

АНАЛИЗ ВИДОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТАНЦОВЩИКА ПО СОЗДАНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

© 2011 Е.Н.Попова

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

Статья поступила в редакцию 09.03.2011

Статья посвящена специфике хореографического отображения действительности средствами создания художественного образа в танце. Автор раскрывает процесс формирования изобразительно-выразительных начал в танцевальном образе.

Ключевые слова: анализ, художественный образ в танце, творческий процесс, хореографический текст, выразительность и изобразительность, природа танца, синтез, ценности.

Работая над художественным образом, хореограф / танцовщик преодолевает границы первоначального замысла (идеи) и лексического (движение) материала. Каждый этап работы художника, балетмейстера, танцовщика, репетитора, свидетельствует о развитии художественной мысли, что вносит в практику творческого процесса (созданию художественного произведения, образа) свои правки. Восприятие хореографического произведения – психологический акт. Здесь образность не что иное, как способность воссоздать, увидеть в материале (пластике танцовщика, сюжете, цвете, звуке, костюме) идейное содержание. В известной мере результатом восприятия, понимания хореографического текста (сотворчество исполнителя и зрителя) является художественный образ, способный глубоко взволновать и потрясти человека, оказывая на него эмоциональное воздействие. Одна из особенностей художественного образа – одновременная соподчиненность временным и пространственным законам. Способность танца изображать саму жизнь в эмоционально-выразительной форме определили отбор материала для образного отображения действительности. И, таким образом, искусство танца приобрело ассоциативный язык (лексика и стиль хореографии) воздействующий на зрителя эмоционально¹.

История хореографического театра показывает пути развития исполнительского мастерства многих поколений танцовщиков, поскольку развитие хореографического искусства происходит вместе с творческим ростом самих исполнителей. Художественные способности актера нередко

влияют на формирование пластического текста хореографического произведения и, как правило, устанавливают стиль, традиции исполнения. Совершенствование исполнительской техники позволяет танцовщику раскрыть психологический образ сценического персонажа, передать в танце все многообразие человеческих переживаний. Рассмотрим понятие «художественный образ». Художественный образ, как его определил Ю.Б.Борев², – «единство объективного и субъективного». В образ входит не только материал действительности, переработанный творческой фантазией художника, но и его отношение к изображенному, а также все богатство личности создателя. «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий...» – писал Н.В.Гоголь³.

Роль индивидуальности художника проявляется и в хореографическом искусстве. Каждый танцовщик по-своему трактует образ, и перед зрителем раскрываются разные стороны сценического персонажа. Ю.Н.Григорович определяет хореографический образ так: «Целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом»⁴. Таким образом, можно сказать, что хореографический образ тождественен действующему лицу, персонажу спектакля. Его пластическая характеристика складывается на протяжении действия из разнообразных эпизодов, раскрывающих характер своих героев.

⁰ Попова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографии.

E-mail: gyranovskii@mail.ru

¹ Попова Е.Н. Государственный Волжский русский народный хор им.П.М.Милославова: История творческой деятельности: Монография. – Самара: 2008. – С.79.

² Борев Ю.Б. Собр. соч.: В 4 т. – Т.3. Эстетика, изд.3. – М.: 1999. – С.614.

³ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – Т.6. – М.: 1953. – С.115.

⁴ Григорович Ю.Н. Балет: Энциклопедия / Под ред. Ю.Н.Григоровича. – М.: 1981. – С.379.

Развернутую характеристику «образ в театральном искусстве» дает Р.Захаров: «Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены действием драматургическим. Образ – явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из самой гущи жизни. Он складывается из множества органически слагаемых свойств и особенностей. Сюда входят социальная, национальная, профессиональная принадлежность героя, принципы восприятия им жизни, его умственная деятельность в процессе развития, совершенствования или, наоборот, скатывания личности к разложению, к распаду»⁵.

На основе вышеприведенных высказываний можно сказать, что создание хореографического образа в искусстве танца является одной из решающих задач для хореографов. Каждый вид искусства, постигая, благодаря своей образной специфике, те или иные сферы объективной реальности, уже в силу этого обстоятельства обладает своими, только ему присущими закономерностями. Прежде всего, здесь надо отметить свое особое художественное пересоздание мира, свойственное только данному искусству, объективно заложенное в системе его изобразительно-выразительных средств. То, что характерно для музыки, отлично от того, что постигается поэзией или живописью.

