

**ОБЛАСТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
«УЛЬЯНОВСКИЙ КОЛЛЕДЖ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»**

**Методическое пособие  
по МДК.01.01. «Композиция и постановка танца»**

**«РЕЖИССУРА ТАНЦА»**

Автор: Панько К.А.  
Преподаватель высшей  
квалификационной категории

Ульяновск, 2022

## Введение

Данное методическое пособие составлено в рамках Междисциплинарного курса 01.01 «Композиция и постановка танца» Профессионального модуля ПМ.01 «Художественно-творческая деятельность». Данное пособие предназначено для студентов специальности 51.02.01 «Народное художественное творчество» по виду «Хореографическое творчество», а также для преподавателей детских школ искусств, руководителей хореографических коллективов.

Данное методическое пособие окажет практическую помощь студентам при подготовке к выпускной квалификационной работе и при организации своей профессиональной деятельности.

Работа балетмейстера над хореографическим произведением невозможна без знания приемов постановочной работы, методики создания хореографического номера, форм и методов работы с исполнителями.

В методическом пособии рассматриваются теоретические основы осуществления хореографической постановки по законам драматургического построения, с учетом развития рисунка, хореографического текста, музыкальной основы. Рассмотрены способы создания хореографической композиции, закономерности и этапы создания художественного хореографического образа.

Необходимым условием постановочной работы является: основные способы развития хореографической лексики, приёмы хореографической полифонии и гомофонии и, наконец, создание хореографического образа на основе музыкальной драматургии.

Цель данного методического пособия – расширить и углубить теоретические знания, совершенствовать профессиональные навыки будущих педагогов-хореографов.

Задачи:

- вооружить будущего специалиста теоретическими знаниями;
- развитие у студентов потребности к постоянному самосовершенствованию, творческой инициативе и самостоятельной работе;

## «Нет формы без содержания»

Любое движение человеческого тела, входящее в канонизированные системы танца или не входящие (спортивно акробатические, трудовые, эмоционально-бытовые) – может стать основой для создания хореографического образа, танцевального действия, хореографического произведения любого масштаба, если хореограф при помощи фантазии и воображения истолкует его по закону аналогии и ассоциации, сумеет развить, обобщить полученное значение и драматургически связать в неразрывное целое.

Избранный пластический мотив, в зависимости от его хореографического толкования становится или выразительным средством хореографии или изобразительным.

Это деление чисто теоретически помогает разграничить те средства, которые развиваются подобно музыкальному материалу и создают собственно танец – состояние, и те, которые изображают хореографическое действие, двигают сюжет, объясняют конфликт и истоки поступков действующих лиц (изображает их характер).

В танцевальной практике мы имеем дело с комплексом изобразительно-выразительных лексических средств, которые составляют богатую палитру для хореографа. В задачу которого входит, пользуясь теми или иными красками хореографической лексики, вызывать у зрителя нужные ассоциации и аналогии, то есть создавать такую образную систему, которая была бы на уровне понимания современного зрителя и находила у него художественный отклик.

Для этого сочинитель балета должен владеть в совершенстве основами своего ремесла. Балетмейстер обязан суметь собирать воедино все средства театрального воздействия на зрителя, чтобы ясно и ярко раскрыть для него свою основную идею в данном музыкально-хореографическом произведении, своё видение этого произведения, т.е. свои, связанные с музыкой, ассоциации, работающие на хореографическое содержание.

Через единственно нужные движения, через единственно нужную драматургию, неразрывно связанную с музыкой, в нужных костюмах, в нужном освещении – разговаривает балетмейстер-режиссёр со своими зрителями.

И всё это сложная театрально-режиссёрское действие должно убедить, привлечь, изумить, а лучше всего потрясти своими хореографическими откровенностями. Если это не происходит, значит напрасно потрачены многие, многие часы напряжённой работы многих и многих участников.

## Основы танцевальной режиссуры

В богатейшей танцевальной практике мы можем различить четыре основных вида режиссур, имеющих прямое отношение к хореографической лексике, и, естественно, к музыке, из которой она возникает, на которой она выращивается.

1. Режиссура движения (выразительного и изобразительного).
2. Предметная режиссура (с реальным предметом и предметами).
3. Беспредметная режиссура (с воображаемым предметом или выстроенным из тела или тел).
4. Режиссура ситуаций (различных сценических положений действующих лиц).

Конечно, все эти виды режиссуры присутствуют иногда одновременно в каком-либо произведении, или постановщик отдаёт предпочтение одной из них. Но режиссура движения (выразительного и изобразительного) есть и должна быть всегда, потому что это основа основ, это Альфа и Омега хореографии.

Как уже говорилось выше, пластические средства хореографии делятся на выразительные и изобразительные.

