употреблении этих слов.

Когда отсутствует знание технических приемов исполнительства, то нельзя серьезно говорить об исполнительском мастерстве, но когда эти приемы остаются техникой во имя техники, то часто употребляется слово «техничность». Вычлняя ее из целого, называемого «художественный сценический образ», мы подчеркиваем, что происходящее имеет малое отношение к искусству. Иными словами, техника, как сумма приемов исполнения определенной школы танца, и владение ею должны стать средством создания танцовщиком хореографического художественного образа.

### ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Остановимся на исполнительской стороне в создании хореографического образа.

Как и когда возникают черты будущего образа? В какой последовательности происходит этот про-

цесс: осваивается текст танца, как таковой, или сразу через призму образа? Эти и подобные вопросы возникали и возникают всегда, но не имеют однозначного ответа. Вычленение этапов в работе над танцем затруднено свернутостью процесса. Ясно одно: предваряя всякое начало работы, исполнитель должен знать, что и во имя чего ему предстоит делать. И здесь разговор с хореографом, рассказывающим об образе всего произведения и роли, безусловно происходит. Это и служит своего рода заказом автора — актеру. Как бы яростно, эмоционально ни был этот рассказ, дать ему конкретную жизнь исполнителю еще только предстоит. Ясно также, что, познавая «из рук» хореографа текст роли, исполнитель уже не может не соотносить его с общим художественно-образным замыслом автора. Более того, он его воспринимает не вообще как сумму движений, которые необходимо освоить и технически выполнить, а как язык образа. Тем не менее на каждом этапе есть нечто преобладающее, и в период освоения текста главной становится задача технически с ним справиться.

Еще раз следует подчеркнуть две вещи: во-первых, всякое вычленение условно само по себе, так как момент рождения образа начался с первой встречи исполнителя с хореографом, и можно говорить лишь о формах большей или меньшей его активности и, скорее даже, зримости; во-вторых, творчество настолько индивидуальный акт, что нет двух до конца схожих исполнителей, как и хореографов, и двух похожих в процессе сотворчества дуэтов.

Потому остановимся лишь на самых общих поэтапных характеристиках репетиционного процесса.

Естественно, что вслед за первым вступительным, так сказать, периодом, когда в общих чертах передаются, обсуждаются главные направления, характерные особенности образа целого и частного, начинается серьезное освоение текста роли.

Это едва ли не самый ответственный момент, на котором могут сойтись или разойтись пути хореографа и исполнителя. Ведь обращается к данному исполнителю хореограф потому, что видит в нем того, кто способен создать образ, который задуман. И резкое несоответствие этому в начале работы, когда ак-

тер еще не вооружен и не готов убедить в чем-то своем, может привести к разрыву и как нередко бывает — к замене исполнителя. Случается, что позднее тот или иной исполнитель все же возвращается к прерванной работе. Это значит, что не было ошибки в выборе, но не хватило терпения и творческой чуткости у хореографа на первом этапе работы.

Влияние первого исполнителя на хореографа безусловно. И не случайно наиболее органичны и близки партии тем, кто был первым исполнителем, на кого они задумывались автором. Особенно ощутимо это в произведениях малой формы, где бывает трудно, а подчас и невозможно другим исполнителям повторить созданное прежде. То же самое можно сказать о сольных фрагментах в народно-сценических танцах, они очень связаны с индивидуальностью первого исполнителя.

Но это те факторы, которые влияют на хореографа, а не на исполнителя. Этап разучивания, освоения текста для актера — это этап максимального стремления понять автора, его замысел, его видение, проникнуть в самую суть его пластического индивидуального стиля. Это же время раздумий и изучения всех возможных материалов: книг, иконографических источников, музыки и поэзии, истории и жизни — всего того, что как-либо впрямую или опосредованно связано с темой, временем и замыслом произведения.

Следующий этап — овладение. Это уже более самостоятельный этап осознания себя в произведении. Естественно, что все сколько-нибудь новое согласуется с автором, да и изменений на этом этапе фактически нет, есть внутренняя аргументация роли, характера, побудителей поступков, эмоциональных посылов того или иного движения мысли и чувств. Иными словами, вживание в роль, рождение органики поведения на сцене. И чем богаче индивидуальность исполнителя, тем ярче и самобытнее этот процесс, не имеющий реального конца, так как в том или ином виде он продолжается столько, сколько живет на сцене образ, созданный данным исполнителем в данном хореографическом произведении. Естественно, что он видоизменяется, так как воссоздание роли при каждом выступлении на сцене это уже иной

этап ее жизни. И в этом проявляется живое свойство исполнительства — творческая импровизация.

Прежде чем перейти к краткому анализу этого свойства, вспомним о таком важном факте, как то, что в процессе создания художественного образа исполнитель не одинок. Рядом с ним, вместе с ним создают образы его партнеры. Потому от умения общаться с ними в танцевальном образе так же много зависит, как и в любом сценическом искусстве.

Способность к общению в процессе рождения танца вновь и вновь в рамках каждого нового выступления определяется способностью к живой импровизации. Как понимать ее в танце сценическом, где, казалось бы, все поставлено хореографом от ноты до ноты?

Вспомним, как создавались первые сценические танцы в ансамблях. Как многое в свои соло привносили первые исполнители. Это закреплялось хореографом и становилось обязательным текстом. Но для зрителя всегда оставалось непосредственной живой речью. Это достигалось благодаря тому, что исполнители владели мастерством импровизации и сохраняли на сцене ее настрой, дух. Это, как и сам текст, переходило в актерское мастерство. Когда же этим владеют партнеры, то живой диалог, общение создают «первозданность» рождения танца, без чего в этом искусстве немислим художественный образ.

И, пожалуй, самое ответственное — это соучастие в рождении сценического произведения зрителя. Кто он, этот многоликий участник? Это тоже партнер, но не владеющий специальными навыками исполнительства, какие знакомы тем, кто на сцене. И его предстоит вовлечь в общий замкнутый круг действия. Именно действия, так как подлинный танец рождает некую невидимую, но живую трепетную связь всех в нем общающихся — это круг видящих друг друга и сопричастных к происходящему людей.

Если не возникает общения со зрителем, нет и понимания танца, так как образный язык его — это не зашифрованный знак, а средство создания мира общения чувств и эмоционального контакта, как в любом искусстве сцены. Потому так важно, чтобы зрители были художественно воспитаны, любили и понимали искусство, и танцевальное в том числе.

Тогда исполнитель легко и свободно вступает в это общение, и рождение танца получает завершенность в контакте сотворчества. Он рождается, сохраняется в традиции, закрепляется в школе, создается творцом — хореографом, воссоздается в исполнителе и живет полнокровно в общении со зрителями.

Мы вернемся к этому целому при анализе репертуара хореографических коллективов.

Завершая данную главу, подведем итог. Исполнительский стиль — это монолитный сплав, который характеризуется, с одной стороны, силой традиции школы и, с другой, обтесывающим этот материал временем. Проявляется стиль через индивидуальность, и чем она богаче, тем значительнее ее вклад в развитие общих тенденций исполнительского мастерства.

Современный исполнительский стиль в не меньшей степени подчиняется этим закономерностям. Школа классического танца как основа обучения стала характерна для все большего количества стран ранее с ней незнакомых. Расширение ее географии принесло и пользу и потери. В чем-то размылись строгие границы канонов, но умножилось влияние манер национального танца. Там, где самобытное соединилось с классической первоосновой, можно говорить о рождении собственной национальной школы танца. Так было некогда во Франции и Италии. Особенно яркое выражение это нашло в русской школе классического танца. На наших глазах сформировались новые школы. Я бы обратила в этом смысле внимание на самобытные черты исполнительской школы классического танца Кубы.

Подчеркнем общие тенденции в современном исполнительском стиле. Это прежде всего широта пластического жеста в танце, динамическая насыщенность и пространственная активность. Эти черты вызваны, бесспорно, влиянием спорта, его духа соревнований.

Патетический характер, присущий и мужскому и женскому танцу, придал уверенность, своеобразный подчеркнутый апломб в позах и жестах, но предопределил и потери в лирическом танце, во внимании к деталям и чистоте их исполнения.