Мир хореографической образности диктует свои законы отображения действительности, основанные не на буквальном соответствии жизненного и художественного материала, а на степени верности метафорическому, поэтическому отражению жизни. Балет, в силу своих изобразительно-выразительных возможностей более, чем другой вид искусства, чужд натуралистической подробности, житейской повседневности, обыденной достоверности. Вместе с тем, балетмейстер-сочинитель танца, не может творить вне связи с действительностью. Связь носит не буквальный, а опосредованный характер, она необходимо осуществляется с учетом общих эстетических законов и образности хореографического искусства. По Р.В.Захарову, «язык танца – это, прежде всего язык человеческих чувств и если слово что-то обозначает, то танцевальное движение выражает, и выражает только тогда, когда, находясь в сплаве с другими движениями, служит выявлению всей образной структуры произведения»⁶.

Обобщенность и многозначность хореографической пластики требует применения особых законов отображения действительности, состоящих

в поэтической условности хореографических образов. Секрет воздействия танца состоит в силе выражения человеческих дерзаний, в передаче чувств высокого накала, в отвлечении от всего мелкого и случайного. Хореографические образы, как правило, несут в себе отображение этапных, ключевых моментов жизни, и благодаря своей высокой опосредованности и взволнованной приподнятости они оказываются способными постигнуть ее сущность.

Мы принципиально возражаем против утверждений, встречающихся в нашей эстетической литературе, в которых за искусством балета сохраняется лишь право на «правдивую идеализацию» действительности. Подобное заключение, на наш взгляд, выводится сторонниками однопланового, ограничительного рассмотрения балета, по крайней мере, из двух неверных посылок. Во-первых, специфическая условность и обобщенность системы изобразительно-выразительных средств хореографического искусства рассматривается ими лишь как язык с образными возможностями одной только идеализации; во-вторых, в данном случае не учитываются лучшие реалистические традиции нашего балета и его истоки в русском дореволюционном балете. Между тем, благодаря им наше современное хореографическое искусство имеет в своем арсенале «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетту», «Сердце гор», «Шурале», то есть такие балеты, которые общепризнанно стали лучшей школой, лучшими проводниками реалистического метода в хореографии.

Обращаясь к художественной практике русского балета, прослеживается тенденция, связанная с выявлением новых, неиспользованных ранее возможностей образного отражения действительности, в том числе и своего ракурса в подходе к современной теме. В творчестве ведущих русских хореографов Ю.Григоровича, Л.Якобсона, И.Бельского, Н.Касаткиной и В.Васильева, О.Виноградова и других все настойчивее и определеннее проходит мысль о том, что отнюдь не любое содержание доступно балету. Главное для содержания будущего балетного спектакля – это органически заложенные в нем предпосылки музыкально-хореографической образности. Новая органическая связь содержания со стихией музыкально-хореографической образности ярко проявила себя в таких хореографических полотнах, как «Легенда о любви», «Берег надежды», «Ленинградская священная», «Паганини», «Ассель», «Спартак» и другие.

Хореографическое искусство включает различные виды искусств – музыку, скульптуру, литературные источники, драматургию, живопись. Каждый из них, преломляясь соответ-

⁵ Захаров Р.В. Сочинение танца. – М.: 1983. – С.31.

⁶ Там же. – С.32.

венно требованиям данного вида искусства, становится необходимым компонентом хореографического образного мышления. Но балет – искусство пластики и именно ей принадлежит ведущая, основная роль в создании хореографического образа. Специфика хореографической образности состоит в танцевально-пластическом развитии, и мышление образами самих танцев является единственным способом раскрытия и воплощения характеров в балете.

Содержательность хореографического образа тесно связана с содержанием всего драматургического замысла балета, который в процессе создания обогащается музыкальными, пластическими и живописными характеристиками, и вместе с ними предстает в новом единстве музыки, пластики, драматургии, живописи. В том случае, если это единство не нарушает целостности пластического образа, а, напротив, создает необходимые предпосылки для его художественного восприятия, мы имеем дело с таким синтезом, в котором ни одна сторона образной специфики не доминирует за счет другой. Так, образы Данилы, Катерины, Хозяйки Медной горы в балете «Каменный цветок» взяты из уральских сказов П.Бажова, но образами хореографическими они стали благодаря удивительному художественному видению балетмейстера Ю.Григоровича, создавшему собственно хореографическую «партию» на основе тонкого прочтения музыкальной партитуры С.Прокофьева. Живописная гармония костюмов и декораций С.Вирсаладзе прекрасно способствовала слиянию образных возможностей музыки и пластики.