Выразительные движения (позы) – есть сердцевина хореографии. Они, собственно, и делают танец танцем, свободным излиянием эмоционального состояния человеческой души и человеческого тела.

Выразительное движение (поза) само является носителем хореографического образа, она само есть смысл и характер танца. Поэтому возможности его развития безграничны, и, практически, сдерживаются только фактором музыкального произведения, с которым оно должно быть слито всем своим существом.

Совсем по-другому обстоит дело с изобразительными движениями (позами), составляющими арсенал балетной пантомимы и действенного танца. Изобразительная поза, жест, движение выполняют задачу конкретного сообщения (информации) зрителю о том, что происходит в балетном спектакле или хореографическом номере. Все сюжетные перипетии мы узнаем благодаря пантомиме и изобразительному действенному танцу.

Они подготавливают зрителям к восприятию сложного потока танца-состояния в спектакле. Они часто вплетаются в танец-состояние, построенный на выразительных движениях и позах той или другой системы хореографии (классический, народный, бытовой, свободной пластики и т.д.), чтобы объяснить и усилить его воздействие.

Забегая вперёд, можно сказать, что предметная режиссура и беспредметная режиссура, а также режиссура ситуаций строится в основном на изобразительном танцевальном материале и пантомиме. Но прежде, чем подробно говорить о видах балетной режиссуры, необходимо сказать о связях и взаимоотношениях хореографии с музыкой.

Музыкально-хореографический образ, созданный теми или иными лексическими средствами балета, есть результат отношений балетмейстера к музыкальному материалу, итог внешних и внутренних связей хореографии с музыкой. Здесь мы различаем три основных аспекта.

Один аспект – это, когда балетмейстер неукоснительно следует за музыкальным сочинением, повторяя в пластической структуре структуру музыки. Когда он старается создать пластический аналог музыкальной пьесы, копируя её в мельчайших деталях, тогда балетмейстер получит, как бы отражение в хореографии построений музыкального сочинения, получит зримую музыку. Здесь мы имеем полное метроритмическое единство между музыкой и танцем.

Другой аспект – средствами танцевальных движений выстроить обобщённый художественный образ музыкального номера, то есть дать ему пластическую интерпретацию. Для этого нужно раскрыть музыкальный образ произведения, чтобы построить аналогичный ему хореографический образ.

Третий аспект – когда первый и второй перемешаются в одном музыкальном произведении. Тогда возникает: то унисон с музыкой, то разнообразный контрапункт.

Третий путь является самым интересным потому, что открывает широкие возможности для режиссуры движения.

Музыка является стимулом для создания хореографического образа, совпадающего с музыкальным. Итог – музыкально-хореографический образ.

«Нельзя танцевать ноты», - завет Ф. Лопухова. Надо пытаться вскрыть дух музыки, а не букву.

Танец должен быть не рабом музыки, а союзником и другом. Они вместе, в тесном содружестве, создают танцевальное зрелище. Танцевальные движения то сливаются с музыкальной фразой, мелодией (и т.п.), т.е. создают унисон, то прорезают их, то идут рядом, параллельно, в своём темпоритме, и даже в своей тональности и звучности, т.е. на крешендо в музыке может быть диминуэндо в танце – и наоборот.

Унисон с музыкой – это выявление музыкальной метрики и ритмического рисунка путем постоянного согласования. Но нельзя сводить танец к ритмическому дублированию музыки, делать его только

пластической копией музыкального произведения. Хореография имеет право обладать своей собственной формой, независимой от музыкальной, хотя и соизмеряемой с её строением, т.е. образовывать контрапункт с музыкой. Балетмейстер может опираться своими пластическими мелодиями на любой голос (соло) в оркестре, или на группу голосов (струнную, деревянную, медную или ударную), или на всю мощь оркестрового звучания. При этом никогда не надо забывать, что тело танцовщика тоже оркестр, в котором есть главные «инструменты» (голова, руки, ноги, туловище) и множество вспомогательных (пальцы рук, ног, черты лица и т.д.).

«Голоса» тела надо сознательно различать по их возможности «звучания». «Инструмент» головы «звучит» иначе, чем «инструмент» руки... и т.д.

Балетмейстер обязан хорошо слышать «оркестр» тела своего исполнителя, учитывая, что у разных артистов разные, отличающиеся друг от друга, «оркестры» тела.

Балетмейстер должен слышать и «голоса» всего кордебалета (т.е. «большой оркестр» из многих маленьких «оркестриков») и каждый «голос» из кордебалета – в отдельности, чтобы уметь искусно ими пользоваться. Нужно научиться (путем долгих упражнений) – слушая и изучая музыку, находить тот комплекс голосов человеческих тел, который, находясь с голосами музыки в разнообразном, интенсивно развивающемся контакте (контрапункте), создавал единый музыкально-пластический художественный образ. Здесь же следует сказать о режиссерском приёме, касающемся музыки.