При этом поскольку средний уровень стал широко доступен, то множатся и достоинства и недостатки,

и все острее ощущается потребность во встрече с индивидуальностью.

Но любая индивидуальность не самостоятельна, она зависит от материала (репертуара), хореографа и умения педагога-репетитора, т. е. того, кто в любой форме передает знания. Потому наряду с артистом тенденции исполнительского стиля задаются и зависят от хореографов и педагогов.

Суметь сказать свое слово в искусстве дано немногим, но именно они определяют новые тенденции. Думается, что технические достижения в танце сегодня уже не поражают, а лишь подчеркивают всеобщее внимание и желание увидеть на сцене человека, его хореографический монолог о смысле жизни, о нравственной красоте, о мечте о прекрасном. И эти потребности, если хотите, также определяют тенденции сегодняшнего и завтрашнего направления развития исполнительского мастерства, задачи, которые ставит время и художественные запросы зрителя. Их и выполнять молодым.



## Глава III

### РЕПЕРТУАР ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Репертуар — слово французского происхождения и означает подбор пьес, музыкальных (хореографических), литературных произведений, идущих в каком-либо театре (коллективе) за определенный промежуток времени. Он, этот репертуар, может рассказать об очень многом.

Качественные, вкусовые оценки, определение возможностей, направления, творческого почерка и ряд других выводов позволяет сделать анализ репертуара того или иного коллектива.

Потому формирование репертуара дело не просто ответственное; оно определяет всю деятельность коллектива. Едва ли не самый главный аспект в вопросе репертуара — его воспитательная роль и для тех, кто занят в нем непосредственно и участвует в подготовке того или иного произведения, и для тех, кто его увидит со сценических подмостков.

Репертуар прежде всего зависит от профиля хореографического коллектива. Известно, что в современной практике и в профессиональном и в самодеятельном искусстве встречаются разнообразные типы коллективов. Это театры и ансамбли балета, среди которых есть академические и камерные, работающие на основе классического танца и современной пластики; ансамбли танца: народно-сценического и эстрадного, спортивного и современного бального; танцевальные группы при хорах и студийные коллективы, также выступающие перед зрителем.

В художественной самодеятельности имеется и возрастной принцип: детские и юношеские, а также смешанные, т. е. взрослые коллективы, где одновременно занимаются танцовщики разных поколений.

Существуют подразделения и в ансамблях танца: на коллективы какого-либо национального танца (например, ансамбль «Березка» — русского танца, «Мэнго» — карякского, «Бахор» — узбекского, «Жок» — молдавского и т. п.) или ансамбли, в чьем репертуаре танцы ряда народов (например, ансамбль под руководством И. Моисеева исполняет танцы и

народов нашей страны, и мира, ансамбль «Россия» — танцы многих народностей РСФСР). По этому принципу существуют и самодеятельные ансамбли во всех городах и селениях страны.

Безусловно, от выбора основного направления в очень большой степени зависит и формирование репертуара. Помимо этого, тот или иной танец ставится в коллективе в соответствии с уровнем его мастерства, степенью подготовки, опыта, состава исполнителей. Эта репертуарная направленность отнюдь не означает однообразия. Она лишь первый принцип, определяющий тип коллектива, его статус. В остальном в выборе репертуара имеются самые широкие возможности.

Ансамбль народного танца, вид хореографии, наиболее распространен в художественной самодеятельности как своеобразный театр народного танца. Его репертуар необходимо формировать поэтому в соответствии с тем, что диктуется этой его особенностью.

Родившись как органическое единство театральности и народности искусства, из синтеза народного танца и сценической хореографии, ансамбль танца и сегодня один из самых молодых видов сценического искусства, потому многое в его развитии еще и спорно и только определяется, несмотря на признание и громкие успехи.

Мы утверждаем, что каждый танцевальный коллектив, принадлежащий этому виду искусства сценического танца — ансамблю, должен иметь собственный репертуар, более того, репертуар не случайный, а соответствующий его собственной индивидуальной теме в искусстве, его задачам и возможностям.

Естественно, что, ставя вопрос таким образом, мы поднимаем значение и роль руководителя коллектива как главного лица, от личностных творческих возможностей которого зависит, быть или не быть коллективу самобытным, а в нашем понимании — вообще быть или не быть. Так как долгосрочное существование, стабильность состава участников самодеятельного коллектива, а следовательно, его творческий рост и жизнеспособность неразрывно связаны с состоянием творческого процесса в нем, т. е. с нали-

чем или отсутствием яркой личности в качестве руководителя.

Откуда же черпает материал руководитель самодельного ансамбля танца? Иными словами, каковы источники формирования репертуара?

### МЕСТНЫЙ МАТЕРИАЛ

Довольно широко известное выражение «местный материал» не однозначно. Оно включает и современные танцы, поставленные на местную тему, и традиционные танцы данного района, области, и номера, поставленные хореографом на основе элементов бытующих в районе танцев. Иногда первая и третья линия сочетаются, и рождается номер на местную тему, рассказанный хореографом на традиционном, местном хореографическом диалекте.

Говоря «местная тема», мы имеем в виду, что танец повествует о тех, кто жил или живет в данной местности, например, танец посвящается героям войны — землякам исполнителей. Нам известны примеры, когда до создания такого танца его участники сами изучали историю их подвига.

Это может быть также рассказ о тружениках района, например, ткачихах или сталеварах, о мастерицах-ковровщицах, кружевницах и т. п. Это не означает, что танец имеет обязательно сюжетный характер. К примеру, кружевницы и их прекрасные изделия и рисунки подсказали хореографам не один яркий обобщенный образ, воплотившийся в поэтичных хороводах. Немало традиционных танцев также сформировалось на основе особенностей трудовой жизни. Это нашло отражение даже в ряде названий танцев, их отдельных фигур, элементов. К подобным относятся, например, танцы «Ленок», «Шевчик» (сапожник), такие разновидности французских бранлей, как танец булочников, прачек, ткачей и т. п., шен или известная фигура «челнок» в русском танце, повторяющая ритмику и рисунок движения челнока в ткацком производстве. Местный колорит зависит также от характера отражения в танце особенностей природы того или иного района, например, широкий шаг жителей равнинной местности, легкий, осторожный — горной и т. п.

Постановка на местном материале предрасполагает к самобытности, но вместе с тем имеет значительные трудности. Первая из этих трудностей связана не только с необходимостью изучения жизни своего района, но и умением отобрать в ней то существенное, что составляет ее подлинную особенность. И кроме того, найти черты, которые близки природе танца и смогут быть образно выражены музыкально-пластическим языком этого искусства.

Процесс творческого созидания нового радостен самим большим поиском. Потому оцениваться должен не только результат, но и воспитательное и познавательное влияние на коллектив творческого процесса, его полезность. Мы допускаем возможность неудач, но хотим подчеркнуть, что даже в этом случае оценка работы не может быть однозначной.

Остановимся на вопросе о том, что значит изучать местный материал. Прежде всего имеется в виду знание хореографии, фольклора данного региона участниками коллектива. Для жителей сельской местности вопрос стоит более четко: своей деревни и соседних деревень. Для горожан: изучение фольклора своей области. Но прежде чем приступить к сбору фольклора, необходима серьезная подготовка. Пожалуй, самое сложное — это суметь отличить подлинное, ценное от случайного или наносного. Сделать это можно лишь при условии общей подготовки и понимания этнографических особенностей края, его природы, истории, характерных черт быта, культуры и т. д.

Значительная доля этой работы может быть проделана в библиотеке и музее области, часть требует встреч со старожилками, общения с самими носителями культуры. В некоторых районах еще сохранились традиционные народные гулянья, проводятся праздники фольклора. На них важно увидеть не только сам танец, тот или иной хореографический мотив или исполнительский прием, но и все, что связано с манерой поведения, походкой, общением, стилем костюма и умением его носить и т. д. и т. п.

Большой удачей для хореографа является возможность непосредственно окунуться в атмосферу жизни подобного праздника, стать его живым участником,

влиться в исполнение танца. Можно, правда, почти предугадать, что человека пришедшего, даже самого хорошего танцора, скорее всего, постигнет неудача. Но вот здесь-то, невольно разрушив строй хоровода или плетня, не сумев слиться в общем многоголосе южного карагода, по-настоящему поймешь наличие чего-то особого, самобытного, необходимость его детального изучения, проникновения в его неповторимый, логически обусловленный внутренний ритм. Тогда-то, оценив, увидев и почувствовав красоту истинности, первозданности, заручившись помощью краеведа-этнографа, можно приступать к сбору фольклора данного региона.