Представителями современной зарубежной хореографии являются Мерс Каннингхем и Алвин Николаис. Главное утверждение этих хореографов состоит в том, что единственным содержанием танца есть сам танец (об этом пишет в своей книге В.Ю.Никитин). Представители подобного распространенного в странах Европы и США направления отвергают мысль о том, что «сюжет или какое-либо содержание необходимо балету. Они утверждают независимость танца, как исключительного комплекса движений. Стремление преодолеть одухотворенную, высоко поэтическую природу танца выражается у них в обращении к особой, эмоционально невоспринимаемой конкретной музыке и должно привести, по мысли Мерса Каннингхема, к созданию образа, творящего мир за пределами воображения»⁷.

Метод, используемый при постановке своих балетов, Каннингхем называет «методом случайности». Каннингхем начинает созидание с разрушения, то есть пытается разложить танец на

его множители – отдельно ритм, положение тела и продолжительность движения, после чего стремится собрать эти разрозненные компоненты наугад. Таким образом, констатирует он, все элементы танца определяются фактором случайности. Что же касается музыки, то с ней танцоры вообще не знакомятся до генеральной репетиции, дабы не чувствовать себя прикованным к звукам. Алвин Николаис направляет усилия на то, «чтобы лишить жест его привычной функции и получить простое кинетическое изложение движений человеческого тела, содержащее, по его мнению, чувства тяжести, света, толщины»⁸ и т.д., то есть, говоря иными словами, стремится одушевленного и эмоционально-выразительного танцора на сцене превратить в нечто похожее на запрограммированное кибернетическое устройство. Новоявленные авангардисты не одиноки, так как иррационализм, отказ от содержательности искусства – оборотная сторона многочисленных течений современной зарубежной культуры.

Отмечая принципиальное различие, существующее между изобразительностью и выразительностью в способе организации и художественного воспроизведения объективной реальности в образе, надо исходить из того, что отмеченные начала в искусстве всегда предстают в диалектическом взаимодействии. Действительно, нельзя выразить какое-либо явление в искусстве, не изображая его, и нет ничего изображенного, что не обладало бы той или иной степенью выразительности. Литература, музыка, живопись, хореография наполняют художественные образы различной степенью зримой наглядности и конкретности, по-разному организуют жизненный материал, а сам принцип отбора материала, его необходимый эмоциональный аспект зависит как от специфики каждого из искусств, так и от специфики жанров. Балет, будучи оригинальным синтетическим жанром, включает в себя виды искусств с превалированием изобразительного начала (живопись, скульптура, пантомиму) и искусства выразительные – танец и музыку.

Степень взаимодействия изобразительных и выразительных начал в хореографии зависит от того, какая сторона пластической выразительности в системе изобразительно-выразительных средств (танцевальная или пантомимная) доминирует при создании конкретной хореографической образности. В хореографии, как и в любом искусстве, нет художественных приемов, хороших и годных на все времена. Художественный прием, естественно и органично вошедший в общую танцевальную палитру, служит раскрытию выразительной природы танцевальной образности. Современность хореографического искусства – это, прежде всего, современность его хорео-

⁷ Никитин В.Ю. Модерн – джаз танец. – Т.1. – М.: 2001. – С.21.

⁸ Там же. – С.38.

графического образного мышления, в котором изобразительность и выразительность всегда существуют в единстве.

