



## театральная педагогика

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

### **Особенности формирования навыков общения на языке танца в процессе обучения хореографии студентов-актеров**

Когда студенты-актеры приходят в театральный вуз, то первое, с чего начинается их знакомство с танцем, – это основа классического танца: экзерсис у станка. С одной стороны, классический станок является великолепным средством для развития тела, способствующим исправлению некоторых недостатков в осанке, развитию балетного шага, мышц, связок и выворотности ног будущего актера; с другой – это тренировка навыков владения языком классического танца, его лексикой и пластикой.

С. Н. Филатов сравнивает обучение танцу с обучением иностранному языку, и это сравнение не случайно [10]. В танцевальном языке классического балета существуют свои «слова» – позы и движения, которые выражают определенные мысли и чувства.

Ю. И. Громов в своей исследовательской работе одну из глав посвятил попытке обосновать необходимость создания методики обучения будущих актеров танцу в неразрывной связи с речью и пением [1].

Как правило, начиная обучение студентов, педагог ставит перед собой задачу разучить с ними необходимый для постановки танца набор движений. На основе этого набора движений и комбинаций он осуществляет свою авторскую хореографическую постановку, показ которой должен стать результатом обучения студента за семестр или за год. Но всегда ли в результате такого обучения студент овладевает навыками общения на том или ином танцевальном языке? Ведь помимо того, что студенту необходимо научиться «произносить» танцевальные фразы, он должен научиться «думать» и «говорить» на языке танца [5].

В практике обучения классическому танцу формальное заучивание поз и движений приводит к тому, что они теряют свою выразительность при исполнении на сцене, о чем

свидетельствуют многочисленные статьи выдающихся балетмейстеров. Р. В. Захаров об этой проблеме в балетном искусстве пишет так: «Главный недостаток, как я уже говорил, состоит в том, что классический танец иногда из средства создания художественного образа превращается в самоцель. Некоторые педагоги в процессе обучения не умеют еще направить внимание своих учеников на свободное использование всех технических приемов для передачи с их помощью человеческих мыслей и чувств, для создания средствами танца содержательных художественных образов» [3, с. 110].

В театральных вузах педагоги сталкиваются с этой же проблемой: «Умение танцевать, фехтовать... свидетельствует лишь о трудолюбии ученика или актера, факторе очень важном, но не решающем вопросы творчества. Нередко студенты демонстрируют хорошую технику, но оказываются пластически не выразительными, поскольку за ней нет ни мыслей, ни чувств» [8, с.32].

Когда танец ставится балетмейстером или педагогом-хореографом, то очень важно, особенно на стадии обучения будущих исполнителей, передать им не только точность самих поз, но и их смысл, целесообразность, образы, чтобы танец не потерял своей выразительности и донес до зрителя замысел балетмейстера. Задача педагога – обучить будущего исполнителя языку танца, на котором он будет общаться со зрителем.

Если бы язык танца, как и разговорный язык, был у народов, населяющих планету, один на всех, то не существовало бы такого разнообразия национальных танцев и языков, какое мы сегодня имеем. Поэтому, на наш взгляд, целесообразно говорить о том, что на сегодня мы имеем множество танцевальных языков, как народных, так и синтетических, созданных в процессе развития нашей цивилизации. При этом новые танцевальные языки возникают на основе переработки или поглощения уже существующих танцевальных языков и не перестают развиваться.

Язык народного танца столь разнообразен, что человек, не знакомый с определенной танцевальной культурой, не всегда может понять смысл тех или иных движений. Например, когда мы, европейцы, видим индийский танец, то нам не сразу понятно, о чем исполнитель пытается нам рассказать своими движениями. В индийском танце каждая поза и каждое движение глаз, рук, тела и ног имеет свое значение. При этом в отдельных элементах ног мы можем заметить некоторое сходство с дробными выстукиваниями, существующих в других народных танцах: например, русских, мексиканских или испанских, но при этом невозможно сказать, что во всех народных танцах эти движения имеют одинаковое значение. Если в русском танце дробные выстукивания ног могут быть связаны с ритуалом «бужения земли», то в испанском танце они могут имитировать удары о землю копыт быка или лошади.

Чувство радости в разных национальных танцах выражается непохожими друг на друга движениями. Например, чувство радости в узбекском танце выражается совершенно не так, как в испанском, цыганском или русском. Хоть они и схожи по настроению, но отличаются по набору движений и образов исполнителя, выражающего это чувство.

Различие в целесообразности исполняемых похожих друг на друга движений у разных народов, последовательность этих движений, музыка, образ исполнителя, а также особый характер (манера) исполнения определяют в результате смысл танца и неповторимый художественный образ.

Классический танец – это специфический танцевальный язык, созданный благодаря балетмейстерам и педагогам французской Академии танца на основе собранных ими и переработанных разных народных движений. Этот язык имеет большую историю становления и развития. На его основе создано множество балетных спектаклей.