Трудно переоценить в этой работе значение помощи единомышленников — участников коллектива (о роли такой творческой работы в их воспитании разговор пойдет чуть позже).

Сбор фольклора предполагает фиксацию сохранившихся сегодня в памяти или бытующих танцев. Есть несколько способов их фиксации: практическое освоение, кинофотосъемка и запись хореографического текста, также запись музыки и текста песен. Фиксируются условия бытования, рассказы-характеристики танца исполнителями, комментарии самого разного характера.

При расшифровке все материалы сопоставляются, анализируются. Можно сказать, что работа эта носит исследовательский характер.

Остановимся несколько подробнее на вопросе фиксации, так как от этого зависит сохранность деталей и целого. Прежде всего еще раз обратимся к тому, что мы включаем в понятие «хореографический текст». Это один из самых сложных и спорных вопросов в балетоведении, не получивших сегодня своего однозначного определения.

Как и всякий текст, хореографический включает непосредственные средства выражения, т. е. движения, из которых составлены танцевальные фразы, предложения и периоды. Но подобно тому как литературный текст, кроме этого основного средства выражения — слов, имеет нюансировку в их произношении, строй фразы, знаки: восклицательные или вопросительные, запятые и т. п., хореографический текст также включает характеристики исполнения

движений, которые позволяют придавать им определенное смысловое значение, раскрывать содержание танца. Поэтому подлежат фиксации не только отдельные движения, их сочетания, но и расположение этих знаков выражения в пространстве, т. е. рисунки танца, а также тот характер, манера, с которой они должны исполняться, чтобы возникло целое — танец. Можно сказать, что фиксируется, кто исполняет, что исполняет и как исполняет, причем каждый из этих вопросов имеет неоднозначную расшифровку.

*Кто исполняет.* Этот вопрос включает как запись сведений о непосредственных исполнителях танца, показывавших его изучающим, так и то, кто по сведениям носителей фольклора исполнял этот танец по традиции. И здесь может быть расхождение, так как данный танец, возможно, когда-то был достоянием только девушек, а носителями его сегодня являются пожилые женщины.

*Что исполняет.* Самая значительная часть фиксации. Записывающий танец может пользоваться любой доступной его возможностям формой и методом фиксации. Это может быть видеомagneтoфон или кинокамера, может быть фотоаппарат со слайдовой или черно-белой пленкой, могут использоваться самые различные знаковые системы записи, от широкоизвестных в мире — Р. Лабана и Р. Бенеша до кинеграфии С. Лисициан, или формы записи, которой индивидуально пользуется один человек. Важен результат, емкость, если цель записи предполагает расшифровку ее тем, кто ее записал. Если же цель записи учитывает необходимость ее прочтения другими, то следует исходить из возможности и подготовленности читающих. Так, к примеру, перед постановкой танца на традиционной основе в Венгерском государственном ансамбле танца артисты знакомятся с текстами, фиксирующими танцы того или иного региона (запись в системе Р. Лабана). Это предполагает знание ими знаковой хореографической письменности. Обучают этому в училище, потому не возникает проблем при расшифровке. В случае отсутствия людей, знакомых с той или иной системой записи, знаковая запись не имеет смысла. Потому на данном этапе большинство специалистов

пользуются в последнее время несколько систематизированной литературной формой изложения материала, уточняя ее графическими рисунками или фото.

Любой записанный фольклорный материал подлежит анализу, т. е. сопоставлению данных, полученных от нескольких источников, вычленению наиболее характерных элементов и т. п.

*Как исполняет.* Безусловно, сама запись, будь то кинофото, знаковая или литературная, в большой степени отвечает на этот вопрос и наше выделение этого пункта несколько условно. Но учитывая важность колорита, не всегда уловимого при единичном знакомстве с исполнением (а запись фиксирует конкретное исполнение), мы считаем, что при фиксации фольклора необходимо отдельно обратить внимание на то, как исполняются те или иные элементы движения, какова манера, «особинка» их произношения, в чем она проявляется.

Естественно, что подобный профессиональный комментарий предполагает острый глаз и анализ увиденного. Малейшее изменение в ракурсе, манера повести рукой или сложить в руке платочек, которым взмахивает исполнительница в танце, участие в повороте всего корпуса или его неподвижность и т. п. и дают те трудносхватываемые, но создающие особый колорит детали, адресующие танец той или иной местности.

Интересно записать и рассказы исполнителей о своем танце, так как тот язык слов и интонаций, которым этот рассказ ведется — тоже путь к его познанию.

Создание фольклорного сценического танца — это не просто перенос тщательно выученных движений и рисунков на сцену — это процесс воссоздания атмосферы жизни танца, его дыхания и того таинства общения исполнителей, которое в нем рождается, обуславливая его ценность и необходимость.

Потому, смотря один танец на сцене, мы верим в его правду, он для нас живой организм, а смотря другой, мы воспринимаем лишь его схему, более или менее интересные элементы, более или менее зрительно приятных исполнителей, а не живое целое — танец.

Следующая проблема — это пути сценической ин-

терпретации фольклорного танца. Их несколько.

Первый — опыт воссоздания на сцене аутентичного образца, о чем мы и говорили выше. Скажем сразу, что аутентичность на сцене танец, конечно, теряет, но мы имеем в виду лишь подлинность источника, образца. Эти потери танец несет, даже если его на сцене исполняют сами жители села, так как отдаленность (сцена, зал) и искусственное разделение на смотрящих и творящих разрушает характер творчества, изменяет процесс жизни данного танца. Есть потери и хореографические, связанные с изменением точки осмотра. Вступают в противоречие и временные законы фольклорного действия и сцены. Попытка соотнести эти противоречия приводит к необходимости вмешаться в текст танца. А это уже следующий путь — сценическая обработка фольклорного танца.

Что она включает? Прежде всего на основе законов сценической композиции уточнение рисунков танца. Так, к примеру, если танец весь исполняется в сомкнутом кругу, медленно вращающемся в одну сторону, то в условиях сцены это будет восприниматься как утомительная монотонность и подлежит развитию, т. е. изменению. Подлежит изменению и бесконечная (для сценических условий) повторность фигур в кадрили (характерная для исполнения в быту).

В 1938 году Т. Устинова записала в селе Палкино Калининской области кадрили, в которой было 12 фигур, причем каждая повторялась по числу пар, в ней участвующих. Отобрав наиболее яркие и вместе с тем характерные, Татьяна Алексеевна поставила знаменитую Калининскую кадрили, ставшую «золотым фондом» хора имени Пятницкого и русской сценической хореографии. В этой кадрили сейчас 5 фигур, и очередность повторов каждой глубоко продумана хореографом, потому кадрили, сохраняя свежесть первоисточника, в то же время является законченным, сценически обработанным произведением.

Третий путь — стилизация. В данном случае имеется в виду создание сценического хореографического произведения авторского, но в стиле народного первоисточника, с использованием подлинных движений



и характерных элементов композиции. Таково большинство танцев в репертуаре наших профессиональных и самодеятельных коллективов. И здесь знание первоисточника не менее необходимо, чем в двух первых случаях. Только оно позволяет создать произведение новое, овеянное правдой подлинника, его самобытными чертами и вековыми традициями. Именно такие сценические произведения проходят испытание временем, получают широкое распространение и нередко возвращаются в народ, где исполняются, часто теряя авторство хореографа. Подобно многим песням, такую жизнь обрели в хореографической культуре русского народа Давыдовская (Ярославская), кадрили Т. Устиновой, «Березка» Н. Надеждиной и ряд других произведений.

#### РЕПЕРТУАР ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

Заемствование репертуара профессиональных ансамблей танца коллективами художественной самодеятельности — один из самых распространенных и самых противоречивых источников.

