

УДК 793.3; 75.04

А. А. Меланьин

СХЕМАТИЗАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПОЗ ПО МЕТОДУ УИЛЬЯМА ХОГАРТА

Хореографический текст состоит из последовательных поз, объединенных связующими движениями. Способность запоминать позы, и, видоизменяя их, объединять в комбинации, является важной составляющей частью профессии хореографа.

История искусства содержит множество примеров изображения танцевального движения — в рисунке, скульптуре, живописи... Различные по технике исполнения и творческой манере авторов они иногда достаточно точно передают наиболее выразительные положения тела. «В тех случаях, когда костюм танцовщика не скрывает особенностей его телосложения, графика позы практически совпадает с анатомически достоверно изображенным опорно-двигательным аппаратом. По мере увеличения различий между искусственно созданной формой костюма и естественным силуэтом человеческой фигуры их суммарное восприятие претерпевает заметные изменения» [1, с. 7]. Это обстоятельство всегда учитывается художниками и скульпторами при создании композиции. Пример, близкий к хореографии, можно увидеть на таблице из трактата Уильяма Хогарта² «Анализ красоты».

В ранней молодости Хогарт поступил в качестве подмастерья к резчику по серебру, где приобрел уверенные технические навыки профессионального гравера, столь пригодившиеся ему впоследствии на самостоятельном художественном поприще.

Хогарт, по его собственному утверждению, «не стал более копировать различные вещи, но старался скорее усвоить себе их язык (и по возможности определить его грамматику), собирать и удерживать в памяти все, что я видел, и с помощью повторяющихся наблюдений пытаться проверять на моих холстах, как далеко продвинулся я вперед, пользуясь этим способом» [2, с. 12].

Здесь Хогарт имеет в виду не столько искусство понимания художественных произведений через истолкование присущих им специфических средств выразительности, а скорее указывает на те способы, благодаря которым он совершенствовал свою зрительную память, свое искусство видеть и запоминать вещи, предметы, человеческие фигуры. Исходя из контекста приведенного выше отрывка, один из наиболее известных исследователей творчества Хогарта — Джозеф Барк (Joseph Burke) предположил, что под словом «грамматика» Хогарт имел в виду изобретенную им самим систему «зрительной мнемоники», имевшую тесное родство с античным «искусством запоминания» [2, с. 13].

² Хогарт Уильям (1697–1764) — английский художник, иллюстратор, автор сатирических гравюр.

В подтверждение этой гипотезы Д. Барк приводит некоторые сведения из биографии Хогарта. Из них следует, что отец художника — школьный учитель Ричард Хогарт, изобрёл свои способы легкого усвоения грамматических правил и быстрого приобретения навыков устной и письменной латинской речи для английских детей. Таким образом, У. Хогарт с детства мог знать о приемах и правилах античной мнемоники, и она могла дать ему толчок для изобретения собственной зрительной мнемонической системы, специально приспособленной для художественных целей.

В черновиках к «Анализу красоты» Хогарт пишет: «чтобы достичь умения делать новые композиции (а не повторять старые путем копирования) я старался приучить себя к своеобразной технике запоминания; повторяя в памяти части, из которых составлялись предметы, я был в состоянии научиться комбинировать их и фиксировать карандашом. Так, несмотря на все затруднения, проистекавшие из упомянутых мною обстоятельств, я имел одно существенное преимущество перед моими соперниками, раннюю привычку, приобретенную практикой, — удерживать зрительной памятью все то, что я только хотел изобразить, вместо того чтобы бесстрастно срисовывать все это на месте» [2, с. 14].

Можно предположить, что установленной Хогартом «эстетике линий» предшествовал долгий период разработки искусства «линейной нотации», с помощью которого он совершенствовал свою зрительную память, направляя ее усилия на самые характерные элементы композиции. Очевидно, что процесс выбора таких элементов был как аналитическим, так и творческим.

