

Министерство культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия)
ГБПОУ РС (Я) «Якутский колледж культуры и искусств имени А.Д.Макаровой»
ПЦК «Хореографическое творчество»

КОМПОЗИЦИЯ И ПОСТАНОВКА ТАНЦА
Учебное пособие

Якутск, 2022

Композиция и постановка танца / сост. Л.В. Попова. – Якутск,
2022. – 103 с.

Содержание

| | |
|---|----|
| 1. Введение | 4 |
| 2. Хореография как вид искусства..... | 6 |
| 3. Балетмейстер и сфера его деятельности..... | 12 |
| 4. Основные законы и принципы композиции танца..... | 18 |
| 5. Формирование замысла хореографического произведения | 26 |
| 6. Хореографическая драматургия..... | 31 |
| 7. Рисунок танца..... | 35 |
| 8. Музыка – основа для создания танца..... | 43 |
| 9. Постановка танца по записи..... | 48 |
| 10. Хореографический текст..... | 52 |
| 11. Сценические формы танца..... | 65 |
| 12. Сюжетный танец..... | 68 |
| 13. Специфика работы в детском коллективе..... | 74 |
| 14. Создание хореографического образа..... | 82 |
| 15. Художественное оформление хореографической постановки...90 | |
| 16. Критерии анализа хореографического произведения (В.Ю.Никитин)..... | 94 |
| Заключение | |
| Список рекомендуемой литературы | |

Введение

Данное учебное пособие по дисциплине «Композиция и постановка танца» предназначено для преподавателей и студентов колледжа культуры и искусств ПЦК «Хореографическое творчество». Дисциплина складывается из двух взаимосвязанных курсов: теоретического и практического. Работая над содержанием пособия, автор исходила от проблем, которые испытывают преподаватели и студенты отделения в изучении теоретического раздела: не хватает литературы для лекций по вопросам методологии создания и постановки танцевального произведения. Перед практической работой студент должен уяснить теорию хореографии, композиционные элементы и приёмы, содержательную структуру танца. На практических занятиях студенты приобретают профессиональные умения и навыки сочинительской, постановочной, репетиторской работы.

Целью учебного процесса дисциплины «Композиция и постановка танца» является формирование у студентов специфически танцевального видения: мышления и творчества не только в области телодвижения человека, но и при подходе к музыке; сценическому костюму, оформлению сцены, лексике, то есть хореограф сочиняет текст; рисунку танца, также пользуется всеми другими компонентами хореографического искусства. Задачами обучения являются:

- знакомство со спецификой профессии, основными категориями и терминологией искусства в целом, хореографического в частности;

- овладение основными законами драматургического мастерства и методикой сочинения либретто, отдельных танцев и этюдов;

- овладение комплексом знаний и способностей: слышать и понимать музыку, находить главное в ее содержании, сопереживать выраженным в ней чувствам, рождающим соответствующие образы, движения и рисунки.

Постановка танца – это не набор эффектных движений, показ техники исполнителей. В его основе всегда должны быть мысль, чувство, психологический образ. Танец – это возможность раскрыть через него чувство, которому не хватает слов. Поэтому, профессия

хореографа требует знаний, трудолюбия и таланта. Избравший ее должен быть человеком высокой культуры, в совершенстве владеющим основами профессионального мастерства.

Дисциплина требует создания условий для развития балетмейстерских способностей, с помощью которых воплощается принцип целостности хореографического произведения: единства выразительных средств, стиля, жанра, подчиненности элементов композиции замыслу и т.д. Воплощение творческой идеи студента-хореографа в учебном процессе предоставляет возможность ее практической апробации в социальном плане (реализация замысла в группе, апробация в «классе», на сценической площадке). Результатом учебной деятельности студента могут быть представлены в виде творческих отчетов с защитой собственной постановки хореографического номера на один семестр. Всего семестров 8, темы на каждый семестр меняются, усложняются:

1 семестр – студенты овладевают сценической площадкой, осуществляется практическая постановка танца на хореографический рисунок;

2 семестр – постановка танца по записи, для того, чтобы студенты познакомились с работами известных хореографов, научились работать с литературой, разобрали самостоятельно новые танцевальные движения, чтобы овладели навыками работы с концертмейстером;

3 семестр – хореографический текст. Студенты должны поставить танец, в котором главным выразительным средством будет танцевальная лексика, варьирование движений;

4 семестр – постановка танца на детскую тему, студенты должны сначала поставить танец «на детей», в конце семестра – «для детей»;

5 семестр – сюжетный танец, в котором непременно присутствуют конфликт и его разрешение;

6 семестр – постановка танца на «якутскую» тему. Эта задача для наших студентов была введена для развития якутского танца, могут быть в разных стилях: традиционный, обрядовый, современный сценический, в стиле модерн, контемп и т. п.;

7 семестр – постановка номера на малую форму: сольный, дуэт, трио;

8 семестр – постановка практической работы выпускной квалификационной работы, хореографический номер на «образ»; оформление дипломной работы: теоретическая и практическая части; защита дипломной работы.

Студент-хореограф должен целенаправленно искать новый хореографический язык, развивать лексику танца. Единого метода в работе хореографа быть не может, так как само творчество, мышление человека всегда индивидуально. Он должен постоянно развиваться, вырабатывать свой стиль, свою манеру сочинения танцевального номера. Сила любого искусства – двигаться вперед.

Тема лекции 1. Хореография как вид искусства.

В переводе от греческого языка: «хорео» – двигаю, «графо» – пишу, «писать танец». В 1700 году это слово впервые использовал французский учитель танцев Рауль-Оже Фейе для записи танцев. В понятие «хореография» входят все разновидности танца – пляска, кадрили, хоровод, хореографическая школа, балет и т.п. Пляска – это импровизированное, свободное исполнение. Фольклорный танец – этот термин употребляется уже: собственно народный танец или танец с народной первоосновой. Он исполнялся в быту, то есть в некоей жизненной ситуации. Поводом мог быть любой обряд – трудовой, семейный, календарный или народные посиделки, вечерки, гулянья. Сценический танец – это танец, рассчитанный для исполнения на подмостках. Это определяет многое: работа на зрителя, требование законченности, определение формы и временные рамки и т.д. Это и характерный танец в балетном спектакле, модерн, то есть современный танец, классический, бальный, и танец в опере, в музыкальной комедии, танец в цирке, в балете на льду, в драматическом театре. В сценическом танце максимально развиваются образные возможности, присущие всякому танцу и исполнение его на сцене становится определяющим признаком. Танец в постановке хореографа должен обладать сюжетной линией, стройной внутренней драматургией. Должен иметь четкую образно-танцевальную форму. Чтобы постановка удалась, необходимо «примирить» фольклорное и сценические начала, подчинить народный танец законам театрального действия. Только тогда он будет интересен зрителю, будет заключать в себе

рассказ о жизни людей. Танец возникает как составная часть какого-то обряда, игрища, и потому, прежде чем приступить к постановке, необходимо тщательно изучить его в народном исполнении, увидеть и бережно извлечь суть танца, а ее-то и дает нам фольклор. Здесь важно все – знание быта, примет времени, ощущение своеобразия вкусов и пристрастий, характера и темперамента народа.

Народный танец является основой хореографического искусства, его лексической, технической, композиционной базой. Традиция народного танца создана самим народом, возникла из его жизни, социальных и природных условий. На ее развитие и становление воздействовали быт, нравы людей. По мере роста культуры народов танец постепенно переходил в сферу празднеств, увеселений, торжеств. Из народного танца вырос бальный, салонный танец нашего времени, на его основе появился классический танец. Взаимосвязь классического и народного танцев хорошо прослеживается в национальных балетах. Это характерные танцы в классических балетах – из народных танцев отбираются характерная лексика, позы и используются приемы классической танцевальной системы. Например, в балете «Лебединое озеро» Мариуса Петипа во 2 и 3 действиях есть сюита из народных танцев.

Самой сложной формой профессиональной хореографии является классический танец, который основан на народном танце, проникший в салоны высшей знати. Впервые сформировал задачи классического танца Жан Жорж Новерр в книге «Письма о танце и балетах». «Танец являет собой немой разговор, говорящую и одушевленную картину, выраженную по средствам движений, фигур и жестов», писал Новерр.

Хороводы

Хоровод является самой ранней, и одной распространенной формой танца в народном хореографическом творчестве. Хоровод – массовый танец, его рисунок – простой круг, олицетворял движение солнца вокруг земли. «Он является драматическим действием, в котором разыгрываются под песню соответствующие ее тексту сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада народа», писал Борис Асафьев, русский и советский композитор, музыковед. Они стали излюбленным развлечением с конца 17 века и до наших дней дошли в сценической форме. У народов Древней Руси

слово «хоровод» варьируется – в центральной России это название сохранилось, в Прибалтике – «корогод», на Украине – «коло», в Курской области – «карагод» и т.д. По содержанию, характеру, форме и времени русские хороводы делились на четыре группы: весенние, летние, осенние, зимние. Хороводы бывают сомкнутые (круг) и разомкнутые (линия на линию, змейка и т.д.). В нем участники берутся за руки и, образовав круг, ходят в ту или иную сторону, а в это время один или несколько человек в середине круга разыгрывают содержание песен. Если хоровод исполнялся без песен, то в отдельных движениях его и в общем меняющемся рисунке бывало заключено содержание действия. Под пение танцующих, в хороводе разыгрывались целые сценки. В шуточных хороводах участники изображали животных и птиц. Например, в танце-игре «Зайныка» юноша наряжался зайцем, вертелся, подпрыгивал, стремился вырваться из круга танцующих. В хороводе «Воробышек», солист должен был точно передать походки молодницы, старика, хромого, скупого, пьяного, нищего, боярина и т.п. Все это он исполнял по заданию танцующих или хора. Хороводы-игры представляют собой небольшие законченные музыкально-драматические сценки. Здесь главное в содержании песен, ибо все, о чем поется, изображается действующими лицами в виде маленькой пьесы. Темпы таких песен умеренны или медленны. Песня и игра заканчиваются одновременно.

В хороводах-плясках заняты больше группы людей. Главная их особенность заключается в том, что все пляшущие поют, стремясь в такт пению четко выполнять хореографические построения – «змейку», «ручеек», «улицу» и т.д. Эти хороводы состоят из трех частей: первая – наборная, образование круга; вторая – игровые и плясовые действия; третья – разводная, участники начинают выбывать. В разных областях России хоровод танцевали по-разному:

Северный хоровод (Архангельская, Олонецкая обл.) отличался подчеркнутым чувством собственного достоинства в манере исполнения, скудностью и лаконичностью движений, сдержанностью. Основной ход – переступание с ноги на ногу, не отрывая подошвы от пола, как- бы скользя, наклон головы вниз.

В хороводах средней полосы России (Московской, Калининской, Рязанской, Воронежской обл.) движения исполнялись более естественно, большая игра рук с платочком. По рисунку

хороводы сложные, с частой сменой построений. Присутствовал элемент припляса, переходящий в настоящую пляску.

В юго-западных областях (Смоленская, Брянская, Орловская, Курская) распространены «караходы», которые являются видом массовой пляски. Сопровождением карахода является музыка, музыканты стоят на середине круга и играют плясовой мотив. Танцующие парами или тройками, но не берясь за руки, двигаются вокруг по ходу часовой стрелки. Каждая пара исполняет свой ритм, частушку, перепляс. Значительное место отводилось хореографическим элементам. Манера исполнения – быстрая, живая, веселая. Характерные рисунки караходов – прямые линии, колонны. Платочек в руках девушек также играет важную роль, подчеркивая характер исполняемого движения.

Говоря о характере хоровода, следует отметить, что русский хоровод бывает двух типов: орнаментальный и игровой. Если в хороводе нет ярко выраженного сюжета, действующих лиц, то участники ходят кругом, рядами заплетают из хороводной цепи фигуры-орнаменты. Такой вид хоровода и носит название орнаментального. Чаще всего художественное содержание таких хороводов связано с образами русской природы. Тесная связь народного художественного творчества с жизнью народа, с его песнями и танцами, помогла созданию множества рисунков – фигур хоровода. Замысловатые танцевальные переплетения навеяны узорами русских кружевниц, резчиков по дереву, живописцев. И наоборот – тонкие узоры кружев, например, часто повторяют вензеля хоровода. Изобретательности танцевального рисунка на Руси придавалось большое значение. Часто хороводник или хороводница специально сочиняли новые хитросплетения, чтобы придать танцу интерес и выразительность.

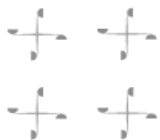
Игровые же хороводы обязательно сопровождаются песней. В подобном действии есть сюжет и действующие лица: исполнители с помощью мимики, пляски, жестов создают различные образы и характеры героев. Часто персонажами являются животные, птицы, и тогда участники хоровода, изображая птиц и зверей, подражают их движениям и повадкам. Больше всего тем для игровых хороводов содержится в песнях, отражающих жизнь и быт народа: труд, выбор жениха или невесты, взаимоотношения мужа и жены, любовная и

сказочная темы, высмеивание помещиков. К тому же хоровод, как драматическое действие, требовал не только талантливого актерского исполнения, но и некоторых аксессуаров: в нем появляются платочки, венки, палки, табуретки. Каждый предмет являлся также и определенным символом. Венок символизирует брачный союз, платок – подушку, шелковая плеточка – символ силы и покорности. Все в этом хороводе – творчество.

В построении рисунков хороводов часто можно встретить двойной круг-круг в круге. Иногда танцующие образуют два круга рядом, а иногда эти круги как бы переливаются один в другой и движение их образует рисунок «восьмерка». Большие круги и маленькие кружочки – очень распространённая форма построения русского хоровода. Но движение хоровода не ограничивается круговым рисунком. Круг разрывается, образуются новые построения, новые рисунки – зигзаги, линии и т.д. Каждый рисунок, каждое построение хоровода имеет свое определенное название например: «круг», «воротца», «восьмерка», «колонка», «корзиночка», «карусель» и т.д. Эти определенные построения называются фигурами хоровода и являются составной частью.



«звездочка»



«звездочки»



«круг»; «коло»; «колесо» –
Смоленская обл.
«шина» –
Архангельская обл.



«двойной круг»
или «круг в круге»



«колонна»; «шествие» –
Архангельская обл.



«полу-круг»



«улица» –
Архангельская обл.
«стенка» –
Москва
«проулочек» –
Пермь



«клин»

1. Круг. В этой фигуре число участвующих не ограничено, однако их должно быть не менее трех человек. Юноши и девушки,

повернувшись лицом к центру круга и взявшись за руки, образуют замкнутый круг. Руки свободно, без напряжения отходят под небольшим углом от корпуса вниз или вверх. Движения по кругу, как правило, идут по часовой стрелке. Сделав мягкий полуоборот корпусом по ходу движения, юноши и девушки идут простым шагом или переменным, а также переменным шагом с притопом.

2. «Звездочка». Юноши и девушки, стоят затылком друг другу по кругу, соединяют в центре образовавшегося круга правые или левые руки. Противоположные руки находятся в третьем или первом положении. Эта фигура может быть построена как из четного, так и из нечетного числа участвующих, однако не менее трех и не более восьми человек. В этом построении можно двигаться по кругу простым или переменным шагом, а также шагом с переступанием.

3. «Карусель». Основой этой фигуры является «звездочка». Юноши образуют правыми руками «звездочку», а левыми держат правые руки девушек. В построении этой фигуры может участвовать не менее трех, но не более восьми пар.

4. «Корзиночка». Она образуется из двух кругов - круг в круге. Стоя лицом к центру, юноши и девушки берутся за руки, образуя каждый свой круг. Внешний круг состоит из юношей, а внутренний – из девушек. «Корзиночка» движется «гармошкой» или «припаданием». Головы исполнителей повернуты по ходу движения, к своему партнеру или к центру круга.

5. «Цепочка». Участвующие стоят в одну линию, касаясь локтями друг друга. Руки согнуты в локтях и подняты перед собой на уровне груди. Правая рука, описав полукруг сверху вниз, опускается локтем на левую руку стоящего справа партнера и, продолжая движение, проходит под его левой рукой. «Цепочка» может двигаться и вправо и влево «гармошкой» или «припаданием». Головы повернуты по ходу движения или сохраняют прямое положение.

Танец – это возможность раскрыть через тело чувство, которому не хватает слов. «Танец являет собой немой разговор, говорящую и одушевленную картину, выраженную по средствам движений, фигур и жестов» (Ж.Ж.Новер). Не случайно с древних времен танец отражал жизнь человека – его труд и отдых, воинские схватки и

победы, радость встреч и горе расставания. Любой человек может поставить танец под музыку, так же как любой грамотный человек может сочинить стихотворение. Но это еще не говорит о том, что человек стал профессиональным поэтом. В любом сценическом искусстве, если нет образности, художественного осмысления, то нет и самого искусства, а стало быть, нет целостного значения сочинения. Чем ярче образы, тем выше искусство танца. «Без образности нет художественности. Любое действие превращается в иллюстрацию: вместо образа-танца «Охота» – элементарная бытовая имитация преследования охотником зверя, то есть беготня; вместо танца «Огня» – сцена «с факелами»; вместо танца «Бой» – элементарный мордобой, имитация драки и т.д.» (Игорь Григорьевич Есаулов, артист балета, хореограф, педагог).

Контрольные вопросы:

1. Какие виды хореографического искусства существуют?
2. Какие разновидности хоровода есть?
3. Характерные особенности хороводов?
4. Практическое задание: составить этюд на рисунок одного из видов хоровода.
5. Практическое задание: постановка хореографического номера на рисунок

Тема лекции 2. Балетмейстер и сфера его деятельности

Основным стимулирующим звеном хореографического коллектива является руководитель-балетмейстер. Он драматург всех постановочных работ. Это голова коллектива. На нем лежит обязанность и художественного руководителя, и организатора творческой жизни коллектива, и финансового политика, психолога, воспитателя молодежи, администратора. Он должен знать, что танец – это зримая энергия мысли.

Слово «балетмейстер» – с немецкого языка означает «мастер балета», сочинитель танцев, танцевального текста хореографического произведения. В древности греческий писатель Лукиан говорил о том, что балетмейстеру необходимо изучать историю, мифологию, поэтические творения и различные науки; он должен сочетать талант поэта с талантом живописца, а знакомство с геометрией

дает ему возможность создавать четкие формы и фигуры. Первым теоретически осмыслить особенности творчества балетмейстера попытался Жан Жорж Новер в «Письмах о танце и балетах». Затем оставил свои теоретические труды о хореографическом искусстве Карло Блазис: «Элементарный учебник теории и практики танца», «Код Терпсихоры», «Полный учебник танца» и др. Термин «балетмейстер» не оптимален для сегодняшнего времени, он актуален для обозначения мэтров, именно балетмейстеров театров оперы и балета, ведущих балетмейстеров профессиональных ансамблей танца. Современный термин «хореограф» более применителен для руководителей детских и взрослых любительских коллективов танца.

Приступая к работе, хореограф должен знать, какую цель перед собой ставит, к чему стремится, обязан четко продумать драматургию будущего сочинения: как выстроить завязку, как развивать образы, характеры действующих лиц, как вести действие к кульминации, как решать развязку. Таким образом, хореограф это и режиссер, т.е. человек, создающий не только танец, но и хореографический спектакль полностью, все его сценическое действие от начала до конца. Режиссер драматического театра работает с готовым материалом, с готовой пьесой, уже сочиненным драматургом. Хореограф же имеет только либретто, т.е. основной сюжетный ход спектакля и музыку. Но у него нет текста, нет хореографического текста. Но и тот и другой проводят огромную и сложную работу с актерами. Свое понимание пьесы, понимание развития образов они передают актерам. Но, хореограф должен владеть искусством сочинения танца, пантомимных эпизодов, мастерством режиссерского построения мизансцены, умением создавать драматургию хореографического произведения. Он должен помочь исполнителям полнее раскрыть образы и характеры, исходя из задач, поставленных балетмейстером. Ему следует принимать во внимание индивидуальные качества артистов, уметь использовать лучшие стороны их таланта.

Чтобы сочинить высокохудожественные танцы надо знать жизнь, быть здоровым, активным, оптимистичным человеком. Хореограф должен быть в курсе последних событий страны,

общества, литературы и искусства. Должен воспитывать себя на лучших классических образцах в литературе, в искусстве. Это развивает в нем чувство вкуса, стиля, а также фантазию. Должен стремиться максимально полно выразить музыку, ее содержание, увидеть музыкальные образы, понять, из чего они складываются, для того, чтобы потом суметь выразить их в движении. Каждый хореограф-балетмейстер должен знать, что копировать других мастеров, переиначивать или заимствовать их хореографические творения – значит самому терять свое лицо. У них надо учиться, а не заимствовать.

Условно хореографов можно разделить на три типа: постановщик, репетитор, педагог. Первый является автором хореографического произведения, сочинителем всего текста, а затем еще и постановщиком его на сцене. Хореограф имеет только либретто, т.е. основной сюжетный ход спектакля и музыку. Но у него нет текста, нет хореографического текста, как у режиссера драматического театра. Но есть и общее в работе балетмейстера и режиссера. Режиссер драматического театра по-своему прочитывает существующую пьесу, над которой он работает. Он находит в ней еще не раскрытые ходы авторского замысла. Поэтому часто одни и те же пьесы в разных театрах звучат по-разному. Иногда режиссерам приходится переосмысливать пьесу, делать какие-то вставки, сокращения, чтобы произведение звучало современно, остро, злободневно. Балетмейстеру приходится делать то же самое, что делает режиссер. Например, балет А.Хачатуряна «Спартак» в Большом театре был поставлен трижды. Впервые Игорем Моисеевым, затем Леонидом Якобсоном, затем Юрием Григоровичем. Они отличались по построению спектакля, по ощущению характеров и образов, по хореографии. Как региональный пример можно привести танец «Узор», который вначале был поставлен Сергеем Зверевым, основываясь на легенде якутского народа, затем танец «Узоры» был поставлен Василием Винокуровым, в соавторстве с Иоакимом Избековым, основываясь на орнаментальных узорах якутских мастериц, третий вариант танца был поставлен Ангелиной Лукиной, более современно, с быстрым темпом, рассчитанный на подготовленных исполнителей.

