Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

С. В. Гутковская

ОСНОВЫ СОЧИНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Часть 2

Рекомендовано УМО по образованию в области культуры и искусств в качестве учебно-методического пособия для студентов учреждений высшего образования по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям)

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Минск
БГУКИ
2014

УДК 793.3.071.5(075)
ББК 85.320я7
Г97

Р е ц е н з е н т ы:

Дудкевич В.В.,
народный артист Республики Беларусь,
художественный руководитель Заслуженного коллектива
Республики Беларусь Государственного ансамбля танца Беларуси;

Филатова М.В.,
доцент кафедры мастерства актера
Белорусской государственной академии искусств

Гутковская, С. В.

Г97 Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская ; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2014. – Ч. 2. – 125 с.

ISBN 978-985-522-093-1.

Во второй части учебно-методического пособия, разработанного в соответствии с программой дисциплины «Искусство балетмейстера», предлагается методика изучения рисунка танца как составной части и выразительного средства хореографической композиции. Первая часть, посвященная лексике танца, издана в 2011 г. Практический материал сопровождается музыкальными примерами, которые могут использоваться при выполнении творческих заданий.

Адресовано студентам и преподавателям учреждений высшего и среднего специального образования в области хореографического искусства.

УДК 793.3.071.5(075)
ББК 85.320я7

ISBN 978-985-522-093-1 (ч. 2)
ISBN 978-985-522-045-0

© Гутковская С. В., 2014
© Оформление. УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2014

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 4
Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции 8
Творческие задания и методические рекомендации 20
Задание 1 22
Задание 2 27
Задание 3 29
Задание 4 31
Задание 5 32
Задание 6 35
Задание 7 37
Задание 8 39
Задание 9 40
Экзаменационное задание 41
Литература 43
Музыкальные примеры для выполнения творческих заданий 45

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Представленное учебно-методическое пособие является продолжением работы «Основы сочинения хореографической композиции. Часть 1» (Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011), где рассматривалась лексика танца.

Во второй части пособия излагается лекционный материал по теме «Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции», предлагаются подходы к ее освоению, даются методические рекомендации по выполнению творческих заданий, рассматриваются связанные с этим теоретические вопросы.

В первой и второй частях пособия освещается разработанная автором и апробированная в процессе преподавания дисциплины «Искусство балетмейстера» на кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств *система сквозных заданий*, которая представляет совокупность определенных принципов, средств, приемов, дающих положительный эффект при использовании в образовательной деятельности.

Система сквозных заданий позволяет студентам нарабатывать практический опыт, способствующий как дальнейшему успешному обучению в целом, так и профессиональной реализации после окончания учреждения высшего образования. Анализ результатов, полученных на протяжение 30-летнего опыта преподавания дисциплины «Искусство балетмейстера»,

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

позволяет выявить *ряд обязательных условий* для практического воплощения заявленной системы на практике.

Одним из важных условий функционирования данной системы является единство взглядов и согласованность методов работы преподавателя, осуществляющего художественное руководство академической группой в целом, и концертмейстера, который выступает в качестве музыкального руководителя курса. Это способствует эффективному обучению и воспитанию художественного мышления будущих балетмейстеров, а также успешной выработке навыков сочетания хореографической пластики с музыкой.

Важно, чтобы студент в соответствии с содержанием высшего профессионального хореографического образования был нацелен на активную самостоятельную творческую работу, предполагающую в первую очередь готовность к самосовершенствованию.

Преподавателю необходимо поощрять неформальную обстановку на занятиях, реализовывать индивидуальный подход к студентам.

Лекции предваряют практическое выполнение творческих заданий.

В этой части пособия к специальным понятиям и терминам, приведенным в первой части и уже усвоенным студентами, добавляется ряд новых, необходимых для изучения темы «Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции». Таким образом, значительно расширяется категориальный аппарат, которым должны оперировать будущие балетмейстеры.