Из смены поз-звуков складываются движения-слова и комбинации-фразы, выражающие определенные мысли исполнителя, чтобы у зрителя мог сложиться определенный художественный образ.

Драматургия балетных либретто наложила свой отпечаток на формирование языка балетного танца. Воплощение на сцене образов легкокрылых сильфид и эльфов способствовало развитию пальцевой техники и прыжков.

Например, арабеск, который М. Фокин называет идеализированным жестом. По его мнению, арабеск не может исполняться иначе, как «стремление ввысь, вдаль... влечение всего тела... движение всем существом... Если же нет этого движения, если нет жеста, а есть только «поднятая нога», то арабеск становится несносной глупостью» [11, с. 359]. Бессмысленно использовать его для выражения через танец чувства агрессии или подавленности.

Понятие *характерного танца* в балетной практике возникло в свое время не случайно. Авторы, разработавшие технологию характерного танца и создавшие учебное пособие «Основы характерного танца» [6], не претендовали на замену характерным танцем обучение танцам *национальным*. Система обучения характерному танцу была разработана для обучения балетных танцовщиков элементам национальных танцев с целью их использования в балетных постановках. В этой системе многие народные движения приобрели более выворотные позиции ног и более высокий шаг, чем это принято при исполнении танцев в народной традиции.

Любая национальная культура накладывает определенный отпечаток на характер танцевальных движений. Это связано с образной культурой людей живущих в определенных исторически сложившихся (географических, природных, бытовых и

социальных) условиях. Но при постановке характерных танцев балетмейстер не является хранителем национальной культуры и танца – он выражает свое видение музыкального образа через элементы национальных танцев. Он имеет право на увеличение амплитуды движения или изменения смысла используемого движения в соответствии со своим замыслом.

Отсутствие в театральной школе практики обучения народному танцу привело к тому, что многие педагоги вместо народного танца стали обучать студентов-актеров характерному танцу, который не всегда может быть использован в драматическом театре, особенно в пьесах реалистической направленности.

В каком эмоциональном состоянии находится другой человек, мы бессознательно привыкли определять по некоторым внешним признакам. Например, если мы видим, что человек чем-то сильно расстроен, то объяснить правильность своего суждения о состоянии человека можем по наличию в его движениях некой «тяжести», что выражается в тяжелой походке и в опущенных плечах. Если мы попробуем тем же образом описать человека счастливого, то сразу вспоминаются такие характеристики нашего восприятия, как «легкость» в его походке и движениях. Обычно про счастливого человека мы говорим: «Он летает от счастья» или «Он светится от счастья».

Чтобы увидеть и «прочитать» эмоциональное состояние другого человека, нам не надо знать его национальной принадлежности, песенно-танцевальной культуры и языка, на котором он разговаривает. Этот язык понятен всем людям без слов.

В технологии актерского искусства элементы, составляющие внеречевого общения людей, определены как *бессловесные элементы действия* [2]. Каждый из этих элементов имеет свое определение и свои характерные признаки. Оценивает ли человек что-либо, собирается он что-то сделать или нет, насколько он в этом заинтересован, счастлив он или печален – всё это мы можем определить по проявлению в его теле элементов бессловесных действий: «оценкам», «пристройкам», «мобилизации» и «весу тела».

Здесь стоит поподробнее поговорить о языке пантомимы, который использовался еще танцовщиками Древней Греции [7] и применяется в наше время балетмейстерами различных стран как в балетных, так и во многих других пластических спектаклях. Этот язык основан, с одной стороны, на использовании укрупненно-подчеркнутых движений, имитирующих движения человека в повседневной жизни без использования для этого обычных бытовых предметов. В пантомиме сегодня разработана отдельная пластическая техника, создающая в результате иллюзию движения человека вверх по лестнице, идущего, бегущего и т. д., в то время как исполнитель находится на сцене почти всё время на одном месте. С другой стороны, пантомима основана как раз на использовании таких

движений и поз, в которых зритель с легкостью может «прочитать» элементы бессловесных действий и понять не только смысл, но и эмоциональный характер поведения человека на сцене без слов.

В пантомиме, помимо использования бессловесных элементов действия, была предпринята попытка заменить произнесение некоторых слов укрупненными жестами и движениями тела, которые в обычной жизни мы тоже используем для усиления воздействия от произносимых нами слов. В обычной жизни человек во время общения с другими людьми очень редко пребывает в полной статике: так или иначе, для большей убедительности он совершает определенные телодвижения, дополняющие его слова. Если в нашей жизни эти движения могут быть от очень мелких (почти микроскопических) до крупных, то в пантомиме *все* движения становятся укрупненно подчеркнутыми. Слово «да» в балетных спектаклях исполнители часто обозначают подчеркнутым киванием головы, «не знаю» – укрупненным поднятием плеч, «нет» – большим отрицательным жестом руки, и т. д.

Сама по себе пантомима не является танцем, хотя в ней присутствуют ритмизованные движения.

