



## театральная педагогика

**Ершова Елена Вячеславовна,**  
*аспирант Учреждения РАО*  
*«Институт художественного образования»,*  
*педагог дополнительного образования*  
*ГОУ ЦО № 1811 «Измайлово», г. Москва*  
[ershovae@inbox.ru](mailto:ershovae@inbox.ru)

### **Логика танца в сценическом пространстве**

Необходимость разговора о логике в танцевальном искусстве возникла из-за того, что автору данной статьи неоднократно приходилось сталкиваться в своей практике с различного рода непониманием отдельных педагогов-хореографов, почему их хореографическое творчество подвергается многочисленным критическим высказываниям со стороны профессиональных режиссеров, особенно при совместной с ними работе. Режиссерам же, в свою очередь, не всегда удается объяснить балетмейстеру, почему поставленный танцевальный номер не соответствует тому, что просил режиссер, который в своей работе над спектаклем так или иначе не может не прибегнуть к помощи балетмейстера и использованию танца в замысле драматического спектакля.

Балетмейстер при постановке какого-либо танца всегда должен учитывать то сценическое пространство, в котором ему приходится работать, и ту атмосферу, те объекты, которые располагаются на сценической площадке и в совокупности «организуют это пространство». [7, с.34]

Анализ научных и теоретических разработок в музыкальном, театральном и изобразительном искусстве позволили автору прибегнуть к сравнительному анализу этих разработок, которые связаны с созданием художественного образа в каждом из рассмотренных направлений творчества [8, 9, 13]. Так как искусство танца связано с музыкой и мыслью (словом), пространством и временем [4, с.25] и были попытки сравнения обучения танцу с обучением языку [12, с.6], автор позволил себе продолжить эти работы для определения логики танца в сценическом пространстве.

Так же, как в актерской технологии, мы говорим о логике речи, ее законах и *правилах*. Здесь мы начинаем говорить о логике танца как о необходимости определения форм и законов *правильного* танца [5].

Когда ребенок учится говорить, то сначала он сопоставляет отдельные слова и образы, запоминает словесное обозначение объектов, явлений. Потом он учится складывать слова во фразы, пытаясь передать свою мысль, свое мировосприятие, и понимать других людей, их высказывания и мысли. И только после этого наступает момент, когда человек может свободно общаться на своем языке. Но это не говорит о том, что он перестает узнавать новые слова и понятия на протяжении последующих лет обучения в школе, институте и т. д.

Поскольку танец на протяжении многих веков во многих национальных культурах вырабатывал свой знаковый символический язык (индийская, узбекская, испанская, русская культура и пр.), то, соответственно, незнание этого языка и его образной системы приводит к разного рода нелепостям на сцене. Поэтому профессиональный постановщик должен:

1. Как минимум – иметь представление об этом языке (чтобы уметь отличать и понимать, какому народу он принадлежит),
2. Уметь «читать» на этом языке (чтобы понимать смысл танца и его отдельных движений).
3. И, как максимум, - владеть этим языком (чтобы иметь возможность общаться на этом языке самому).

Так же и театральному (балетному) критику без этих знаний будет тяжело профессионально судить о хореографическом творчестве постановщика. Здесь мы упираемся в проблему, которая остро проявляется в последние годы. Не все могут знать большое количество иностранных танцевальных языков, поэтому при оценке танца им остается довольствоваться критерием «нравится – не нравится», да и свой родной танцевальный язык знают тоже далеко не все.

Например, разрушенные революционным переворотом 1917 года культурные традиции России в большинстве мест проживания людей (в средней ее полосе) повлекли за собой и разрушение традиции русского танца и представления о нем, о его образной системе. На сегодняшний день в России ребенок, особенно в больших городах, не изучает свой родной танец вместе с родным языком и культурными традициями семьи так, как это до сих пор происходит у многих малочисленных народов.

Народы Севера и Востока пытаются сохранить и сохраняют свою национальную культуру и традиции. И периодически мне доводилось видеть, как эти народности на

своих семейных праздниках без стеснения и неловкости, с удовольствием входят в общий танец, сохраняя и характер, и образность своей танцевальной культуры. Приходилось видеть и то, с каким трепетом и вниманием они смотрят на других людей, исполняющих их национальные танцы. При этом они очень ревностно относятся к исполнению тех или иных движений, подходя и делая замечания, если находят ошибки в манере исполнения того или иного движения или в характере танца.