Любопытные свидетельства о том, что представляла собой «зрительная мнемоника» Хогарта, оставили некоторые из его современников. Так, например, Дж. Николс пишет, что художник любил бродить по лондонским улицам и «делать эскизы всех тех сцен, фигур или предметов, которые обратили на себя его внимание, — карандашом на своих ногтях» [2, с. 14].

Условно схематизированные линии этих зарисовок позволяли Хогарту достаточно точно восстанавливать в памяти лица, позы и даже массовые сцены. Эта выработанная способность быстрой фиксации условными знаками потока разнообразных зрительных впечатлений играла для Хогарта ту же роль, какую столетие спустя стали выполнять для художников моментальные фотографические снимки. Хогарту удавалось удерживать в своей памяти целостные видимые образы на основании лишь схематично обозначенных их наиболее существенных деталей. Впоследствии И. В. Гете (в своей работе «Собиратель и его присные») назвал подобные зарисовки, состоящие из немногих штрихов, «иероглифами» человеческих фигур.

Рассмотрим пример того, что представляла собой зрительная мнемотехническая система Хогарта. В XVI главе «Анализа красоты» («О положениях тела»), художник «кодирует» центральную многофигурную композицию людей танцующих контрданс. Результат представлен на рисунке 71 в левом верхнем углу этой же таблицы танцующих контрданс (таб. 1), где позы исполнителей контрданса представлены с помощью условных схематических графем. После значительного увеличения верхнего левого угла и наложения схематичных знаков

(слева от цифры 71) на соответствующие им фигуры танцоров принцип соответствия становится более очевидным (таб. 2). Он опирается на условную возможность вписать ту или иную танцующую фигуру в некое геометрическое построение. Причем выбор этих построений сделан Хогартом весьма искусственно и с единственной целью — создать «живописный» контраст между расположенными рядом парами. Ведь если предположить, что все участники контрданса добросовестно и музыкально точно исполняют одинаковые *pas* (и при этом тщательно соблюдают рисунок взаимных перемещений), то различия в их ракурсах не могут быть столь существенными.

В этом, очевидно, и состоял мнемотехнический принцип Хогарта — **усилить различие между сходными танцевальными движениями с помощью геометрической схематизации их ракурсов.**

Именно это обстоятельство и сближает художественный прием Хогарта с навыками, имеющими практическую ценность для балетмейстера. Ведь при работе с исполнителем педагогу и хореографу приходится так или иначе называть позы и ракурсы, чтобы упростить запоминание их последовательности. А так как далеко не все позы имеют канонические названия, то приходится прибегать к приему словесно-ассоциативной маркировки или, проще говоря, «навешиванию ярлыков».

Проведем эксперимент: рассмотрим еще раз схематичные обозначения поз используемые Хогартом (а это, по сути, придуманные им *графические ярлыки*) и попробуем придумать для каждого из них *словесно-ассоциативный ярлык*. Подобный термин должен содержать остро-характерную образную «подсказку». Чем короче и ярче мы «зашифруем» образ — тем легче его запомнить и «оживить» в хореографической фантазии.

Рассмотрим таблицу 2 (слева направо):

— «vis-a-vis кобр» — на первый взгляд позы партнера и партнерши достаточно спокойны, а кривизна зеркально расположенных букв S весьма произвольно вписана в их фигуры, но предложенный «ярлык» содержит вполне достаточную «змеевидную» подсказку для вариационной разработки положений корпуса этой пары³;

— «локотки» (два параллельных уголка на вертикальной палочке) — на гравюре Хогарта дополняются изящно выгнутыми запястьями рук, поддерживающих платье;

— «ромбик-петушок»⁴ — в запечатленной позе лучше всего виден подскок на правой ноге с приподнятой вперед левой (*Pas de greue* [3, с. 47] — основное танцевальное движение всех участников контрданса которое художник последовательно варьирует от одного танцора к другому;

— «Р» Rumpkin — «тыква» (*англ.*). Можно предположить, что такую аббревиатурную кодировку имел ввиду Хогарт связывая ее с широкими складками одежды

³ Ярким примером такой разработки может служить достаточно карикатурный менуэт из балета «Rooster» современного хореографа Кристофера Брюса.