От педагога требуется определенная методическая гибкость: он должен учитывать конкретные условия организации учебно-воспитательного процесса, а также уровень одаренности и подготовленности студентов, поскольку реальный процесс подготовки балетмейстера чрезвычайно сложен и неоднозначен.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

В пособии предлагаются конкретные практические рекомендации организации учебного процесса по дисциплине «Искусство балетмейстера» специальности 1-17 02 01 «Хореографическое искусство», направления специальности 1-17 02 01-04 «Хореографическое искусство» (народный танец).

Представленная *система сквозных заданий:*

– включает обязательный систематический сочинительский тренинг, поскольку обучение и воспитание балетмейстера направлены на формирование способности творить и осваивать навыки постановочного ремесла;

– предполагает логическую взаимосвязанность творческих заданий: от наиболее простых до относительно сложных, выстроенных по «принципу лестницы»;

– базируется на материале белорусского народного танцевального творчества;

– предусматривает обязательный речевой тренинг, воспитывающий умение четко излагать мысли и работать с концертмейстером и исполнителями;

– обеспечивает обязательное включение в учебный процесс соревновательного элемента (мини-конкурсов среди студентов на лучшее выполнение творческих заданий), что оказывает положительное влияние на формирование профессиональных качеств хореографа-постановщика;

– позволяет, как показывает опыт, в процессе профессиональной вузовской подготовки сформировать практически у каждого студента умения и навыки постановочной деятельности;

– предусматривает выбор творческих заданий с учетом индивидуальных психологических особенностей и природных способностей студента;

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

– способствует формированию устойчивой мотивации студента к творчеству благодаря созданию перспектив в учебной деятельности и возможностей для их достижения, т.е. позволяет использовать полученный художественный продукт в профессиональной деятельности (участие в конкурсах хореографического искусства, апробация полученных результатов в концертной деятельности и т.п.);

– позволяет студентам добиться ощутимых результатов в учебной творческой работе, а также последующей профессиональной деятельности после окончания учебного заведения.

В соответствии с типовой учебной программой для учреждений высшего образования по дисциплине «Искусство балетмейстера» на изучение темы «Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции» отводится 52 аудиторных часа, из которых 2 часа – лекции, 46 – практические (лабораторные) занятия, 4 часа – индивидуальные занятия.

Большую практическую значимость имеют приведенные в пособии музыкальные примеры, которые могут использоваться при выполнении творческих заданий. Подбор, обработка и запись музыкальных тем подготовлены Еленой Валентиновной Ильиной.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РИСУНОК ТАНЦА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Рисунок танца наряду с танцевальной лексикой выступает в качестве составной части и выразительного средства хореографической композиции. «Как бы разнообразны ни были хореографические культуры, сколь собственно национальных черт они бы ни несли, все они подчинены свойственному танцу соотношению ритмико-временных и композиционно-пространственных измерений. И только в единстве этих слагаемых могут определяться как самостоятельное художественное явление», – подчеркивает В. И. Уральская [10, с. 49].

Эти слагаемые, являясь неотъемлемой частью хореографической композиции, не могут существовать сами по себе. Вместе с тем каждый из элементов обладает определенной степенью влияния на композицию в целом (общую структуру композиционной организации хореографического произведения), особенностями включенности в нее и, следовательно, является значимым.

Неделимая целостность всех компонентов композиции представляет определенные трудности для теоретического осмысления, но акцентирование на рисунке танца в данном пособии производится сознательно, с целью анализа, характеристики и выявления основных особенностей сочинения и построения танцевальной композиции.

Рисунок танца – понятие, которое включает:

– пространственное расположение исполнителей на сценической площадке (фигурность);

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

– путь движения исполнителей по сценической площадке.

Другими словами, рисунок в хореографической композиции проявляется как в статике, так и в динамике. Можно сказать, что рисунок танца формирует пространство сцены. Рисунки имеют поистине безграничное разнообразие, и во многих случаях именно они создают художественную неповторимость хореографического произведения.