Созданные большими мастерами хореографии, сценические композиции профессиональных коллективов отличаются художественной законченностью и безусловно могут служить образцами, осваивая которые самодеятельные артисты обретают исполнительскую культуру, технические навыки, знание законов сценического хореографического искусства. И это верно в той степени, в какой в каждом конкретном случае произведение, взятое и перенесенное, может быть под силу составу самодеятельного коллектива. Рассчитанный автором на определенный состав артистов, их технические профессиональные возможности, именно *так* поставленный и исполненный танец обрел целостность, и изменение грозит потерей художественности.

Таким образом, выбор танцев из репертуара профессиональных ансамблей должен соотноситься с возможностями их полноценного исполнения, готовностью к этому самодеятельного коллектива.

На практике мы часто встречаемся с такими изменениями, которые фактически делают танец неузнаваемым. Так, танцы, рассчитанные на большое

число исполнителей, за неимением их в самодеятельном ансамбле переделываются на меньшее количество, что, естественно, видоизменяет рисунки композиции. Или, скажем, мужские партии за неимением мужчин переделывают на женские, танцы, рассчитанные на высоких, рослых, пестрят смешанным по росту составом, и задуманное хореографом, ломаясь, лишь отдаленно напоминает сам образец.

Еще более сложные процессы связаны с освоением предлагаемых танцем технических и актерских задач. Перенос сложного по требованиям к мастерству исполнителей танца с профессиональных подмостков на самодеятельные ставит подчас неразрешимые задачи. Чтобы быть исполненными, танцы упрощаются, становятся ухудшенной копией своего первоисточника. Например, в свое время в Государственном ансамбле народного танца СССР под руководством И. Моисеева была поставлена целая хореографическая композиция «Картинки прошлого». Одна из них хореографом была задумана в жанре городской кадрили, где в танце встречались образы приказчика и служанки.

Мастерски тонко созданные хореографом и исполнителями, они запомнились своей характеристичностью и, я бы сказала, сатирической оценкой их авторами. Каждое движение, деталь костюма, жест, поворот головы служили созданию неоднозначных ярких образов. Это требует огромного исполнительского мастерства, владения органикой сложнейших гротесковых красок, свободой движений тела, подчиненного характеристике действующего лица. Успех сопутствовал каждому выступлению артистов, и пошла гулять подобная кадрили по России. Что ни самодеятельный коллектив, то подделка под этот номер. Потеряв свое название «Картинки прошлого», а с ним и адрес, и сатирическую окраску, танец вместе с тем претендовал на показ типичной русской кадрили, искажая представление об этом национальном танце. Были надолго забыты красивые, задорные кадрили, имевшие в каждой области свои неповторимые варианты, когда собирались «играть кадрили» сельские парни и девушки. Вместо них появились «герои» в черных фуражках набекрень с розой или гвоздикой, в узких пиджачках с откинутой

небрежно за спину полой и чуть ли не с семечками на губах. Нужно было, чтобы прошло немало времени, чтобы, нагулявшись по русским самодеятельным ансамблям танца, этот герой ушел в заслуженное неизвестное и вновь обратились хореографы к достоинствам и вариантам кадрили веселой и игровой, шутливой и искренней. Тогда появились Михайловская кадрили и Псковская, Калининская и Подмосковная, где разные хореографы по-своему претворили многообразие этого народного танца.

Можно привести и другой пример: бесконечные «березки» в начинающих коллективах, где не освоена техника мелкого перебора ног, создающая знаменитый воронежский плывущий ход девушек, усечены, подрезаны и перекроены русские плясовые по мотивам танца Т. Устиновой и т. п.

Но вот встречаешь коллектив, где хореограф, как в свое время и Н. Надеждину, взволновал образ русских березок. Но только увидел он их на ветру, волнующихся и трепетных. И уже не плавный ход, а быстрый бег, не спокойно-горделивое передвижение стволов-корпуса, а взволнованные порывами ветра, всплески ветвей-рук позволили балетмейстеру А. Брунилину создать свой запоминающийся образ танца.

И все же рассказанное не отрицает возможности использовать танцы, созданные в профессиональных ансамблях мастерами-хореографами, в качестве источника формирования репертуара хореографической самодеятельности. Мы хотели лишь подчеркнуть степень ответственности тех, кто обращается к этому источнику, перед произведением сценического искусства и его автором.

Безусловно наиболее удачный, с нашей точки зрения, вариант — это постановка самим автором своего танца в новых условиях. Тогда возможны и авторские коррективы и естественные изменения, связанные с новыми исполнителями и их индивидуальными возможностями. Но даже если нельзя автора пригласить, необходимы согласования с ним тех неизбежных изменений, которые предполагается внести в танец при его воссоздании в самодеятельном коллективе. Только так можно избежать разрушений, приводящих к потере художественного целого,

Освоить танец для его последующего переноса — постановки лучше всего из первых рук, т. е. в коллективе, где он поставлен. В случае технической невозможности этого можно прибегнуть к еще одному источнику формирования репертуара художественной самодеятельности — публикациям в сборниках и журналах.

### ПУБЛИКАЦИИ КАК ИСТОЧНИК РЕПЕРТУАРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Этот источник также связан с возможностью записать и прочитать танец по записи. О сложности этого процесса и возможных просчетах и потерях мы уже говорили. Вероятно, в какой-то степени этим фактом объясняется уменьшение за последние годы изданий танцев в сборниках и объемных публикаций в специальных журналах. Но еще несколько лет назад таких публикаций было очень много. Причем записывать старались так подробно и так детально, что практически прочесть мог даже тот, кто никогда не танцевал. Это во многом обеднило репертуарную библиотеку, так как входили в нее подчас упрощенные композиции и, к сожалению, не были зафиксированы многие танцы, достойные быть сохраненными в записи. Потому сегодня, когда уровень коллективов художественной самодеятельности несравненно возрос и их не может устроить примитивная транскрипция гопака или молдаванески, все меньше обращаются к записям прошлых лет. Исключение составляют танцы Т. Устиновой, которая выпустила несколько сборников своих танцев, благодаря чему ее композиции исполняются в более близких к авторскому тексту вариантах, чем танцы других хореографов.

Танцы народные, не снабженные никаким методическим комментарием, исполнялись довольно точно лишь в тех коллективах, где преподаватель был знаком с хореографической спецификой танцев данного периода.

Выпускаемые последние годы сборники танцев обрели более строгий адрес. Представляет интерес, к примеру, сборник «Детские танцы» (издательство

«Советская Россия»), серия «Методика и репертуар», включающая танцы народов СССР (издательство «Искусство»). В ней каждой республике посвящена отдельная книга, что позволило, во-первых, публиковать развернутый исторический очерк о народной танцевальной культуре и ее особенностях, во-вторых, методический материал, помогающий освоить особенности манеры исполнения национальной лексики, в-третьих, остановиться подробно на примерах танцевальных композиций данного народа, фольклорных и сценических вариантах, а также танцах разных регионов каждой республики.

Кроме того, в уже вышедших книгах серии о русском, украинском, азербайджанском, армянском танцах и находящихся в публикации латышском и молдавском учтены запросы самых разных коллективов художественной самодеятельности, от начинающих до имеющих значительную подготовку, а также разного исполнительского состава и величины. Необходимость подобной работы привела к созданию специализированных репертуарных коллективов, чья задача пополнить библиотеку для коллективов художественной самодеятельности новыми, художественно интересными произведениями.

Таковы источники формирования репертуара. Думается, что все же главный из них — самостоятельное творчество каждого коллектива вместе с его руководителем. Это могут быть авторские работы самого руководителя, одного из его помощников или приглашенного хореографа, осуществляющего работу специально для данного коллектива, с учетом его задач, его возможностей, состава и творческой целеустремленности. А этот вопрос, как уже говорилось выше, неразрывно связан с принципами формирования репертуара.

#### ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА

Развитие форм самостоятельного художественного творчества привело к многообразию в организации и тематической направленности коллективов. К сожалению, довольно часто еще четкой ориентации в работе коллектива нет, потому и репертуар его носит

случайный характер. И лишь приход интересного творческого лица в качестве руководителя позволяет уточнить направление работы, соотнести свое творчество с определенным типом коллектива. При всем многообразии в хореографической художественной самодеятельности сложились довольно четкие типы коллективов, подразделяющиеся по следующим признакам:

1. возрастным: детские (дошкольные, школьные), юношеские и взрослые смешанные;

2. организационным: кружок, студия, ансамбль<sup>1</sup>, театр (редко встречается);

3. тематически-репертуарным: народного танца (одного народа, разных народов), классического, бального, эстрадного, спортивного.