Это прием пластической паузы: когда движения танца на сцене замирают, танцовщики превращаются в подобие скульптурных изваяний, а музыка, продолжая звучать, договаривает то, что ещё не сказано, и что она скажет красноречивее танца.

И тут уже – обратный приём.

Приём музыкальной паузы: музыка прерывается, и в наступившей тишине «звучит» танец человеческих тел.

Если хореограф драматургически оправданно применит режиссуру пауз в спектакле (в номере), то идея постановки прозвучит сильнее и увлекательнее.

### **О динамике сценического пространства**

Практика показала, что студенты не придают особого значения размещению сочинённых движений на планшете сцены. Сцена, её

пространство, не учитывается при составлении танца. Её трехмерность (ширина, глубина и высота) – не берутся во внимание сочинителями балетных номеров. Режиссёры-балетмейстеры не рассчитывают плюсов и минусов театральной коробки, с которой они имеют дело в первую очередь.

Есть авансцена, наиболее приближённая к зрителю. Когда актер действует на середине авансцены и даже по краям её – он виден всем в зрительном зале. Он «звучит» (оптически) – в полный голос. Далее – первый план. Он несколько дальше, чем авансцена, но середина его «звучит» очень хорошо и края тоже. Второй план (следующий): середина «играет» на актёра, а края уже тише «звучат», чем у первого плана. Четвертый план (у задника): ещё как-то «звучит» середина, а ближе к кулисам совсем плохо – края не «звучат».

И ещё мы имеем высоту, ограниченную «зеркалом» сцены, которую чрезвычайно необходимо учитывать при постановке танцевальных композиций, где встречаются верхние поддержки. Иначе они могут не прозвучать, как нужно для танца, и эффект их пропадает, незамеченный публикой.

Чем ближе к срединной полосе сцены, тем сильнее «звучание» движений, поз, жестов. Чем дальше – тем «тише». Эту закономерность надо обязательно иметь в виду при постановке хореографических номеров и спектаклей. Строя танцевальный рисунок и танцевальные мизансцены, продумайте как следует, где расположить танцующих, чтобы они «прозвучали» соответственно драматургии номера или спектакля (т.е. музыкально-хореографической драматургии). Чтобы персонажи не «заглушали» друг друга; чтобы масса не была громче солистов (исключением может являться только когда есть такая режиссерская задача).

Если кордебалету поставлено «сильное» движение, а одновременно с ним действуют солисты, то всю массу надо расположить в наиболее «тихих» местах сцены.

Кроме того (как уже говорилось) существует зеркало сцены. Оно определяет высоту сцены в театральной коробке. Данная высота имеет ничуть не меньшее значение, чем глубина сцены и ширина. Во взаимодействие с ней вступает «высота» тех положений, которые использованы в танце.

Не каждое зеркало сцены позволит исполнять положения высотой в два человеческих роста. Иногда такую поддержку можно сделать только на авансцене. Из этого вывод, что и «высоту» сценической площадки тоже надо знать при постановке танцевальных номеров. Например, положение партерные (лёжа, сидя) – будут тихими и на середине авансцены или первого

плана, а «громкие» высокие поддержки прозвучат и по краям планшета. Чтобы продолжить разговор об особенностях динамики сценического пространства, надо остановиться на законе композиционного равновесия, который находится в прямой зависимости от динамической перспективы сцены.

Закон композиционного равновесия – это уравновешенность всех частей композиции в области рисунка танца. Закон композиционного равновесия подразумевает мудрое использование всего планшета сцены, разнообразное использование всех планов площадки, что бы не было неоправданных пустых мест, не занятых танцующими, и, наоборот, чтобы не «оглашали» зрителей исполнением балетных фигур только на авансцене или на первом плане.

Чтобы проверить балетный номер с точки зрения закона композиционного равновесия, нужно, не отрывая карандаша от поверхности бумаги, пройти весь рисунок танца (в определенной последовательности). Полученный рисунок покажет, в каких местах сцены чаще всего были расположены танцующие, а какие планы пустовали потому, что о них забыл постановщик. Исключение может быть только тогда, когда освобождение каких-либо планов сцены является режиссерским приёмом автора. Тут же необходимо сказать о существовании приёма сценической паузы.

В чём же суть приёма? В том, что сценический планшет в нужный драматургический момент сразу или постепенно высвобождается от балетных персонажей и массы, и какое-то время над пустынной сценой звучит только музыка (можно освобождать не всю сцену, а половину или четверть планшета) через некоторое музыкальное время планшет заполняется или солистами, или кордебалетом, или теми и другими.

Благодаря этому приёму, зритель обретает свежесть восприятия хореографии. А если сценическую паузу применить драматургически оправданно, то идея спектакля несравненно выиграет от уместного применения эффективного режиссёрского приёма.