Как было сказано выше, талант хореографа состоит из многих слагаемых: это, прежде всего, отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять несчетное число разнообразнейших танцевальных композиций. Рисунок в танцевальной композиции и красочная гамма костюмов в хореографии играют очень значительную роль для восприятия зрителя. В выборе темы постановки не только современность должна интересовать балетмейстера. Надо интересоваться укладом жизни, бытом и искусством разных народов прошлых веков. Чтобы поставить номер на историческую тему ему надо все это изучить, чтобы передать правдиво, с глубоким чувством стиля создать свое хореографическое сочинение. А также творчество хореографа немислимо без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение жизни, знания литературных первоисточников, произведений искусства. Для хореографа необходимо изучение фольклорно-танцевальных источников, освоение теории и методики постановки народного, классического, историко-бытового, современного бального танцев.

Приступая к работе над какой-нибудь темой, постановщику необходимо «обрести материалом» и «вжиться в этот материал». Надо читать литературу как художественную, так и научную, специальную, газеты и журналы по теме и т.д. Также, хорошо бы изучить скульптуру, архитектуру, музыку той эпохи, того времени, о котором собираетесь ставить танец. Дополнительно можно посмотреть пьесы, спектакли, кино, праздники, танцы, обряды и т.п. Это и есть процесс накопления и «вживания в материал» по теме. Все эти знания помогут правдиво, с глубоким чувством стиля создавать свои хореографические произведения. Движения должны выражать мысли и чувства. Жан Жорж Новер писал: «Оставьте жеманство и предайтесь чувству, безыскусственной грации и выразительности!... Вкладывайте в свои па де-де побольше мысли и смысла».

Сначала хореографу-постановщику приходит идея, определенная мысль, которая взволновала его чувства, эмоции, воображение вызывает желание выразить мысль, чувства через видимые образы, через некую тему.

Идея – это мысль. Далее хореограф ищет и находит тему, сюжет

для наиболее ясного воплощения и передачи идеи-замысла. Затем пишет сценарий, сочиняет хореографический текст, разучивает движения с исполнителями, делает оформление, если есть художник, совместно с ним придумывают эскиз костюмов, сценографию. Затем проводит репетиции и итогом всей этой деятельности – представление хореографического номера на суд зрителей.

Тема, сюжет всегда строятся и развиваются хореографом по законам драматургии. Идею спектакля, пьесы, сценария принято называть по Станиславскому К.С. «сверхзадачей произведения». Замысел, его воплощение связаны с «подтекстом произведения», с идеями, которые являются проводниками, путеводителями «сквозного действия» в драматургии (фабула). Постановщик, ознакомившись со всеми материалами, относящимися к интересующей его теме, - литературными, иконографическими, музыкальными и хореографическими, - начинает фантазировать. Его воображению представляется масса вариантов танца: его начало, развитие и то нужное, образное, красивое, что должно войти в сочинение. Внутренний взор хореографа – это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сначала смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем всё более чётко вырисовывается цельный танец, со всеми его событиями и образами. Когда создаётся танец, его воображению представляется, прежде всего, логическое развитие характеров героев в обусловленных сюжетом действиях и поступках. Видится и декоративное оформление, цвета и форма костюмов, необходимая бутафория и реквизит, сценическое освещение. Происходит эта работа в то время, когда звучит музыка в исполнении концертмейстера или фонограммы. Конечно, лучше всего работать с концертмейстером, опытным музыкантом: с ним можно посоветоваться, проанализировать музыкальную форму композиторского сочинения, попросить иногда по-иному интерпретировать музыку, так, как она слышится хореографу, разумеется, не отходя от авторского замысла. Хореограф начинает пробовать; сначала это отдельные движения, жесты, позы, иногда целые комбинации. Он исполняет все: партии женские и мужские, танцы сольные и массовые – танцует за всех. Следя за собой в зеркале, проверяет, насколько

найденная им внутренняя форма находит верное, убедительное выражение в форме внешней – в сочинённом танце или мизансцене.

У второго типа – балетмейстера-репетитора работа ответственная. На обязанности репетитора лежит вся работа по показу и отделке танцев, сохраняя манеру и стиль балетмейстера. Ему следует быть при постановке, чтобы вникнуть во весь комплекс проведенной творческой работы. Он слушает и первоначальную лекционную работу балетмейстера, которая должна быть убедительной и красочной. Он верный помощник и хранитель всего созданного балетмейстером-постановщиком.

Третий тип – педагог, тот, кто обеспечивает учебно-тренировочную работу по овладению техникой танца, которая влияет на рост исполнительского мастерства танцоров, систематически проводит экзерсис у станка и на середине зала, разучивает отдельные движения, которые в процессе будут применены в новых постановках. В любительских хореографических коллективах, как правило, эти типы объединяются в одном лице.

Из вышесказанного, можно сделать вывод, что хореограф является стимулирующим звеном хореографического коллектива. Он выполняет функции организаторские, профессиональные и воспитательные. Чтобы вызвать интерес зрителя, хореограф должен использовать различные приемы, позволяющие разнообразить танцы, делать их интереснее, привлекательнее: смена музыкального и танцевального темпа, смена ритма танца или музыкальной темы, смена рисунков в танце, смена персонажей, действующих лиц, сопоставление контрастных частей танца, смена движений, их амплитуды и т.д. Единого метода в работе хореографа быть не может, т.к. само творчество, мышление человека всегда психологично, т.е. сугубо индивидуально.

Сегодня хореографы большое внимание уделяют поискам новых форм, они понимают, что при решении современной темы старые формы классической хореографии недостаточны. Через пластику зритель понимает смысл происходящего, видит неограниченные возможности человеческого тела. Глубокое восприятие классического наследия, обогащение и развитие его применительно к новому времени – это перспективный путь развития хореографического искусства.

Контрольные вопросы:

1. Чем отличается хореограф от режиссера, композитора?
2. Какими способностями должен обладать хореограф-постановщик?
3. С чего начинается работа хореографа?
4. Практическое задание: продолжить работу по составлению рисунка хоровода; постановка массового танца на рисунок.

Тема лекции 3. Основные законы и принципы композиции танца

В целом композиция в искусстве выражает художественную идею и организует эстетическое восприятие, таким образом, что оно движется от одного компонента к другому, от «части» к целому. «Компонент» – с латинского языка – составная часть чего-либо. Создание хореографического произведения начинается с рождения замысла. Замысел обязательно должен включать в себя тему и идею будущего произведения. Возникший замысел воплощается в программе. Программа является первым звеном в цепи творческих процессов, предшествующих появлению нового хореографического произведения. Программа содержит подробное изложение сюжета, последовательное описание событий спектакля с указанием времени, места действия и социальной среды, развёрнутую характеристику основных образов, чёткого обозначения основного конфликта и расстановку борющихся сил. Непременное условие создания программы – владение законами драматургического построения действия, ясное и чёткое определение основных пунктов его развития. Приступая к разработке программы, балетмейстер, прежде всего, определяет жанр, в котором она будет решаться. В искусстве существуют различные жанры: трагический, героический, сатирический, комедийный, комический, драматический, лирический, сказочный и другие. Замысел определяет форму танца. Форма – это способ раскрытия содержания. К общим формам относятся сольные и массовые танцы. Формы классического танца: па-де-де, па-де-труа, адажио, вариация и т.д. Формы народного танца: хоровод, пляска, кадрили. Формы историко-бытового танца – гавот, менуэт. Формы бального танца – стандарт и латина. Нужно выбрать такую форму, которая

соответствовала бы замыслу и давала широкие возможности для выражения идеи задуманного номера. Выяснив все эти моменты, можно приступать к сочинению действия танца, его драматургии: экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки.

Под композицией в хореографическом искусстве мы понимаем:

- сочинение короткого элемента танца, движения;
- сочинение композиции, как части танцевального номера;
- сочинение соло, вариации танцевального куска;
- сочинение законченного танцевального этюда;
- сочинение законченного танцевального номера с законченной драматургией.

Необходимыми компонентами композиции танца являются:

1. Танцевальный рисунок (расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке). Требование к балетмейстеру: уметь сочинять, конструировать и выстраивать рисунок танца с учётом образа, зрительского восприятия и сценического пространства;
2. Хореографическая лексика (танцевальные движения). Требование к балетмейстеру: уметь сочинять, развивать и сочетать различные танцевальные движения (элементы в единый хореографический текст);
3. Характеры персонажей (манера исполнения).

Чтобы вызвать интерес зрителя, балетмейстер должен использовать различные приемы, позволяющие разнообразить танцы, делать их интереснее, привлекательнее: смена музыкального и танцевального темпа, смена рисунков танца, смена персонажей, действующих лиц, сопоставление контрастных частей танца, смена движений и их амплитуды и т.д. Единого метода в работе постановщика танца, балетмейстера не может быть, так как само творчество, мышление человека всегда индивидуально. Надо развивать свои природные качества, вырабатывать художественную систему, которая способствует улучшению хореографического мышления, чувства вкуса, стиля, а также фантазии.

«Композе» – составлять, сочинять. Законы, принципы, правила композиции возникли за все время существования искусства и сохранились неизменными в силу времени. Принципы: единства, целостности, подчинение второстепенного главному, соотношение формы и содержания.

Принцип единства выражается в согласованности отдельных частей композиции, в которой элементы формы определяются общим материалом. Нарушение приводит к эклектике, хотя она может быть избрана специфическим стилем, необходимым для раскрытия образа. Принцип целостности выведен Аристотелем в произведении «Поэтика», где все части произведения находятся в гармоническом сочетании. «Основной закон драматургии определяет взаимоотношения отдельных частей единого целого: начало или завязка действия; середина, содержащая «перипетию» (поворот в поведении героя), что есть кульминация; катастрофа или конец, развязка, ведущая к гибели или благополучию героя». В современное время закон драматургии, принцип целостности определяем следующим образом: экспозиция, завязка, развитие действия и вступление перед кульминацией, кульминация, развязка и финал. Все эти части должны быть в пропорции. Не допускаются длинноты, не развитие действия, отсутствие финала.

Принцип подчинения второстепенного главному – отбор элементов и выяснение ведущих и побочных деталей в композицию, в определенную суть замысла. Все детали располагаются в порядке подчинения главному. Умение выделять главное – цель творческой деятельности. Сосредоточенный взгляд на мир развивает способность выделять главное в окружающей среде, лежащее внутри явления. Отбор – одна из главных задач постановщика. Отобрать музыку, сюжет, тему, костюмы, движения – это очень сложно. Но с этого и начинается сочинение. Пренебрежение этим принципом может привести к механическому копированию жизненных фактов. Принцип соотношения формы и содержания определяется многообразными связями, указывающими на необходимость гармоничного единства формы и содержания, нарушение этого принципа разрушает образ композиции. Методологической основой принципа служит философия форм и содержания, единство противоположностей. Ведущее положение за содержанием, но оно появляется благодаря форме. Содержание – это окружающая нас действительность, это мысль, выражаемая пластикой человека. Выступает как результат в виде темы и идеи автора. Оно может быть выражено в различных формах. Форма – это комплекс движений, которые соединены в

единое целое. В то же время в одну и ту же форму нельзя вложить разное содержание. Форма создается каждый раз для конкретного содержания. Большое воздействие на композиционное построение оказывают исторические, географические и климатические условия времени постановки. Например, северные танцы отличаются от южных не только своим колоритом, характером, манерой исполнения, но и рисунком. Условия жизни, характер труда откладывают свой отпечаток на сценическую хореографию. Необходимо постоянно тренировать профессиональную способность во владении формой искусства. Форма определяется жанром – классическим, народным, бытовым и т.д. Рисунок или композиция танца и хореографический текст, музыка, костюм, декорация – эти стороны хореографической формы присутствуют всегда в совокупности.

Каждый вид искусства предлагает свои законы композиционного построения (живопись, музыка, балет). От эстетических взглядов художника, от его творческого созидания зависит композиционное построение, и все же в профессиональной хореографии должны присутствовать такие законы как:

I. Закон целостности. Благодаря ему, мы воспринимаем произведение хореографического искусства как единое целое. Этот закон учитывает все компоненты композиции, а также оформление, исполнение, т.е. все выразительные средства вместе. В соединении всех этих компонентов, важную роль играет чувство меры и вкуса, которыми должен обладать балетмейстер:

- единство оформления, т.е. костюм и одежда сцены;
- соответствие хореографического материала и возраста участников;
- единство балетмейстерской работы и исполнения (техника и выразительность, качество музыкального звучания и сценический вид).

II. Закон контраста. Контраст (с французского языка резкое выражение противоположности). Он является важной компонентной силой и с точки зрения построения, и с точки зрения творческого процесса создание хореографического образа. Закон контраста предусматривает резкую разницу и сочетание противоположности. Важно определить характер контраста в форме темпа ритма, рисунки,

лексики. Отсутствие длиннот, повторов, т.е. постоянное развитие.

II. Закон новизны (новаторство). При сочинении хореографической композиции всякий раз происходит эстетическое развитие и познание мира. Балетмейстер передаёт своё собственное эмоциональное ощущение, своё видение окружающей действительности, через хореографические образы. Новизна раскрытия темы, художественных средств, композиционного решения, есть необходимое условие жизненности, оригинальности авторства хореографического номера. И пытаться в полной мере раскрыть свои возможности творческого поиска новой единичной трактовки неповторимого хореографического образа.

III. Закон зрительского восприятия. Учёт зрительского восприятия важен. Ведь именно зритель в конечном итоге оценивает насколько удачно или неудачным оказалось композиционное решение видимого им танца, именно на зрителя балетмейстер и композитор создают свою танцевальную композицию. При сочинении нужно представлять себя в зрительном зале. Видеть сцену и слушать звук. Воспитывать взгляд со стороны на себя же. Когда балетмейстер слишком перегружает одну часть сцены, относительно средней линии у зрителя создаётся впечатление отталкивающего неравновесия. Рисунок хореографического произведения должен равномерно распределяться по сценической площадке, за исключением сознательного использования балетмейстером такого распределения. В силу условного рефлекса наши глаза оглядывают цену слева направо. Относительно этого композиция в левой части сцены означает предварительность, взгляд как бы гонит её в левую часть сцены, поэтому композиция в правой части тяготит к окончательности. Пространство левой стороны сцены как бы давит на расположенную справа композицию и тем делает её значимее, монументальнее. Движение человеческого глаза происходит быстрее слева направо и гораздо медленнее справа на лево, эти особенности восприятия нужно учитывать и использовать при создании хореографического образа, при выборе направления танцующих. От них зависит и динамика течения рисунков. Все, что находится слева от центра сцены, кажется ближе к зрителю, поэтому если нам нужно создать незаметное появление героя на сцене, то этого можно

достичь выходом из правой верхней кулисы. Изображение героя, группы исполнителей или просто начало движений привлекает наше внимание в зависимости от того, где в данный момент находится точка восприятия, т.е. то, что бросается в глаза. Умение правильно определить точку восприятия и логически переводить взгляд зрителя по сцене с одной точки к другой дает возможность правильного понимания развития танца и позволяет запомнить яркие, важные этапы драматургии. Это позволяет нам использовать прием фокуса (появление, исчезновение) и т.д. Заставлять зрителя смотреть туда, куда нужно балетмейстеру. Однако, часто случается обратное, например, мы не видим, что делают солисты, хотя они являются главными носителями содержания, так как им мешает кордебалет, или, наоборот, кордебалет на заднем плане выполняет сложные, интересные комбинации, но зритель не может этого оценить, так как смотрит на солистов. То есть на сцене всегда есть что-то главное, а что-то второстепенное. И зритель должен увидеть это главное и интересное. Закон перспективы (все, что дальше меньше). Например, построение линейной композиции, для сохранения равномерного роста исполнителей в глубину нужно ставить более высоких, или можно создать эффект уходящей.

Сценические планы. Сценическое пространство имеет 3 измерения: глубину, ширину, высоту. По глубине сцена делится на сценические планы, которые определяются на кулисы, и зависит от их количества; авансцена (просцениум); первый план (расстояние от красной линии до первой пары кулис). Красная линия - это черта, по которой проходит занавес. Просцениум и первый план воспринимаются почти одинаково, в случаи чего массовые танцы выглядят громоздко, здесь выдаются сценические фокусы, «убиваются» иллюзии, нужно убирать все силовые трюки, чтобы не выдавать «белых ниток» работы артиста, напряжения мимики. Слишком крупное движение на «носу» у зрителя утомляет восприятие.

Второй план человек воспринимает всё сразу. Здесь хорошо смотрятся массовые танцы, прыжки, трюки. Хорошо делать выходы, когда выход персонажа нам бросается в глаза. Этот план называют ещё «семейным», именно здесь легче всего создаётся атмосфера

жизни, действия одновременно целой группы людей. Третий и четвёртый план сцены – чем дальше мы удаляем исполнителей от зрителей, тем незаметнее становятся физические усилия, мимика исполнителей не видна, но зато взгляд охватывает всю или большую часть сценического пространства. Поэтому задние планы хороши для больших монументальных композиций, масштабных мизансцен (статичное расположение на сцене). Эффектом удаления от зрителя достигается большая компактность композиций, а так же более чёткое вписывание фигур в декорации. Но долговременное пребывание на заднем плане размагничивает зрителя. Поэтому нужно использовать закон контраста и полноценно использовать различные планы.

По высоте сценическое пространство делится на три размера:

1. на полу (ниже человеческого роста- *par terre*);
2. на высоте человеческого роста;
3. выше человеческого роста (поддержки).

Приёмы использования сценического пространства:

- изменение климата сцены (климат создают кулисы и задник);
- использование различных возвышений, перегородок, которые должны входить в предметную режиссуру и использоваться как можно правильнее;
- использование декораций и различных бытовых предметов.

Особенность человеческого взгляда – смотреть на сцену слева направо, это от привычки читать слева. Поэтому, действие в левой стороне сцены чаще всего означает предварительность. Действие в правой стороне тяготеет к окончательности. Движение справа можно использовать, чтобы показать преодоление сопротивления. Хаос в рисунке вызывает «хаос» в голове зрителя. Появляется эмоциональное беспокойство. Организованное расположение танцующих отвечает эстетическим нормам порядка. Однако, зная эту закономерность, можно специально, если этого требует замысел, проигнорировать её. Можно использовать в качестве художественного приёма, чтобы вызвать у зрителя эстетический дискомфорт.

IV. Закон драматургического построения произведения.

Драма – от греческого языка «действие». Драматургия – это логическая последовательность в развитии действия, одно действие порождает другое и является причиной его появления. Согласно

этому закону танец имеет начало, развитие и конец. Состоит из нескольких частей, каждое из которых имеет свою нагрузку – это развитие позволяет танцу смотреться с непрерывным, все нарастающим вниманием. Разрабатывая программу танца, важно сделать так, чтобы каждое последующее действие по своей яркости, силе воздействия, выразительности было сильнее предыдущего. Единство содержания, формы, драматургии всегда должно быть в центре внимания постановщика. Чем детальнее разработает он драматургию, тем полнее и убедительнее будет донесена до зрителя тема и идея замысла. В период работы над сочинением содержания танца – его программой, постановщик намечает все действия персонажей на основе жизненной логики, разрабатывает драматургию сценического воплощения танца. Так возникает балетмейстерское решение танца, которое оформляется в виде композиционного плана – это музыкально-хореографический сценарий, в котором в органическом единстве разработано драматургическое развитие содержание танца с подробным решением конкретных хореографических форм его воплощения. В нем содержатся следующие сведения: время и место действия танца, обстановка, в которой возникает действие, описание декораций, при необходимости подробно излагается по законам драматургии всё действие танца с характеристикой и обоснованием поступков действующих лиц, последовательно описанная экспозиция, завязка, ступени развития действия, кульминация, развязка. Указывается предположительный характер хореографической формы танца – монолог, дуэт, хоровод, кадрили, перепляс и т.п. Отмечается характер музыки, её темп, размер. Делается точный хронометраж всего танца в минутах и отдельных эпизодов в секундах с указанием примерного числа тактов музыки, характера её звучания. Иногда композиционный план называют сценарием – словесный проект балетного спектакля, содержащий изложение его главных событий (сюжета), идеи, конфликта. Сценарий служит основой для создания музыки и постановки будущего произведения. Он не только составная часть хореографического произведения, но и особый род литературы.

Контрольные вопросы:

1. Какие формы хореографического искусства знаете?
2. Назовите жанры в хореографии
3. Перечислите пять составных частей при сочинении хореографического произведения
4. Какие законы существуют в композиции танца?
5. Практическое задание: составить план танцевального номера, разработка тактовой схемы-структуры музыкального материала.

Тема лекции 4. Формирование замысла хореографического произведения

Каждое художественное произведение, будь то рисунок, танец, музыка или рассказ, начинается с рабочей гипотезы автора – замысла, который является ориентировочным планом и принимается условно. Замысел, его воплощение, связан с «подтекстом произведения». Он связан с идеями, которые являются проводниками, путеводителями «сквозного действия» в драматургии (фабула). Приблизительно определяет направление поиска, последовательности событий, поведения героев и может стать прообразом будущего произведения. Если замысел, литературная или музыкальная первооснова танца являются стартовыми позициями сочинения, то тема произведения – опора его смыслового содержания. Определившаяся тема – это образное воплощение авторского замысла. Тема произведения не может существовать вне сюжета.

Сюжет – содержание хореографического произведения с изложением цепочки событий, где раскрываются образы героев, их судьба, общественно-личные контакты, поступки, действия и переживания, обстоятельства, в сфере которых возникают точки соприкосновения между персонажами. Если сюжет излагает последовательность событий, то фабула произведения должна объяснить, почему они произошли. Фабула – цепочка причин для развития действий, интересная зрителям. Она служит организатором действий. Поэтому сюжет и фабула – неразделимые понятия.