⁴ Также есть сходство с мужской темой А из балета «Rooster».

Таблица 1

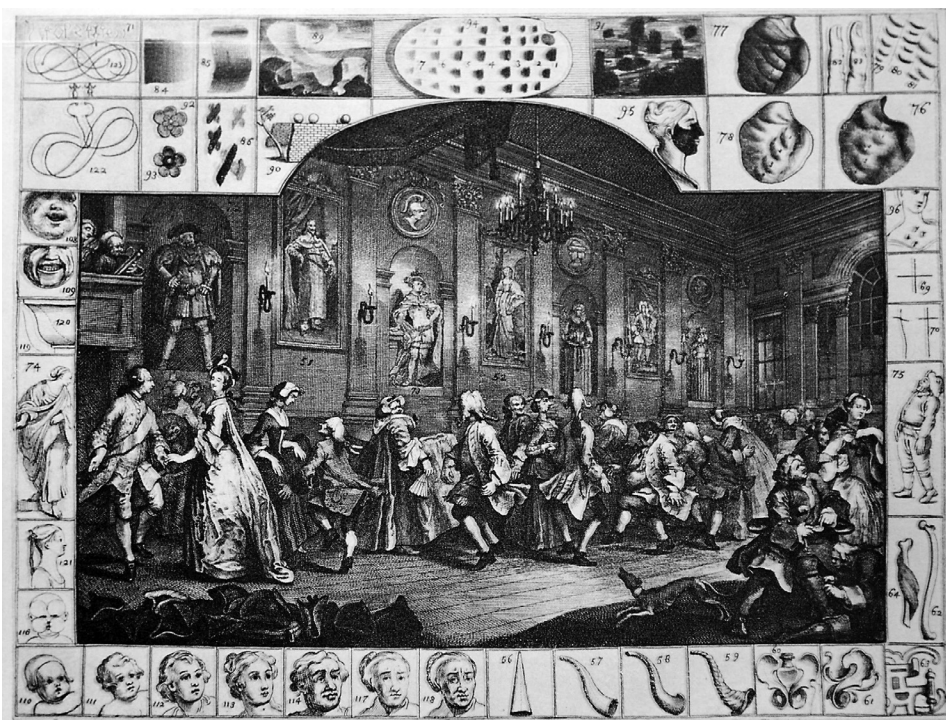
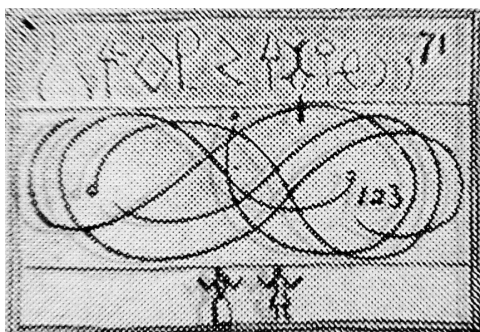


Таблица 2



формирующей силуэт этой танцовщицы, а также — выпуклыми линиями ее щек, воротника и полей шляпки;

— «зигзаг» — геометрическое соответствие этого графического символа и силуэта танцующего совершенно очевидно и не нуждается в комментарии, однако, стоит обратить внимание, что этот мужчина — единственный «опоздавший» или «поспешивший» подскочить на правой ноге с приподнятой вперед левой;

— «сложенный зонтик» (треугольник на вертикальной палочке) — является, по сути, вариацией графического мотива «локотки», с той лишь разницей, что подбородок женщины гордо приподнят, а грудь выпячена;

— «таракан» — хорошо контрастирует с «зигзагом», несмотря на то, что является его вариацией. Хогарт очень остроумно кодирует букли парика этого персонажа как «усики таракана».

Продолжая в том же духе, можно назвать следующие позы как:

— «одуванчик» (шар на вертикальной палочке);

— «пузо на бедре»;

— «двойная скобка».

