

О. П. Белева

Белорусский государственный университет
культуры и искусств,
г. Минск, Республика Беларусь

ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНЫХ ЗАКОНОВ СЦЕНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Хореографическое искусство как специфическая форма художественного моделирования действительности имеет свои объективные законы сценического развития. Эти законы носят всеобщий характер и являются определяющими для всех видов и жанров художественного творчества. Целью настоящего доклада является теоретическое и научно-методическое обеспечение хореографического образования в процессе преподавания предмета «Искусство балетмейстера» в учреждениях высшего образования культуры и искусств. Задачи исследования — определение основных законов композиционного построения танца, применяемых балетмейстером в процессе сочинения сценической композиции, созданной на материале белорусского хореографического фольклора.

В соответствии со спецификой и задачами специальности, закон в хореографическом искусстве — это целостная, исторически сложившаяся система мировоззренческих и эстетических взглядов балетмейстера, формирующаяся как в процессе научного теоретического познания, так и в ходе его практической деятельности. Закон в хореографической композиции выступает как устойчивая специфическая модель воплощенного содержания, как объективное, художественно обобщенное отражение действительности во всей ее реальной целостности и противоречивой сложности. Являясь универсальной формой сценического развития, закон аккумулирует в себе весь предшествующий познавательный опыт балетмейстерской мысли, прошедшей апробацию творческой практикой. Он является не только механизмом, с помощью которого достигаются качественно новые художественные результаты, но и выступает в танцевальном произведении как способ формирования и обогащения творческого мышления балетмейстера, как ступень познания, расширяющая границы и перспективы его хореографической деятельности.

Одним из важнейших законов создания хореографической композиции является целостность художественной формы. Как бы ни была сложна композиция по масштабу, технологии, количеству персонажей, но, если созданное произведение не обладает внутренним единством художественной формы, тем менее целостным и монолитным будет

организм этой постановки, тем несовершеннее будет смысловое и пластическое решение хореографического действия. При условии своеобразной творческой манеры балетмейстера и креативности его мышления, целостность хореографической формы является важнейшим критерием оценки процесса художественного моделирования действительности. Причем нерушимая целостность художественной формы обеспечивается тем, что все ее элементы закономерно связаны друг с другом.

В драме Шекспира, симфонии Бетховена, романе Хемингуэя нежелательно произвольно изменять построение фабулы, сюжета, диалоги героев, нецелесообразно также искать иное решение стиля, колорита, ритма, поскольку все элементы художественного целого связаны между собой «круговой порукой», сцеплены, подобно шестеренкам в часах. Если изъять любой механизм, то часы остановятся. Однако в балетмейстерской практике нередко встречаются постановки, которые можно сравнить с плохим театром, когда весь интерес сценического действия исчерпывается первоплановым композиционным решением.

Достаточно взглянуть на исполнителей заднего плана, чтобы все впечатление от танца разрушилось: артисты не участвуют в происходящем, а только присутствуют на сценической площадке, а декорации являются фоном, не участвующим в общем хореографическом действии. Все средства выразительности, используемые постановщиком в процессе создания хореографического произведения, должны быть необходимыми и согласованными, чтобы все его элементы были точными и содержательными, чтобы ни одну деталь нельзя было изъять или заменить без ущерба для целого. Именно целостность определяет танцевальную композицию как закономерно устроенный художественный организм, все элементы которого, подчиняясь логике сценического развития, находятся в неразрывной связи и взаимозависимости.

Примером целостности хореографической формы, где многообразие деталей сводится к простому и выразительному единству, может служить орнаментальный хоровод «Са цвятком я хаджу», зафиксированный в Витебской области Отраслевой научно-исследовательской лабораторией белорусского танцевального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств.

В основе хореографического развития хоровода лежит принцип единого ритмического контраста мелодических и пластических построений. Первая половина напева танца плавная, распевная, вторая — подвижная, дробная. Наваянная ритмом движения, мелодия как бы предвосхищает танец, предоставляя широкие возможности для хореографической импровизации солистов. Такая двухчастная форма,

в которой первая часть медленная, а вторая — быстрая, стимулирует к возникновению и развитию законченных музыкально-хореографических мотивов, все слагаемые которых прочно связаны между собой и подчинены целостному решению единого художественного замысла.

Хореографическая структура хоровода предельно проста и симметрична, но ни одна из танцевальных фигур не похожа одна на другую. Композиция производит впечатление завершенности и единства сценических форм, простоты целого при богатстве контрастных деталей. Целостность танцевальной композиции, ее неделимость, создающая центр внимания и полную подчиненность этому центру всего второстепенного, является важнейшим принципом композиционного построения танца, выступает как главный, ключевой закон хореографического развития.

Важнейшим законом создания хореографической композиции является идейность. Идейность — это понятие, обозначающее приверженность художника определенной системе ценностей и соответствующему ей социально-нравственному и эстетическому идеалу. Идейность как художественный принцип отражения действительности проявляется во всех сферах общественной и духовной жизни — философии, науке, культуре, политике, религии, морали и т. п. Он противостоит возникновению внутри ограниченных бытовых, утилитарных, технических интересов и любому оправданию мещанской, обывательской идеологии, индивидуалистическому отгораживанию личности от реальных жизненных проблем.