### **О хореографии выразительных пластических средств**

Режиссура движения (выразительная лексика хореографии) есть выбор или создание пластических мотивов, несущих часто танцевальный образ, часто танцевальный характер и смысл, и находящихся в взаимоотношениях, диктуемых танцевальной драматургией целого.



При этом необходимо, пользуясь приёмами хореографического симфонизма (гомофония и полифонии), интенсивно развивать данные пластические мотивы. Главная цель режиссуры движения – научиться создавать и организовывать бесконечные варианты нужно пластического мотива (и мотивов).

Вариант (латинское слово – изменяющийся) есть видоизменение, разновидность, т.е. иная разработка движения (или позы). Вариант есть изменение второстепенных элементов, частных (отдельных голосов, составляющих движение или позу) – при сохранении того, что является основой. Вариант движения (или положения) может быть сходным со своей основой, а может быть и контрастным по отношению к основному движению или (позировке), т.е. это будет вариант по контрасту.

Но сначала движение или положение мысленно исследуется:

1) выявляются заложенные в нём эмоция путём анализа общей графики, т.е. исследуется пластический темпоритм линий, его составляющих:

а) плавные, прямые, широкие или острые, ломаные, короткие.

в) симметрия, в рисунке последующего движения, или асимметрия.

г) направленность линий: вовнутрь или наружу.

2) Неоднородность количества линий в каком-либо положении или движении, столкновении линий (например, острых с плавными, широких с короткими и ломаными) создаёт внутренний конфликт графики пластического мотива (движения или позы), образует его особую внутреннюю драматургию.

3) Анализ драматургии позы или движения даёт возможность определить: какие «голоса» тела (оркестра) участвуют в пластическом мотиве, какую роль в нём играют.

Например: Поза первого арабеска из системы классического экзерсиса на середине зала. Линии первого арабеска однородные, не сталкиваются, не создают конфликта. Пластика позы уравновешена, гармонична, светла. Весь настрой-един. В пополнении пластического аккорда 1 арабеск – участвуют все «голоса» тела танцовщика, но роль их разная.

Опорная нога и поднятая имеют отличные друг от друга пластический «тембр». Рука, устремлённая вперед имеет «тембр» несколько иной, чем рука, вытянутая в сторону плеча. «Голос» головы поддерживает «голос» руки, устремлённый вперед вперед. «Тембр» корпуса содержит «тембры» других «голосов» тела – и всё звучит, как неразрывное целое в силу родственности всех «тембров» всех «голосов».

Другой пример – (из лексики народного танца).

Мужская русская присядка: ползунок (предположим, что во время исполнения руки находятся в сокращенном положении на груди).

Тут мы сразу ощущаем «конфликт» темпоритмов линии: рук, симметрично скрещенных на груди, спокойной, неподвижной головы и корпуса с ногами, всё время резко (поочередно) меняющих свою линию с прямой на ломаную. Это придаёт танцевальной драматургии (ползунка) повышенную эмоциональность, озорство, лихость. «Голоса» тела как бы разделили свои роли: если «верхние» держат спокойный пластический аккорд (голова, верх корпуса и руки), то нижнее (ноги) по контрасту решительно (попеременно) ломают свою графику.

Глубоко изучив какое-либо движение (или положение) можно подобрать родственные ему движения (варианты), или создать их из него же, путем изменения графики «голосов» тела, участвующих в исполнении данного движения (положения). При этом образуется целый ряд вариантов движения или положения, связанных по принципу аналогии, сходства, близкой и дальней родственности. Но есть и другой принцип развития (или подбора) – принцип контрастности, т.е. когда плавные линии заменяются резкими, ломкими, острыми и наоборот. В итоге изменяется вся танцевальная драматургия движения.

Например: тот же 1 арабеск. Сломаем графику линий «голосов», составляющих 1 арабеск. Создадим острый темпоритм рук и ног, «сломаем» линию корпуса, резко запрокинем голову в сторону первого плеча. Перед нами совсем другое движение: новое, образованное из 1 арабеска только сменой рисунка линий. Или тот же «ползунок». Поменяем местами: то, что делают «верхние голоса», будут делать «нижние», и наоборот. В результате изменилась танцевальная драматургия «ползунка», и перед нами другие, не похожие на прежнее движение (его вариант).

Возможности различных творческих нарушений графики движения – бесконечен и поэтому бесконечен ряд создаваемых положений и движений, родственных и контрастных.

Но цель экспериментирования с любым избранным движением (положением) состоит в том, чтобы отобрать из множества вариантов движения и движений нужные по драматургии номера, скомпоновать их и получить «букет» номера. Для этого мы руководствуемся прежде всего музыкальным материалом и техническими данными исполнителей. Более того, на практике эти два процесса: создание движений и отбор идут одновременно. Но абстрагируясь от сложных переплетений, наблюдаемых на практике при творческом процессе, выделим три основных вида внутреннего развития пластических мотивов.