Приступая к обучению будущих драматических актеров искусству танца, важно помнить о том, что мы должны передавать им знания о различных танцевальных языках, а не раз и навсегда выученных комбинациях движений. Будущему актеру необходимо предоставить возможность самому пробовать «думать» и «говорить» на танцевальном языке, а не стремиться заучить с ним как можно больший набор бессмысленных поз и движений.

Методика такого обучения заключается в том, что при первом показе и объяснении разучиваемых со студентом движений танца необходимо в первую очередь обратиться к его воображению и помочь ему сформировать образы этих движений, понять их смысл и назначение в танце.

Разъяснение национальных традиций, преобладающих тем в обрядовой, песенно-танцевальной и эпической культуре народа дает исполнителю более полное представление о языке танца этого народа и позволяет в более короткий срок добиться выразительности исполнения самих движений. В результате исполнитель осознанно и целенаправленно овладевает техникой танцевального языка. При этом педагогу необходимо параллельно с отработкой техники исполнения того или иного движения обращать внимание учащихся на образ исполнителя и характер исполнения движения.

После того как студентами будут выучено некоторое количество движений-слов и комбинаций-фраз, им предоставляется возможность самим пробовать составлять

танцевальные фразы-предложения: выразить свои мысли, пользуясь тем набором движений, которые они выучили. Для этого учащимся предлагается договориться о предлагаемых обстоятельствах, где будет разворачиваться действие танцевального этюда (на свадьбе, на вечеринке, на балу и т. п.), и дальше они начинают пробовать завязать общение на языке танца с партнером по сцене. Обсуждение состоявшихся этюдов помогает студентам-актерам в осознании того, что получилось, а что нет. Как правило, основные замечания бывают связаны либо с потерей точности танцевального языка при эмоциональной яркости поведения, либо, наоборот, со старательностью в технике исполнения движения и потере общения с партнером. Отработка взаимосвязи используемых движений с эмоциональным поведением и общением с партнером является важным в этой работе и занимает основное репетиционное время. В результате студенты обучаются импровизировать на заданном им танцевальном языке в рамках определенной культуры, что является очень важным и полезным навыком для их последующей работы в драматическом театре.

Некоторые специалисты могут возразить, что без знания всего набора слов языка невозможно на нем разговаривать. Но ведь в детстве мы тоже не сразу выучиваем все слова своего родного языка. По мере накопления словарного запаса мы строим всё более и более сложные фразы и предложения, но это не значит, что четырех- или пятилетний ребенок не в состоянии доносить свою мысль, используя имеющийся у него словарный запас. Следовательно, при разучивании движений танцевального языка необходимо в первую очередь дать студенту основные базовые движения, чтобы он мог с помощью них составлять элементарные фразы и потом уже усложнять их по мере углубления своих познаний в техники изучаемого танца.

В результате такого обучения у молодых актеров складывается наиболее полное представление о тех танцевальных языках, которые они изучили, понимание целесообразности и уместности применения танцевальных движений, что делает их исполнение более выразительным.

Пока существует мало специальной литературы, дающей наиболее полное представления для балетмейстеров и исполнителей о связи традиций, эпоса и песенно-танцевальной культуры народов. Но она есть, и хотелось бы обратить внимание педагогов-хореографов на некоторые из книг, в которых эта информация дается в наиболее полном объеме. Одну из попыток собрать воедино материал по русскому народному танцу предпринял А. А. Климов [4]. При изучении танцев северных народов России очень полезной будет монография В. Н. Нилова, посвященная хореографии коренных народов Красноярского края [9].

В этих учебных пособиях приводятся описания движений танцев, ноты, используемые национальные инструменты, тексты исполняемых песен на языке коренного народа и их перевод, костюмы исполнителей, их образы, а также обычаи и традиции. Рассмотрение танца в контексте национальных традиций позволяет исполнителю наиболее полно понять характер и язык изучаемой им танцевальной культуры.

## **Литература**

1. Громов Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. Спб.: ИГУП, 1997. 256 с.
2. Ершов П. М. Технология актерского искусства. М.: ТОО «Горбунок», 1992. 288 с.
3. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 224 с.
4. Климов А. А. Русский народный танец. Выпуск 1. Учебное пособие. М.: Издательство МГУК, 1996. 40 с.
5. Леонтьев А. А. Языкознание и психология. М.: Наука, 1966. 80 с.
6. Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. Л.-М.: «Искусство», 1939. 188 с.
7. Лукиан. О пляске. Собр. соч. Т. 2. М.-Л.: ACADEMIA, 1935. 740 с.
8. Немеровский А. Б. Пластическая вырази-тельность актера: Учеб, пособие для театр, вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1987. 191 с.
9. Нилов В. Н. Дух и пластика танца: Хореография коренных народов Красноярского края. М.: Век информ., 2009. 300 с.
10. Филатов С. В. От образного слова - к выразительному движению. М.: «NB Магистр», 1993. 132 с.
11. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.-М.: «Искусство», 1962. 638 с.