Это наиболее общие, часто встречающиеся типы хореографических коллективов в художественной самодеятельности. Но не только тип определяет выбор репертуара. Самобытным, интересным коллектив делает его индивидуальное лицо.

Скажем, рядом существуют два ансамбля бального танца. Один, как все, исполняет широкоизвестные и хорошо разученные танцы. Другой имеет особое лицо. Казалось бы, что может индивидуализировать почерк ансамбля бального танца? Все танцы известны, репертуар предопределен. Можно, конечно, более или менее удачно разработать композиции того или иного танца при ансамблевом исполнении. Но вот хореографический коллектив города Астрахани во главе с руководителем Н. Киндяковой назвал свой ансамбль по имени цветка, растущего в их крае, — «Лотос» и решил, помимо знания современных бальных танцев, известных всем, изучить бытовые танцы своего края и познакомить сегодняшнюю молодежь с тем, что танцевали в прежние времена на вечеринках и праздниках их земляки.

Подобная творческая струя сделала интересной и многогранной жизнь маленького коллектива. Она же определила особенность репертуара этого вот уже много лет существующего ансамбля. Подобных примеров можно привести немало.

Значит, с одной стороны, сложившийся тип кол-

<sup>1</sup> Как разновидность: ансамбль песни и танца, танцевальная группа хора (чаще всего в русских коллективах).

лектива определяет репертуарную политику руководителя в соответствии с общепринятыми характеристиками, т. е. ансамбль грузинского танца, к примеру, может иметь в репертуаре танцы других народов, но их соотношение с основным направлением — разновидностями грузинских танцев — должно быть в пользу последних. А, скажем, в студии балльного танца могут изучаться композиции народно-сценических танцев разных народов, но их задача обогатить учебный процесс знаниями богатств хореографии, а основное репертуарное направление — современные балльные танцы в их развитии. В танцевальной группе русского хора основные танцы — национальные русские с песенным сопровождением, а в ансамбле песни и танца — народные танцы разных стран мира.

С другой же стороны, индивидуальное в коллективе уже и тоньше этих общих признаков, и это особенное, если оно есть, уточняет, какой из многообразия русских танцев близок данному ансамблю, что из богатств хореографии мира интересно обогатит репертуар ансамбля народно-сценического танца. Поэтому важно замышлять программу в целом, а не отдельный танец для постановки. Нанизывая каждый новый танец на существующий замысел программы, можно создать коллектив индивидуального репертуара. Приведем примеры из жизни профессиональных ансамблей.

Государственный ансамбль народного танца СССР под руководством И. Моисеева известен по почерку. Его репертуар богат и разнообразен. Но вот И. Моисеев осуществляет композицию «На катке», поражающую всех современностью, свежестью красок, и еще раз подтверждает театральность принципов репертуара этого коллектива. Подобный пример балет «Октябрьская легенда», поставленный П. П. Вирским в своем коллективе — Государственном ансамбле народного танца Украины. Этот спектакль о героизме народа, его подвиге продолжил линию сюжетности и героики как ведущую в творчестве этого мастера и много лет возглавляемого им коллектива.

Мы привели эти примеры, чтобы подчеркнуть широту подхода к понятию «тип коллектива» и показать возможности в формировании репертуара, соответствующие его типовому принципу.

Второй, не менее важный принцип при определении репертуара коллектива — это учет его возможностей. Что он включает? Прежде всего — один из известных законов педагогики: задача должна соответствовать сегодняшним возможностям коллектива и чуть-чуть превышать их, что способствует развитию, росту. Это остается верным при использовании любого источника формирования репертуара. Поэтому на первых порах жизни коллектива нельзя поставить перед ним задачу найти, зафиксировать и освоить самобытный фольклорный образец, так же как осуществить сложную тематическую композицию о подвиге партизан, где будут портреты — образы героев. Начинать коллектив не может освоить танец «Ползунец» из репертуара ансамбля Вирского или «Змейку» Устиновой. Нельзя с начинающим коллективом разучить по записи молдавский танец «Марунцика» или «Сыны Акбара» из книги М. Мурашко «Марийские танцы».

Как уже говорилось, невозможность воплотить актерские и технические задачи, которые танец ставит перед исполнителями, его губит. Значит, выбор репертуара должен основываться на соответствии подготовленности коллектива и требований того или иного произведения. И все же необходимо, чтобы каждый номер репертуара был не легким и не щелкался как орешек, а чтобы ставил задачи, которые надо преодолеть в работе, учась добиваться цели, осваивать новое, неизвестное.

В этом одна из сложностей в выборе репертуара, и здесь, видимо, руководителю следует опираться не на общий средний уровень, а на наиболее стремящихся вперед участников, своеобразных творческих лидеров коллектива. Для этого полезнее всего одновременно вводить в постановочную работу не один, а два или даже три номера, пробуя на участие в них как можно большее число исполнителей. Для одних окажется более близким один танец, для других — другой. Освоение каждым посильной задачи, некоторый элемент соревнования, позволит двигаться вперед всему ансамблю и определит для каждого танца состав исполнителей, соответствующий требованиям данного произведения. Другой вопрос — последовательность ввода этих танцев в репертуар. Он в за-



висимости от ряда условий может быть одновременным или поочередным.

Говоря о принципах выбора танцев в соответствии с возможностями, мы фактически затронули еще один вопрос формирования репертуара — развитие индивидуальности. Этот сложный вопрос много лет лишь декларировался, а на деле не решался. Причина тому — стремление только к массовым показателям в художественной самодеятельности. Массовые танцы, рассчитанные на большое количество исполнителей, усреднили способности и индивидуальный рост каждого танцора. Фактически, кроме трюковых элементов, сольных выступлений почти не было. Отсюда более одаренные от природы, подвинутые и интересные участники нивелировались, так как были вынуждены исполнять те же массовые танцы, что и менее способные. Иными словами, они, с одной стороны, не имели материала для проявления своих способностей, с другой — никто не ставил перед ними задач, способствующих развитию их одаренности.

Безусловное наличие в коллективе людей разных способностей к танцевальному искусству ставит перед руководителем при формировании репертуара такую серьезную задачу, как развитие индивидуальности участников коллектива. Индивидуальность должна получать пищу для развития не на словах, а в конкретном деле, тогда соответственно будет интересно и участие в коллективе. Причем не только для ярко одаренных молодых людей, но и для всех, так как возникнут образцы для подражания, стимул для работы, стремление тянуться за лидерами и зримая возможность достигнуть более совершенного и яркого проявления своих знаний, умений в сложном и труднодостижимом мастерстве искусства танца.

Следовательно, рядом с массовым репертуаром необходим сольный, а также малогрупповой как подготовка к сольному. К слову сказать, подобное подразделение обогатит программы концертного репертуара, позволит строить его по принципу чередования и, как говорилось во второй главе, восстановит культуру сольной пляски у тех народов, для которых она традиционна, но ныне находится на грани забвения и потери.

**Таким образом,** истинное понимание массовости

художественной самодеятельности находится не в противоречии с развитием индивидуальностей, а в прямой связи. Уход из коллективов народного танца большого числа исполнителей в сольное исполнительство в балльной хореографии связан не только и не столько с данью модности этим танцам, но и с желанием самопроявиться и возможностью утвердиться каждой индивидуальности, ощущающей в себе неиспользованные, нераскрытые творческие резервы.

Значит, с одной стороны, формирование репертуара должно соотноситься с общим направлением, создающим творческое лицо коллектива, с другой — с возможностями роста участников, их творческой индивидуальности. Определяя выбор того или иного танца, руководитель должен опираться на возможности коллектива, состоящего из индивидуальностей, создавать условия для их творческого проявления и развития. Только тогда художественная самодеятельность выполнит свою главную функцию воспитания участников средствами искусства, его творческого освоения.