Если охватить взглядом всю композицию, то хорошо заметно, как диагональ построения подчеркнута перспективным убыванием высоты фигур танцовщиков — от «vis-a-vis кобр» к «двойной скобке». Эти крайние парные элементы композиции также контрастно противопоставлены друг другу своими геометрическими принципами. В первом случае — зеркальность, во втором — параллельность.

Необходимо отметить, что принцип *образно-геометрического* подобия, конечно же, не является изобретением Хогарта, а существует с глубокой древности. Так, например, многие образцы наскальной живописи содержат приемы геометрической схематизации образов животных, птиц, а также человеческих фигур. Этот же ассоциативный механизм с древности используется людьми для «опознания» тех или иных созвездий.

Оригинальность мышления Хогарта выразилась в том, что он первым предложил рассматривать образно-геометрическую схематизацию статичных объектов и траектории их движений *по единому принципу*. Согласно теории Хогарта: «... тела при движении всегда описывают в воздухе ту или иную линию; так, например, головня, которой вертят в воздухе, совершенно явно описывает круг, водопад — часть кривой линии, стрела или пуля из-за быстроты своего движения — почти прямую линию. Волнообразные линии создаются приятным движением корабля на волнах. Для того чтобы получить правильное представление о движении и в то же время быть твердо убежденным, что движение это правильное, давайте вообразим линию, получающуюся в воздухе от движения любой предполагаемой точки на конечности, или от движения части тела и конечности, или, наконец, всего тела целиком.< ... > После того как мы составим себе представление о всех движениях как о линиях, будет нетрудно понять, что грация движения зависит от тех же правил, которые создают ее в формах» [2, с. 197].

В этой же главе Хогарт приводит свои наблюдения, касающиеся характерных различий в танцах персонажей комедии дель арте: «Позы Арлекина попросту составлены из определенных мелких, быстрых движений головы, рук и ног;

некоторые из них будто бы отскакивают от тела по прямым линиям, некоторые можно изобразить маленькими кругами.

Скарамуччо — абсурдно-серьезный характер, с чрезмерно замедленными скучными движениями, которые выражаются линиями неестественной длины. Эти два характера кажутся задуманными по принципу резкого контраста движений.

Движения и позы Пьеро выдержаны главным образом в перпендикулярах и параллелях, так же как его фигура и одежда.

Пульчинелла смешон, потому что все в нем противоречит изяществу — и фигура, и движения. Красота разнообразия, во всех своих проявлениях, полностью исключена из его характера. Его конечности поднимаются и падают почти одновременно в параллельных направлениях, как будто бы они соединены с телом при помощи дверных петель» [2, с. 201–202].

Рассуждая о красоте сценического движения, Хогарт не забывает о соотношении статических и динамических элементов в мизансценах: «Заметьте, что поскольку красота зависит от *беспрерывного разнообразия*, значит, то же самое будет относиться и к благородной изящной игре. А так как ровная поверхность составляет значительную часть красоты в форме, то и перерывы в движении актера также совершенно необходимы и, по моему мнению, весьма полезны для большинства наших сцен, чтобы освободить глаз от того, что Шекспир называет *непрерывным распиливанием воздуха руками*» [2, с. 203].

Дополняя сказанное выше, отметим, что визуально базированные системы записи танца всегда опирались на поочередную зарисовку поз. Современным примером «полнопотоковой» фиксации танца является видеозапись и сегодня она, в подавляющем большинстве случаев, служит отправной точкой для анализа хореографического текста. Тем не менее, для развития пространственного воображения балетмейстеру весьма полезно упражняться в последовательных зарисовках поз, входящих в состав танцевальной комбинации.

В заключение хочется повторить слова Хогарта, утверждавшего, что «движение — есть *род языка*, который, быть может, со временем будет изучаться с помощью чего-либо вроде *грамматических правил*» [2, с. 15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Меланьин А. Графический мотив // Academia: Танец. Музыка. Образование. 2012. № 1 (25). С. 6–17.
2. Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987. 254 с.
3. Hutchinson A. Dance Notation // Dance books. № 9. Cecil Court, London. WC2. 1984.