Конечно, в деле сохранения русского народного танца тоже не все так плохо, но пока попытки сохранить русскую песенно-танцевальную культуру осуществляются лишь отдельными хореографами и энтузиастами. Пока это не происходит на уровне сохранения и передачи семейных традиций от родителей детям, как мне доводилось это наблюдать в других странах и у других народов (в Австрии, Германии, Шотландии, Армении, Кабардино-Балкарии, Испании), а носит, скорее, характер ознакомления с культурой прошлого.

Отсутствие у будущего хореографа представлений о своей традиционной культуре очень обедняет его представления о народном танце. Как правило, будущие хореографы в первую очередь обучаются классическому танцу, а народный танец они изучают в основном как народно-сценический и с отрывом от песенных традиций национальной культуры.

Что касается балетного искусства, то здесь мы можем говорить о классической хореографии как о некоем универсальном языке общения, созданного на основе различных национальных хореографических языков и широко используемого в современной хореографии. Но при этом нужно отметить, что он, как показали опыт и практика всего балетного искусства, не в состоянии заменить все остальные народные хореографические языки, так как в нем изначально сочинялись и отбирались только «возвышенные» жесты, позы и движения. А развитие техники танца на пуантах только подтверждают это. Классическому танцу невозможно обучиться в процесс наблюдения и участия в нем. Чтобы владеть им, даже на базовом уровне, необходимы систематический тренинг и разучивание сложных па и трюков.

Народный танец исполнялся человеком в быту (на праздниках, гуляньях, в играх, церемониях), где человек был непосредственным участником всего происходящего, и обучение танцу происходило наравне с обучением родному языку в процессе жизнедеятельности человека в своем этническом пространстве. При этом использовалось соответствующее музыкальное сопровождение, которое отражало окружающую человека действительность. Как правило, такой танец сопровождался пением самого исполнителя, и это позволяло ему максимально полно использовать весь свой психофизический

аппарат: тело (движение), голос (звук), мысль (слово) – и создавать тем самым определенные образы.

Сценический танец на сегодняшний день в первую очередь является воплощением замысла постановщика, и может быть поставлен им под любую доступную ему музыку.

Чем характеризуется современный сценический танец:

1. Все начинается с того, что постановщик по каким-то причинам решает на постановку танца. Сама постановка того или иного сценического танца зависит от того, какие интересы и **потребности** реализуются через эту постановку [6, 10].

Для педагога, который обучает танцу детей, важно отдавать себе отчет, какие цели и задачи он преследует. В процессе постановки танца он может использовать самую задуманную им постановку для обучения ребенка новому материалу и для развития данных ребенка на этом материале, а может использовать уже имеющиеся у ребенка данные и способности, чтобы реализовать свой творческий замысел. В любом из этих случаев подразумевается зритель, для которого в результате это будет показано. Когда мы говорим о традиционных народных танцах и играх, то в них основное внимание исполнителей направлялось друг на друга, а не на присутствующих наблюдателей (зрителей). Исполнители следили за общением, которое возникало между ними внутри танца, импровизировали в заданных танцевальной игрой условиях и взаимодействовали друг с другом. Что касается современных хореографических постановок – практически все они так или иначе рассчитаны на то, чтобы быть показанными перед зрителями (родителями, жюри, учителями и т. д.). Постановщик старается в первую очередь удивить своим хореографическим творчеством зрительское воображение, подчас забывая о первостепенности педагогических и воспитательных задач. Если постановщик работает с профессиональными исполнителями, которые уже умеют танцевать и это является их профессией, то, конечно, в этом случае перед постановщиком стоит первостепенная задача – воплотить свой замысел. Но когда речь идет о работе с детьми, то нельзя забывать, что первостепенная задача педагога – научить детей танцевать и только потом начинать их профессиональное обучение, поэтому воспитательные и педагогические задачи должны быть на первом месте, особенно при работе с младшими школьниками.

Что важнее для педагога: чтобы дети понимали, *что* и *почему* они танцуют, понимали и передавали через движения образ танца (и тогда на это тратится определенное репетиционное время) или для него важнее, чтобы все смогли поднять ногу на 120 градусов и «показать хороший шаг»?

2. Любой танец невозможен без **музыкального (ритмического) сопровождения**. Это первое необходимое условие существования танца. Музыкальное (ритмическое)

сопровождение, являясь неотъемлемой частью танца, не может рассматриваться без учета его музыкальной формы и образного содержания.