Идейность, как и целостность, служит критерием оценки хореографического произведения. Даже в простейшем бытовом танце присутствует идея совершенства и красоты человека. Образцы народной хореографии также пронизаны идеями гармонии и связи человека с окружающей средой, животным миром, трудовой деятельностью, сферой народного хозяйства, особенностями национального быта.

В балетном искусстве идейность поднимается до уровня сложных философских и социально-нравственных проблем. В балете «Жизель» — преданная любовь, искупающая зло, в «Спящей красавице» — торжество добра над коварством и темными силами, в «Спартаке» — трагическая гибель героя в борьбе за независимость и свободу и т. д.

Формируя идейный замысел хореографической композиции, балетмейстер как бы создает живой конструктивный принцип, способный служить моделью будущей композиции, объединять в единое целое все ее детали.

Подтверждением этой мысли может служить вариант песенного хоровода «Пры далінкі чырвоная калінка стаіць», бытовавший на юге Белоруссии и зафиксированный в деревне Лельчицы Мозырского района Гомельской области. В хореографической композиции рассказыва-

ется о судьбе молодой женщины, которая не хочет замуж за старого и нелюбимого, а «хочыцца маладзешаньке з дзеўкамі пагуляць, ды з цацкамі паіграць». Идея хоровода воплощается также через осмысленность ситуаций, конфликта, развития и разработки хореографического действия. Она является как бы выводом из контрастов, сопоставлений, из всей образной структуры танца и составляет внутреннюю логику развития идейного содержания. Причем не только события драматического ряда, но и хореографическое решение, конкретная танцевальная пластика всех эпизодов направлены на воплощение основной идеи хоровода — утверждение права женщины на семейное счастье через негативное отношение окружающих к домостроевской морали.

Весьма важную роль в процессе реализации хореографического замысла играет контраст. Контраст предполагает резко выраженную противоположность, субъективное преувеличение художественных различий воспринимаемых объектов при их пространственном или временном измерении. Контраст при создании хореографической композиции является одним из важнейших законов художественного отражения действительности, в основе которого лежит принцип сопоставления и смены одного выразительного элемента другим. Динамическое движение исполнителя после очень плавного кантиленного исполнения, громкое звучание музыки вслед за тихой камерной сценой, полное освещение сценической площадки, а затем кромешная темнота, — все эти выразительные средства создают в произведении элемент неожиданности и контраста.

Примером хореографического контраста может служить игровой хоровод «Дзяцел», зафиксированный этнографом К. Мошинским в Рогачевском районе Гомельской области. Этот танец является одним из оригинальных фольклорных образцов с редко встречающимся названием и своеобразной манерой исполнения. Девушка, изображающая дятла, танцует в центре круга, остальные участники хоровода, стоящие вокруг нее, подыгрывают солистке, жестами выражая свое отношение к происходящему. Полный сопоставленный доминирующий контраст соло и массового танца — один из важнейших выразительных приемов пространственного решения хоровода. Простейшее развитие контрастного рисунка дополняется более сложной, лексически насыщенной импровизационной пляской солистки. Движения девушки — резкие, темпераментные сочетаются с контрастирующими, более кантиленными: припаданиями, переменными шагами, выстукиваниями и комбинациями более сложного характера.

Контраст в хореографическом произведении — один из активнейших приемов пластической выразительности, который усиливает восприятие сценического действия. Он подчеркивает художественные различия пространственных объектов, динамизирует ритм танцевальных фигур, усиливает интонационную выразительность музыкального материала, не нарушая при этом общего баланса художественной формы.

Рассмотренные законы являются перспективными в поиске новых форм пластической выразительности, дают толчок к развитию современных технологий, служат своеобразным ускорителем музыкально-хореографического прогресса. Одновременно эти законы оказывают огромное преобразующее влияние на личность самого балетмейстера. Как способы организации сценической композиции, они развивают в нем черты творца и созидателя, формируют нестандартность и дивергентность мышления, стимулируют рост его способностей и профессионального мастерства. Применение этих законов требуют от хореографа наличия таланта, творческой смелости и глубокого понимания проблем сегодняшнего дня.

Список источников

1. *Карп, П. М.* Балет и драма / П. М. Карп. — Л. : Искусство, 1980. — 224 с.
2. *Лебедева, Г. Д.* Балет: семантика и архитектоника / Г. Д. Лебедева. — СПб. : Лань, 2007. — 160 с.
3. *Мочалов, Ю. А.* Композиция сценического пространства / Ю. А. Мочалов. — М. : Просвещение, 1981. — 239 с.

Материал поступил в редакцию 17.05.2011.

Л. М. Бесклубова

Дворец детского творчества
г. Барановичи, Республика Беларусь

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ УЗЕЛКОВОГО КУКЛОВЯЗАНИЯ ДЛЯ СОЦИАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ ДЕТЕЙ

Адаптационные (приспособительные) реакции являются универсальным механизмом существования человека [3]. Каждый педагог, работающий с постоянным или временным коллективом, на начальном этапе деятельности сталкивается с проблемой социальной адаптации детей.