Сначала хореографу приходит идея, определенная мысль, которая взволновала его чувства, эмоции, воображение вызывает желание выразить мысль, чувства через видимые образы, через некую тему. Идея – это мысль. Далее хореограф ищет и находит тему, сюжет

для наиболее ясного воплощения и передачи идеи-замысла. Затем пишется сценарий, сочиняется хореографический текст, разучивается исполнителями, делается оформление, репетиция и выносится на суд зрителей. Тема, сюжет всегда строятся и развиваются автором по законам драматургии. Идею спектакля, пьесы, сценария принято называть «сверхзадачей произведения» по Станиславскому К.С.

Сюжет и фабула неотделимы друг от друга и являются основой композиции. Композиция – это структура художественного произведения, обусловленная его содержанием. Фабула в хореографической драматургии рождается из танцевальной режиссуры, включающей в себя идею, танцевальный текст, подтекст, живые и неживые образные структуры, энергетику творчества, отношение автора к сочинению и героям и другим.

Экспликация – это объяснение, разъяснение, толкование будущего спектакля или хореографического номера и его ключевых моментов. В своей работе «Хореодраматургия (Искусство балетмейстера)» Игорь Григорьевич Есаулов пишет, что все члены коллектива или исполнители должны ознакомиться:

- с названием номера;
- с автором музыки, композитором;
- с художником-постановщиком;
- с дирижером;
- с действующими лицами и исполнителями;
- с либретто;
- с основной идеей, сверхзадачей, ключевыми сценами;
- с демонстрацией эскизов декорации, оформлением, костюмами;
- с прослушивания музыкального произведения;
- с рассказа хореографа-постановщика о решении «ключевых сцен», об эффектах и «сюрпризах», о новшествах.

Любая постановка (особенно на образ) ставит и отвечает на вопросы: что показывать? О чем рассказывать? Для кого показывать? Без образности нет художественности. Любое действие превращается в иллюстрацию: например, вместо образа-танца «Охота» - элементарная бытовая имитация преследования охотником зверя, т.е. беготня. Вместо танца «Огня» - сцена с «факелами» на сцене, вместо танца «Бой» - элементарный мордобой,

имитация драки и т.д. Необходимо научиться составлять анкету, куда вписываются все предполагаемые образа постановки данные.

Например, чтобы показать образ цветка составляется такая анкета:

- название цветка
- внешний вид
- цвет
- условия среды обитания (лес, поле, горы)
- географическое расположение (страна, север, восток)
- возраст (младенчество, юность, зрелость, старость)
- время действия (утро, день, вечер, ночь)
- место действия (горшок, теплица, букет)
- музыка (характер, темпо-ритм, темперамент)
- окружение (другие действующие лица)
- противодействующие силы (ветер, жара, бурьян, снег)
- идея (сверхзадача)
- отбор движений
- костюм.

Хореограф-режиссер должен быть наблюдательным, т.е. подмечать в жизни характерное, курьезное в явлениях, в событиях, в людях. Приступая к работе над какой-нибудь темой, необходимо «обрасти материалом» и «вжиться в этот материал». Надо читать литературу как художественную, так и научную, специальную, газеты и журналы по теме и т.д. надо изучать скульптуру, архитектуру, музыку той эпохи, того времени. Надо смотреть пьесы, спектакли, кино, праздники, танцы, обряды и т.п. Это есть процесс накопления и «вживания в материал» по теме.

Художественное содержание произведения – это правдиво выраженное идейно-эмоциональное отношение хореографа к действительности в её эстетическом значении, вызывая положительное воздействие на чувства и разум человека, способствует его духовному развитию.

К содержанию произведения относятся:

1. Тема – это наиболее широкий круг вопросов, проблем жизненных явлений, о которых рассказывается в произведении. Тема отвечает на вопрос о чём произведение: тема борьбы; труда; любви; быта; добра и зла; дружбы; историческая; природы; детская.

2. Идея. Та главная мысль, которую автор хотел внушить, передать зрителю и отвечает на вопрос: что хотел сказать постановщик-автор зрителю?

Для того чтобы правильно сформулировать идею нужно в сюжетной драматургии поставить вопрос «Я хочу сказать зрителю, что...», в бессюжетной драматургии «Я хочу показать зрителю образ...».

3. Сюжет – связь событий в сюжете раскрывает движение характеров и чувств конкретного действия и взаимоотношений героев.

Художественная форма – это внешнее выражение художественного содержания, гармоническое соединение частей и целого, элементов и структуры. Гармония (от греческого созвучие, согласие) эстетическая категория, обозначающая высокий уровень упорядоченного многообразия. Элементом формы является композиция. Принципы, т.е. правила построения формы – это соотношение и организация частей произведения, соподчинение частей целому и выражение целого через части (например: дом из кубиков). Форма воплощает соединение частей в характерный образ с помощью определённых изобразительно-выразительных средств, которыми располагает каждый вид искусства.

Основными этапами формирования художественного образа является:

1. Образ, замысел – здесь происходит озарение хореографа, когда будущее произведение представляется ему в главных чертах. От замысла во многом зависит дальнейший ход творческого процесса.

2. Образ произведения – это конкретизация образа, замысла в материале. Произведение получает реальное существование.

3. Образ восприятия – это восприятие художественного произведения зрителем, главной целью которого, является понимание и раскрытие идейного содержания произведения. Восприятие – это сотворчество зрителя и хореографа.

Художественный образ является главным результатом способным глубоко волновать человека и одновременно с этим оказывать на него огромное воспитательное значение. Без образа нет танца, если не возникает художественный образ, остаётся просто набор движений. Художественный образ обозначается синтезом

следующих компонентов: музыка; композиция; оформление.

Первоначальный замысел (неконкретное представление о номере). Причиной возникновения замысла бывают: произведения искусства; жизненные ситуации; природные явления; слово; собственные впечатления. Представляет собой видение отдельных деталей произведения или в целом впечатления, которое должно произвести произведение. Тема уже присутствует, но идея ещё неконкретна.

Разработка темы, идеи, драматургии произведения излагаются в программе (литературное описание будущего номера является его драматургической основой). Не всегда решение отдельных эпизодов, намеченных в программе, окончательно, многое меняется впоследствии, но в основном, содержание должно оставаться.

Композиционный план:

1. Название номера
2. Объём по времени (хронометраж)
3. Автор музыки
4. Количество участников и их образная характеристика
5. Тема
6. Идея
7. Время действия (исторический период, время года, суток)
8. Место действия (страна, область, село, берег реки, поляна или помещение)
9. Перечисление и образная характеристика действующих лиц (сюжета) или образа в целом (в бессюжетном танце)
10. Драматургия (сюжетная или бессюжетная, в соответствии с музыкальной драматургией). Пять этапов драматургии соответствуют с музыкальной драматургией: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

11. Анализ музыкального произведения (таблица: размер, темп, фразы, такты):

1. Работа с готовым музыкальным произведением:

- а) Прослушивание музыкального произведения с целью соответствия с замыслом балетмейстера.
- б) Прослушивание с целью определить внутреннюю структуру, музыкальной драматургии, характер, анализ музыкального

произведения.

Анализ музыкального произведения.

| № муз. части | Музыкальное предложение | Музыкальные фразы | Количество тактов | Музыкальный размер |
|--------------|-------------------------|-------------------|-------------------|--------------------|
| 1.2 | 4,4 | | 4/4 | 2/4 |

2. Поиск музыкального материала. Наложение драматургии хореографического номера на драматургию музыкального материала. То есть сначала разрабатывается драматургия номера, а затем идёт поиск музыкального произведения.

12. Художественное оформление – свет, декорации, костюмы, аксессуары.

13. Список исполнителей

Контрольные вопросы:

1. Что такое замысел танца?
2. Что такое композиционный план?
3. Как составляется экспликация танца?
4. Практическая работа над композицией номера: работа с музыкой, этюдная работа, постановочная репетиция, индивидуальная работа с солистами, репетиция в костюмах, генеральная репетиция.

Тема лекции 5. Хореографическая драматургия

В драматическом спектакле главное – слово, в танце – телодвижение. Драма естественно и легко подготавливает встречу зрителя с главными персонажами и событиями множеством вводных эпизодов. В хореографии все это потребует особых усилий для сочинения тех же самых эпизодов. В драме один артист может читать монолог целую «картину», а артист балета физически не сможет выдержать такое время, да и зритель устанет. В пьесе один драматург – литератор, в опере два драматурга – композитор и литератор-либреттист, в балете три драматурга – композитор, балетмейстер, сценарист. Балетмейстер является главным в создании балета, иногда сам выступает в роли сценариста, с композитором проектирует музыкально-хореографические образы. Он сочинитель танцев, сочинитель танцевального текста, он и режиссер, так как создает балетный спектакль от начала до конца. Режиссер драматического театра работает с готовым текстом, с готовой пьесой,

уже сочиненным драматургом. Балетмейстер имеет только либретто, то есть основной сюжетный ход спектакля, и музыку. Но нет у него самого главного – текста, то есть, нет хореографии, нет танцевальных движений. Это и является основной особенностью, которая в корне отличает профессию балетмейстера от профессии режиссера.

Законы драматургии в хореографии действуют в единстве трех слагаемых – поэзии, музыки и танца. Все они равноправные создатели балета. Драматургия танца проявляется через его композицию. Композиция – слово латинское – «соединение, связь», т.е. строение произведения. Композиция в хореографическом произведении включает в себя рисунок и текст танца, музыку и либретто. Балетное искусство начинается с хореографической драматургии – сочинения танцевального текста, отсутствующего в сценарии и музыке. Этот текст и передает зрителю то, что составляет содержание спектакля. Телодвижениями характеризуются действующие лица, предлагаемые обстоятельства, реакции персонажей на эти обстоятельства. Сквозь цепь телодвижений проводится идейно-поэтический замысел авторов, в них балетмейстер выражает одновременно собственное отношение к теме, свое миропонимание. Музыкальная драматургия должна находиться в неразрывной связи с драматургией хореографии, в музыке должна быть заложена образная танцевальность, которая способствует работе мысли. Жан Жорж Новерр писал: «...Правильный выбор мелодий имеет для танца столь же известное значение, сколь подбор слов и оборотов для искусства красноречия».

Тема, сюжет всегда строятся и развиваются балетмейстером по законам драматургии: экспозиция, завязка, развитие действия, вступление перед кульминацией, кульминация, развязка и финал.

1. Экспозиция нужна для того, чтобы представить героев, место, время и конкретную историческую обстановку. Рисунок должен быть несложным, дающий возможность представить героев, понять, о чем идет речь. Экспозиция может получиться ясной и доходчивой, или, наоборот, скомканной, невнятной, затянутой (что нежелательно). Ее роль – предъявить основные свойства героев номера, «подать» их образ зрителю. Поэтому в ней должны быть движения, характерные для данного образа. Рисунок усложняется,

начинается какое-то действие.

2.Завязка – необходима для того, чтобы завязать сюжетную линию и развить экспозицию. Она может быть четкой и яркой или смазанной, тусклой, незаметной. Функция завязки – обрисовать. Позволить зрителям хотя бы минимально рассмотреть их костюмы, успеть предположить, что же люди на сцене будут делать. Вырисовывается предпосылка к конфликтной ситуации.

3.Развитие действия – основная часть танцевального номера зрителю героев танцевального представления. Он также бывает сильным или растянутым, расхолаживающим. Конечно, стоит сделать его увлекающим внимание зрителей, с постепенно нарастающим напряжением. Для того, чтобы зритель не заскучал, можно использовать различные перемещения в пространстве, смену музыки или характера танца, ввод в танец предмета – атрибута танца, изменения одеяния (например, трансформация костюма). Этот фрагмент танца – «развитие действия» - развивает уже созданный образ, излагает сюжет и т.д. В нем движения, поданные в завязке, варьируются в исполнении, а также комбинируются с другими движениями.

4.Кульминация – наивысшая точка действия. Рисунок выразительный, оригинальный. Разрешается какой-то конфликт, динамика движений возрастает. Кульминация, как и завязка, может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца, или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей. В кульминации – апофеоз идеи номера. Здесь должны быть сосредоточены самые трудные, как в физическом, так и в хореографическом отношении движения и комбинации.

5.Развязка – конец танца, рисунок может сходить на «нет». Иногда совпадает с кульминацией, заключение действия. Развязка должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает неоправданно внезапной, ничем не обусловленной, а в другом случае - затянутой, расхолаживающей, нарушающей все впечатление от танца.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применять их – один из самых трудных сложных этапов в работе хореографа. Собственно, такую же структуру, как и танцевальный,

имеет и любой другой сюжет, например, кинематографический. В большинстве классических фильмов, зрителям сначала представляют антураж, в котором будут развиваться дальнейшие события – это называется экспозицией. Затем, какое-либо событие, выводит ситуацию из состояния равновесия – это завязка. Развиваясь, сюжет достигает критической точки – кульминации. Наконец, сюжетные узлы распутываются – наступает финал, или, иначе – развязка. Представьте, что сразу после кульминации - титры. После таких фильмов часто остается осадок неудовлетворенности. Ну, предотвратили все деяния злодеев, покажите же кратко, чем все это заканчивается. Но не слишком долго. Роль развязки часто недооценивают. Развязкой могут быть не только движения после кульминации до окончания музыкального сопровождения, а и действия согласно сюжету после окончания музыки. Например, девушка после танца прогуливается вдоль края сцены (или около зрителя), а затем кидает ему какой-либо предмет, например, цветок. Или после танцевального соперничества двух компаний на сцене, «враждующие» пожимают друг другу руки. Или хитроумный поклон, состоящий из нескольких действий, логичных относительно образа и сюжета танца. Развязка придает действию законченность, номеру – целостность. Все приведенное в этой статье одинаково применимо как к групповому танцу, так и к сольному.

Таким образом, сделаем вывод. В основе драматургии хореографического произведения должна быть в первую очередь судьба человека, судьба народа. Только тогда произведение может быть интересным для зрителя, волновать его мысли и чувства. Драматург, работающий над хореографическим произведением, должен не только изложить сюжет, сочинённый им, но и найти решение этого сюжета в хореографических образах, в конфликте героев, в развитии действия. Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то, или иное состояние человека (радость, горе, любовь и т.п.) или его свойства (трусость, хитрость, доверчивость, самовлюблённость и т.п.).

Контрольные вопросы:

1. Что такое драматургия танца?
2. Что должно быть в развитии танца?
3. Как выстраивается кульминация танца?
4. Практическое задание: написать либретто номера, составить драматургию танца.

Тема лекции 6. Рисунок танца

Еще во времена Пифагора начались исследования воздействия на человека различных построений и перестроений. Различались спокойно-статистический характер горизонтального построения, возвышенный – вертикального построения, возбуждающе-динамический – диагонального построения. Уже в то время задумывались над соотношением переднего, заднего и крайнего планов, необходимых для создания глубины пространства. Балетмейстер, кроме знания законов драматургии вообще, должен иметь четкое представление о специфике выразительных средств, возможностях хореографического жанра. Одним из выразительных средств является рисунок танца, который также является составной частью композиции танца. Он должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, выражать определенную мысль, передавать эмоциональное состояние героев, которое проявляется в его движениях.

Рисунок танца – это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке. Он организует их движения, систематизирует их. Своим орнаментальным узором оказывает на зрителей определенное психологическое воздействие. Например, плавное развитие рисунка, неторопливое движение, соответствующее музыке, невидимые движения ног танцующих, как бы плывущих по сцене, рожают перед зрителем образ лебедушки. Рисунок танца в данном случае играет ведущую роль, но для создания образа имеют значение и танцевальный текст, и костюм – словом, все выразительные средства. В хороводе «Березка» балетмейстер Н.Надеждина, используя в основном рисунок танца, раскрывает образ стройной, как березка, русской девушки, ее характер, образ русской природы. А также, рисунок массового танца в хореографическом произведении всегда несет в себе

определенную образную информацию. Например, спор, конфликт между противостоящими друг другу силами изображается в линиях. Две группы танцующих поочередно, то наступают друг на друга, то отступают, выясняя свои отношения. Отношения, которые в данный момент взаимодействия актуальны как для всех исполнителей означенного рисунка, так и для каждого отдельного исполнителя. В этой связи балетмейстер должен знать, понимать, чувствовать, что рисунок массового танца – это не формальное перемещение исполнителей в организованном фиксированном построении.

Некоторые хореографы недооценивают информационную значимость рисунка сольного танца. Они считают, что образное содержание в танце создается исключительно за счет движений, поз, жестов, мимики. В массовых танцах рисунок сольного номера является своеобразной записью (партитурой) действия каждого отдельного персонажа. В сольной пляске образная содержательность во многом достигается как раз за счет рисунка. Именно рисунки, то есть перемещения, передвижения выражают тончайшие оттенки настроений плясуна, его характер. Персонаж – это всегда определенный тип со своими психофизическими особенностями, проявляющимися в физиономии, наружности, в поведении, манере исполнения, в характере мимической игры, в действиях, поступках и т.д.

Логика развития рисунка представляет связь предыдущего рисунка с последующим, а также, что каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. Представьте себе, что певец, начав музыкальную фразу, резко обрывает ее, не допев до конца, и переходит следующей фразе. Это вызывает у слушателей недоумение. Так и танцевальный рисунок должен быть завершенным и логично переходить из одного в другой. Разговаривая, человек то повышает, то понижает голос, изменяя интонацию, замедляет или ускоряет речь. На письме это обозначается знаками препинания. Рисунок танца тоже рассказывает и, следовательно, тоже имеет свои знаки препинания. Их расстановка в первую очередь зависит от мысли, драматургии и музыкального материала. Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. Он должен отражать

характер, образ музыки, ее стиль, должен находиться в тесной связи с темпом, ритмом музыкального произведения. С началом музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза, т.е. один рисунок должен сменяться другой. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, то рисунок – либо повторяется, либо развивается. Таким образом, для балетмейстера необходимы знания в области законов музыкальной драматургии, музыкальных жанров и форм. Он должен знать, как строится в музыке простая двухчастная, трехчастная формы, рондо, вариации, сонатное аллегро. Знать, например, что в трехчастной форме третий раздел (реприза) повторяет по тематическому материалу первый, а в рондо многократное возвращение к главной теме перемежается эпизодами различного содержания и характера. Балетмейстеру необходимо учитывать, что в сонатном аллегро (сложная трехчастная форма) первый раздел – экспозиция – выстроен на сопоставлении двух контрастных тем, которые в среднем разделе разрабатываются, развиваются, а в третьем – репризе – снова возвращаются к первоначальному виду.

Музыкальное произведение обычно строится по схеме а б, затем а1 б1(развитие), может быть а2 б2. Таким образом, рисунок танца строится по этой схеме. А также характер музыки должен соответствовать характеру рисунка номера. Например, лирический вальс требует рисунка плавного, неторопливого, а мазурка требует стремительного рисунка, с динамичным продвижением, резкими поворотами, неожиданными изменениями в направлении движения. И в то же время и вальс, и мазурка могут иметь один и тот же рисунок, различным будет только характер исполнения. На рисунок танца влияют национальные особенности быта народа, его жизненный уклад, географическое положение, одежда, обычаи и нравы. Чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, настроение героя, необходимо знать балетмейстеру характер и темперамент, присущие танцам определенного народа, что проявляется в динамике движения, в остроте и плавности рисунка, свойственного тому или иному народу.

«Некоторое знакомство с геометрией, – говорил Ж.Ж.Новер, – также может принести здесь немалую пользу: наука эта внесет

ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст четкость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению «большой блеск». Рисунок танца может быть симметричным или асимметричным. Например, страдание, волнение, страх не могут иметь симметричный рисунок, все должно быть хаотичным, разбросанным, неорганизованным. Каждый последующий рисунок должен логически вытекать из предыдущего, быть им подготовленным.

Основные фигуры, которые используются в танце – круг, полукруг, линия, диагональ.

Круг. Движение танцующих людей по кругу берет свое начало в далекой древности. Он является одним из древних фигур, характерен для обрядовых игрищ. Многие исследователи доказали, что круг отражал солнце, символ жизни. Это и теперь наиболее распространенная фигура почти во всех народных танцах: русские хороводы, украинские гопaki, белорусские, молдавские, танцы народов Кавказа и другие строятся на рисунке круга. И профессиональное искусство танца, в том числе и классический балет, никогда без него не обходится: почти все вариации и коды включают в свою композицию круг. Из простых круговых построений складываются более сложные: плетенки, улитки, звездочки, круги по парам, двойные, с воротцами и т.д. Полукруг является фоном, в основном, на который наслаивается другое построение или сольное исполнение.

С появлением земледелия наряду с круговыми рисунками появились и линейные построения танца, что в какой-то степени связано с отражением в нем трудового процесса – полевых работ. Линии - могут быть вертикальные и горизонтальные. Горизонтальная линия, которая двигается по авансцене – сильное эмоциональное воздействие на зрителя. Вертикальная линия помогает образованию различных текстов перестроения. Примером динамичного линейного рисунка, учитывающего перспективу в танце, является рисунок «книжечка»: две горизонтальные линии вращаются вокруг своей оси в разных направлениях, соприкасаясь краями, из центра в это время появляются персонажи.

Диагональ на сцене воспринимается более объемно, имеет

свойство текучести. Она используется в танцах очень часто, как в народных, так и в классических. По диагонали очень выгодно исполнять всевозможные па, требующие стремительной динамики, – воздушные полеты, бег на пальцах, различные вращения и т. п. все зависит от замысла, от построения комбинации, стиля и характера танца.

Часто видим, как танцующие то стремительно «летят или плывут» к нам лицом, то поворачиваются в профиль и мы видим их сбоку, то вдруг становятся спиной. Ракурс – это точка зрения из центра зрительного зала на танцующих. От того, насколько хореограф умеет пользоваться ракурсами, зависит богатство или скудность танцевального текста, содержательность сочиняемого танца. Произвольное изменение ракурса исполнителем влечёт за собой искажение текста, смысла и логики танцевальной композиции. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а всей своей выразительностью способствовал пониманию основной идеи произведения, его образов, пониманию замысла хореографа.