Например, такие названия музыкальных произведений, как «Пастушок» (С. Майкапара), «Воробей» (А. Руббаха), «Смелый наездник» (Р. Шумана), «Болезнь куклы» (П. И. Чайковского), «В пещере горного короля» (Э. Грига), «Танец невылупившихся птенцов» (М. П. Мусоргского), уже сами говорят об объекте внимания композитора. Композитор, в свою очередь, через создаваемое музыкальное произведение пытался выразить свои мысли, эмоции, чувства по поводу объекта, заявленного в самом названии, тем самым создавая неповторимый музыкальный образ.

Балетмейстер, используя в своем творчестве подобную музыку, не может не учитывать данного обстоятельства. Следовательно, при постановке хореографического номера в его задачу будет входить раскрытие музыкального образа, созданного композитором, с использованием своих хореографических средств.

Танец А. Дункан в свое время нашел много поклонников, но в то же время имел и множество противников подобного творчества. Почему? С одной стороны, она пропагандировала свободный танец, импровизацию, что всегда присутствовало в народных плясках разных народов. И это всегда завораживало зрителей. Грациозные движения, наполненные смыслом, имеющие эмоциональную выразительность, наполняющие воображение зрителя одухотворяющими образами, всегда ценились в танцевальном исполнительском искусстве. Но танцевать в античной манере и тунике под любую без разбора музыку (на что сетовали многие музыканты и критики того времени) – равносильно тому, что мы будем танцевать русский танец под любое музыкальное сопровождение (под индийскую, испанскую, цыганскую музыку). Тогда можно и любой классический балет исполнять под удары африканского барабана или, что тоже распространено в последнее время, танцевать степ под джазовую, народную и классическую музыку: все равно – главное, чтобы музыка нам самим нравилась.

Конечно, кто-то задаст вопрос: а почему бы и нет?

И здесь мы попробуем разобраться. Во-первых, мы знаем, что в сценическом искусстве существует такой прием, как парадокс. И в хореографии он также может применяться, но тогда мысль хореографа – почему этот прием используется? – должна быть понятна зрителю. Как правило, в драматическом искусстве парадокс используется для усиления эмоционального впечатления от несоответствия музыкального образа и эмоционального состояния и переживаний персонажа пьесы, что вызывает у зрителей определенные мысли и образы, оправдывающие такой прием. О танце же А. Дункан, известно, что она танцевала музыку, а не пыталась творить парадоксально. Поэтому

музыканты, игравшие симфоническую музыку и понимающие, что и музыкальные образы этих произведений не все поддаются однообразной манере исполнения, возмущались и сопротивлялись подобным экспериментам [14].

Любые хореографические приемы, формы и средства должны работать на создание выразительного художественного образа. Так же и в балете многие выдающиеся балетмейстеры обнаруживают проблему нецелесообразного использования материала своего творчества в отдельных хореографических постановках. Так, например, отмечается, что народный испанский танец, исполняемый в балете П. И. Чайковского «Лебединое озеро» под стилизованную испанскую музыку в быстром темпе, не нужно ставить на пуанты. С одной стороны, можно танцевать и на пуантах, а с другой – возникает вопрос о целесообразности подобного решения. Танец страсти и огня никак не соответствует характеру воздушного, неземного существа – сильфиды. А ведь благодаря образу сильфиды и ради него появились пуанты, появилась пальцевая – «воздушная» – техника танца. Да и если задуматься, почему принцу больше понравился танец лебедя, чем прекрасных русских или испанских невест-танцовщиц, то явно возникнет вопрос: в чем было их принципиальное отличие и через какое сценическое и хореографическое решение это проявляется?

Другой пример: музыка русского танца из балета «Лебединое озеро» П.И.Чайковского, исполняемая симфоническим оркестром, и музыка традиционного русского наигрыша «Подгорная», исполняемая на гармошке, не имеют одного и того же художественного образа и, соответственно, не могут иметь одинакового хореографического решения.

Песня «Валенки», которую в последнее время называют русской народной, изначально была шуточной плясовой цыганской песней, и стала «русской народной» только после того, как Лидия Русланова включила её в свой репертуар. Эта песня была популярна ещё в начале XX века: первой записала ее на граммпластинку цыганская певица Настя Полякова. «Валенки», исполненные ею в 1913 году для фирмы «Граммофон», разошлись большим тиражом. Позже песня вошла в репертуар Нины Дулькевич, Веры Макаровой-Шевченко и затем Лидии Руслановой. Исполнение этой песни на телевидении и по радио сделало ее очень популярной в народе. Яркое, эмоциональное исполнение этой песни Руслановой, которая только пела, но не танцевала под нее, не вызывало ни у кого мысли о происхождении этой песни.