#### **ПРОГРАММА КОНЦЕРТА КАК ОДИН ИЗ ПРИНЦИПОВ ФОРМИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА**

Выступление ансамблей танца, как правило, проходит в форме концертов. От того, каким репертуаром владеет коллектив, зависит выстроенность драматургии всего концерта, а следовательно, его восприятие и успех у зрителя.

Концерты могут носить разный характер: они могут быть смешанными, тематическими (т. е. посвященными определенной теме) или программными (обусловленными определенной программой).

Приведем примеры. Обычный рядовой концерт наших ансамблей носит, как правило, смешанный характер, т. е. в него включаются те или иные номера, имеющиеся в репертуаре коллектива. Это не означает, что он не имеет своей драматургии. Как правило, строго следят, чтобы первый номер и первого и второго отделения увлек зрителя, чтобы концевочные номера были массовыми, активными. А меж-

ду ними номера располагаются с учетом темы, характера, качества, массовости и т. п.

Примером тематического концерта может быть «Вечер романтического балета», включающий в себя композиции в стиле романтической хореографии, или Концерт «Из произведений французских хореографов», посвященный Дню Парижской коммуны.

Примером программного концерта может служить специально подготовленный вечер педагога А. П. Сахаровой или большая программа, подготовленная к 100-летию юбилею профессора А. Я. Вагановой. Такие концерты имеют свой сценарий, много для них специально ставят хореографы.

Мы привели примеры концертов классического балета. Остановимся на анализе программ нескольких концертов коллективов народно-сценического танца.

#### Пример I. Концерты в одном отделении

- А. «Приветственная пляска»
  - «Парный перепляс»
  - «У калитки»
  - «Молодежная кадрили»
  - «Русская пляска»
  - «Русские молодцы»
  - «Матрешки»
  - «Русские тройки».
- Б. «За Родину» — хореографическая композиция
  - «Ложкари»
  - «Подарки» — танцевальная картина
  - «Мы с тракторного»
- В. «Русские сувениры»
  - «В наковальне» — шуточный танец бессарабских цыган
  - «Молдавский танец Хостропец»
  - «Лирический танец Алтаечка»
  - «Калинка» — эстрадный танец
  - «Хоккенсты» — шуточный танец
  - «Помпушки»
  - «Барыня»
  - «Алтайский каравай»

#### Пример II. Концерт в двух отделениях Первое отделение

«Симд»

«Поединок» — картинки из прошлого  
«Гандаган»  
«Горные орлы»  
«Мирзай-возгалы» — азербайджанский девичий танец  
«Шой» — осетинский обрядовый хоровод  
«Хонга кафт» — танец-приглашение  
«Игры чабанов»

Второе отделение

«Ирон кафт»  
«Старинный танец с кинжалами»  
«Семь братьев гор»  
«Картули»  
«Хъайтер-Богатыр» — воинственный танец  
«Влюбленные неудачники»  
«Осетинский девичий танец»  
«Танец джигитов»

Пример III. Программы на конкурсных показах

А. «Русский танец»

«Солдатская пляска»  
«Гаучо»  
«Регулировщицы»  
«Встреча»  
«Русская кадрили»

Б. «Лявониha»

«Чабарок»  
«Венок белорусских танцев»  
«Топотуха»  
«Узелки»  
«Круговая»  
«Крыжачок»

Программы, построенные на таких принципах, характерны для большинства самодеятельных и профессиональных коллективов. Среди включенных в эти программы танцев есть безусловно очень яркие и интересные, есть средние, о которых принято говорить «грамотно поставлены», есть, вероятно, и слабые, маловыразительные. По названиям нельзя судить о хореографии и достоинствах номера. Мы же привели все эти примеры совсем с другой целью. Если еще раз посмотреть перечень танцев в концертах разных коллективов, то можно обратить внимание на сборный, чаще всего случайный характер этих номеров. Иными словами, ясно, что все они

ставились в коллективе как отдельные, не соотносясь друг с другом.

Многие годы такой принцип формирования репертуара был едва ли не единственным. Наиболее целостную театральную форму имели лишь сюиты, включавшие несколько более коротких фрагментов в свой состав.

Последние годы все чаще встречается иной принцип при формировании репертуара, задумывают сразу целую программу, т. е. несколько танцев, объединенных единой темой, способных вместе составить не менее чем отделение концерта.

Ряд коллективов стал посвящать первое отделение концерта сценически обработанному фольклору, а второе—номерам современного характера—авторским постановкам. Это уже стало своеобразным шаблоном, но в определенной степени позволяет тематически объединить номера программы единым замыслом.

Приведем два примера работы, построенной на другом принципе. Ленинградский ансамбль балета под руководством Б. Эйфмана—коллектив, чей репертуар строится на основе классического танца и современной пластики. Наш разговор об одном из произведений Б. Эйфмана. Его название «Автографы». С точки зрения обычных норм подхода к концерту это четыре номера, каждый из которых поставлен на музыку разных композиторов и каждый из которых может иметь совершенно самостоятельную жизнь на сцене. Но автор задумал целостное произведение. Он определяет его жанр как хореографическую тетралогию на музыку А. Вивальди, Т. Альбини, А. Шнитке, Л. Бетховена. Вот как излагает хореограф свой замысел: «Жизнь артиста, преломляясь в его творчестве, в разные периоды оставляет разные по своему характеру образные автографы, в которых запечатлены черты творческой природы их автора».

Такова общая основа, объединяющая единой мыслью все четыре части (теперь мы не имеем права говорить «номера») этого произведения.

Первая часть (на музыку Концерта для двух скрипок и оркестра А. Вивальди).

«В яркое пестрое веселье юности, в безмятежную

радость первой влюбленности врывается карнавал с его жестокими играми, предвещающими удары судьбы...»

Вторая часть (на музыку Адажио Т. Альбини).

«Исповедь художника, мучительно познающего самого себя и окружающую его действительность...»

Третья часть (на музыку IV и V частей Концерто-гроссо А. Шнитке).

«Это психологический анализ сложных отношений мужчины и женщины, любящих, но не способных преодолеть барьер непонимания...»

Четвертая часть (на музыку II части Седьмой симфонии Л. Бетховена).

«Жизнь артиста — это постоянная, порой трагическая борьба, это преодоление себя — в стремлении к совершенству, это подвиг самоотречения — во имя Искусства...»

В целом, в отдельных зарисовках, казалось бы, никак не связанных, перед зрителем проходит жизнь художников: надежды и мечты юности, познание самого себя, сложности личной жизни, самоотречение и самоотдача искусству, жестокое предчувствие завершения творческой карьеры.

Конечно же, при подобном подходе требования предъявляются уже и к соотношению частей в целом и к их выстроенности, последовательности, органичности переходов и другим сторонам драматургии произведения.

Не останавливаясь на оценке работы, так как в данном случае это не является нашей задачей, отметим только, что воздействие такой программы более многогранное и глубокое, чем отдельных номеров, не связанных тематически.

Второй пример, к которому мы обратимся, лежит в области народно-сценического танца. Речь пойдет о концертной программе Государственного ансамбля танца Белорусской ССР, главный балетмейстер и художественный руководитель которого Г. Майоров.

Первое отделение концерта называется «Беларусь синеокая». Это позволило включить в него танцы разных областей республики от широко популярной «Лявонихи» до недавно записанного в селе танца «Кивуха». Часть из них была ранее в репертуаре,

часть поставлена для данной программы. Специально поставлен и первый номер, открывающий выступление артистов и имеющий то же название, что и вся тема. Он как бы вводит в нее и в то же время играет роль своеобразной визитной карточки коллектива.

Второе отделение концерта имеет два варианта. Один из них включает современные театрализованные произведения: «Белорусская праздничная сюита» и «Днепровы братья» — о дружбе народов Белоруссии, Украины и России.

Другой вариант — танцы народов СССР. В него входят: «Молдавская сюита», литовский танец «Ошкадрились», «Андижанская полька», знаменитый грузинский «Картули», русский танец, украинский гопак.