По своему строению рисунки бывают простые и сложные. Простой – одноплановый, сложный рисунок – многоплановый, используется принцип контраста – смена ритма, темпа, характера музыкального произведения, смена рисунка. Статический рисунок – неподвижный рисунок. Одноплановый рисунок – все исполнители находятся на общей танцевальной площадке, на одном уровне. Многоплановый – исполнители находятся на разных танцевальных площадках, на разных уровнях. Многоярусные построения, например, «Крепость» в кавказских танцах: на плечи одних становятся другие, и совершается движение по кругу. Симметричный рисунок – зеркальное отражение, например два круга. Асимметричные рисунки – исполнители или группы находятся на неодинаковом расстоянии друг от друга или располагаются асимметрично по отношению к центру сцены. При использовании такого рисунка хореограф должен учитывать, что при восприятии зритель может следить только за одним исполнителем или группой и при достаточно большом интервале между исполнителями общий рисунок или хореографический текст может быть не воспринят. Орнаментальные рисунки – витиеватые. Ломаные, зигзагообразные,

различные переплетения. Верхний рисунок – платки, ленты, шарфы, волосы, юбки и др. Нужно уметь управлять вниманием зрителя и для этого так распределять рисунок танца по сценической площадке, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное. Хореограф должен уметь переносить внимание зрителей на тот план или на тех действующих лиц, которые в данный момент являются главными. Например, в танцевальной картине «Хмель», балетмейстер П. Вирский построил сцену так, что в определенный момент отвлекает внимание зрителей и делает неожиданным появление девушки-хмеля.

Также, рисунок танца строится и развивается по законам драматургии: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и финал. В экспозиции рисунок должен быть несложным, дающий возможность представить зрителю о народности, о теме номера, чтобы он понял, о чем идет речь. Какое время года, какие герои участвуют в танце. Завязка – необходима для того, чтобы завязать и развить экспозицию дальше. Рисунок усложняется, начинается какое-то действие. Может быть появление других исполнителей. Развитие действия – основная часть танцевального номера, где рисунок танца развивается все больше, много переходов и перестроений. Кульминация – наивысшая точка действия танца. Рисунок должен быть выразительным, оригинальным, неожиданным. Можно убыстрить темп смены рисунка. Развязка – конец танца, рисунок может сходить на «нет». Иногда развязка совпадает с кульминацией, заключением танцевального номера. Рисунок танца зависит, прежде всего, от замысла номера, его идеи, музыкального материала, музыкальной формы всего произведения (его внутреннего характера и образа, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характеру). Мы уже говорили, что произведение должно быть построено по законам драматургии, что отражается и в рисунке танца. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, использовать принцип контраста в построении рисунка, выделять основной, первый план рисунка танца, равномерно размещать

рисунок по сценической площадке. Рисунок танца, как мы только что отмечали, зависит и от общей планировки сцены.

Гомофонические и полифонические приемы сочинения рисунка танца

Гомофония-вид многоголосья, в котором один голос (мелодия) главенствует, а все остальные голоса играют подчиненную роль (сопровождение, аккомпанемент), или мелодия исполняется двумя или более голосами(инструментами) в унисон, когда все равноправны(народная песня, музыкальная тема). По ассоциации с музыкальным развитием в хореографии этот прием выступает как способ организации танца солиста (солистов) с кордебалетом, аккомпанирование ему или им, и он бывает разных видов: «унисон-солист» (или солисты) отделен от массы, расположен в центре или ближе к зрителю, но все танцуют одну хореотему; «контраст-солист» исполняет хореомотив, а кордебалет – такие движения, которые выгодно оттенят, усиливают сольную партию (например, солист прыгает вверх, кордебалет в это время приседает); «подтанцовка», аккомпанемент-солист исполняет хореотему, а кордебалет усиливает ее образ, исполняя выборочно нужные движения; «переключка» - солист исполняет хореомотив, который затем в точности воспроизводит кордебалет, а у солиста пауза, проходка или другое, контрастное с первым движение; «упорный бас» - кордебалет исполняет одно движение много раз, а на его фоне солист танцует свою тему.

Гомофонический прием развития композиции используется чаще всего в народной хореографии, но также встречается в массовых танцах других жанров. Полифония – вид многоголосья, основанный на одновременном гармоническом сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодий. В полифоническом развитии одновременно взаимодействуют несколько хореотем. Не только в классическом и современном, но и в народно-сценическом танце использование полифонического развития лексики и рисунка способствует более яркому и глубокому раскрытию содержанию. Приведем некоторые приемы пластической полифонии: «имитация» – пластический мотив или тема, исполненная одним (или несколькими) танцующим, воспроизводимая затем другим

(другими), причем первый продолжает исполнение своей темы. «Отставание» второго от первого, третьего от второго происходит через два, четыре, шесть и т.д. тактов. Первый (второй, третий...) может, закончив тему, повторить ее с кем-то другим или начать новую тему. Все исполнители могут в зависимости от музыки и задания постановщика закончить или прервать тему вместе; «контрапункт» (вид полифонии): «согласный», когда проводятся две или более самостоятельных хореотем, на противоборствующих друг с другом, то есть близких по содержанию; «контрастный», когда две и более самостоятельных хореотем по содержанию резко отличаются друг от друга. Его используют, чтобы создать красочность и эмоциональную напряженность композиции; противостоят могут солисты и масса, две-три противоборствующие группы и т.д.; «повтор-переключка» - не одновременное исполнение танцующими одного пластического мотива в разных местах сцены разными танцорами. Повтор не должен отстоять далеко: один такт, второй такт-повтор другим исполнителем; или с первого по четвертый такт, а с пятого по восьмой-повтор. В это время у первого исполнителя может быть пауза или другое, менее яркое движение; «множественность» - пластический мотив исполняется одним, затем следует точное повторение, но уже, например, тремя, потом шестью и т.д. Исполнителей охватывает одно эмоциональное состояние; «волна» - повторение, как правило, одного движения каждым исполнителем поочередно в нужном темпе.

Сделаем выводы:

1. Рисунок танца зависит от замысла, идеи номера;
2. Рисунок должен быть законченным;
3. Должен развиваться логично, один рисунок вытекает из предыдущего;
4. Должен укладываться в музыкальную фразу;
5. Смена рисунка должна быть отмечена каким-либо акцентом (поворот головы, поворот, притоп, взмах платка и т.д.)
6. Развитие рисунка должно идти от простого к сложному;
7. Рисунок должен выделять солистов;
8. Симметрия рисунка не всегда обязательна;
9. Смена ракурса, положений корпуса придает танцу новое звучание;
10. В рисунке должно присутствовать разнообразие;

11. Рисунок танца строится по законам драматургии.

Контрольные вопросы:

1. Перечислите основные виды хореографического рисунка
2. Простой и сложный рисунок танца
3. От чего зависит логика развития рисунка танца?
4. Практическое задание: составить сложный рисунок танца

Тема лекции 7. Музыка – основа для создания танца

Среди всех искусств, в единстве с которыми развивался танец, музыка наиболее близка по обобщенности, ассоциативности и структурным закономерностям. Любое хореографическое произведение строится на основе музыкального материала. В идеале танец – это пластическая музыка. Он как бы конкретизирует музыку. Связь танца с музыкой – это воздействие двух эстетических категорий: движения и звука. «Музыка, - писал Карло Блазис, - должна описывать действующих лиц и их страсти, уточняя и завершая их портреты. Смысл мелодии в музыке всегда должен изменяться в соответствии с сюжетом балета». То есть, основная задача при обработке музыкального материала – это согласованность между музыкой и хореографией. Эта согласованность должна подчиняться логике развития действия, сюжетной драматургии. Ритмическое единство, выражающееся в согласованности, выразительности движений с музыкой создаёт особое эстетическое качество, а именно: возникает эмоциональная достоверность, то, что воспринимается зрителем. Музыкальная драматургия является основой для хореографической драматургии.

Музыка способна выражать внутренние чувства человека, его душевное состояние – горе, радость, грусть и др. Важнейшей особенностью танцевальной музыки является ее ясная ритмическая определенность, повторность какой-либо характерной ритмической формулы. Благодаря этому мы не только распознаем танцевальную и нетанцевальную музыку, но легко отличаем вальс от польки, мазурку от лезгинки и тарантеллы. Четкий ритм музыкального сопровождения танца не только организует движения танцующих, но и обладает эмоциональной силой воздействия. При обращении к разным композиторам, музыка должна быть одинаковой по стилю

и полностью отвечать драматургии задуманной танцевальной постановки. Она должна не иллюстрировать, не просто служить аккомпанементом, а дорисовывать, раскрывать характеры и ситуации, намечать новые связи и взаимоотношения, развивать действие. В работе с фонограммой не изменишь записанных темпов и характера музыки, но можно пользоваться компоновкой различных материалов, но обязательно они должны совпадать по стилю, по звучащим инструментам.

Балетмейстер при постановке номера должен знать музыкальный текст во всех его тонкостях, чтобы получилось единство целостного образа музыки и танца. «Танцевальная музыка, – писал реформатор и теоретик балета Жан Жорж Новер, – представляет собою или должна представлять своего рода программу, которая усиливает и предопределяет движение и игру каждого танцовщика». Постановщик в музыке находит материал для раскрытия национальных черт героев, интонации для характеристики эпохи. Она вдохновляет хореографа на сочинение, направляет его фантазию, но при этом он должен учитывать форму музыки. Предположим, композитор написал танцевальный номер в трехчастной форме, причем 3-ья часть использует мелодический материал и является развитием 1-й части. Балетмейстер в своем хореографическом решении может использовать в 3-й части материал, взятый им в основу 1-й части, естественно в развитии. Это может быть повторение рисунка с развитием танцевального текста, или рисунок, развивающий мысль, изложенной в 1-й части.

К музыке для сюжетного танца предъявляются дополнительные требования. Её можно будет признать полноценной только тогда, когда темы, мелодии, вариации будут разработаны соответственно сюжетному развитию танца. Успех в работе в значительной степени зависит от умения постановщика и композитора проникать в творческие замыслы друг друга. И музыка и танец в конечном итоге должны представлять собой единое законченное произведение искусства. В начале работы балетмейстер должен изучить данную музыку: историю её написания, есть ли в музыке сюжетная линия, определённые музыкальные образы, характер, стиль, жанр, ритм, размер, степень «танцевальности». Написанная

музыка – это готовое произведение, которое имеет своё содержание и драматургию, поэтому не следует ломать её структуру и резать так, как хочется балетмейстеру. Исключением может быть готовая музыка, когда под свой замысел подбираете готовый музыкальный материал. Далее необходимо определить по музыке драматургию будущего хореографического произведения. Ставить рекомендуется по порядку от экспозиции до развязки, финала. Зачастую музыка помогает определиться постановщику, как будет заканчиваться номер. Если музыка заканчивается резкой финальной точкой, то следовательно, и танец завершится кульминацией и она же будет являться финалом танца (то есть развязка такого номера будет резкой, мгновенной или будет совпадать с кульминацией). Если музыка заканчивается, постепенно утихая, то и в постановке, следовательно, будет постепенная развязка с финальной точкой на сцене, либо уходом за кулисы. Иногда балетмейстер использует такой приём как «бесовка» - это повторное исполнение финальной части танца с возможным варьированием или исполнение трюков с последующим переходом в повтор финальной части. Бесовка исполняется при первом варианте завершения музыкального произведения.

Также как и в хореографии, и в музыке существует множество форм. Вот некоторые из них:

Сюита – музыкальное произведение, состоящее из нескольких самостоятельных законченных частей, объединённых одной темой. Например, Мусоргский «Картинки с выставки». В хореографии сюита – композиция, состоящая из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих танцев, объединённых общим художественным замыслом. Сюиты бывают двух видов:

1. монохарактерные, построенные на одном национальном материале (сюита модавских танцев хора, жок и т.п.);
2. разнохарактерные, объединяющие танцы, построенные на разном материале: «Хоровод дружбы», «Пусть всегда улыбаются дети», «Школьные годы» и т.п.

Рондо (круг) – музыкальное произведение, носящее оживлённый характер. Первая часть повторяется как мотив. Хореографический пример.

Рапсодия – пьеса на темы народных песен и танцев. Обычно пишется

в свободной форме. Хореографический пример.

Соната – музыкальное произведение для одного или двух инструментов. Состоит из 3-4 частей. Хореографический пример.

Симфония (созвучие) – музыкальное произведение для оркестра.

Исполняется в сонатно-циклической форме. Хореографический пример.

Симфоническая картина – музыкальное произведение для оркестра.

Здесь исполняются программно-избранные самостоятельные музыкальные произведения, объединённые единой темой. Например: Римский-Корсаков «Садко». Хореографический пример.

Таким образом, сделаем выводы. Любой жест, рас ритмичен, тем самым он уже музыкален. Музыка в танце воспринимается через хореографию. Основная задача при пластической обработке музыкального материала – достижение эмоционально-смысловой согласованности между мотивом и движением. Эта согласованность должна строго подчиняться логике развивающегося действия. Поэтому всегда могут быть отклонения в ту или иную сторону – то движение несет на себе основную функцию характеристики героя, то музыка выходит на передний план и выражает психологическое состояние. В практике бывает, когда музыка и движение носят унисонный характер. Этот прием имеет место в хореографическом искусстве, но не следует им злоупотреблять, это может привести к монотонности. Слепое подражание ритмической структуре музыки приводит к обеднению художественного образа. Неверное прочтение характера музыки толкает на искаженное раскрытие содержания. Возникает несоответствие музыки и хореографии. Характер, интонацию, силу движения следует определять исходя из музыки, но это не значит, что обязательна синхронность. Органичное единство выражается в согласованности пластических движений с интонацией музыки. Анализ музыки к танцу (А.В. Мелехов, «Мастерство хореографа. Композиция танца»):

1. Определить жанр, содержание, музыкальную драматургию.
2. Определить форму. Форма может быть простой или сложной. Сложная включает, например, ронд-соната – нужно установить, из скольких частей состоит произведение, как они соотносятся по длительности, как повторяются.
3. Разбирается каждая часть – делится на периоды, фразы.

4. Уточнить музыкальные темы, характер, ритмический рисунок, музыкальный размер, динамические оттенки, акценты. В результате этой работы руководитель полностью осваивает содержание, форму и композиционную структуру музыки. Музыка обычно заучивается наизусть. В процессе этой работы конкретнее становится хореографическое видение частей, рисунков, фрагментов танца. Начинается творческий процесс – продумывание композиционного плана. Возможны следующие варианты музыкальной формы (двухчастной, трехчастной):

- 2 периода – простая двухчастная форма, простая трехчастная форма (АВА);
- куплетная форма, повторяющаяся музыка;
- вариативная форма;
- рондо – чередование одного построения с другими построениями (АВАСА);
- сюжетная форма сочетает контрастности, видоизменения, переработки и повторности;
- полифонические формы – канон, fuga, полифонические вариации.

5. Определить части музыкального произведения, сколько раз повторяются динамические оттенки, характер. Звучность при исполнении (форте, пиано).

6. Определить характер каждой части (острый, резкий, игривый, мягкий, воздушный, шуточный, легато, стакато).

7. Разделить каждую часть музыкального произведения на периоды, предложения, музыкальные фразы. Фраза – это любая законченная небольшая часть музыкальной темы. В 16-тактном периоде фраза – 4 такта, в 12-тактном – 3 такта, в 6-тактном – 2 такта.

8. Уяснить музыкальные темы. Например, установить сколько времени отводится на каждого персонажа: тема Красной шапочки занимает 48 тактов, тема волка – тоже 48 тактов.

9. Определить ритмический рисунок, подчеркнуть ритмические доли (синхронность). Указать несовпадение ритмических и метрических долей (синкопа).

Контрольные вопросы:

1. Определите значение музыки в танце
2. Чем отличаются монохарактерные сюиты от разнохарактерных?

3. Что такое синкопа?

4. Практическое задание: определите жанр музыкального произведения по заданию преподавателя.

Тема лекции 8. Постановка танца по записи

Первые попытки записей танца относятся к XV веку, но до сих пор никому из хореографов и этнографов не удалось выработать общеупотребительную систему записи танца. Каждый исследователь фиксировал их способами, которые он сам придумывал. Артисты балета все танцевальные па, которые им предстоит выучить, с помощью систем письменной записи танца. Существует много различных видов записи танца. Наиболее распространены две из них: бенеш-нотация и лабанотация. Люди, которые записывают балетные па, называются нотаторами. Они правильно записывают только что созданные танцевальные комбинации. В бенеш-системе используется пятилинейный стан, как в музыке, и различные символы, обозначающие движения танцовщика. Линии стана означают разные уровни тела танцовщика, когда он стоит прямо: уровень ног, уровень колен, уровень пояса, уровень плеч, уровень головы. Символы, обозначающие руки и ноги, показывают, на какую высоту они подняты, и как они расположены по отношению к корпусу: перед корпусом на его уровне или позади. Запись символов ведется так, как будто нотатор стоит за спиной танцовщика, то есть их право и лево совпадают.

В лабанотации используется трехлинейный стан, на котором записываются символы танцевальных движений. Стан символизирует тело танцовщика. Линия в середине разделяет его на правую и левую стороны. Движения ног и ступней записаны внутри трехлинейного стана. Движения корпуса, рук и головы записаны в колонках за пределами стана. Символы записываются так, как будто нотатор стоит за танцовщиком. Каждый символ содержит четыре типа информации – направление движения, уровень исполнения, время, затрачиваемое на исполнение движения, и информацию о том, какая часть тела выполняет это движение.

Особый графический метод записи, так называемую кинетографическую запись движений, предложила в 1940 году

Србуи Степановна Лисициан в книге «Запись движения». Сущность ее метода заключается в подробной записи движений при помощи условных обозначений. Словесное описание танца С.С. Лисициан рассматривает лишь как добавление к графической записи. Но сейчас этот метод используется только ее учениками.

Более распространен метод Е.М. Марголис. Сущность описательного метода заключается в выделении мелодического рисунка и раскладке движений на такты со словесным описанием элементов движений. Для большей наглядности в записи используется иллюстративный материал: графические схемы пространственной композиции танца, фотографии или зарисовки характерных движений и положений.

Приступая к постановке танца по записи, хореограф, прежде чем начать работу с коллективом, должен сам тщательно подготовиться: разучить и запомнить движения, входящие в танец, освоить все передвижения по сценической площадке, прослушать музыку, ощутить образ танца. Он должен продумать методику разучивания танца и затем уже приступить к работе с исполнителями: прочитать вводную часть описания композиции, прослушать музыку и составить определенное мнение о танце, определить – соответствует ли танец исполнительским возможностям и количеству исполнителей, будет ли он способствовать дальнейшему профессиональному росту. Если танец отвечает всем требованиям, хореограф начинает знакомиться с техникой исполнения, т.е. с танцевальной лексикой, с музыкальным материалом. В записи танца девушка условно обозначается закрытым полукругом, а юноша – треугольником. Также, для правильного определения всех передвижений исполнителей по рисунку танца в книге приводится план сцены: левые и правые кулисы, верхний и нижний углы, передний и задний план сцены, центр и авансцена. Направление исполнителей отмечается стрелкой, путь продвижения пунктиром.

Музыка разбирается сначала для того, чтобы хорошо понять характер, эмоциональность, настроение, ритм, структуру танца. Затем он читает описание танцевальных движений, исполняет их сам. Только разобрав танцевальные движения и усвоив технику их исполнения, хореограф приступает к разучиванию движений с

исполнителями. Каждое движение раскладывается руководителем так: читает описание счета «раз и» и сразу повторяет движение. Если движение исполняется в течение нескольких тактов, то оно разбирается по частям, а потом, когда каждая часть усвоена, она исполняется без остановки под счет. Сложные вращательные движения разбираются сначала без поворота, чтобы понять их ритмический рисунок и последовательность движений ног. Затем вертушка исполняется без поворотов в медленном темпе, а когда техника исполнения станет понятной, можно перейти к исполнению движения в повороте. Осуществляя постановку, необходимо добиваться от исполнителей тщательно отработанных движений, яркой передачи содержания и характерных особенностей танца.

Каждая запись танца состоит из четырех частей. В первой части даются основные сведения о танце: название, образное описание содержания, по которому можно составить общее представление о танце. В этой, вводной части кратко рассказывается об особенностях танца, его композиции, манере исполнения, сообщается количество и состав исполнителей, даются рекомендации о возможном изменении в составе, указывается музыкальный размер мелодии. Если применяются специальные условные обозначения, то дается их расшифровка. Вступительную часть завершает описание костюма исполнителей, а также отдельных предметов реквизита, эскизов для танца. Также указывается имя, фамилия постановщика, когда был составлен и поставлен танец. Таким образом, вступительная часть дает общее представление о танце.

Во второй части дается описание композиции с точки зрения зрительного зала. Здесь сообщается, как движутся исполнители по сценической площадке. Хореограф составляет рабочую схему постановки и программу. Описание композиции делится на части, эпизоды или фигуры в соответствии с содержанием танца. Каждая часть разбита на такты. Для облегчения разбора записи сделаны обозначения частей и деталей сценической площадки от зрителя. Исполнители обозначаются условными знаками. Если в танце участвуют солисты, то значки, их обозначающие, заштриховывают. В рисунках и чертежах в большинстве случаев дается положение танцующих на счет «раз», т.е. исходное положение перед движением,

а стрелки указывают движение по сцене. Само описание состоит из указаний, в течение какого числа тактов исполняется данный танцевальный фрагмент, затем отмечается актерская задача и сообщается, каким движением, и в каком направлении, перемещается по сцене исполнитель.