Но если внимательно прислушаться к музыке этой песни, не ориентируясь на стереотипное ее восприятие, и попробовать под нее потанцевать, то выясняется, что цыганские движения на самом деле «ложатся» на эту мелодию более гармонично, чем

русские народные танцевальные движения. Так же стоит отметить, что многие последующие исполнители этой песни очень часто исполняли ее, только подражая Лидии Руслановой и не пытаясь найти в этой песни своего характера и образа.

Это привело к тому, что современные взрослые и детские музыкальные коллективы, а также отдельные исполнители, беря в репертуар песню «Валенки», почему-то стараются непременно исполнить эту песню, используя элементы русского народного костюма и оживляя ее непременно элементами русских народных танцевальных движений.

3. **Образы**, рождаемые от музыки у постановщика-балетмейстера. Прослушав и выбрав музыку, постановщик начинает работать над воплощением своего замысла. Замысла, который у него родился. Как правило, образы всегда можно облечь в слова и понятия. Это могут быть явления природы и природные стихии (вода, воздух, огонь, земля), животные и их поведение в природе, быт человека и его трудовые процессы, человеческие взаимоотношения, верования и религиозные практики человека, объекты, мысли, эмоции. Здесь балетмейстер творит сам и образы, рождаемые у него в воображении, зависят от его таланта, развитости воображения, эстетических и этических воззрений.

Для примера рассмотрим несколько вариантов исполнения номера «Умиравший лебедь» на музыку К. Сен-Санса. Если читатель задастся целью провести сравнительный анализ хотя бы двух вариантов этого номера наших выдающихся балерин – А.Павловой и Г. Улановой (документальный кинофильм «Звезды русского балета», сценарий и режиссура В. Фиалковского, производство: «Студия 48 часов», 1998 г.), – то сможет увидеть, что каждая из них (сама или по предложению постановщика) танцует его по-разному и исполнение каждой из них рождает у зрителей разный смысл, разные образы. В одном случае это образ умирающего лебедя, в другом – образ умирающей души. Но и в том и в другом случае мы говорим о том, что создается художественное произведение: мы видим и понимаем смысл происходящего на сцене, у нас (зрителей) в воображении складывается образ, который балерина пытается до нас донести, и музыкальное сопровождение гармонично дополняет складывающийся образ.

Музыка каждый раз звучит неизменно, а характер исполнения, образы и смыслы – разные. В каждом из исполнений мы видим и читаем определенную логику этого танца. Мы видим логичность поставленных и исполненных движений, их смысл, их выразительность, и костюм в каждом из вариантов по-своему дополняет смысл танца.

4. Говоря о **средствах воплощения** образа, заметим, что постановщику нельзя не учитывать следующих факторов:

– исполнители: их возраст, пол, физические данные и хореографическая подготовка на момент постановки танца;

– сценография: какую смысловую нагрузку она будет нести в себе (костюм, грим, маски, реквизит, оформление сцены, свет и т. д.) [1, 2, 3, 11].

Говоря об исполнителях, следует подчеркнуть, что не всегда их возраст позволяет балетмейстеру осуществить свой замысел. Например, танец девушек из варьете (встающих, садящихся и вертящихся на стульях в платьях, чуть прикрывающих ягодицы исполнительниц) под музыку из кинофильма «Мулен Руж» (2001 г.) режиссера Бэз Лурмэнна в исполнении 14-16-летних школьниц вызывает очень неоднозначное восприятие. Возникает мысль о том, что, может быть, исполнительниц специально готовят для работы в борделе или ночных клубах? Но тогда какое отношение это имеет к детскому творчеству и стоит ли демонстрировать подобные достижения другим детям от 6 до 16 лет? Может быть, в этом заложен какой-то парадоксальный ход? В движениях некоторых исполнительниц чувствовалась неловкость, недопонимание смысла исполняемых ими поз и, как следствие, формальность исполнения. Девушки от начала до конца своего выступления оставались в одном и том же эмоциональном настроении, в зал они тоже смотрели не очень смело, хотя пытались демонстрировать зрителю, что им нравится их «современный» танец. Но неловкость от номера все равно чувствовалась. Даже если самому постановщику его номер очень нравится, всегда надо учитывать реальные данные исполнителей, их возраст и психофизическое развитие.