Рисунок танца исторически тесно связан с орнаментом.

Как утверждают исследователи, при зарождении рисунки орнамента, перейдя в рисунки древних танцев, представляли собой контурно-знаковые символы конкретных предметов и явлений. Рисунки на сосудах, например, объединялись в сложную орнаментальную систему, в которой преобладал архаичный геометрический стиль, воплощавший в предельно условных формах культовые мотивы. Рисунок танца всегда отражал окружающую его действительность, на его формирование наложили отпечаток условия и образ жизни людей, среда их существования. Есть рисунки, которые встречаются в танцевальных культурах почти всех народов, что вполне объяснимо, так как они представляют собой древние символические образы. Это, прежде всего, *круг*, олицетворяющий солнце, *квадрат*, предстающий как выражение чувства правильной формы, и *линия*. «Вполне возможно, – отмечает Э. А. Королева, – что именно в военных танцах, воспитывающих чувство солидарности, умение действовать синхронно и точно, подчиняясь единой тактике ведения боя, впервые появились линии как осознанные построения, в которых исполнители двигались рядами, держась за плечи, руки или пояса друг друга» [16, с. 81].

Для образцов белорусского хореографического фольклора характерны следующие танцевальные рисунки. В традиционных танцах наряду с кругом присутствуют построения в линиях и колоннах; в кадрилях основным является построение по квадрату или кругу, другими словами, обязателен замкнутый рисунок; в польках и импровизационных плясках,

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

наоборот, нет строго регламентированных рисунков, поскольку здесь главным средством выразительности выступают разнообразные танцевальные движения; по кругу строится обычно и композиция городских бытовых танцев, что обусловлено бесконечной повторяемостью составляющих его своеобразных танцевальных блоков. Самым большим богатством и разнообразием танцевальных рисунков отличаются образцы хороводного жанра. Здесь встречаются круги, «змейки», колонны, движение «стенка на стенку», сдвоенные восьмерки, как, например, в «крывых танках», и многие, многие другие [22].

Рисунки бывают простые и сложные, симметричные и асимметричные, одноплановые и многоплановые.

Простые рисунки представляют собой известные геометрические фигуры: круг, овал, квадрат, треугольник, прямоугольник, ромб, трапеция и другие. Самыми распространенными простыми рисунками являются круг и линия, расположенная на сценической площадке горизонтально, вертикальное же ее построение в хореографии носит название «колонна».

Сложные рисунки в танце создаются путем соединения нескольких простых рисунков как способом их наложения друг на друга (круг в квадрате и т.п.), так и путем одновременного размещения на разных уровнях сценического пространства.

Одним из главных принципов гармонизации пространственного решения хореографического произведения выступает симметрия, поэтому танцевальные рисунки бывают симметричные и асимметричные.

Симметрия (от греч. symmetria – соразмерность) – полное соответствие в расположении частей целого относительно средней линии, центра; строгая правильность в расположении, размещении чего-либо.

Симметричные рисунки – это пространственные построения, выполненные по законам симметрии. В работе «Композиция сценического пространства» Ю. А. Мочалова читаем: «Когда мы говорили о зеркальной гра-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

фике, имелся в виду прием, при котором невидимое зеркало предполагается в профиль к нам, чаще всего посередине сцены» [7, с. 27]. Симметрия – это наиболее простой композиционный прием, с помощью которого достигается равновесие частей рисунка и создается впечатление устойчивости и покоя. Возможно поэтому симметричные рисунки, отражающие и «отзеркаливающие» форму друг друга, чаще других встречаются как в фольклорных танцевальных образцах, так и в номерах, решенных средствами народно-сценической хореографии.

Асимметрия, напротив, – это несоразмерность, отсутствие или нарушение симметрии.

Асимметричным является рисунок, в котором законы симметрии сознательно не соблюдаются.