В российских хореографических спектаклях, начиная с балета «Пламя Парижа» В.Вайнонена, и далее в «Лауренсии», «Сердце гор» В.Чабукиани, «Бахчисарайском фонтане» Р.Захарова, «Ромео и Джульетте» Л.Лавровского», «Шурале» Л.Якобсона и других синтез классических и народных танцевальных форм шел путем, далеким от прямого копирования и буквального перенесения на сцену элементов народной танцевальной выразительности. Хореографическая образность, решения в них средствами классического танца, получает оригинально яркую национальную характерность, а это, в свою очередь, неизмеримо раздвигает горизонты выразительности танцевальной лексики. Блестящий пример тому – работы талантливого балетмейстера Ю.Григоровича, творческий метод которого подобрал многообразные формы пластического интонирования, но вместе с тем, в нем собственно танцевальной выразительности отводится определяющая, ведущая роль. Балеты Григоровича «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак» стали лучшим доказательством того, что художественная правда образов хореографического искусства состоит не во внешнем пластическом копировании окружающей жизни, а заключена в эмоционально-смысловой правде танцевальной образности, рожденной на основе использования всех различных компонентов пластического языка, перелитых индивидуальностью хореографа в неповторимую танцевальную форму.

Рассматривая значение пантомимы, как определенного элемента изобразительного начала в хореографической образности, следует остановиться на отличии танца от пантомимы. Если танец в своей сущности обобщен и многозначен, то пантомима в балете служит как бы непосредственным эмоциональным откликом на практическое взаимодействие человека и окружающего мира. Танцу больше присуща выразительная способность передавать тончайшие состояния человеческого духа, пантомима всегда изобразительна. Пантомимное движение конкретно, сиюминутно, в нем объективно заложена характеристика лишь данного момента, запечатленного в своей неповторимости проявления. Танец абстрагирует, пантомима конкретизирует.

Исследуя соотношения изобразительно-выразительных начал в хореографической образности, именно танец является первейшим носителем балетной образности, тогда как пантомима

лишь верный помощник танца в создании развернутого пластического полотна. Общеэстетический анализ синтеза выразительных и изобразительных начал в хореографической образности был достигнут к концу 19 века М.Петипа и Л.Ивановым. Здесь пальма первенства неизменно отдавалась выразительности, определяющей природу танцевального искусства, столь близкой самой природе музыки. Образность в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда» находят свое воплощение в льющемся потоке танцевальных сцен, в сменяющих друг друга хореографических построениях, воздвигнутых с помощью безграничного доверия к глубине поэтического обобщения классического танца, способного быть незаменимым «инструментом» в руках умелого творца. Новым реформатором балета, поборником изобразительного начала в хореографии стал М.Фокин, но именно он подарил миру классическое совершенство «Умиряющего лебедя» и «Шопенианы», органично продолжающих лучшие достижения русского балета в области симфонического танца. Стремясь приблизить к жизни искусство балета, Фокин заново распределил акценты выразительности, придав при этом большие вспомогательные полномочия изобразительному началу. Изобразительность в балетах «Петрушка», «Жар-птица», «Шехерезада» была для хореографа средством правдивого прочтения многогранных характеров, жизненных ситуаций, естественных человеческих поступков. Отдавая предпочтение изобразительному, вернее, содержательному началу, Фокин завоевал новые рубежи выразительности хореографического искусства.

Таким образом, в искусстве балета, по нашему мнению, нельзя ставить какие-либо запреты и выдвигать апробированные пути в отношении взаимодействия изобразительных и выразительных начал. Главное состоит не в том, какое образное начало превалирует у того или иного балетмейстера, а в том, какой задаче оно служит, какую идею и как, каким образом оно раскрывает. Категорических мнений и готовых рецептов в дозировке изобразительности хореографической образности никогда не существовало и существовать не будет. Мерилом тут всегда останутся талант балетмейстера, композитора, живописца, их способность к творческой гармонии, к подчинению системы изобразительно-выразительных средств своего искусства единому, раскрывающему существенное в действительности, художественному замыслу.

ANALYSIS OF ACTIVITIES FOR CREATING A DANCER'S ARTISTIC IMAGE

© 2011 E.N.Popova^o

Volga Region State Socio-Humanitarian Academy

The article is devoted to specific choreographic representation of reality by means of creating an artistic image of the dance. The author describes the process of figurative expression formation in the dance image. Activities of choreographer / dancer, relationships and dependencies are identified as major factors of unity of objective and subjective in performance.

Keywords: analysis, artistic image of the dance, creative process, choreographic text and visual expressiveness, synthesis, values.

^o*Elena Nikolaevna Popova, Candidate of Pedagogical Sc., Associate professor of choreography. E-mail: guranovski@mail.ru*