В третьей части дается описание танцевальных движений. Для удобства расшифровки оно дается от исполнителя, чтобы хореограф, читая текст, мог одновременно исполнять данное движение. Описание танцевального движения начинается с его названия. Бывает, что движению дают просто порядковый номер. После названия указывается исходное положение, из которого начинается в танце или из которого его следует изучить с исполнителями. При обозначении позиций рук и ног используются позиции, принятые в хореографии. Каждое движение описано в соответствии с ритмом, в котором оно исполняется, музыкальным счетом, который определяет музыкальный размер (число долей, целой ноты в одном такте музыки). В описании движения вначале указывают его характер, что можно сделать рукой, ногой, корпусом, и в каком направлении. При описании танцевального движения вначале обозначаются движения ног, затем рук, корпуса и головы. При исполнении полуповорота или полного поворота указывается направление. Если движение исполняется в повороте, трудно указать, сколько раз поворачивается танцор на каждый счет, поэтому отмечается начало и конец поворота.

В четвертой части дается описание музыки танца и нотное приложение. В этой части даны конкретные указания, как исполнять музыку, отмечаются ее акценты в соответствии с содержанием танца. Музыка также делится на части и эпизоды. Прежде чем приступить к разбору танца по записи, надо научиться записывать его. Также необходимо знать условные обозначения, которые применяются при записи в настоящее время.

После проведения подготовительной работы хореограф приступает к практической постановке танца по записи. Рассказывает исполнителям о теме, раскрывает историю сюжета, характер и манеру исполнения танца, количество и состав танцующих, дает прослушать музыкальный материал, показывает костюмы танца. Сначала разучивает с ними отдельные движения под счет, затем

проверяет исполнение движения под музыку, определяет темп, характер исполнения. Если движение исполняется в течение нескольких тактов, то оно разбирается по частям, а потом, когда каждая часть усвоена, она исполняется без остановки. Когда все движения выучили, приступают к разучиванию рисунка танца, каждый раз проверяя под музыку отдельные фигуры, чтобы рисунок совпадал с тактами музыки записи танца. Когда выучен весь рисунок танца, все передвижения исполнителей по сценической площадке, начинается работа над техникой исполнения хореографического текста, над характером и манерой танца, положениями в паре. Если есть солисты, то следует отдельно работать с ними, пройти рисунок танца, объяснить, где в это время танцует массовка. В музыке обратить внимание исполнителей на затихание, на убыстрение, когда звучит женская или мужская часть, когда кульминация и финал. В ходе подготовительной работы необходимо показывать разобранные движения и рисунки преподавателю, чтобы убедиться в правильности разбора танца. Итогом проделанной работы является показ готового танца перед комиссией преподавателей.

Контрольные вопросы:

1. С чего начинается работа по записи танца?
2. Как определить ритм и характер движения?
3. Практическое задание: разобрать танец по записи, работать с исполнителями

Тема лекции 9. Хореографический текст.

Понятие «хореографическая лексика» дается в энциклопедии «Балет» (1981), как «отдельные движения (pas) и позы, из которых складывается танец как художественное целое, то есть как произведение хореографического искусства. Хореографическая лексика возникает на основе обобщения и специфически танцевального претворения выразительных движений человека. В течение многих веков она накапливалась, совершенствовалась и шлифовалась. Изучается в балетных школах, составляя основу формирования профессии танцовщика и развития его способностей. Сами по себе элементы хореографической лексики не являются носителями определенного образного содержания, но обладают

кругом выразительных возможностей, которые реализуются в конкретном контексте танца как целого. Из последовательности и взаимосвязи элементов хореографической лексики складывается хореографический текст, воплощающий содержательный образ. Она различна в народном, классическом и других видах танца». Танцевальный язык для хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы. Несмотря на явные различия творческой деятельности человека в литературе и хореографии, многие функции литературного языка адекватны языку хореографическому. Общение в хореографическом жанре происходит посредством танцевального языка, который также древен, как и язык литературный. Посредством танцевального языка тоже выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей, их характеры, образы героев, идея произведения. Так же как литературный язык одного народа отличается от другого, так и танцевальный язык у разных народов различен. Влияют на развитие танца, его рисунка, хореографического языка условия быта народа, его занятия, климат и т. п. Танцевальный язык вбирает в себя характер народа, его темперамент, а также и его жизненный уклад, его социальный строй.

В основе речи человека лежит мысль, выраженная словами, логически организованными в предложения, фразы. Хореографический язык, так же как и разговорный, литературный, состоит из фраз, в которые выделяется наиболее «важное». Раз есть танцевальный язык, есть и танцевальная речь, которая является текстом хореографического произведения, одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение. Некоторые балетмейстеры используют иногда некий непонятный язык, смешивая краски национальных танцев различных народов без связи и смысла. Развивать танцевальный язык, безусловно, нужно, но сохраняя его национальную первооснову. Сами по себе элементы хореографической лексики не являются носителями определенного образного содержания, но обладают кругом выразительных возможностей, которые реализуются в конкретном контексте танца как целого. Из последовательности и взаимосвязи элементов

хореографического языка складывается хореографический текст, воплощающий содержательный образ. Сочиня танцевальный текст, балетмейстер должен надеть своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы. В свою очередь танцевальные образы дадут возможность раскрыть идею произведения, изложить сюжет номера. Таким образом, раскрытие идеи произведения, образа и характера героев находится в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного балетмейстером.

Хореографический текст – составная часть и выразительное средство хореографической композиции, совокупность в определённой последовательности всех танцевальных движений и поз, образующих танец.

Он является составной частью драматургии и развивается на протяжении всего номера от простого к сложному, более яркому, выразительному.

Это средство, которым балетмейстеры пользуются для выражения содержания задуманного произведения, которое способно выразить мысли, чувства, переживания. Хореографический текст складывается из элементов танцевального языка (лексики), которые в определённой последовательности и взаимосвязи образуют целостную систему. Он сочиняется балетмейстером на основе музыки, предназначенной для танца, и является воплощением эмоционального состояния, характера, образа героя. На одну и ту же музыку может быть сочинён разный хореографический текст. Это зависит от фантазии балетмейстера. В состав хореографического текста входят: сами движения, жесты, позы, мимика, ракурсы.

Танцевальное движение – это гармония движений рук, ног, головы и корпуса, выражающей образ, действие, чувства. Поза – устойчивое выразительное положение. Ракурс – поворот исполнителя в позе на определённое количество градусов – относительно точки восприятия зрителя (эпольман, анфас, профиль). Жест – устойчивое положение или движения, несущее на себе образно-конкретную нагрузку. Одно из решающих образных действенных средств. Жест подчиняется развитию образа.

Мимика – это отражение всех движений души, тончайшие

оттенки внутреннего мира человека, течение его мысли, внезапная или последовательная смена настроения.

Танцевальная лексика (или движения) подразделяются на 3 вида: действенные, ассоциативные (или изобразительно-подражательные) традиционные, действенные движения. Движения в танце имеют условный, обобщённый характер, как бы отвечают на вопрос, что делает человек: собирает виноград, косит траву, сеет лён, зовёт, приглашает. С помощью этих движений можно «читать» танец, понять, о каких действиях человека в нём рассказывается. Такие движения называются «действенными» – т.е. выражающими конкретное действие.

Ассоциативные или изобразительно-подражательные. Множество движений народных танцев и плясок образно передают различные понятия, представление, условности, существующие в реальной жизни. В них проявляется способность человека подражать окружающей действительности, воспроизводить её. Для воспроизведения в танце традиционных символов, понятий, представлений, часто прибегают к ассоциациям, используя изобразительно-познавательные движения. Так, русский народ обобщил понятие о женской красоте в образе лебедя, представление о задире-забияке в образе пастуха, о девичьей прелести и скромности в образе берёзки. Важно отметить, что изобразительно-подражательные движения народного танца никогда полностью не воспроизводят и не могут воспроизвести то явление, которое они передают. Они показывают лишь наиболее характерные черты, выполняя задачу создания необходимых ассоциаций с действительностью. Поэтому они называются ассоциациями – способствующими созданию пластически образного выражения содержания русского танца.

Традиционные. Мы часто видим, что танцоры пляшут от души, они не испытывают каких-то действий, не воспроизводят какие-то явления, а пляшут передавая характер, своё мироощущение, качества которыми они стремятся обладать: силу, ловкость, мужество, чувство собственного достоинства. Движения эти пришли из глубины веков, подавляющее большинство их в далёком прошлом имело действенный или ассоциативный характер (участие в охоте, занятие

земледелием). Но с течением времени, в связи с изменением в жизни народа, эти танцы теряли жизненную необходимость, их лексика постепенно утрачивала свою действительную смысловую основу. Действенный и ассоциативный характер сменился выражением эмоциональности, настроения, чувств человека. В связи с тем, что такие движения пришли с глубины веков и исполняются в каждом народном танце, их называют традиционные. Многие из них имеют народные названия, которые в какой-то мере обозначают их образную основу, а иногда технику исполнения («ходы», «ковырялочка», «присяд»). Следует отметить, что когда мы говорим «танцевальные движения», то подразумеваем гармонию движения ног, рук, головы и корпуса, выражающие образ, действия, чувства.

В хореографическом произведении, в танцевальном номере балетмейстер стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строиться по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку. Работа балетмейстера по сочинению хореографического текста заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции. Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии. Тогда работа балетмейстера по сочинению хореографического текста заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции. Прежде чем начать работу над хореографическим сочинением, балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере или балетном спектакле, что он хочет сказать зрителю.

Танцевальный текст, как мы уже указывали, состоит из па, поз (статичных и динамичных), жестов, мимики, ракурсов. Все это становится танцевальным текстом лишь в том случае, если подчинено мысли. Механически составленные, эти компоненты делаются бессмысленными. Исполнитель-артист, в свою очередь, получив хореографический текст танцевальной партии и разъяснение актёрской задачи, также непременно должен создать свою, глубокую индивидуальную внутреннюю форму, которая осмысляет, наполняет эмоциями, озаряет живым человеческим светом и теплом форму внешнюю, то есть должен превратить танец в пластическую речь. Через танец он передает состояние души, донести его до зрителя с помощью движений и музыки, выражает их с помощью жестов, рисунка танца, костюма, мимики и пр. Это своеобразные «инструменты» танца. И чтобы смысл танца был понятен, танцору необходимо двигаться легко и красиво, движения должны быть свободными, жесты отточенными. Руки в танце становятся основным средством передачи мыслей, они помогают перевести слова в знаки. Так, например, в индийском танце жест может иметь до 85 значений, его называют душой индийского танца. В классическом индийском танце с помощью жестов и мимики можно изобразить абстрактные понятия, прилагательные, глаголы, существительные и даже предлоги, главное четко и правильно выполнять все движения.

Жесты — одна из старейших форм передачи мысли. От природы в человеке заложена склонность к подражанию. С самого детства, когда нам не хватает слов, мы начинаем активно использовать мимику и жесты, чтобы выразить свои эмоции (размахиваем руками, чтобы привлечь внимание; знак победы — «V» и т. д.) — это возвращает нас к животным инстинктам. Поэтому многие жесты являются общими для человечества. Ведь танцевальные жесты в обобщенной форме воспроизводят те или иные обычные, повседневные жесты людей. Точно также мимика людей похожа, она мало зависит от этнической принадлежности. Мимика и взгляд помогают в выражении наших чувств, показывают наше внутреннее состояние, тонкие и многообразные переживания и движения души. Некоторые профессии предполагают виртуозное владение своим

телом и языком жестов, например, профессия актера, танцора, артиста цирка. Основные типы жестов: жест защиты, скуки, доверия, нервозности, тревожности, силы, уверенности в себе, оценки. Жесты лжи, гнева, злости.

Пантомимика объединяет все выразительные движения тела человека: если тело — это «орудие» танцора, подчиненное художественной цели, то пантомимика помогает в ее реализации. Пантомимика как «зеркало души» раскрывает перед нами богатую палитру человеческих чувств. Она иллюстрирует психические состояния человека, выражает его переживания и эмоции (например, широкие размашистые движения и прыжки выражают человеческую свободу), а значит, помогает понять и смысл танца.

Как уже было отмечено выше, любое хореографическое произведение строится, на основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баян, фортепиано, – во всех случаях, хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в хореографических образах. Танцевальный язык должен быть теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строится по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку.

Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Иногда сочиненное балетмейстером движение не производит должного впечатления, когда оно исполняется на месте. Но, если это же, движение

исполняется с быстрым продвижением по кругу и сразу становится интересным, выполняющим ту задачу, которую ставил перед собой балетмейстер при сочинении данного фрагмента танца. Есть композиции, которые наиболее интересно смотрятся в исполнении по диагонали. Иногда движения, сочиненные хореографом, становятся более выразительными и динамичными, когда они исполняются во вращении. То есть, сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца.

Существуют два способа создания хореографической лексики: комбинационный и вариантный. Комбинационный – это простой набор движений, которые составляют хореографическую мелодию. Танец состоит из традиционных, всем известных движений. Вариантный – из одного движения сочиняется комбинация и варьируется. Но, здесь есть одно большое «но» - это сложный способ и имеет множество аспектов. В основе этого способа лежит варьирование – всевозможное видоизменение, путем которого можно создать бесконечное множество предложений, которые образуют мелодию. Есть три группы варьирования:

- простая;
- сложная;
- варьирование по принципу.

Простое варьирование – берем движение и изменяем его ракурс, рисунок, ритм, темп. Исполняем его в повороте, прыжке, добавляем какой-либо элемент. Сложное варьирование – изменяем не только движение, но и добавляем другое движение, соответствующее первому движению, данной хореографической мысли. Можно использовать паузу, заноски, повороты. Варьирование по принципу – за основу берется какой-либо принцип исполнения движения и создается совершенно новое движение. Например, удар по ладоши – принцип удара: можно сделать удары ладонями друг о друга, по ноге, по бедру, по груди. Удары стопой – принцип топанья, дробь простые, сложные, синкопированные.

Каждый из видов хранит в себе огромные возможности варьирования. При создании хореографической мелодии используются все эти виды варьирования в совокупности. Варьирование есть способ создания материала, который затем будет

организован в приемы полифонии и гаммофонии, которые в свою очередь предполагают хореографический симфонизм. Гаммофония – один голос или группа – главный, остальные подчинены этому голосу, и зависят от силы их звучания. Полифония – многоголосье, где все голоса равноправны по значению, независимо от звучания.

Начинать варьировать и создавать мелодию просто, так ни с того ни с чего, нет смысла. За основу берется идея, которая развивается. Но идея возникает не на пустом месте. Тема, сюжет и музыка должны быть основой идеи. Постановщик берет определенные движения, соответствующие данному образу сюжета, изменяет их, варьирует, получается новое решение, затем это решение организует свои приемы, используя режиссуру, драматургию движения. Из множества вариантов движения необходимо отобрать нужные движения по теме, сюжету и драматургии номера. Для этого необходимо руководствоваться музыкальным материалом, развитием пластических мотивов и физической подготовленностью исполнителей. Можно выделить три основных вида внутреннего развития пластических мотивов: механический, характеристический, метафорический.

Механический – это, когда пластический мотив (движение или позы) изменяется только с одной целью – создать как можно больше вариантов одного движения. Например, берем основное движение русского танца «ковырялочка» и добавляем разные положения рук, то получится другой вариант данного движения. А если добавить движение корпуса и головы – то получится третий вариант движения «ковырялочка».

Характеристический – все приемы развития танцевального материала работают на раскрытие характеров героев, мысли и чувства которых надо показать в постановке танца. Этот способ полностью создается на фундаменте механического развития танцевального материала, когда герои выражают свои чувства и желания, говорят о своем внутреннем душевном состоянии.

Метафорический – это есть употребление какой-либо аналогии или сходства с реальным миром, природы и общества, чтобы вызвать у зрителя нужную ассоциацию, т.е. это движение – знак, движение – иероглиф, который должен быть прочитан и понят. Выразительная

метафора – это хореографический образ состояния человеческих чувств и мыслей души и сердца человека. Она может быть передана одним или двумя движениями. Она выражает внутреннее состояние человека через сравнение с каким-либо понятием или явлением. Например, как будто все во мне «кипит», все внутри «окаменело», как будто в душе «ночь» и т.д. Выразительная метафора не прочитывается зрителем буквально, а прямо воздействует на эмоцию человека.

Процесс создания движений и процесс отбора пластических мотивов идут одновременно. В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение. Поэтому при сочинении выразительно-изобразительных средств хореограф должен следить за логикой развития этих средств, которые также должны быть логически связаны с рисунком танца, драматургией номера, а также с музыкальным оформлением.

Основные принципы построения танцевального текста:

Наборный принцип. Характерен для «иллюстративных» форм танца, где отбираемая сумма танцевальных движений либо посылно подражает какому-то конкретному явлению (скажем, трудовому процессу или явлению природы), либо «воссоздает» собой словесный литературный художественный образ (тем самым подменяя художественно-образное хореографическое видение и мышление литературно-художественным мышлением), либо пытается приблизиться к пантомимному повествованию. Наиболее ярко этот принцип проявляется в ранних формах танца. Вместе с тем, он характерен для тех творческих методов, где танец не осознается активной и самостоятельной выразительной силой, а воспринимается лишь как дополнение, скажем, к пантомимному действию или к яркой актерской игре.

Также можно создавать новые виды движений и поз приемами развития музыкальной полифонии в хореографии:

- переключка-повтор: прием для отдельных поз, движений и коротких комбинаций. Заключается в повторе движения, которое только что было исполнено.

- «волна»: принцип повтора-переклички, т.е. многократный повтор лишь детали поз или движений. Пластические паузы в ней небольшие.

- увеличение и уменьшение: сценическое пространство постепенно, поочередно заполняется танцующими (увеличение) от одного человека до любого нужного количества. Их танец может быть повтором танца предыдущих движений, поз, или коротких комбинаций того первого исполнителя, которые могут быть буквальными или вариантными. В конце приема «увеличения» все исполнители в унисон исполняют какое-либо движение или комбинацию. «Уменьшение» - все вышеописанное исполняется в обратном порядке до полного освобождения сцены от исполнителей.

- расширение и сжатие: два или три, или более исполнителей одновременно исполняют одну общую танцевальную комбинацию, но темпоритм и метр исполнения у каждого свой. Например, один исполняет на один такт, второй на половину такта и третий на каждый счет. Через какое-то время исполнители обмениваются своими темпоритмами. Обмениваются до тех пор, пока не вернуться к первоначальной раскладке. При этом получается, что у одних исполнителей темпоритм комбинаций сжимается (от медленного до быстрого), а у других расширяется (от быстрого до медленного), а затем – наоборот.

Мотивно-вариационный принцип. Он характерен для высокопрофессионального творчества. При этом сначала из пластического языка реальной жизни, из лексики традиционных танцевальных движений отбираются, в соответствии с замыслом, образно-характерные мотивы (контактные положения, телосложенческие и кинетические формулы), а затем кинетически варьируются, открывая в себе разные аспекты своей содержательности и создавая тем самым линию содержательного танцевального повествования. Повествовательность, т. е. сюжетность, при этом может быть более или менее абстрактна, конкретна, психологизирована.

Чтобы подбирать выразительные средства постановки надо определить жанр номера – лирический, героический, комический и т.д. Жанры придают каждому произведению определенную

тональность, непохожесть, оригинальность. У лирического жанра своя танцевально-пластическая форма, которая требует создания определенной лирической задушевной тональности, настроения. Героическому жанру свойствен особый графически рельефный, сдержанный, четкий язык, соответствующий музыке и драматургии постановки. Здесь недопустима вялая, бесцветно-пассивная форма. В комедийном жанре важно не потерять тонкого чувства меры. В погоне за успехом можно оказаться на стезе дешевого «комикования».

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 хореографии служит как бы непосредственным эмоциональным откликом на практическое взаимодействие человека и окружающего мира. Танцу больше присуща выразительная способность передавать тончайшее состояние 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 соотношение изобразительно-выразительных начал в хореографической образности, можно отметить, что именно танец является первейшим носителем образности, тогда как пантомима лишь верный помощник танца в создании развернутого пластического полотна.

Сделаем вывод:

- прежде чем начать работу над хореографическим сочинением, хореограф должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере, что он хочет сказать зрителю. При этом сочинять хореографический текст должен в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления;
- раскрытие идеи произведения, образа и характера героев находятся в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного

балетмейстером;

- танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии;

- в танце с помощью жестов и мимики можно изобразить абстрактные понятия, прилагательные, глаголы, существительные и даже предлоги, главное четко и правильно выполнять все движения. И если во всем мире существует языковой барьер, то язык танца — универсален и понятен большинству людей (опять же, благодаря используемым во время танца позам и жестам, т. к. большинство танцевальных движений похожи у многих народов). Как способ общения танец не уступает живой речи; потому что восприятие человеком танца происходит бессознательно на инстинктивно-телесном уровне, что делает невербальный диалог иногда более эффективным;

- танцевальный язык должен быть теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Хореограф может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения;

- рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста;

- работа хореографа по сочинению хореографического текста заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции.

Контрольные вопросы:

1. Какие три вида варьирования текста?
2. Назовите три основных вида внутреннего развития пластических мотивов
3. Танцевальная лексика на какие 3 вида подразделяется?
4. Основные принципы построения танцевального текста
5. Практическое задание: сделать варьирование одного движения разными способами.

Тема лекции 10. Сценические формы танца

Сценический танец – один из основных видов хореографического искусства, предназначенный для зрителей и предполагающий создание хореографического образа на сцене. Часто сценический танец исполняется с использованием театральных декораций, однако это не является обязательным требованием, как правило, сценический танец – это исполнение элементов хореографии под определенную музыку.

Ряды характерных форм (структур), которые начинаются с сольных и затем переходят к массовым:

1. Классический танец: вариация, монолог, соло; па де де, дуэт; па де трау, трио; па де катр, малый ансамбль (4-8 человек); сюита; гран па, большой ансамбль с солистами; симфоническая картина («Лебединый» акт из «Лебединого озера», «Сон» из «Дон Кихота» и др.); танцсимфония (от «Величия мироздания» Ф.Лопухова до современных); действенный балет (театр танца). Неоклассика – новая разновидность классического танца. Подчиняясь по своей выразительности чисто классической форме и изобразительной задаче, новая танцевальная манера отходит от мягких и округлых линий классического танца. Темпы современной жизни диктуют утверждение в академическом танце летящих и стремительных линий, полётности, появление героических мотивов, спортивности, конкретных поз и жестов в изображении искренних чувств в противовес манерности. А это в свою очередь требует преобладания вытянутых, прямых, а где-то угловатых движений и линий без обязательного канона округлых линий.