Рисунки также разделяются на одноплановые, двуплановые, многоплановые. *Одноплановым* считается любой одиночный рисунок.

Двуплановые и *многоплановые* рисунки представляют собой комбинацию существующих одновременно в общем композиционном пространстве и относительно независимых построений, равнодействующая которых создает впечатление стройной, гармоничной структуры хореографического произведения. В некоторых вариантах можно обеспечить полную их композиционную равнозначность и даже тождественность. Каждый должен полноценно функционировать, но важно найти пропорцию между ними. Обращение к многоплановым композиционным построениям находится сегодня в центре поисковой постановочной работы.

В случае использования двуплановых и многоплановых танцевальных рисунков, смысл которых раскрывается только во взаимозависимости (т.е. отдельно каждый из них не имеет самостоятельной значимости), постановщику следует осуществлять четкое деление сценического пространства на планы. Сценическое пространство имеет три измерения: ширину, высоту и глубину. Таким образом, сценические планы могут получать как горизонтальное, так и вертикальное изложение.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

В многоплановых композиционных построениях, как правило, можно вычленить основной рисунок и второстепенный (аккомпанирующий). Здесь важно сделать главные акценты и тщательно продумать общую картину. При создании такого типа рисунков на первый план выступает принцип подчиненности второстепенного рисунка основному. Между ними существует взаимозависимость, взаимосвязь, взаимообусловленность. При этом *основной* рисунок всегда выражает главную мысль, хотя может находиться и на заднем плане. *Аккомпанирующий* рисунок играет подчиненную роль, и от него можно отказаться без большого ущерба для композиции танца, раскрывающей его художественное содержание. Основной же рисунок убрать невозможно.

Основной и аккомпанирующий рисунки всегда должны работать на одну мысль. При этом аккомпанирующий рисунок может либо вторить основному, либо контрастировать с ним, но контраст этот должен быть обусловлен замыслом автора. Построение основного и аккомпанирующего рисунков не является обязательным для каждого хореографического произведения. Их наличие или отсутствие в конкретном номере всецело зависит от художественного замысла балетмейстера.

Как и при сочинении танцевальной лексики, строить каждый рисунок следует исходя из законов зрительного восприятия, а развивать – с учетом заложенной в нем тенденции. Руководить восприятием зрителя можно благодаря особой организации пространственных связей и отношений между рисунками созданной хореографической композиции. Восприятие рассматривается и как отношение зрителя к представленному на сцене действию и как способ использования полученной от сцены информации для ее понимания и анализа [20, с. 40]. Если говорить о таком понятии, как «*точка восприятия*», играющем роль ориентирующего зрителя указателя, то ее можно определить как своеобразный акцент, который ставится в тот или иной момент в то или иное место хореографи-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ческого произведения. Благодаря точке восприятия «зритель как бы замирает в точке схода линий сцены: он неизбежно становится пассивным существом и наблюдателем, легко поддающимся иллюзии. Создается впечатление, что все концентрируется и разыгрывается в поле его зрения» [20, с. 210].

Любой рисунок как единица пространственного построения хореографической композиции несет в себе скрытую предрасположенность, предпосылку, тенденцию к определенному сценарию развития, а значит, и к определенному характеру его восприятия.

Первоначально заявленный в рисунке мотив (обычно это происходит в экспозиции, где хореограф сообщает необходимую информацию для оценки ситуации и понимания действия, которое будет представлено) обязательно должен получить дальнейшее развитие. Если постановщик в качестве основного выбрал круговой мотив, то нужно сохранять его во всех последующих рисунках и не отказываться, не исчерпав всех его возможностей. Круг, например, может трансформироваться в полукруг, концентрические круги, может получить развитие в фигуре «шторка» и т.п.

Каждый рисунок обязательно должен быть выявлен и иметь логическое завершение, подобно тому как каждая фраза в речи и каждый период в музыке. *Завершение* танцевального рисунка – понятие многофункциональное, оно, например, может поставить точку в развитии рисунка или служить переходом к следующему. Другими словами, зритель получает определенный сигнал, что одна хореографическая мысль завершена.