Механический – этот вид развития лежит в основе всех видов.

Характеристический – персонификация движения.

Метафорический – насыщенный метафорами.

Итак:

Механический – это когда пластический мотив (движение или поза) изменяются только с одной целью: создать как можно больше вариантов движения (позировок). Тут возможны любые варианты у отдельных «голосов», или у нескольких, или у всех сразу.

Конкретно о том, что можно варьировать, чтобы создавать новые виды движений и поз.

а) ракурс (иной поворот к зрителю частей тела или всего тела).

б) темпоритм «голосов» или всего движения (позы).

в) придать «вращение» там, где его нет, и, наоборот, убрать его.

г) придать «прыжок» там, где его нет, и, наоборот, убрать его.

д) придать «поддержку», т.е. дать движению высоту в руках партнера, или, наоборот, «снять» эту высоту.

е) исполнить в продвижении, в разнообразном рисунке на сценическом планшете, либо придать статику.

ж) другое направление у ног или рук, у головы или у корпуса... и т.д. и т.п. на усмотрение хореографа, который создаёт данные варианты в зависимости от музыкальной драматургии.

2. Характеристический способ развития танцевального (выразительного) материала.

Всё сказанное о механическом способе развития пластических мотивов относится полностью к характеристическому, но с одной важнейшей поправкой: здесь все приёмы развития танцевального материала работают на раскрытие характера тех героев, мысли и чувства которых надо показать в постановке.

Зритель должен верить в характеристическую достоверность образа Анны Карениной, Вронского, Клеопатры, Бармалея, Айболита, Медведя, Чиполлино и т.д.

3. Метафорический способ развития танцевального материала.

Прежде всего общее определение хореографической метафоры.

Хореографическая метафора – есть употребление в балете, танце, спектакле какой-либо аналогии или сходства с реальным миром природы и общества, чтобы вызвать у зрителя нужную ассоциацию, т.е. это есть движение или положение, имеющее символический подтекст, это движение-знак, движения-иероглиф, который должен быть прочитан и понят.

Выше говорилось, что руки, ноги, корпус и голова в хореографии-«голоса» пластического оркестра человеческого тела. Сочиня выразительные метафоры, совершенно необходимо абстрагироваться от их функции в быту. Для хореографа они-поющие пластические инструменты, они-материал для строительства танцевальных метафор.

Выразительная метафора строится по внутренней аналогии, по внутреннему сходству с предметом, явлением или понятием. Она будет являться хореосимволом. Хореографический символ есть основной образ номера или спектакля, открывающий его идею-ключ к пониманию всего строя номера или спектакля.

Выразительные метафоры раскрывают мир «внутреннего человека», анализируют потаённые страсти, показывает раздирающие душу и сердце противоречия. Выразительная метафора есть выражение внутреннего состояния человеческих чувств (души и сознания) через сравнение с каким-либо предметом, понятием или явлением. Например, как будто всё внутри окаменело; как будто всё во мне кипит; как будто в душе ночь и т.д.

Выразительная метафора не прочитывается зрителем буквально, а прямо воздействует на эмоции человека. Чтобы создать танцевальную метафору, надо проанализировать то понятие (явления, предмет), с которым вы хотите сравнить состояние вашего героя. Тут следует процесс вашего внутреннего перевоплощения, в тот или иной предмет, понятие, явления. Далее хореограф анализирует и фиксирует основные признаки предмета (явления, понятия), в которой он перевоплощается, чтобы отобразить то, что могут иметь пластическую аналогию. Но, конечно, этот пластический аналог должен быть выражен с учетом характера героя, т.е. его характеристического развития, зависящего от музыкальной драматургии. Только при этом условии будет, создана правдивая выразительная метафора.

Варианты развития движения могут быть организованы через приёмы хореографического симфонизма.

Хореографический симфонизм есть применение приёмов развития музыкальной полифонии и гомофонии в балете, в хореографии.

Приёмов хореографического симфонизма в чистом виде шестнадцать. Есть приёмы для отдельных движений (поз) и коротких комбинаций, для длинных комбинаций и смешанные: есть приёмы с наложением «голосов» друг на друга и без него: есть приёмы простые и сложные. Здесь мы дадим описание шестнадцати приемов. Но надо иметь в виду, что данные приёмы применяются не только к «голосам» тела одного танцовщика, но и к группам танцовщиков и к массам.