Постановщику также стоит помнить, что костюм несет на себе большое смысловое значение. И на сцене не может быть случайных деталей. К сожалению, здесь мы чаще встречаем несоответствия именно в детских коллективах, чем в коллективах профессиональных. Причин тому много: и нехватка материальных средств, которая не позволяет постановщику воплотить свой замысел в полном объеме; и недостаток эстетического вкуса; и чрезмерная гонка за модой. Рассмотрим один пример. У детей есть костюмы Матрешек (длинные объемные сарафаны), а постановщик поставил русский сценический танец, где нужно поднимать ногу до 90 градусов. В результате во время исполнения номера в этом костюме ребенок большую часть времени пытается совладать со своим костюмом. Ему надо подбросить ногу, а костюм тяжелый и длинный, и ребенок прилагает большие усилия для того, чтобы с ним справиться. И так как ребенок не в состоянии скрыть своей заботы о костюме, то это отображается и в его *бессловесном поведении*: в его мыслях, характере движений, мимике, эмоциональном состоянии. Именно через логику бессловесного поведения танцовщика мы и читаем замысел постановщика. Так как в последнее время мало кто из танцоров позволяет себе петь (так



как сбивается дыхание при исполнении сложных трюков), то как раз только по бессловесному поведению исполнителя мы и читаем те образы которые он до нас сознательно или неосознанно пытается донести [5, с. 85–106].

5. Внешняя **форма** воплощения образа – сам танец и его специфический язык: набор образных целесообразных действенных движений и композиция танца.

Этот пункт как раз и является тем важным звеном постановки танца, без которого танец не будет поставлен. Постановщику важно не только придумать набор последовательных движений, но и точно определить для себя, через какие образы он донесет свой замысел в первую очередь до исполнителей, а те, в свою очередь, до зрителя.

Продуманный набор движений, правильно подобранные образы, которые смогут быть присвоены исполнителями и донесены ими до зрителя, – все это важная часть работы постановщика и исполнителей. И если для балетмейстера важно донести свою мысль до публики, то он не поленится и уделит этому самое трепетное и пристрастное внимание. Он будет обдумывать, через какие слова и образы передать свой замысел исполнителям, как направить и распределить их внимание в процессе исполнения танца, через какие движения они смогут точнее всего выразить его замысел и как точно смогут его воплотить.

Понятно, что постановщику, работающему с профессиональными исполнителями, не придется учить их танцевальному языку, они уже приходят к нему со знанием танцевального языка. А вот педагогу, работающему с детьми, в первую очередь придется обучать детей тому танцевальному языку (или языкам), на котором он впоследствии будет осуществлять свои постановки. В этом процессе не стоит спешить с произнесением танцевальных фраз, пока не выучены хореографические слова и их смысл. Ведь одной из главных составляющих в работе с детьми является не показной и быстрый успех, а развитие творческих способностей ребенка через знакомство с танцевальной культурой.

## **Литература**

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Том 1. От истоков до середины XX века. М., «Эдиториал УРСС», 1997. 544 с.
2. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Том 2. Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадрианталле 1967–1999 годов. М.: 2001 807 с., ил.
3. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Том 3. Мастера XVI – XX. М., Эдиториал УРСС, 2002 296 с.
4. Волконский С. М. Человек как материал искусства. Ежегодник Императорских театров. Спб., 1911, № 4 172 с.
5. Ершов П. М. Технология актерского мастерства, М., ТОО «Горбунок», 1992. 288 с.
6. Ершов П. М. Искусство толкования. В двух частях. Дубна: Изд. Центр «Феникс», 1997. 608 с.

7. Краткий словарь понятий, терминов, определений, используемых в современной педагогике искусства. Сост. Л.Г.Савенкова, М. ИХО РАО, 2008. 44 с.
8. Кабалевский Д. Б. Про трех китов и про многое другое. Книжка о музыке. Рис. Р. Вольского. М., «Дет. лит.», 1972. 224 с.
9. Неменский Б. М. Педагогика искусства, М.: Просвещение, 2007. 255 с.
10. Симонов П. В., Ершов П. М., Темперамент. Характер. Личность. М.: Наука, 1984. 163 с.
11. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978. 246 с., 80 л. ил.
12. Филатов С. В. «От образного слова – к выразительному движению», М., «NB Магистр», 1993. 128 с.
13. Фокин М. «Против течения». Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.–М.: «Искусство», 1962. 638 с.
14. Шторк К. Система Далькроза, Изд-во «Петроград», Л.,1924. 134 с.