Ключевым моментом при построении рисунков танца является практическое освоение хореографом-постановщиком принципов обеспечения композиционной целостности, упорядоченности, гармонического единства. Важными художественными средствами, помогающими балетмейстеру найти верное композиционное построение в соответствии с замыслом, являются перспектива и пропорция.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

При построении рисунков танца применяются специальные понятия: линия танца, интервал, переход между рисунками танца, рассматриваемые в разделе «Творческие задания и методические рекомендации».

Исполнители двигаются по *линии танца*, а расстояние между ними в общем танцевальном рисунке или между отдельными рисунками, составляющими общую композицию, называется *интервалом*.

Переход от рисунка к рисунку – это мостик, связывающий их в единую последовательность. Образно говоря, это «своего рода мелодический рефрен, размечающий произведение» [20, с. 169]. Переход к другому рисунку осуществляется только после полного «выявления» предыдущего танцевального рисунка. Переходы в рисунках бывают интенсивные и простые.

Простым считается переход, при котором исполнители перестраиваются из одного рисунка в другой кратчайшим путем и за минимально короткое время. Переход является *интенсивным,* если в нем продолжает развиваться пластическая мысль предыдущего танцевального рисунка либо заявляется следующий рисунок.

Существуют композиционные решения, когда один рисунок перетекает в другой без переходов. Например, из круга заводится фигура «змейка», плавно переходящая в фигуру «улитка» и т.д. По такому принципу чаще всего построены образцы хороводного жанра белорусского хореографического фольклора.

Применительно к рисункам танца балетмейстер оперирует также понятиями «композиционный фрагмент» и «фигура танца».

Композиционный фрагмент – наименьшее пространственное построение, являющееся лейтмотивом танца.

Фигура танца – это структурный элемент хореографической композиции, который, как правило, представляет собой последовательность нескольких движений и рисунков, объединенных хореографическим за-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

мыслом в некий блок, имеющий смысловую и тематическую завершенность. Значение этого устойчивого и целиком воспроизводимого при повторе элемента в пространственном решении номера очень велико, особенно в сценических произведениях, созданных на основе народного танцевального творчества.

Определенные правила построения имеет рисунок танца на традиционной сценической площадке, где пространство разграничено линией, разделяющей публику и сцену, так называемой четвертой стеной (это воображаемая стена, отделяющая сцену от зала), и зритель находится только с одной стороны. Постановщик хореографического произведения в этом случае ориентируется при построении рисунков на так называемые зоны восприятия. Для их получения сценическая площадка условно разбивается на квадраты или сектора (рис. 1). Лучше всего всем зрителям видны композиционные построения, расположенные на авансцене (все квадраты). У задника сцены хорошо видна только линия центра (два центральных квадрата). Это активные зоны восприятия.