Близкий по принципу прием театрализации, но на несколько другой основе и на другом национальном материале использует балетмейстер М. Мурашко в программе возглавляемого им коллектива «Мари-Эл» — Марийском ансамбле песни и танца. Начиная с первого номера концерта, посвященного обобщенному рассказу о марийском крае и его народе, хореограф вводит сольную пару. В этом танце юноша и девушка как бы впервые встретились друг с другом. На протяжении концерта зритель их увидит не раз и в массовых народных танцах и в сольном дуэте. А в конце концерта (его можно назвать своеобразным представлением) ансамбль исполняет развернутую хореографическую композицию «Марийская свадьба», где естественно в роли жениха и невесты выступают знакомые нам герои. Так строится одна из программ.

Интересный и по-своему близкий к рассказанному прием использует хореограф В. Власов в новом ансамбле Москонцерта «Камерный балет», в своеобразной стилизованной программе, названной им «Перезвоны».

Все номера, законченные и самостоятельные, расположены так, что создают единую символическую картину становления России. Через все номера этого цикла проходит образ одной героини как своеобразный лейтмотив, как собирательный образ русской земли, любимой, матери, красоты, Родины.

Разный подход в решении целостности програм-

мы концерта только расширяет возможности существования оригинальных программ в этом виде искусства. И не отрицает, а, наоборот, подтверждает целесообразность такого пути в создании репертуара коллектива. Целостное представление, своеобразный спектакль, где каждый номер и самостоятельный и в то же время часть более крупного, с интересом смотрится зрителем, способствует утверждению значительных тем на сцене, увлекает участников, повышает воспитательное воздействие материала танца на их развитие, позволяет каждому коллективу иметь свое творческое лицо.

Лучше всего, если задуман подобный программный концерт на стадии подготовки отдельных номеров. Хотя, как видно из части приведенных примеров, возможно создание его драматургии с использованием ранее существующих номеров. К примеру, «Этнографические танцы» — своеобразная сюита из армянских фольклорных танцев, давно существующая в программе ансамбля, органично вплетается балетмейстером В. Ханамеряном в целостную программу, где используются также ранее поставленные им хореографические композиции: «Крепость» — об исторических защитниках армянской земли и обобщенно-героический номер «Памятники» — о памяти народной, о тех, кто сражался за Родину и погиб в боях за ее свободу и независимость.

Вот еще один пример. В Грузинском государственном ансамбле танца в концертные программы всегда включается народный танец высочайшей красоты «Картули». Этот поэтический дуэт хореографы Н. Рамишвили и И. Сухишвили сохраняют в программах своего коллектива самого разного характера, находя ему место в целостной композиции и создавая для его появления на сцене фон, танцевальный антураж из наиболее соответствующих «Картули» танцев данной программы.

Таким образом, формирование репертуара целыми тематическими программами концерта как драматургического целого, с нашей точки зрения, один из самых прогрессивных художественных принципов.



## ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ РЕПЕРТУАРА И ЗАДАЧИ ВОСПИТАНИЯ

Спектакль, концертная программа, хореографическая композиция имеют двунаправленное значение. С ними выходят самодеятельные артисты на зрителя и тем самым оказывают определенное культурное воздействие на него. От того, сколь художественным будет это воздействие, зависит и воспитательная цель этого контакта. Но предположим худшее. Художественный уровень произведения невысок, зритель остался неудовлетворенным и в следующий раз не пойдет на выступление данного коллектива. Потери безусловные. Но сколь они значительнее для тех, кто в течение длительного времени изо дня в день встречался с материалом низкого художественного уровня, формировал свой вкус, творчески привязанности и интересы.

Направленность репертуара для участника самодеятельного коллектива имеет не меньшее, а большее значение, так как мы говорим, что задача художественной самодеятельности — формирование личности средствами искусства. Вместе с тем ни для кого не секрет, что начинающий артист-любитель, какими бы способностями он ни обладал, не может освоить и воспроизвести на сцене большие творения литературы, музыки, хореографии. Потому важно понять, что воспитующим является само познание процесса творчества, создающего искусство. Это и есть предпосылка художественного воспитания, с одной стороны, и гарантия художественного результата, т. е. истинного сценического произведения — с другой.

Не выходя за рамки ранее рассмотренных принципов и источников формирования репертуара, приведем несколько примеров.

Руководитель не очень подвинутого, ранее исполнявшего самые разные танцы коллектива сам освоил (как профессионал) местный фольклорный танец и осуществил со своим ансамблем его постановку, точнее, перенес на сцену. Самодеятельные артисты четко усвоили показываемые элементы, запомнили рисунок танца. Танец готов. Его оформили художники и осветители, затем его увидел зритель. Все бы-

ло в меру грамотно, достаточно четко, но не вызвало интереса. В чем здесь причина?

Художественность традиционного танца не в рисунке движения или композиционного перестроения, а в той образно-импровизационной атмосфере, в которой создается данный танец. Лишенный этого, он становится как бы схемой, скелетом.

Могли ли участники самодеятельности передать то ценное, что составляет смысл произведения? Могли, если бы процесс работы был другим. Освоение местного фольклорного хореографического материала может и должно стать увлекательным делом всего коллектива. Этот богатейший источник репертуара ценен еще и тем, что процесс сбора фольклора, его изучение, совместное с руководителем сотворчество в рождении нового танца — это путешествие в родную природу, частью которой выступает и танец.

Знакомство с историей и культурой своего народа, своего края для молодого человека не только интересное занятие, но и воспитательное в самом широком смысле этого слова. Оно рождает патристические чувства, расширяет кругозор, знание эстетически значимого народного искусства. Процесс этот активный, не лишенный самотворчества, не подменяющий инициативу юношества указаниями — необсуждаемыми и готовыми.

Опытный наставник, коим выступает руководитель, приоткрывая дверь в прекрасное, вместе с воспитываемыми им единомышленниками идет непроторенными дорожками. И решаемые им, как профессионалом, творческие задачи не остаются за семью замками для участников коллектива. Это делает их сотворцами. Проходя этот путь, они формируются. Воспитываются средствами самого ценного в искусстве, того, что является его творческой природой, и в этом процессе обретают способность к созиданию художественных ценностей.

И вот вновь на сцене танец традиционный. Но иначе, живо, импровизационно и осмысленно звучит его текст; не схему, а живую ткань его создают исполнители, и зритель, вовлеченный в атмосферу правды жизни этого танца, не может остаться равнодушным к происходящему на сцене.

Это пример не выдуманный, он из практики жизни.

ни одного из самодеятельных коллективов, задумавшегося о причинах неудач и воспользовавшегося в свое время советом автора этих строк по-иному организовать свою работу.

Из практики приведем и другой пример, к сожалению, не давший очень ярких художественных результатов, но безусловно принесший немало пользы участникам коллектива. Речь идет о балетном спектакле в любительском театре балета.

Проблема классического танца в художественной самодеятельности очень сложна, так как освоение этого условнейшего языка искусства требует многих лет ежедневных тренировок по совершенствованию медленно эволюционирующего тела человека, которое должно стать послушным языку классического танца инструментом. Потому так мало подобных коллективов и так немногим удается достичь на этом пути достойных результатов.

Коллектив, о котором идет речь, его руководители и участники, к тому времени осознавшие все трудности совершенства в любимом ими искусстве, стояли перед дилеммой: ставить известный всем балет или попытаться создать новый, на основе близкой им жизненной темы. Споров было много. Не меньше участников сомневался сам руководитель, не чувствуя в себе достаточно таланта для рождения авторского хореографического произведения. Попытка привлечь хореографа со стороны не дала результатов. Увлеченность и желание коллектива победили. Начался поиск. Не останавливаясь на подробностях, скажу, что по рассказам участников этот год был одним из самых творческих в жизни коллектива. Обсуждался сценарий, искали дополнительные материалы, каждый исполнитель вносил много инициативы в трактовку своей роли. В классах, на тренировочных занятиях не было более усердных учеников.

Как мы уже сказали, спектакль не получился произведением больших обобщений, его сценическая жизнь и безусловный успех носили локальный характер. Он был интересен в рамках того предприятия, чей клуб осуществил его постановку. Причин тому много. Слишком комплексное искусство балет, и создание нового произведения дело больших про-

фессионалов. Были просчеты в драматургии сценария, не имела яркой мелодичности и драматургического развития музыкальная партитура, не сумел хореограф дать свое личностное интересное решение теме. Многие выглядели иллюстративно. Но было и немало ценного: отдельные вариации, монологи героев были удивительно интересны по характеристичной пластике и убедительны до узнаваемости по интересному исполнению. Спектакль увлекал тем, что происходило на сцене, а потому имел значительный успех у своей аудитории.