Причём может быть исполнено одновременно два или три (или более) разные приёмы отдельными группами исполнителей. Комбинации приёмов бесконечны, значит и количество приёмов хореографического симфонизма тоже бесконечно. Возникает контрапункт приёмов контрапункта или полифония приёмов полифонии. Но, прежде чем приступить к изложению сути приёмов, договоримся, что термин «голос» мы будем применять в двойном значении: «голос» как часть тела танцовщика (рука, нога и т.д.) и как весь танцовщик целиком. «Голоса» - танцовщики в любом количестве. И ещё: названия приёмов и их принцип взяты из музыкальной практики, но, конечно, они отличаются от музыкальных приёмов контрапункта из-за специфики балетного искусства. И это надо всегда иметь в виду, изучая приёмы хореографического симфонизма (и составляя их).

### **Приёмы хореографического симфонизма**

Если внимательно всмотреться в основной принцип приёмов хореографического симфонизма, то становится ясно, что они есть повторы танцевального материала в разнообразных вариантах и соотношениях. Но именно этот принцип, объединяя все приемы, даёт возможность применять одновременно несколько приёмов, т.е. создавать контрапункт приёмов контрапункта, составлять новые сложные приемы полифонии. Кроме того, в каждом приёме есть своя особая неповторимая драматургия, через которую можно показать мир, людей, их чувства и мысли, в философско-художественном плане. Любой сюжет, любой характер и ситуация могут быть представлены через приёмы хореографического симфонизма потому, что они есть высшее художественное обобщение жизни людей и всего мира, доступное искусству хореографии (осмысление приёма и его толкование рождает эпизоды, которое составляет составят единую драматургию номер).

1. Переключка-повтор: приём для отдельных поз, движений и коротких комбинаций. Заключается в повторе того, что было только-что пополнено предыдущим «голосом» или «голосами» танцовщиков (в любом варианте). Повтор возникает только после исполнения какого-либо движения или позы. «Голос», исполнивший движения, фиксирует последнее положение в то время, как идёт повтор его комбинации другим «голосом» или «голосами» (т.е. в повторе-переключки используется приём пластической паузы).

Переключка-повтор может быть буквальной (т.е. точным повторением предыдущего) и вариантный (т.е. комбинация или движение повторяется в каком-либо варианте). Может быть зеркальный повтор, т.е. повтор предыдущей комбинации в обратном (зеркальном порядке).

2. Секвенция – этот приём, как и повтор-переключка, использует пластическую паузу в момент повторения движения или позы другими голосами. Секвенция-приём для отдельных поз, движений или коротких комбинаций. Повторение по очереди разными «голосами» (или группами голосов) какого-либо движения, позы или короткой комбинации не менее 3-х раз. (Можно больше – сколько надо). Иначе будет не секвенция, а повтор-переключка. В данном случае, в секвенции повтор тоже может быть буквальным или вариантным, как и в предыдущем приёме.

3. «Волна» - принцип этого приема тот же, что и у секвенции. «Волна» есть быстрая секвенция, т.е. исполняются в многократном повторе (по очереди) лишь детали поз или движений. Музыкальное время на исполнение «Волны» даётся очень малое, значит и пластические паузы в ней тоже небольшие.

4. Бассо остинато – здесь мы имеем пластически аккомпанемент. Бассо остинато – состоящий из непрерывного повтора одного и того же движения, позы или короткой комбинации, и длинную сольную хореографическую мелодию, которую «Бассо- остинато» сопровождает. Тут же надо заметить, что «сольную» мелодию могут ввести любое количество голосов (дуэт, трио, квартет и т.д.). голоса «Бассо-остинато» составляются тоже в свободном количестве (по надобности).

5. Подголосочная полифония – здесь мы имеем интенсивный сольный танец (или дуэт, трио, квартет и т.д.), а аккомпанемент – «подголосков» кордебалета, сопровождающих этот танец. Аккомпанемент, «подголосков» повторяет только детали поз и движений сольного танца. Повторы могут быть буквальными и вариантными. Кроме того, после каждого «подголоска» должна быть обязательно пластическая пауза, т.е. должна быть зафиксирована повторённая (буквально или вариантно) деталь позы или движения.

«Повтор-подголосок» может происходить в унисон с сольным танцем, в переключке, с запозданием, а также по очереди, как в секвенции: т.е. «подголосок» могут появляться в разных концах сцены, у разных групп танцовщиков. В хорошо сочиненной подголосной полифонии «подголоски» организованы каждый по-разному. И действительно отношение «подголосков» к сольному танцу может быть организовано по принципу любого подходящего приёма из списка хореографического симфонизма. Но нельзя забывать, что «подголоски» есть только разнообразные оттенки тех движений и поз, которые делают солисты, поэтому они должны быть слабее по интенсивности, чем сольные позы и движения.