2. Народный танец: пляска (одиночная, парная, групповая, массовая); перепляс (групповой, массовый); кадрили и лансье; хоровод (орнаментальный, игровой, плясовой, женский, смешанный); парно-массовые танцы; сюиты; картины; балет (одноактный). Стилизованные танцы – в танцах присутствуют наиболее характерные признаки народной танцевальной стихии. При сочинении таких хореографических произведений постановщики стараются вносить в них экзотические краски, свойственные танцевальному творчеству определенного этноса, слегка утрируя

одну из особенностей, например, пластическую манеру танца.

3. Бальный танец: А) историко-бытовой танец XV-XIX веков; соло; дуэт; трио; парно-массовые формы; сюиты; картина; балет (например, на лексике танцев XVIII века). Б) бытовой танец XX века: сольные; дуэтные; трио; парно-массовые; сюиты (например, танцев 50-х годов); картина; балет (например, «Нью-Йорский экспорт, опус джаз» Дж.Роббинса и др.) В) спортивные бальные танцы XX-XXI века; спортивные композиции по 10 известным танцам на пары разных классов; шоу-номера; форма сэквэя; формейшен (на 8 пар, европейский и латино-американский варианты).

4. Эстрадный танец: сольные танцы; дуэты; трио; малые ансамбли (4-8 человек); массовые композиции; сюита; картина; балет (шоу-программа). Эксцентрический танец – бравурный, каскадный танец, зачастую лишенный какого-либо сюжета и рассчитанный на внешний эффект. Модерн – условное наименование изобразительного направления в современном танцевальном искусстве. Как самостоятельное течение возникло в начале XX века и имеет различные танцевальные школы. Хореографов модерна увлекает бессюжетность, отсутствие единой драматургии. Контемпорари – современный сценический танец, который включает в себя различные направления. В нем большое внимание уделяется не столько технике, сколько внутренней форме, философии движений.

Приступая к работе над формами, необходимо понять структурную взаимосвязь этих форм в различных видах танца. Так классические формы «чистого» танца (вариации, дуэты и ансамбли) не имеют действия и основаны на танцевальной технике. Но если в основу этих форм заложить действие, то они приобретают действенный характер (монолог, действенный дуэт и действенные ансамбли). Поиски выражения содержания часто требуют и необходимых изменений в соответствующих формах, а иногда и образования новых форм.

Сольный танец (итальянское solo, от латинского solus – один) исполняется одним танцовщиком или танцовщицей. В сольном танце вариации приобретают характер монолога тогда, когда он вскрывает внутреннее состояние персонажа. Основой содержания монолога является внутреннее действие, выявленное через образные

выразительные средства. В монологе исполнитель связан со средой. Эта среда к нему может быть настроена враждебно или дружелюбно. Связь персонажа со средой выявляет его состояние. Нарушение этой связи может привести монолог только к внешнему действию. В таком монологе, как правило, отсутствует внутреннее действие, а среда определяется как пустое сценическое пространство.

Дуэтный танец, парный танец танцовщика и танцовщицы. Может быть частью спектакля или самостоятельным номером. Форма действенного дуэта наделяет хореографию более глубоким драматизмом, увеличивая ее смысловые возможности. В дуэте на первый план выдвигается проблема взаимодействия персонажей, их общение. Персонажи общаются между собой, определяя их связующее действие. В дуэте оба персонажа важны, даже если один из них выполняет второстепенную роль. В процессе развития действия дуэт может строиться на основе паузы (позы) и танца. Но при этом необходимо заметить, что такое взаимоотношение не приравнивается к диалогу, где один задает вопрос, а другой отвечает. В такой форме общения сохраняется действие двоих. Если в дуэте выражение внутреннего состояния определено одинаковыми движениями, то он перестает быть дуэтом и приобретает форму монолога, исполняемого двумя персонажами. При таком исполнении происходит усиление действия монолога.

Танец «малой формы», т.е. с небольшим количеством исполнителей, выдвигает перед хореографом и его исполнителями сложную задачу: добиться максимального воздействия на зрителей при строгой ограниченности средств. При невозможности использовать широкопространственные композиции акцент переносится на развитие лексики танца, что требует повышенного внимания к образному началу индивидуализации танцевального языка каждого исполнителя. В условиях хореографического коллектива это обязывает к поиску тематики, наиболее близкой, доступной участникам.

Ансамблевый или коллективный танец, (от французского *ensemble* – вместе), совместное исполнение танца двумя или более солистами. В балете в зависимости от количества участников ансамблевый танец называется *pas de deux*, *pas de trois* и другие.

Исполнители в ансамбле могут танцевать одни и те же движения, усиливая их на количество танцующих. Обогащение массового танца происходит за счет разнообразия композиционного рисунка и индивидуального исполнения однотипных движений. Одним из важных моментов в решении массовых танцев является общение. Иногда это общение происходит между двумя группами, что приводит к дуэту или сдвоенному монологу. В массовом общении все персонажи должны быть связаны единством действия, которое основывается на сквозном действии и имеет кульминационный момент. Массовый танец имеет несколько планов не только в композиционном решении, но и в самом действии. Многоплановость танца строится на исполнении однотипных и разнообразных движений. При таком исполнении массовый танец становится «многоголосным». Это «многоголосье» может быть коротким и длительным. При длительном «многоголосьи» особенно важно сохранение принципа подчинения единству действия.

Каждый танец, независимо от его формы, имеет жанровое разнообразие: лирический, комический, драматический, трагедийный, героический, эпический, сатирический и смешанный, где могут быть представлены черты разных жанров.

Контрольные вопросы:

1. Ряды характерных форм (структур), которые начинаются с сольных и затем переходят к массовым
2. Какие формы танца существуют?
3. Жанры хореографии
4. Практическое задание: постановка танца на малую форму

Тема лекции 11. Сюжетный танец.

Сюжет (от французского – тема, предмет) – ход событий, развитие действия в танце. Иногда отождествляется с фабулой, но под последней правильнее понимать более внешнюю схему событий хореографического произведения, их композиционную организацию, в отличие от сюжета, выражающего их глубинное, последовательное течение. Сюжет – важнейшая сторона содержания хореографического произведения, раскрывающая его тему и его идейный смысл. Идейно – тематическое содержание воплощается

в движении событий сюжета, связанных с определенной жизненной ситуацией, с перипетиями действия и разрешением драматического конфликта. В сюжете реализуется столкновение сил сквозного действия и контрдействия, раскрываются характеры и образы хореографического произведения. Сюжет – стержень хореографического произведения. Он задается его сценарием и воплощается в музыке, движениях и положениях человеческого тела. При постановке хореография создается на основе сюжета и музыки в их единстве, т.е. на основе музыкальной драматургии. Музыка для сюжетного танца должна быть действенной, образной, темпераментной. Чем разнообразнее содержание и оркестровая палитра музыки, тем ярче, полнее и убедительнее выявляют свои дарования хореограф и танцоры для создания сюжетного номера. Грамотно подобранное музыкальное сопровождение позволяет расставить в красочном выступлении нужные акценты. Именно музыка помогает артистам раскрыть образы героев и продемонстрировать зрителям целостную картину сюжетной линии.

Вместе с сюжетом в хореографию приходит все многообразие реальной действительности, событий жизни и поступков людей, являющееся стимулом для тех чувств и идей, которые воплощаются в развернутых танцевальных композициях, рождают новую хореографию. Танцевальный сюжет ничего общего с литературным сюжетом не имеет. Сюжет в танце – это внутреннее смысловое развитие, сцепление образов, роль которых могут играть и отдельные танцевальные движения (пластико-динамические мотивы), и части танцевальных текстов, в которых создаются эмоциональные настроения (состояния), и персонажи, которые действуют эпизодически или на протяжении всей танцевальной композиции. То есть разноплановое современное хореографическое сознание позволяет говорить о том, что сюжет в танце – явление многослойное... Сюжетное действие в произведениях танца строится либо как бесконфликтное, где воссоздается образ лирического переживания или пейзажной зарисовки, соотношения и повторения (например, в сюите) вереницы настроений, характеров, отношений (балет «Шопениана» в постановке М. Фокина), либо как конфликтное, где в основе лежит коллизия (противоречие, столкновение). В последнем

случае мы наблюдаем разные характеры, устремления, жизненные позиции, которые сталкиваются и отстаивают свои интересы. Действие здесь развивается по законам драматургии, проходя этапы: экспозицию, завязку, несколько ступеней развития, кульминацию и развязку.

Многоуровневая сюжетная конструкция является на самом деле многоуровневой (многолинейной) содержательностью танцевального произведения. Такой содержательной насыщенности нет (и не может быть) при формальном соединении «школьных» движений в цепочку, в «актерском» или «пантомимном» интерпретировании выразительной палитры танцевальных движений. Логика построения и развития невербальных сюжетных образов танцевального текста должна совпадать с сюжетной образностью музыкального произведения, дополняться образностью костюмов и соотноситься со сценической средой, что в целом и определяет видовое своеобразие танцевальной сюжетности.

Сюжет – это связанные между собой и последовательно развивающиеся события, в который раскрываются характеры и взаимоотношения людей, жизненные отношения и противоречия. Это цепь событий. Это то, что происходит. Для того, чтобы персонажи могли себя проявить, они должны быть поставлены в обстоятельства, которые привели бы их в конфликтные взаимоотношения друг с другом. Основная линия сюжета – преодоление конфликтных отношений.

Искусство хореографии может быть бессюжетным, но оно не должно быть бессодержательным. Содержание передаётся через форму, построение, движение, рисунок. Сюжет – это важнейшая сторона содержания хореографической постановки, раскрывающая его тему, идею.

Тема – это круг жизненных явлений, которые отображены автором в его произведении с определённой идейной позиции. Это единая линия действия спектакля. Это тот жизненный материал, который воспроизводится автором в спектакле. Идея – это мысль; взгляд на то или иное явление. Это совокупность чувств, эмоций, переживаний художника. Это философское определение действительности, которая отображается в действии произведения,

это объективно-выраженная оценка действительности.

Идейно-тематическое содержание воплощается в движении событий, связанных с определённой жизненной ситуацией, с разрешением конфликта. В сюжете реализуется столкновение сил, раскрываются и развиваются характеры и образы. Сюжет – стержень музыкально-хореографического произведения.

Хореографическое произведение – вид театрально-музыкального искусства, в котором танцевальными средствами выражается идейное содержание. Выражение этого содержания происходит за счёт хореографического действия – это обстоятельства, в которые попадает герой. Эти обстоятельства приводят к конфликту, а затем к разрешению конфликта. Хореографическое действие зависит от содержания, от художественного образа. Сюжет должен быть интересным с ярко выраженным конфликтом.

Одним из главных законов сценического действия является закон единства. Всякое действие складывается из отдельных частей. Эти части действия должны быть едины и четко соединены друг с другом. Через действия, через поступки героев определяются черты его характера. Обстоятельства воздействуют на характер и изменяют его. Или, попадая в те или обстоятельства, герой в силу своего характера изменяет обстоятельства – происходит взаимобратная цепь: характер - обстоятельства, обстоятельства - характер. Следовательно, у каждого характера должен быть ярко выраженный индивидуальный облик. Для этого балетмейстеру необходимо подобрать соответствующую лексику. Каждый характер должен иметь свою пластику, линию поведения. Есть главная линия действия, которая раскрывает основную тему, и побочные линии, которые раскрывают определённые моменты действия и помогают раскрытию главной линии. Этим самым мы говорим об одном из законов композиции – подчинении второстепенного главному.

В основе хореографического номера лежит определенная тема: описание жизненного явления, события, предмета, материальной культуры, понимание любви, ненависти, материнства, героизма и т.д.; факт, существо или животные. Постановщик должен научиться видеть проблему в выбранной теме, ставить вопрос, который и будет темой будущего произведения. Тема содержит в своей основе много

сторон (война – Родина). Постановщику необходимо выбрать только ту сторону, которая актуальна в наше время. Определить свою позицию к данной проблеме. Тема должна быть объективна, ее истоки реальны (война, религия, свобода, труд, любовь и т.д.). Значение темы так же может быть культурно-типологическим. В танце показывается содержание предмета, который стал художественной традицией национального или мирового искусства («прощание с детством»; «матери»; «борца»). Субъективное значение тема приобретает, когда выражается характерный для данного художника строй чувств и проблем. Художественно-конкретной теме присуща конкретность – это может быть некая игра, трудовой процесс. При создании тематического номера должна быть только одна ситуация, носящая игровой характер, иначе танец из тематического может превратиться в сюжетный. Ситуация раскрывается через форму, содержание, определенные чувства постановщика.

В действенном бессюжетном танце нет поступков и событий, но его программа предполагает наличие конфликта и основных этапов его развития. Бессюжетные программы танца создаются на готовую музыку. Музыкальное содержание определяет программу танца. Поэтому она создается на основе музыкальной драматургии. Как правило, музыка для танца подбирается на основе ее глубокого содержания.

Большое значение при работе над содержанием танца имеет анализ музыкального произведения. Ритм, метр и темп являются одним из важных выразительных средств в музыке для танца. Все компоненты должны определять сценическое действие. Связь музыки и танца выявляются через музыкальную и танцевальную выразительность в характере интонаций и характере движений, в мелодической фразе и фразе пластической.

В бессюжетном танце законы танца не сводятся к законам музыки. Здесь не должна игнорироваться синтетичная природа танца. Отсутствие сюжета не означает бессодержательности, отказа от отображения окружающего мира. Использование выразительности человеческого тела, эмоциональная наполненность, а во многих случаях и характер оформления отличают бессюжетный танец, например, от абстрактной живописи как искусства беспредметного,

принципиально отвергающего изобразительность. Опираясь на музыку, постановщик формирует эмоционально-содержательную танцевальную драматургию.

Музыка, изобразительное искусство, литература помогли хореографическому искусству расширить круг тем, обратиться к коренным проблемам бытия, духовной жизни человека. Литература является неисчерпаемым источником сюжетов и тем для хореографических постановок. Обращение к знакомым сюжетам укрепляло взаимопонимание со зрительным залом. Например, обращение балетмейстеров к произведениям Шекспира в 50-х годах 20-го века помогло постичь внутренний мир человека во всем богатстве и сложности противоборствующих устремлений: «Антоний и Клеопатра», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Любовью за любовь» («Много шума из ничего»), «Сон в летнюю ночь» и другие. Были осуществлены постановки на произведения русских писателей – А.С.Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н.Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П.Чехова. Но не всегда обращение к значительному литературному произведению приводит к полной победе в создании хореографического спектакля. Попытка буквального пересказа сюжета танцевальными средствами фабулы литературного первоисточника заранее обречена на неудачу. Необходимо творческое переосмысление сюжета, чтобы раскрыть присущими хореографии специфическими средствами идейно-художественное содержание литературного первоисточника, чтобы проблемы были близки и понятны современному зрителю. Существует другая крайность – желание избежать пересказа литературного первоисточника приводит к усложнению, малопонятному повествованию, перегруженности многозначительных символических деталей. Ситуации и характеры становятся убедительными лишь в том случае, когда они раскрываются сценически, с эмоциональным воздействием и убедительностью.

Контрольные вопросы:

1. Что такое сюжет танца?
2. Назовите главные законы сценического действия
3. Тема, идея номера
4. Практическое задание: написать либретто сюжетного и бессю-

жетного танца.

Тема лекции 12. Специфика работы в детском коллективе

Приобщать маленького человека к миру прекрасного, научить его отличать подлинное произведение от подделки, прививать с самых ранних лет хороший вкус, закладывать те добрые основы, которые помогают ему вырасти настоящим человеком, чья душа открыта всем проявлениям творческого таланта – задача чрезвычайно важная и столь же сложная. Работа с детским танцевальным коллективом – это не частное дело, а общегосударственное, и за воспитание каждого ребенка отвечает не только администрация учреждения, родители, а в первую очередь педагоги, руководители данного коллектива.

Занятия в хореографических коллективах, в детских школах искусств дети посещают в свое свободное время от детского сада, школы. Содержанием занятий является изучение и использование специального тренажа, танцевальных номеров, а также учебно-воспитательная работа. Начинать заниматься хореографией можно в любом возрасте, но занятия должны быть построены с учетом развития костно-мышечной структуры исполнителей. Необходимо учитывать и национальные особенности, физические данные детей: рост, строение тела, шаг, гибкость и т.д. Каждое занятие строится по принципу от простого к сложному, от малого к большому. На каждом этапе обучения дается материал по основным четырем разделам хореографического искусства: 1. Азбука музыкального движения (ритмика); 2. Элементы классического танца; 3. Элементы народного танца; 4. Элементы историко-бытового, бального и современного танца.

Возрастной состав участников танцевальных коллективов различен, поэтому детей делят на 3 группы: младшую, среднюю, старшую. Опыт учителей-практиков, музыкальных работников, психологов, врачей позволяет утверждать, что развитие танцевальных навыков на каждом возрастном этапе происходит различно. В младшем возрасте ребенок эмоционально откликается на музыку, что выражается в мимике, жестах. Но движения еще не точны и порой не согласованы с музыкой. На четвертом году жизни дети начинают чувствовать смену контрастных частей музыки, могут выполнять и усваивать небольшие музыкальные задания.

Они еще плохо ориентируются в пространстве, поэтому педагог учит их двигаться в соответствии с ярко-контрастным характером музыки, в медленном и быстром темпе, реагировать на начало и окончание звучания музыки, исполнять простейшие движения, передавать не сложные имитационные движения игровых образов (птички летают, лошадки скачут, зайчики прыгают). На пятом году жизни у детей уже есть опыт слушания музыки, они могут узнавать знакомые мелодии, определять характер музыки. Движения становятся более ритмичными, четкими, согласованными с началом и окончанием звучания музыки. Дети выполняют более разнообразные движения (прямой галоп, движение парами, притоп одной ногой, выставление ноги на пятку) и могут двигаться в соответствии с контрастным характером музыки. В возрасте 6-7 лет дети уже сравнительно хорошо управляют своими движениями, их действия под музыку более свободны, легки и четки, они без особого труда используют танцевальную импровизацию. Ребята в этом возрасте произвольно владеют навыками выразительного и ритмического движения. Развивается слуховое внимание, более ярко проявляются индивидуальные особенности детей. Они могут передать движениями разнообразный характер музыки, динамику, темп, несложный ритмический рисунок, изменять движения в связи со сменой частей музыкального произведения со вступлением. Детям доступно овладение разнообразными движениями (от ритмичного бега с высоким подъемом ноги и подскоков с ноги на ногу до шага польки, полуприседа и т.д.). Творческая активность детей развивается постепенно путем целенаправленного обучения, расширения музыкального опыта, активизации чувств, воображения и мышления. Двигаться, как подсказывает музыка – строгий закон, который следует неуклонно соблюдать на всем протяжении занятия. Движения должны вытекать из музыки, согласовываться с ней, отражая не только ее общий характер, но и конкретные средства выразительности. Чтобы заинтересовать учащихся танцевальным творчеством, совместно с практическими занятиями проводятся и теоретические. На таких занятиях даётся общая характеристика танца, отмечаются его особенности. Это необходимо для того, чтобы ввести учащихся в мир тех образов, той музыки, под которую они

будут танцевать. Плавность вальса, жизнерадостность и веселость польки и галопа, зажигательность и удаль многих плясовых народных мелодий, отражающихся в движениях этих танцев, словесно описывались учителем на таких занятиях.

Обучение детей младшего возраста начинается с упражнений по ориентировке в пространстве. При тренировке танцевального бега и легкого прыжка следует использовать различные образы. Учитывая, что внимание детей этого возраста быстро притупляется, следует подкреплять логическое восприятие образами. Например, «волка», «пингвина», «мяч» и другие. Шаг с остановкой на одной ноге – «журавлиный» или шаг на «деми плие» – «кошки», «петуха», «оленя» и т.д. Любую постановку следует рассматривать как средство расширения кругозора ребенка, знакомства его с жизнью. Здесь большое организующее значение принадлежит музыке. Понимание танцевального движения как музыкально-двигательного вырабатывает привычку внимательно слушать музыкальные интонации и передавать их в движении. Первое требование – доступность и простота. Танцевальная образность, ясная мелодия, четкий ритмический рисунок, яркие гармонии – необходимые качества музыки для детей. Хореографический текст должен быть простым, интересным. Главное – приучить детей к непосредственности и выразительности исполнения. Тематика разнообразная: сказочные сюжеты – «Красная шапочка», «Семь гномов», «Колобок», инсценировка песен, сюжетные танцы.

Дети среднего возраста значительно более развиты в физическом и духовном отношении. Им легче удержать определенный ритм движения, увеличивается выносливость, могут освоить более сложные движения и т.д. Усиливается работа мышц, суставов и сухожилий, равновесие, ориентировка в пространстве. Они проявляют максимальную подвижность, интеллектуально более развиты. В этом возрасте способны анализировать свои действия и движения друзей. Следует обратить внимание к работе с мальчиками. В постановочной работе включить темы охотников, военных, трюковые движения, подчеркивать мужественный характер в движениях мальчиков. К каждому танцу, независимо от сложности и объеме должны быть предъявлены определенные требования,

как с точки зрения его художественности, так и в отношении его воспитательного значения. Исполняя народные танцы ребята знакомятся с жизнью, бытом, национальными особенностями того или иного народа. Однако танец должен быть детским, то есть сохранить, даже в бессюжетном номере, элементы детской игры и непосредственности.

Для старшей группы тематика должна быть более серьезной, содержательной и технически сложной. Необходимо предусматривать парные танцы, воспитывающее уважительное отношение мальчика к девочке, и наоборот. Постановки могут быть поучительного содержания, развивающие любовь к природе, к растениям и животным, открывающие доброту и человечность.