Думается, что в нем был достигнут определенный уровень художественности, когда правда происходящего на сцене передается зрителю. Что же касается пользы для коллектива участников, то ее нельзя переоценить. Коллектив жил богато и интересно, в нем формировались творчески увлеченные люди. Труд их в самых разных профессиях обеспечен фантазией, открытиями, большой собранностью и умением работать.

Таким образом, процесс рождения авторского произведения приводит к активному соучастию самих самодельных артистов в создании танца, что, с нашей точки зрения, наиболее полезно, так как:

целенаправляет учебный процесс (освоение техники, элементов мастерства), давая ему зримый адрес и стимулируя интерес;

увлекает неизведанностью пути, характером поиска и возможностью проявить творческую инициативу;

позволяет соучаствовать в самом процессе созидания нового;

не довлеет недоступностью образцов исполнения мастерами-профессионалами;

стимулирует к познанию (чтению материалов, поиску прототипов, музыкальных примеров, этнографических источников и т. п.).

Среди известных нам коллективов самая интересная работа, увлекающая всех, связана именно с теми этапами, когда хореограф-руководитель создавал свое авторское произведение.

Было бы, конечно, неправильно не оценить высочайшим образом ценность встреч коллектива с большими профессионалами, руководителями известных

ансамблей танца. Но возможности таких встреч столь ограничены, что мы лишь упоминаем об этом.

Освоение же танцев-образцов из репертуара профессиональных ансамблей, как говорилось выше, не сет в себе противоречия. Если же остановиться на тех случаях, когда счастливо совпадают возможности коллектива художественно воплотить авторское произведение профессиональной сцены, то нельзя не оценить ту воспитывающую вкус участника и зрителя роль, которую может сыграть встреча с подобным образцом. Важно только, чтобы коллектив участников художественной самодеятельности не превратился в коллектив ремесленников, невысокого уровня потребителей готового, а не создателей нового, так как самодеятельные коллективы по природе творческие организмы и их задача — воспитание в участниках художественного мышления, создающих личностей. Важно умело использовать руководителю хореографического самодеятельного коллектива в этом направлении могучие средства искусства.

#### **РУКОВОДИТЕЛЬ КОЛЛЕКТИВА — ТВОРЕЦ, ОРГАНИЗАТОР, ПЕДАГОГ, ВОСПИТАТЕЛЬ**

Формирование репертуара — тема данной главы книги — в конечном счете зависит от руководителя коллектива. Он — та личность, вокруг которой концентрируются на больший или меньший срок интересы участников коллектива. Он фактически творец коллектива. Но для того чтобы создать этот своеобразный, в идеале, творческий организм, он должен чутко понимать интересы тех, кто увлечен, кто, любя искусство, посвящает ему свой досуг. Потому он должен быть и одаренным педагогом. И, поняв, увлечь в мир познания танца, умело организовав учебный и творческий процесс, жизнь коллектива как микросреды на каждом этапе развития.

Творец, организатор, педагог и воспитатель. Сложно. Но не такова ли профессия хореографа вообще? Наши ведущие творческие коллективы страны я бы осмелилась назвать авторскими. Ведь и Государственный ансамбль народного танца СССР, созданный И. Моисеевым, и Государственный ансамбль на-

родного танца Украины, много лет руководимый П. Вирским, и созданная Н. Надеждиной «Березка» несут печать их авторского видения жизни, художественного почерка, мировоззрения этих художников, самобытности их творческой личности.

Для тех, кто присутствовал на начальной стадии работы Т. Устиновой над новым танцем в ее коллективе — танцевальной группе хора имени Пятницкого, кто слышал ее увлеченный рассказ о видении нового произведения, о тех задачах, которые она ставит перед участниками труппы, кто видел общую увлеченность, ясно, что это коллектив единомышленников. А Устинова своеобразный его лидер — руководитель, чье творчество здесь любят, уважают и ценят. Она же творец своего коллектива, способного с одного слова понять ее, творец его репертуара. Она же воспитала и воспитывает его как тонкий педагог; организует творческий процесс как опытный организатор вместе с теми, кто много лет, трудясь в хоре, глубоко понимает его задачи и художественную самооценку.

В самостоятельном коллективе лишь увеличивается ответственность, так как перед руководителем молодые люди, чьи интересы и склонности только определяются, познания ограничены, а любовь к танцу велика.

Репертуар же есть ведущее, определяющее и целенаправляющее всю деятельность звено. Потому найти верный путь, способный на длительный период организовать работу коллектива, — это точно расставить вехи освоения нового, наметить этапы работы над хореографическим произведением. Вот те задачи, решая которые можно сформировать ансамбль творцов и единомышленников. Путь, тропинок в этом направлении немало, но выбор зависит от руководителя, так как этот путь должен прежде всего увлекать его самого. Тогда его увлеченность, заинтересованность, вера передадутся всем его ученикам.

Необходимым методическим условием выступает прежде всего плановая организация работы и поэтапное освоение репертуара, обеспечивающая рост коллектива. Каждая новая работа — ступень, но для этого необходимо в обозримом будущем видеть

этапную площадку. Тогда задачи становятся ясными, их решение целевым и результаты зримыми.

Следующее, с нашей точки зрения, необходимое условие — это включение в планы работы «поисковых тем», т. е. создание новых произведений здесь, в данном ансамбле, вместе с коллективом, на его глазах и при активном участии.

Мы уже много раз подчеркивали роль, воспитующее значение акта сотворчества в созидании нового. И, пожалуй, самое важное побуждение в участниках художественной самодеятельности инициативы к самотворчеству — развитие в них индивидуальности и творческого воображения. И здесь руководителю-педагогу и организатору должен помочь он же — *руководитель-хореограф* — автор хореографического произведения, с разговора о котором, о его практической деятельности мы и начали эту книгу.

«Рождение танца» — так мы ее назвали, понимая под этим вечный процесс его жизни и каждый раз новое появление в творчестве тех, кто его создает.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| От автора . . . . .  | 3   |
| Глава первая. СОЧИНИТЕЛИ ТАНЦА . . . . .   | 7   |
| Хореограф — автор танца . . . . .  | 7   |
| Музыка и танец . . . . .   | 20  |
| Хореографическая композиция . . . . .  | 25  |
| Работа с соавторами . . . . .  | 53  |
| Глава вторая. ИСПОЛНИТЕЛЬ — СОАВТОР ТАНЦА  | 60  |
| Урок танца . . . . .   | 77  |
| Исполнительская техника и техничность  | 104 |
| Хореографический образ . . . . .   | 106 |
| Глава третья. РЕПЕРТУАР ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО<br>КОЛЛЕКТИВА . . . . .                | 112 |
| Местный материал . . . . .   | 114 |
| Репертуар профессиональных коллек-<br>тивов . . . . .                            | 120 |
| Публикации как источник репертуара<br>художественной самодеятельности . . . . .  | 123 |
| Принципы формирования репертуара . . . . .                                       | 124 |
| Программа концерта как один из прин-<br>ципов формирования репертуара . . . . .  | 129 |
| Художественность репертуара и задачи<br>воспитания . . . . .                     | 136 |
| Руководитель коллектива — творец,<br>организатор, педагог, воспитатель . . . . . | 140 |



Валерия Иосифовна Уральская

## РОЖДЕНИЕ ТАНЦА

Редактор Т. И. Громова  
Художник Л. Д. Борзых  
Художественный редактор Ю. А. Лютер  
Технический редактор Г. Г. Дугина  
Корректор Г. М. Ульянова

Сдано в наб. 17.05.82. Подп. в печать 01.09.82. А06201. Формат 84×108<sup>1/2</sup>.  
Бумага типографская № 3. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл.  
п. л. 7,56. Усл. кр.-отт. 7,89. Уч.-изд. л. 7,20. Тираж 61 375 экз. Заказ 1166.  
Цена 25 к. Изд. инд. БХС-175.

Издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по  
делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103012, Москва, проезд  
Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглаволиграфпрома Государственного комитета  
РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Элек-  
тросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.