6. Гомофонический приём – суть этого приёма в том, что сольная мелодия танца (м.б. дуэт, трио, квартет и т.д.) сопровождается непрерывным, разнообразным аккомпанементом у кордебалета (или у группы танцовщиков). Причём, этот аккомпанемент не должен, ни в коем случае, забывать сольный танец.

7. Увеличение и уменьшение. Сценическое пространство постепенно, поочередно, заполняется танцующими (увеличение) от одного «голоса» до любого нужного количества. Их танец может быть повтором танца предыдущих «голосов» (движений, поз, или коротких комбинаций), которые ранее вышли на сценический планшет, т.е. повторы могут быть и буквальными и вариантами. В конце приёма: увеличение – все «голоса» в унисон исполняют какое-либо движение (позу или комбинацию).

Уменьшение. Всё вышеописанное, т.е. приём «увеличение», исполнить в обратном порядке до полного освобождения сцены от исполнителей. Этим же приёмом (увеличение и уменьшение) можно переместить артистов балета с одного плана сцены на другой, с одной фигуры – позы на другую... и т.д.

8. Расширение и сжатие. Два или три (или более) «голоса» одновременно в (контрапункте) исполняют какую-либо одну общую танцевальную комбинацию, но темпоритм и метр исполнения у каждого «голоса» свой. У одного из «голосов» комбинация исполняется очень медленно (например, каждое движение на два акта по 4/4). Дугой – делает комбинацию быстро. (например, каждое движение на 1/8). Третий – в среднем темпоритме счёт 2/4. Через какое-то, обусловленное балетмейстером, время исполнители обмениваются своими темпоритами (счётом). Тот, кто делал медленно, начинает делать быстро (или в среднем темпе). Тот, кто делал быстро-медленно (или в среднем темпе). Тот, кто делал в среднем – или быстро или медленно. Можно ещё раз обменяться темпами и ещё, и ещё – чтобы вернуться к первоначальной раскладке. При этом получается то, что у одних «голосов» темпоритм комбинации сжимается (от медленного через средний до быстрого), а у других – расширяется (от быстрого через средний до медленного), а затем-наоборот.

При большем количестве «голосов» танцовщиков или групп «голосов» темпоритмы исполнения делятся по музыкальным долям. Например, первый «голос» - целые доли, второй – половинные, третий «голос» четвертями, далее – восьмыми, шестнадцатыми...

Эффект приёма в том, что возникает интереснейшая полифония, достигнутая простыми средствами. Зрителю кажется, что каждый «голос» делает свою танцевальную комбинацию, а необщую, единую, только под другой счёт.

9. Имитация – это приём буквального повтора для длинных хореографических фраз и предложений. Балетмейстер в данном приеме сам решает нужна ли ему пластическая пауза (фиксация последнего положения) у «голосов», которые первые исполнили танцевальную фразу (или предложения) в то время, как вторые «голоса» имитируют танцевальную фразу, показанную первыми «голосами». Вместо пластической паузы может быть какое-либо движение или комбинация, но она не должна заглушать исполнение приема имитации у вторых «голосов».

10. Разбитая имитация – это приём вариантного (развитого) повтора для длинных хореографических фраз и предложений. Здесь может иметь место зеркальная имитация, как вариантный повтор (т.е. комбинация повторяется в зеркальном отражении от последнего движения или позы к первому движению или позе от конца к началу).

11. Вариационное развитие (вариантное). Это приём вариантной секвенции для длинных хореографических фраз и предложений. Здесь может быть употреблена пластическая пауза, а может и не быть (на усмотрение хореографа). Так же, как и в приёме секвенция, в вариационном развитии должно участвовать не менее трех «голосов» (в очерёдности повтора), или не менее трёх групп исполнителей (в любом количестве), танцующих по очереди свои варианты первой хореографической фразы.

Вместо пластической паузы (у тех, кто исполнил свою танцевальную комбинацию) может быть какое-то движение, или поза или комбинация, но она не должна мешать исполнению последующим группам танцовщиков своих вариантов первой хореографической фразы или предложения, исполненной первым «голосом» или группой первых «голосов».

Приём можно закончить общим унисоном.

12. Запоздание (или задержание) есть приём для отдельных движений, положений и коротких танцевальных комбинаций. Он такой, как повтор-перекличка (приём 1). (Только буквальный повтор). Но организован он по-другому: буквальный повтор вторым «голосом» «голосами» происходит тут же, лишь секунду или несколько секунд спустя. При этом второй повтор накладывается на первый, как на «смазанном» фотографическом снимке. Для этого исполнители второго «голоса» стоят за первым или рядом. Получается эффект размытости танцевального мотива. Приём запоздания просматривается лучше, когда он применяется неоднократно и с разными движениями и комбинациями.