Детские хореографические коллективы дают руководителям широкие возможности для творческих поисков, для создания собственного интересного, оригинального репертуара. Постановщики используют такие сценические формы, как тематический или сюжетный танец, так как именно они являются для детей школой актерского мастерства, которая впоследствии позволит им овладеть техникой исполнения танцевальных номеров разного жанра. Тематика постановки: героико-патриотическая, военная, спортивная, нравственная, современная, школьная и другие. Еще одной характеристикой танца, значение которой столь же велико при обучении детей, как и предыдущих, – рисунок танца. Всякий рисунок танца не существует сам по себе, он соотносится с лексикой – движенческим строем хореографического произведения. Движения танца – это своеобразные знаки, подобные звуку, слову, но пластически значимые. Всякое движение не статика, но оно может быть в различной степени динамично и в зависимости от этого, но по-разному используется. Одно движение нуждается в ряде повторов, чтобы утвердить себя, другое воспринимается сразу и в повторениях не нуждается. Кроме того эти движения связанные с музыкой всегда сопровождаются эмоциональным подъемом, что так же благотворно влияет на развитие двигательной моторики детей. Подбор движений в танце должен строго соответствовать поставленной задаче, поэтому использование бесконечно большого количества разнообразных элементов в одном танце не всегда

определяет его успех.

Разнохарактерные персонажи в детском танце – это образы различных животных, растений, фантастических существ. Характер того или иного героя проявляется во взаимодействии с другими персонажами, в его отношении к ним, а также во внешнем облике, особенностях пластики и движений. Следовательно, чтобы дети могли исполнять сюжетные танцы, дети должны владеть приёмами игрового взаимодействия и должны уметь перевоплощаться в образы различных персонажей. Образное перевоплощение в танце предполагает исполнение движений и действий какого-либо персонажа с характерными для него особенностями пластики. Этому необходимо учить детей специально. Образное перевоплощение способствует обучению языку движений и влияет на развитие у них артистизма и исполнительского творчества в танце. Первоначальное обучение детей приёмам образного перевоплощения проводится на материале этюдов, каждый из которых предназначен для работы над каким-нибудь одним образом. В методике работы с разными этюдами есть некоторые общие моменты. Знакомство с любым из них начинается с восприятия музыки. Вслушиваясь в музыку, дети пытаются определить про кого она «рассказывает», каков характер этого персонажа, что он может делать, как двигаться. На основании такой короткой беседы педагога с детьми составляется образный рассказ, в котором действует названный персонаж. Первая попытка исполнения этюда предоставляется детям для самостоятельного поиска выразительных средств воплощения заданного образа. После этого педагог начинает направлять этот поиск, используя различные методы: наводящие вопросы о характере и обстоятельствах действия персонажа; объяснения особенностей его пластики и прямой показ движения или отдельных его фрагментов. На завершающем этапе работы над этюдом дети стараются исполнять его выразительно, по очереди «выступая» друг перед другом. Например, работа с этюдом «Кошка». Музыка «подсказывает» использовать при воплощении образа кошки осторожный полушаг-полубег и сильные прыжки. Дети успешно различают этот контраст и передают его в движениях, однако качество пластики при этом не всегда соответствует образу кошки. Исполняя осторожный шаг, дети склоняют корпус вперёд,

ссутулив спину, опустив голову, приподняв плечи, а также двигаются мягкими, но короткими шажками. Исполнение прыжков тоже требует определённого характера. Это не прыжки на двух ногах (как это показывают дети в первых самостоятельных пробах воплощения образа), это перескоки с ноги на ногу с сильным продвижением вперёд. Важно также обратить внимание детей и на изменения в выразительной мимике, которая должна передавать смену настроения персонажа. Умение увидеть, распознать проявление детской фантазии в танце, дать ей свободу- это те качества, которые важны для руководителя коллектива.

На занятиях коллектива участники будущего танца должны быть максимально собраны и заинтересованы. Исполнителей надо расставить, показать выход и рисунок танца. Затем повторить пройденный кусок, чтобы закрепить в памяти поставленное, увидеть его целиком и логично связать с последующим. И так этап за этапом, шаг за шагом создаётся новый танец. Сохранение первоначальной формы и выразительности танцев зависит не только от первых исполнителей, но и тех, кто приходит им на смену. Рождение танца – задача трудная уже потому, что как всякое рождение, этапы замысла, создания и воссоздания танца в определённом смысле таинство всегда сохраняющего притягательную силу искусства. Поэтому необходимо методически правильно построить занятия коллектива, определить их общую направленность, распределение постановки композиции по рисунку и их соединение. Основательного усвоения знаний можно добиться от воспитанников лишь в том случае, если педагоги сами детально продумывают, в какой последовательности и как лучше проходить композиционный материал, отрабатывать движения. При методической разработке танцевального материала необходимо придерживаться такого правила: идти от простого к сложному, не перегружая мышц, раскладывая трудные движения на простые.

Танцевальность, исполнительское мастерство воспитанника развивается на занятии параллельно с овладением танцевальной техники. Между тем, некоторые педагоги считают, что художественное мастерство приобретается на репетиции, а на занятии осваивается только техника движения и точность формы,

Однако это неверно, так как ни безупречная техника движений, ни их завершённая форма, если они лишены танцевально-пластического выражения, не создадут красоты и эстетики танца. Работать над пластикой движения отдельно от техники движения невозможно. И на занятиях основ классического, народно-сценического и композиции постановки танца всё это сливается воедино. Завершающий этап обучения танца – это совершенствование танцевального мастерства на репетициях. Органическое слияние танцевальной и технической стороны движения произойдёт только тогда, когда движения получат свою законченную форму на занятии.

В настоящее время в репертуаре детских коллективов значительное место занимают массовые постановки, позволяющие привлечь максимальное количество исполнителей. Однако нельзя недооценивать и номеров камерного плана, имеющих большое значение для раскрытия и воспитания индивидуальности исполнителей. В связи с этим закономерно выступление наиболее одаренных и освоивших танцевальное мастерство танцоров в роли солистов в номерах, рассчитанных на одного или нескольких исполнителей. Материалом для этих номеров может служить классический, модерн, народный, эстрадный танцы. Широко используется в репертуаре хореографических коллективов такая форма, как сюита, чаще всего на материале народного танца, реже – современного бального и редко на материале историко-бытового танца. Постановки в хореографических коллективах оказывают большое влияние на сплоченность детей. У них возрастает чувство ответственности перед коллективом. Общий интерес, желание, чтобы все как можно лучше, связывают участников коллектива.

Многожанровость танцев в детском коллективе на современном этапе не только закономерное, но и необходимое качество репертуара, позволяющее многогранно раскрыться творческой индивидуальности ребенка. Анализируя деятельность современных детских танцевальных коллективов можно отметить, что тенденция к многожанровости танцевального репертуара не только сохраняется, но становится ведущей. Ее актуализации способствуют и новые тенденции в работе с детьми по танцу:

- все большая ориентация на обучение детей танцу независимо от

наличия у них специальных физических данных и потому требующая новых подходов при создании разнообразного репертуара;

- индивидуализация творчества, обращение к личности ребенка, его внутреннему миру, стремление раскрыть его творческие способности.

Актуальность многожанровости репертуара детских хореографических коллективов связана с закономерным художественным взрослением детского танцевального творчества в целом, с активным обращением в поисках хореографической драматургии и образности к выразительным средствам музыки. Это позволяет развивать выразительные средства самого танца, опираясь на его условную, поэтически обобщенную природу. При этом, музыкальная драматургия часто является основой для хореографической интерпретации, диктуя соответствующую пластику движений.

Дети любят постановочную работу, относятся к ней с большим интересом, активно в нее включаются. Руководитель перед постановкой танцевального номера, должен рассказать об истории, на основе которой делается постановка, о характерах, мотивах, традициях, костюмах, быте и т.д. Может быть общий просмотр специальных фильмов, прослушивание музыкального материала – все это сближает руководителя и участников коллектива, появляется общая тема для разговоров. Большое значение в воспитательной работе играют традиции, которые существуют только в их коллективе: поздравление именинников, посвящение в члены коллектива новых ребят, проводы выпускников в большую жизнь, празднование календарных дат и т.д. Основой взаимоотношения между руководителем и детьми является соблюдение хореографом педагогического такта, сочетающего требовательность с полным уважением личности каждого из участников коллектива.

Контрольные вопросы:

1. Какими знаниями должен обладать руководитель детского коллектива?
2. Физиологические особенности детей разного возраста
3. Каким должен быть детский репертуар?
4. Практическое задание: постановка номера для детей

Тема лекции 13. Создание хореографического образа.

В работе над созданием художественного (сценического) образа изучение произведений живописи позволяют хореографу лучше узнать исторические особенности, подсмотреть пластический рисунок определённой эпохи и народа; оценить художественную ценность и правдивость при создании художником эскизов костюмов и декораций. Познания в области литературы помогут: при написании либретто; описание характеров героев; кроме того, за счет переживаний полученных во время чтения книг происходит накапливание эмоциональных состояний, душевных переживаний и спроецированных автором жизненных ситуаций (своеобразный психологический тренинг).

Образ – понятие динамическое. Он складывается из системы лейтмотивов, их разработки. Хореографический образ – целостное выражение в танце чувства, и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Он всегда говорит о человеке, о народе, о стране, о времени. Создать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. Балетмейстер использует для того и рисунок танца, и танцевальный язык – пластику человеческого тела, мимику и драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку. Взяв за основу какое-либо литературное произведение, балетмейстер обязан рас-крыть языком танца образ, созданный поэтом или писателем. Иногда для этого требуются дополнительные сцены или эпизоды, а часто в самом литературном тексте балетмейстер находит интересные для него образы или описание характеров героев, которые он может раскрыть в танце.

При создании образа большую роль играет творческое воображение, фантазия, интуиция, мировоззрение хореографа. Этот процесс сугубо индивидуальный у каждого постановщика, общее в том, что все они черпают материал для своей работы из жизни (прошлой или настоящей). Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, художник-балетмейстер вырабатывает своё

суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное играет большую роль для конечного результата работы – создания хореографического произведения. Создание образа начинается с интереса к нему, с изучения материалов: исторических, литературных, иконографических, музыкальных. Музыка отражает интонационный строй своего времени и поэтому служит основой опорой в творчестве хореографа, а изобразительное искусство подсказывает пластический рисунок определенной эпохи и народа. Желание действовать вызывается мыслью.

Что такое характер? Характер – это совокупность черт конкретного человека, логика его поступков, его способ реагировать на происходящее. Характер остается неизменным на протяжении всего произведения. Он наделяется своей пластической характеристикой, пластическим лейтмотивом.

В создании хореографического образа едва ли не основное значение имеет танцевальный язык. Танцевальный текст, сочинённый хореографом, должен быть образным для определённого действующего лица. Балетмейстер должен найти наиболее подходящее «слово», наиболее подходящее хореографическое воплощение своей мысли. Именно через пластику, через танцевальный язык зритель воспринимает замысел балетмейстера. Важны не только «слова», не только лексика, свойственная тому или иному персонажу, но и интонация его пластической речи, музыкальное сопровождение. Следует быть очень внимательным и к деталям: отдельным жестам, позам, характерным движениям. Всё это придаёт действующему лицу те или иные индивидуальные черты. Существенную роль играет и внешний облик героя: его костюм, грим, манера держаться. Говоря о хореографическом языке, необходимо добавить, что автор его должен твёрдо знать, на основе какого национального танцевального языка будет поставлена хореографическая лексика данного действующего лица. Поэтому танцевальный текст, раскрывающий хореографический образ, должен создаваться балетмейстером исходя из основ народной хореографии, народного танца.

Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии. Хореографический образ также не может создаваться

без учёта этих законов. В сценическом образе должна быть и своя экспозиция, и завязка, и ступени перед кульминацией, и кульминация, и развязка.

Чтобы хореографический образ получил на сцене наиболее полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед актёром ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. Выразительность показа имеет очень большое значение. Мастерство исполнителя во многом способствует выявлению замысла балетмейстера.

Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания. Образное начало присуще простейшим бытовым и народным танцам, проявляясь в их эмоциональной наполненности и содержательной характерности, а иногда и в изобразительных элементах.

Помимо образов конкретных героев, нужно также упомянуть о бессюжетных танцах, в которых нет сюжетной линии, конкретного действия, но есть образ – народа, времени года, растения, животного, эмоционального состояния и т. д. Например: образ символа русской природы – дерева берёзы в постановке Н. Надеждиной – «Берёзка». Удаль и молодой задор русских парней и девушек в пляске «Полянка», жаркое, игривое, солнечное «Лето» в балетмейстерских работах И. Моисеева. Русский песенный фольклор, отражающий характер, мысли, чувства, эстетические взгляды и понимание красоты окружающего мира в творческих полотнах Т. Устиновой, О. Князевой, М. Годенко, П. Вирского, и других хореографов. Танец может наполняться признаками образного и очеловеченного подражания птице (лебедю, орлу, голубю и т. д.), сказочной ящерице, цветку, драгоценному камню. Примером могут служить танцевальные партитуры созданные в балетах «Каменный цветок» и «Щелкунчик» Юрия Григоровича, «Лебединое озеро» Мариуса Петипа и Льва Иванова, «Жар – Птица» и «Ведение розы» Михаила Фокина, миниатюра Касьяна Гойлезовского «Нарцисс».

Так как, искусство хореографии связано с музыкой,

хореографический образ, его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением. Музыка отражает интонационный строй своего времени и поэтому служит основной опорой в творчестве хореографа. Балетмейстер должен уметь анализировать музыкальное произведение (определить форму, стиль, характер); дать музыкальные характеристики персонажей; проследить взаимосвязь и взаимопроникновение хореографических образов и музыкального произведения. Знание психологии даёт возможность «не только понимать встречающихся в жизни различные характеры людей, но и правильно выстраивать сначала в своем воображении, а потом и на сцене линию поведения героев хореографического произведения». Чтобы художественный образ получился правдивым, постановщик в совершенстве должен знать технологию хореографического искусства, владеть спецификой балетной драматургии и режиссуры, владеть навыками различных форм, видов и жанров, присущих хореографическому искусству.

Рисунок танца в создании хореографического образа. Рисунок танца, как мы уже говорили, это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Рисунок любого танца, как и вся создаваемая композиция, должен быть подчинен идее хореографического произведения эмоциональному состоянию всех героев, которое проявляется в их танцевальных действиях и поступках. При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача хореографа – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение танцевального рисунка из разных точек зрительного зала, и при необходимости может вносить определенные коррективы. Логика развития рисунка танца диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывают случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие эмоциональные

состояния героев. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому. В том случае, если балетмейстер сумеет правдиво отобразить все элементы хореографического образа: музыку, танцевальный текст, сюжетную линию, танцевальный рисунок и другое - произведение будет понятно зрителю и будет представлять определенную художественную ценность.

В художественном творчестве образ – явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из самой гущи жизни. Он складывается из множества свойств и особенностей. Сюда входит социальная, национальная, профессиональная принадлежность героя, принципы восприятия им жизни. Художественный образ – это сложная картина взаимодействия самых различных сторон искусства, которая возникает в деятельности автора произведения. Человеческое познание является образным отражением действительности.

Каждый народный танец отражает образ жизни народа. Каждый народ выражает свое представление о наилучшем человеке, свой эстетический идеал. Фольклорный танец почти никогда не выражает образ отрицательного героя. Образ, воспеваемый в народном танце, является собирательным. В этом заключается специфика народного танца. В нем ярко выражено действие, он носит орнаментальный характер. Но здесь соблюдаются законы драматургии. Наиболее ярко и полно раскрывается идея танца в кульминации. Ступени драматургии здесь выступают как ступени выражения авторской идеи.

К созданию образного народного танца необходимо подходить, стремясь выразить свою идею, которая заключается в том, чтобы передать, воспеть характерную черту народа так, как определяет это для себя балетмейстер. Главное средство создания хореографического образа – действенный танец (сольный, ансамблевый, массовый), но важную роль могут играть пантомима и дивертисментный танец. Основа хореографического образа – текст, сочиненный балетмейстером, а танцовщик воссоздает не только балетмейстерский текст, но вкладывает в танец свое понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографический текст

и проявляя в этом свою индивидуальность. Соответственно образ в хореографическом произведении создает балетмейстер и дополняет этот образ, делает его индивидуальным артист-исполнитель.

Прием в хореографии – это особый способ организации и подачи пластического материала, который позволяет четко выявить главную идею балетмейстера. Приемы: символ (условный знак, примета) – предмет или действие, поза, движение, служащие условным обозначением какого-либо понятия; аллегория (иносказание) – выражение чего-либо отвлеченного: мысли, образа в конкретном образе; гротеск – изображение людей или предметов в фантастическом, преувеличенном, уродливо комическом виде; гипербола – преувеличение с целью усилить выразительность пластического образа; смена ритмического рисунка; мультипликация – фиксация позировок; превращение – не вводя новых исполнителей, появляются новые персонажи; конструктивизм – показ реального предмета из нескольких исполнителей; использование пластических пауз – музыка продолжается, а в танце пауза; предмет и его тень; укрупнение образа за счет исполнения многими одной темы; дробление образа.

Каждый вид искусства в отдельности имеет свои специфические отражения жизни, свои особые формы и выразительные средства, свой материал. Свойственный хореографическому искусству язык – язык человеческих чувств. «Танец не владеет спокойным диалогом, все, что подлежит области холодного рассудка, в балете не может быть выражено» – так утверждает Новер, «Движение страстей – главное достоинство балета» – говорит Карло Блазис. А полвека спустя, Август Бурнонвиль выражает ту же мысль в поэтической форме: «Танец исходит от горячего сердца». Танец – взволнованное действие в мире человеческих переживаний, здесь его сфера, здесь он обретает желанное могущество. Говоря это, мы не отвлекаем хореографию в сферу туманных, недостижимых настроений. Музыка и танец обращаются к чувственному восприятию зрителя. Сочиня музыкально-хореографическое произведение, постановщик думает и излагает свой замысел на языке чувств, а зритель воспринимает эти чувства и мысленно обобщает их. Такова особенность их воздействия.

Эмоциональность и выразительность искусства танца – факторы, в конечном счете, решающие судьбу произведения. Художественно лишь то, что способно заражать зрителей, захватывать их порой даже помимо воли. Поэтому и говорят, что побеждает в искусстве то, что от души. Язык танца давно приобрел свой смысл и назначение выражения чувств, мыслей и настроения. В его основе лежат пластические мотивы самой жизни. Танцы передают характер, мысли, чувства, настроение народа. Это образное начало и объединяет движения и позы и рисунки танца в единое целое. «Поэтому – говорит Татьяна Устинова, - танец на своем языке может говорить о радостях и о горе, о мечтах и деяниях. Нужно только обратить внимание на то, как по особому, по танцевальному, подходит к решению образа народ в своем творчестве. В народном танце живет обобщение, осмысленное отношение к событиям в жизни. И если иллюстративные моменты встречаются, то лишь как обдуманый прием в общем решении танца. Например, танцоры пользуются приемами, имитирующими походку, полеты, повадки гусаков и гусынь. Но это не просто изображение птицы, а в данном случае игра-пляска, где условием является более удачное подражание птице. А в соревновании переплясе торжествует ловкость, выдумка и мастерство. Именно образное обобщение явлений жизни, лежащие в основе танца, создает бесконечную смысловую перспективу хореографии как вида искусства».

Как пример можно привести использование в русском танце венка. Венок, гирлянда, хоровод – это разные проявления одного и того же образа. Во-первых, это слияние образа совершенства (круга) и единства (кольца), во-вторых, все это связано чистотой души с женским началом, плодоношением земли. Венок – ритуальный предмет, символика которого связана с магическим осмыслением круга и защитных свойств растений. В обрядах выступает обычно в роли оберега от нечистой силы, сглаза и порчи. В русской традиции известны венки двух видов: обычные (трявяные, цветочные и т.п.) и закрученные на ветках растущих и реже срубленных берез. Венок использовался в обрядах кумления, крещения и похорон кукушки, вокруг него водили хороводы. Через венки девушки попарно целовались, обменивались подарками. Повсеместно венки являлись

основным головным украшением молодых девушек в Троицу и в духов день. В венках водили хороводы, кумились, молились в церкви, гуляли, совершали различные обряды с Троицкой березкой, а также обрядовую трапезу. Иногда их носили в руках или вешали на шею. Венок был непременным атрибутом молодежных игр и хороводов, ряженья, нередко единственным его знаком. В Белгородской области участницы хоровода плясали, повесив венки на запястья рук. В Орловской губернии хороводы водили вокруг ритуального каравая, который девушки украшали венками. В городе Чухлома Костромской губернии в Троицкой игре под пение «Александровской березы» каждая девушка по очереди после слов «красна девица душа, выбирай молодца», протягивала понравившемуся парню свой венок. В Саратовской губернии девушка надевал венок на голову парня, победившего в каком либо состязании.

Плели венки из древесных веток, трав, садовых и луговых цветов, из разноцветных лоскутов. У южнорусских особенно ценились венки, сделанные из украшавшей церковь зелени. В Орловской губернии их называли «святыми венками» и носили все – и девушки, и парни, и женщины, и мужчины, и старики, и дети; здесь без венков в Троицын день старались не появляться на улице. По окончании праздника девушки шли к реке (или к другому ближайшему водоему) и бросали венки в воду. В Зарайском уезде Рязанской губернии девушки, слегка наклоняясь, скидывали венки с головы, стараясь не дотрагиваться до них руками и становясь к реке спиной. Там же, прежде чем бросить венки на середину реки, клали его на воду и поочередно умывались из него. В Симбирской губернии венки бросали в воду с зажмуренными глазами. Пуская венки по реке, девушки загадывали о будущем: утонет – к смерти или милый изменит; куда поплывет в той стороне жених и будет; сойдется с другим – к замужеству.