13. Канон – приём для длинных хореографических фраз и предложений, составляющих танцевальную мелодию. Участвует две группы: первая группа «голосов» (или один «голос») исполняет определённую



танцевальную мелодию, а другая группа танцовщиков начинает буквальный повтор той же танцевальной мелодией, когда первая группа дойдёт до середины комбинации, заданной балетной мелодии. При этом происходит наложение первой половины комбинации на вторую её половину, а затем, при продолжении канона, второй – на первую... и т.д. Для того, чтобы это полифоническое наложение прозвучало, необходимо повторить приём канона несколько раз. Иначе канона не будет, так как его не заметят зрители.

14. Фуга – по своему принципу приём фуги похож на канон, но сложнее по построению, так как в ней должно участвовать не менее трех «голосов» или трёх групп исполнителей. Фуга может, конечно, строиться и на большое количество «голосов», но надо учесть, что чем более «голосов», тем сложнее организовывать приём фуги. Приём фуги существует, как для отдельных движений (или положений) и коротких комбинаций, так и для длинных танцевальных фраз и предложений. Вот пример составления фуги для трех «голосов» (или для трёх групп «голосов»).

Сочиняются три варианта движения или комбинации (могут быть контрастные варианты движений или комбинаций) под номерами: 1, 2, 3. В 1 излагается тема фуги, во 2 – эта тема развивается, т.е. исполняется её вариант и в 3 – ещё один вариант этой темы (может быть зеркальный вариант: темы-комбинация исполняется в обратном порядке).

Фугу начинает первый «голос» (или первая группа исполнителей), выполняя комбинацию 1, затем, когда первый «голос» переходит к исполнению комбинации 2, следующий танцовщик (второй «голос») начинает делать комбинацию 1 (т.е. опять излагать тему фуги).

Далее, когда первый «голос» приступает к последней комбинации № 3, а второй «голос» одновременно переходит к № 2; третий «голос» начинает исполнять тему фуги № 1... и т.д., т.е. каждый из трех голосов танцует всё время три комбинации в строгой очерёдности, начиная с 1, но вступает в фугу с опозданием на одну комбинацию. В результате (при правильном исполнении приёма) все три «голоса» (или три группы танцовщиков) вступает в фугу и на сцене начинают «звучать» все три комбинации одновременно. При продолжении фуги происходит эффект различного наложения трех танцевальных вариантов (тема и два варианта) друг на друга. Постепенно, в нужный музыкальный момент все голоса фуги приводятся к унисону, к общему для всех движению или положению. (Можно, чтобы они начинали в унисон исполнять одну из комбинаций фуги: например, её тему № 1).

15. Согласный контрапункт – этот приём есть одновременное танцевальное выражение одного настроения (согласного) двумя, тремя и

более «голосами». Какое-то количество исполнителей «голосов» ведут танцевальный, драматургически обоснованный, разговор-разный (по варианту) у каждого, но единый по характеру высказывания (согласный). Согласный контрапункт-приём для хореографических периодов, частей и крупных балетных форум, но также и для отдельных танцевальных фраз и предложений.

16. Контрастный контрапункт. Как и согласный контрапункт, приём для танцевальных фраз, предложений, периодов, частей и крупных балетных форм. Любое количество «голосов» или групп исполнителей ведут острый, напряжённый «спор», заданный балетной драматургией (на музыкальной основе). Их танцевальные высказывания контрастны по отношению друг к другу. Каждый выражает свой (не похожий на других), драматургически обусловленный характер.

В заключении хочется напомнить, что у режиссёра-балетмейстера не должно быть страха и робости перед традиционной структурой поз и движений, входящих в сложившиеся танцевальные системы. «Ломая» и «изменяя» их, он создаёт новые «слова» танца, и тем самым ищет и находит самые выразительные пластические средства хореографии. И чем смелее он вторгается в графику движений и поз, тем успешнее будет его творческий поиск. С любым (нужным) пластическим мотивам надо проделать ряд экспериментов на разработку пластических «голосов», его составляющих, т.е. надо поставить движение (или позу) в различные, небывалые и даже парадоксальные для него условия. И тогда обнаружится его скрытые качества: графические и темпоритмические, движение (поза) «заиграет» новыми красками, новыми гранями, обогащая ваш танец.

Нужно каждый раз, не уставая, глядеть свежим оком на человеческое тело, на удивительно пластичные руки, ноги, корпус и голову. Любовь к человеческой пластике подскажет вам тысячи метаморфоз движений и поз.

И ещё: музыка, музыкальный мотив, музыкальная интонация-ждут тонкого проникновения в суть музыкального образа, ждут верного пластического обобщения, верной выразительной метафоры. Только при этом условии произойдёт волшебное слияние пластики и музыки.

Хореографическая лексика по-своему разнообразию не должна уступать музыкальной лексике, а быть с ней наравне, а иногда сказать и более того, что есть в музыкальной пьесе во славу балетного искусства.