Каков будет результат постановки, какие образы сложатся в голове хореографа – зависит от его личности. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, он вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное имеет большое значение для конечного результата работы. Знание психологии дает возможность не только понимать встречающиеся

в жизни характеры людей, но и правильно выстраивать – сначала в своем воображении, а потом и на сцене – линию поведения героев хореографического произведения. Особенно трудно для хореографов создавать образ нашего современника. Сложность заключается в том, что зритель замечает фальшь в поведении героя, в его поступках, в манере держаться. Образ современника обязательно должен иметь индивидуальные черты.

Вывод: сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. Хореограф для раскрытия образа использует и рисунок танца, и танцевальный язык – пластику тела, мимику, жест, драматургическое развитие образа и музыку.

Контрольные вопросы:

1. Чем отличаются хореографический образ и характер?
2. Что необходимо учитывать при создании образа?
3. Приведите примеры постановок, где есть образ современника
4. Практическое задание: постановка номера на образ

Тема 14. Художественное оформление хореографической постановки

Костюм. Специально изготавливается для конкретной постановки и является важным элементом для создания целостного и выразительного сценического художественного образа хореографического произведения. Танец не несет словесную информацию, эту функцию берет на себя зрелищность костюма. Сильным эмоциональным раздражителем на подсознательном уровне является его цвет. Например, зеленый воспринимается как что-то мягкое, спокойное, красный ассоциируется с силой, динамичностью, страстью и даже агрессией, белый связывают с чистотой. Цвет напрямую связан и с другим средством художественной выразительности костюма – ее стилем. Стиль отвечает за выбор цветовой гаммы одежды, за фасон и особенности кроя, за ткань и детали декора. Поэтому именно он несет основную информацию о художественном образе костюма и о художественном образе исполнителя, объединяя их в единое и неразрывное целое. Современный сценический костюм – «лицо» исполнителя любого жанра. А создание сценического образа костюма – это творческий

процесс. Поэтому все советы и правила относительны. Но гнаться за эпатажем, шокирующей новизной или пытаться выделиться за счет дорогих материалов и украшений не стоит. Стоит помнить о том, что костюм – не цель. Это лишь средство, чтобы подчеркнуть индивидуальность и мастерство исполнителя. На изготовление костюма влияют:

- национальность;
- эпоха;
- характеристика действующих лиц;
- характеристика и диапазон танцевальных движений;
- жанр постановки (лирический, драматический, сатирический и т.п.)

Сценический костюм стремится к «сохранению» форм активно движущегося тела, его силуэта. За счет особого кроя и тянущегося материала освобождаются линии плеч и бедер. Закрепляются, как специфически танцевальные, наиболее удачные конструктивные построения на базе трико, купальников, маек и др. избирательное отношение при изготовлении танцевального костюма проявляется и к фактуре материалов, из которых он шьется. Выбор останавливается на тканях наиболее легких, мягких, пластичных, сохраняющих форму во время сложных амплитудных и темповых движений. Аксессуары входят в состав костюма. Ими служат платки, цветки, головные уборы, обувь.

Сценический костюм может помочь исполнителю изменить внешность: длину и ширину отдельных частей тела, рост, форму рук, ног, головы и даже сделать их асимметричными, может зрительно увеличить или уменьшить объемы, изменить осанку, пластику тела, возрастные признаки и т.п. При подборе цветов надо помнить и об одном из важнейших законов восприятия: человек одновременно может сознано увидеть и воспринимать не более семи предметов или цветов. Кроме семи, легко воспринимаются 5 элементов, но лучше всего – 3. Потеря гармонии в цвете одна из проблем современной жизни: появляется привыкание к цветовой скудости и однообразию костюмов, что лишает человека возможности полноценно выразить самого себя. Покупая материал для сценических костюмов, следует проверить его яркость при электрическом освещении.

Дело в том, что некоторые цвета, в особенности сине-голубые, при электрическом свете блекнут, сереют. Влияние цвета на настроение, состояние:

- белый цвет – самый требовательный, цвет совершенства. Паре в белом следует быть эмоциональной, иначе, создается ощущение холодности. Он является хорошей основой для использования с другими цветами, смягчая или обостряя их влияние;

- черный символизирует серьезность и неприступность. Его часто выбирают для придания себе дополнительной уверенности. Он хорошо скрывает волнение от окружающих. Этот цвет, поглощая световые волны, способствует сохранению энергии и подразумевает высокий уровень самодисциплины, что хорошо для тренировок;

- красный цвет привлекает внимание своей напористостью, порой агрессивностью. Он усиливает энергетику, приводит публику в состояние взволнованности, идет почти всем;

- оранжевый – цвет счастья, энергии и оптимизма. Поднимает настроение, помогает в «трудные» периоды, создавая ощущение бодрости и заряжая энергией. Но является одним из самых капризных. Он подходит лишь партнерам восточного типа, смуглым брюнеткам;

- фиолетовый цвет настраивает на творчество, вдохновляет. Обычно его выбирают для выражения индивидуальности, неповторимости, лидерства;

- желтый цвет имеет сильное воздействие на человека. Помогает находить новые формы, принимать решения, при переизбытке в костюме приводит в состояние нервозности;

- зеленый – цвет баланса и гармонии. Выбор зеленого добавит стабильности и выносливости танцору;

- розовый цвет сочетает в себе белый и красный. Розовый бледный оказывает успокаивающее воздействие, насыщенный розовый берет активность, силу и уверенность от красного, от белого – ощущение законченности, чистоты и открытости;

- коричневый цвет ассоциируется стабильностью, уверенным спокойствием, может быть принято как предпочтение оставаться в тени, чтобы позволить другим цветам выделяться на его фоне;

- синий цвет влияет на наш ум. Являясь холодным и консервативным

цветом, идет многим и прекрасно смотрится в танцевальных платьях;
- золотой – требовательный цвет. Отражает успех, уверенность пары в своих силах победить;

- серебряный цвет подчеркнет женственность, хорошо сочетается со всеми остальными цветами, подчеркивая положительные характеристики и снижая воздействие отрицательных.

В выборе цвета костюма важно не допускать частую ошибку: нельзя выбирать цвета, близкие к цвету кулис. Песочные, бежевые. Коричневые оттенки хороши сами по себе, но на сцене делают исполнителя блеклым и незаметным.

Грим. Это вид театральной косметики, необходимой для исполнителей на сцене для изображения и имитации роли, эпохи, времени, в которой происходит действие хореографической постановки. Без него нет законченности образа, его внешнего выражения. В хореографии, в основном, применяется легкий грим. Так, общий молодой грим украшает лицо, делает его выразительным при сценическом освещении, подчеркиваются глаза, скулы, нос, рот. Иногда грим помогает подчеркнуть возраст героя, например, старческий. или характер действующих лиц – доброта, злость, коварство, грусть.

Сценический свет. С его помощью решается множество задач – от создания условий видимости на сцене до тончайшего психологического и физического воздействия на зрителей. С помощью света можно имитировать рассвет, закат, пожар, дождь, снег и т.п. Свет может выражать символические понятия и идеи войны, мира, тревоги, угрозы и пр. В наше время особенно интенсивно используется. Умело поставить свет – одна из главных предпосылок для успеха номера. Сценический свет:

- помогает восприятию декораций, костюмов и внешности человека;
- создает нужную атмосферу, настроение: лирика, грусть, любовь, тревога;

- указывает на время действия: зима, лето, вечер, ночь;

- позволяет сосредоточить внимание зрителя на главном персонаже, освещение «пушкой».

15. Критерии анализа хореографического произведения (Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. – М.: ГИТИС, 2011.)

Самым распространенным методом анализа хореографического произведения является структурный анализ. Суть этого метода в анализе составляющих хореографического произведения, т.е. языка движений, идеи, средств выразительности музыки, дизайна и т. д. При использовании этого метода основное внимание уделяется анализу только конечного продукта хореографического произведения и его восприятия.

Анализ хореографического произведения имеет следующие цели:

1. Рассмотреть хореографическое произведение как информацию на определенную тему;
2. Провести системное исследование работы и выработать аналитический подход;
3. Оценить танец как произведение искусства без привнесения субъективной личностной оценки.

Более объективна оценка произведения с эстетической точки зрения, такая оценка позволяет оценить стиль, манеру исполнения, техническое мастерство и т.д. Обычно зритель оценивает постановку эмоционально, с психологической точки зрения. Критики могут оценить работу более профессионально. Самим хореографам анализ необходим для выявления достоинств и недостатков собственных работ и работ своих коллег. Исполнители прибегают к анализу для изучения стилей работ различных хореографов, с которыми им предстоит работать.

Анализ танца как произведения искусства

1. Достиг ли постановщик своей цели, был ли танец значимым и заслуживающим внимания публики, или он был лишен смысла или этот смысл не был донесен до зрителя?
2. Был ли танец логичен, перетекало ли одно действие в другое, был ли интересен на протяжении всего танца, или же были «слабые» места?
3. Имела ли каждая часть свой смысл, дополняющий идею,

или какая-то часть не укладывалась в единство?

4. Был ли заявлен определенный стиль танца либо он складывался в течение всего исполнения и был эклектичен?

5. Был ли контраст движений неожиданным и разнообразным или же он был простым и заранее известным?

6. Имел ли танец ритмическую структуру?

7. Были ли неожиданные моменты или повороты событий или же действие легко предугадывалось?

8. Был ли танец построен таким образом, чтобы стала ясна идея или стимул, которые послужили толчком к творчеству?

Анализ идеи танца

1. Была ли идея передана полностью, частично или не передана вообще?

2. Были ли движенческие образы определенными и узнаваемыми?

3. Помогла ли выбранная форма раскрытию идеи?

4. Легко ли было зрителю воспринять идею, или же он не всегда понимал тот смысл, который вкладывал постановщик в ту или иную движенческую фразу?

5. Была ли идея глубокой и сложной для решения ее средствами хореографии?

6. Простые идеи, переданные артистично и оригинально, часто приносят успех для танца. В погоне за оригинальностью, не потерял ли постановщик идею танца?

7. Достойна ли художественного воплощения тема, предложенная постановщиком?

8. Вызывает ли она эмоциональную реакцию и заставляет ли зрителя сопереживать?

9. Присутствует ли индивидуальное, неповторимое видение автора или произведение – набор традиционных клише?

Анализ движенческого контекста

1. Соответствует ли найденная постановщиком лексика идее произведения?

2. Была ли лексика многообразна, оригинальна и интересна?

3. Был ли достигнут баланс между различными качествами движения (силовыми, временными, пространственными характеристиками)?

4. Удачно ли было сочетание пантомимных и танцевальных движений?

5. Были ли движения интересны с точки зрения координации и их взаимосвязи?

6. Был ли использован весь спектр движений или был использован ограниченный набор движений?

7. Как постановщик использовал пространство с учетом расположения исполнителей и их выразительности?

8. Был ли интересен рисунок танца?

9. Соответствовало ли количество исполнителей предложенной идее?

10. Была ли синхронность в исполнении?

11. Были ли удачно представлены сольные партии?

Анализ элементов построения формы

1. Были ли отчетливо видны мотивы и служили ли они основой танца?

2. Насколько удачно были использованы повторы?

3. Использовались ли и насколько удачно вариации и контрасты?

4. Были ли представлены кульминации и кульминационные моменты и насколько удачно было их расположение?

5. Насколько хорошо были выбраны способы переходов от части к части и выстроилось ли единство частей?

6. Были ли соблюдены временные длительности?

7. Было ли легко воспринимать весь танец и следить за ходом развития?

Анализ исполнения

1. Обогастило или, наоборот, обеднило постановку исполнение именно этими танцорами?

2. Были ли исполнители заразительны и вовлечены в спектакль?

3. Соответствовали ли технические навыки лучшей

презентации или же техническая несостоятельность испортила композицию?

4. Удалось ли исполнителям воплотить все образы и передать все содержание или же индивидуальная интерпретация изменила замысел постановщика?

5. Была ли основная идея донесена исполнителями до зрителя?

6. Была ли индивидуальность в исполнении?

Анализ стимулов, идей танца

1. Соответствует ли стимул (начальный замысел) хореографу тому, что получилось в результате?

2. Была ли сохранена на протяжении всего танца идея, заявленная в начале?

3. Был ли развит стимул художественной интерпретацией автора или он был буквально переведен в танец?

4. Если в качестве стимула были использованы предметы, то было ли исполнителю легко и удобно с ними работать?

5. Если использовался дополнительный стимул, например, видео или сложная световая партитура, то не отвлекало ли это от исполнителя?

6. Если в качестве стимула была использована музыка, то:

- соответствовала ли она идее танца?

- соответствовали ли части музыкального произведения хореографическим частям?

- была ли музыка необходима и стала ли она неотъемлемой частью танца?

Анализ других составляющих

1. Соответствовало ли идее сценическое оформление? Усиливали ли декорации воздействие хореографии или, наоборот, отвлекали внимание?

2. Было ли наиболее рационально решено сценическое пространство или декорации мешали исполнителям?

3. Соответствовали ли костюмы идее танца?

4. Насколько удачно был подобран грим?

5. Насколько световая партитура помогала раскрытию идеи?

Заключение

В основе дисциплины «Композиция и постановка танца» лежит обучение сложному языку танца как явлению художественно-образному, синтетическому, многокомпонентному, так как любое хореографическое произведение представляет собой синтез музыки, танца, костюма, сценического оформления. Сумма знаний и умений, которые студент получает на специальных дисциплинах по этим видам обучения, приводит в некую систему творческих взглядов и профессиональных навыков. Практическая работа студента должна обладать новизной, оригинальностью, точной визуальной интерпретацией музыкального материала текстом танцевальных движений, образной активностью и гармонией костюмов, оформлением сцены с музыкально-танцевальным действием. Также, при постановочной работе студент должен сделать точный выбор исполнительских индивидуальностей на сольные партии, выявлять в танцевальном тексте, в действии исполнителей номера в целом психологических, технических красок актерского и исполнительского мастерства. Преподаватель, в свою очередь, должен создать все условия для того, чтобы студент в течение всего времени обучения овладел умениями и навыками постановки хореографического номера, создавать ситуацию успеха, инициировать его активность, «снять страх» самостоятельной постановочной работы. Совместная деятельность преподавателя и студента должна привести к тому, что студент, приходит к выводу о непрерывности образования, готовности к постоянному повышению своей профессиональной компетенции. А также, к проявлению таких креативных качеств, как нестандартность и критичность мышления.

Подводя итоги всей деятельности над постановкой хореографического номера, можно определить следующие этапы художественно-творческого мышления хореографа-студента в процессе создания замысла:

первый этап – возникновение у хореографа идеи, темы, замысла, которые дает толчок творческому процессу;

второй этап – выбор стиля танца и, следовательно, языка движений, которым будет пользоваться хореограф;

третий этап – выбор типа танца – сюжетный и бессюжетный;

четвертый этап – выбор жанра, например трагедия, комедия или драма. Этот этап используют только при создании сюжетного танца. В «чистом» танце драматургия отсутствует;

пятый этап (для сюжетного танца) – создание программы или либретто, в котором есть развитие сюжета и описание действующих лиц;

шестой этап – выбор формы танца в зависимости от музыкальной формы, которая служит основой хореографии, либо выбор своей музыкальной структуры произведения.

Стимулы, которые побуждают к творчеству, можно разделить на идейные, слуховые, визуальные, тактильные, кинетические.

Идейные стимулы. Они связаны с определенной философской концепцией. При таком стимуле движения и их композиции создаются с намерением выразить определенные мысли или отношение хореографа к чему-либо. К идейным стимулам можно отнести литературные тексты и жизненные наблюдения.

Слуховые стимулы. Прежде всего, это музыка. Выбирая музыкальное произведение, хореограф должен осознать и воспринять ее характер, структуру и композиционное построение. Музыка диктует не только вид танца, но и его длину, стиль, настроение, то есть общую форму. Музыка создает определенную структурную рамку, она служит катализатором при отборе движения.

В современной хореографии понятие «музыкальная драматургия» отсутствует, музыка служит фоном, либо развивается параллельно с танцем, не сливаясь с ним. Другими слуховыми стимулами могут быть слова, стихи, шумы, звуки природы, человеческий голос.

Визуальные стимулы. Ими могут служить картины, скульптуры, видео, предметы быденной жизни. Обычно визуальные стимулы каким-либо способом затрагивают восприятие и воздействуют на сознание хореографа, и он отображает с помощью движений свои впечатления, то есть, как он воспринимает визуальные стимул, его линии, формы, ритм, цвет.

Кинетические стимулы. Танец может развиваться из движения или фазы движения, которые дают толчок для создания хореографии. В этом случае законченное произведение не имеет

коммуникативной задачи и не выражает какую-либо идею, однако все остальные компоненты хореографической композиции – стиль, настроение, динамика и форма – будут присутствовать.

Тактильные стимулы. Очень часто прикосновение дает ответную двигательную реакцию, которая может стать основой для танца. Тактильный стимул может быть сопровождающим, если исполнитель использует какой-либо предмет в своем танце. Однако важно, чтобы манипуляции с предметом не становились самоцелью и не закрывали движение.

Таким образом, определив о чем будет танец, хореограф-студент должен найти близкий ему язык, лексику, с помощью которой он будет создавать свое произведение. Каждый студент-хореограф в силу своего профессионального образования и приоритетов не может в равной степени хорошо знать все танцевальные стили. Однако это не значит, что в своей работе он не может использовать движения, характерные для других стилей. Хореографическая лексика всегда находится в развитии. Всякая новая лексика на протяжении времени, либо забывается, либо остается, утверждается и переходит в традиционную – новую. Для хореографа сознательный перебор вариантов, импровизация, свобода фантазии – творческий процесс, который рождает новое произведение, интересную постановку.

Можно ли научить хореографа сочинять новую лексику, ставить интересную постановку? Исходя из практического опыта, можно сделать вывод, что ремеслу можно научить, а если еще хорошо знающий свое ремесло выпускник-хореограф – это очень хорошо. А если получится воспитать не только ремесленника, но еще и художника-хореографа – это отличный результат педагогов. Главное, чтобы студенты мыслили, чтобы были свои идеи, чтобы умели слышать музыку, разбирались в психологии и философии, чтобы всю жизнь продолжали самообразовываться.

Список рекомендуемой литературы

1. Алексидзе Г.Д. Балет в меняющемся мире /Г.Д. Алексидзе – СПб: изд.Композитор,2008-200с.
2. Акоюн-Шупп, Р. Глобальный танец: творческий процесс, развитие новой сферы танца /Р. Акоюн-Шупп// Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии:материалы Междунар.конф.– Волгоград, 1999.- с.41-50.
3. Богданов, Г.Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения: учеб.пособие/ Г.Ф. Богданов. – М.: ВЦХТ, 2007.-192 с.
4. Богданов, Г.Ф. Работа над сценической русской народной хореографией/Г.Ф. Богданов.- М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2009.
5. Богданов, Г.Ф. Основы преподавания хореографических дисциплин: учеб.пособие для среднего профессионального образования /Г.Ф. Богданов.- М.: издательство Юрайт, 2021.- 152 с.
6. Бондаренко Л. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях / Л. Бондаренко – Киев, 1985.
7. Ваганова А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова.– М.: Лань, 2007.– 192 с.
8. Булгаков А.Л. Правильное построение мизансцен режиссера эстрады на основе хореографических рисунков : методические рекомендации / А.Л. Булгаков. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2019. – 26с.
9. Габович М. Биомеханика и танец /М.Габович//Советский балет. – 1983.– №2.- с.38-39.
10. Громов. Ю. И., Звездочкин В.А., Каплан С.С. Мужской танец в Петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В.И. Пономарёва. /Ю. И. Громов – СПб ГУП, 2004 – 124с., 16с. ил.
11. Зарипов Р.С., Валяева Е.Р. Драматургия и композиция танца: учебн.-справочное пособие / Р.С. Зарипов// – СПб.: Лань: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015 – 768 с.
12. Захаров Р.В. Работа балетмейстера с исполнителями./ Р.В. Захаров// М.: Искусство, 1967. – 62с.
13. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. / Р.В. Захаров // – М.: Искусство, 1983. – 224 с., рис., 24 л.ил.

14. Иванова И. А. Многообразие русского танца // Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. – М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011. – 248с.
15. Климов А.А. Основы русского танца. / А.А. Климов// М.: издательство «Искусство». 1981. 272 с.
16. Костровицкая В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки. Учебное пособие. / В.С. Костровицкая – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство Планета Музыки», 2009. – 128 с.: нот., ил.
17. Котельникова Е.Г. Биомеханика хореографических упражнений: учебн.пособие /Е.Г. Котельникова, - стер. – М.: Импрессарио, 2020. – 104 с.
18. Курпатов А.В. 7 этажей взаимопонимания. Язык тела и образа мыслей/ А.В. Курпатов.- М.: СПб: изд.дом «Нева», 2006.
19. Марченкова, А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков. – Текст: непосредственный // Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). – Т. 0. – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013.
20. Мелехов, А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие / А.В. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128с.
21. Мелехов А.В. Мастерство хореографа. Композиция танца: учебное пособие/А.В.Мелехов; Урал,гос.пед.ун-т. -3-е изд.,доп. и перераб.– Екатеринбург:,2019-160с.
22. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика /В.Ю. Никитин – М.: 2000 – 168 с.
23. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебн.пособие /В.Ю. Никитин – М.: ГИТИС, 2004 – 253 с.
24. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балете/ Ж.Ж. Новерр. – СПб.: Лань: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007.– 384 с.
25. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. /И.В. Смирнов // М.: Просвещение, 1986.
26. Соковицова Н. В. Национальный танец как средство развития генетической отзывчивости на национальную музыку детей дошкольного и младшего школьного возраста// Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. – М.: Московская академия

образования Натальи Нестеровой, 2011. – 248с.

27. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. / Н.И. Тарасов //– М.: Искусство, 1981. – 479с.

28. Тарасова О.Г. Музыка и хореография /О.Г. Тарасова – М.: 1977. – 57 с.

29. Уральская В.И. Природа танца / В.И. Уральская – М. – 1981 – 84 с.

30. Худенков С.Н. Иллюстрированная история танца / С.Н.

Худенков – М.: Эксмо, 2009 – 288 с.