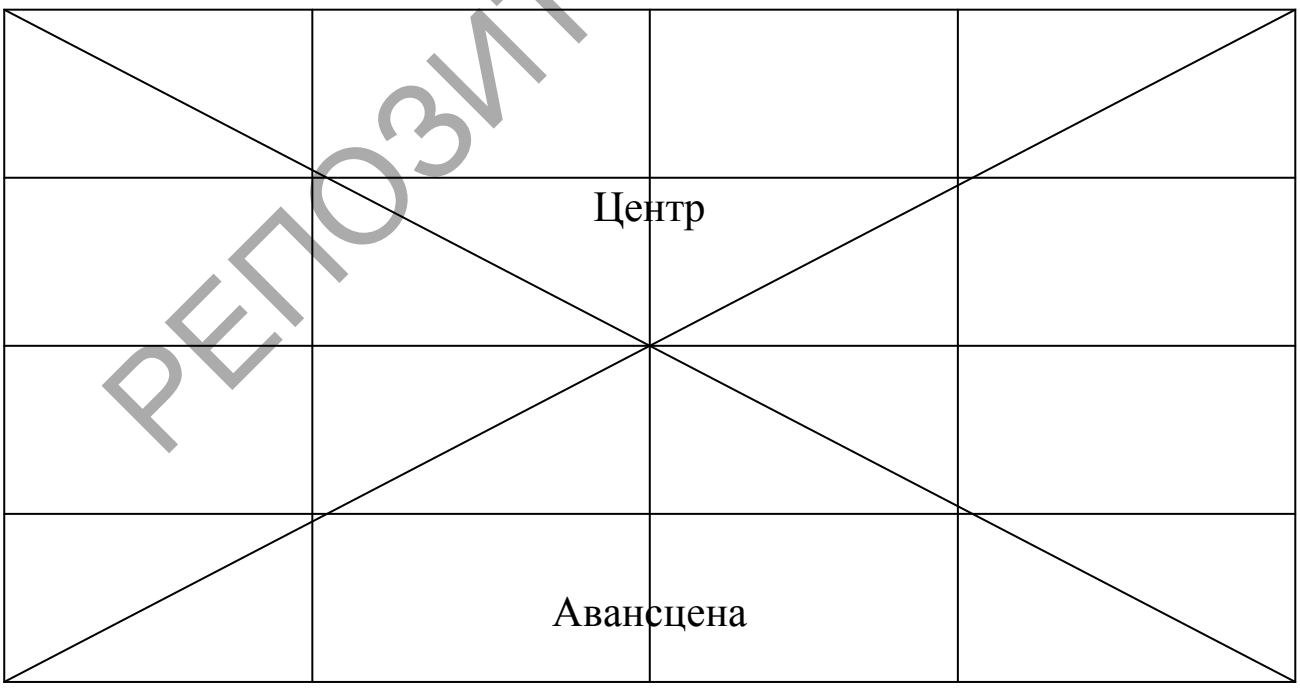


Рис. 1

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

По-иному строятся танцевальные рисунки в произведении, созданном для показа на арене, стадионе и т.п., когда зрители находятся не с одной стороны сценической площадки, а располагаются вокруг нее либо с двух противоположных сторон, как, например, во время спортивно-художественных праздников, носящих характер уличных шествий. Происходит отказ от фронтальности и учитывается, что площадка активно вытянута по горизонтали.

Остановимся подробнее на особенностях построения такого рода рисунков, так как этот вопрос мало освещен в специальной литературе.

Стадион разбивается на мини-площадки квадратной или прямоугольной формы, на каждой из которых одновременно транслируется некое хореографическое действо (чаще всего одинаковый танцевальный текст), специально сочиненное таким образом, чтобы оно имело самостоятельное значение, и в то же время все вместе воспринималось как единое целое. Количество таких мини-площадок определяется как общим художественным замыслом, так и размерами сценического пространства, на котором это действие происходит.

Здесь для каждой мини-площадки используется принцип создания рисунка, который по аналогии с орнаментом можно назвать *центрическим* или *розеточным*: отдельные построения фиксируют центр общего, обычно сложного рисунка танца, как будто вписанного в квадрат или круг, ромб или многогранник в зависимости от замысла автора. Важно учитывать, что в этом случае мы имеем дело с монументальным пространственным решением хореографической композиции, которое подчиняется определенным законам. «Монументальная композиция непременно имеет большую обобщенность, некоторую жесткость формы, упрощенность деталей. С увеличением масштаба повышаются требования к уравновешенности и целостности композиции» [21, с. 35].

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Рисунок танца для показа во время уличных шествий, следуя той же аналогии, можно назвать *линейно-ленточным*, так как он имеет большую протяженность и строится по принципу текучести, т.е. характеризуется отсутствием фиксированной точки восприятия. Как и в произведении живописи, в такой ленточной хореографической композиции очень важно выявить главный элемент, в повторяемых (транслируемых) фрагментах, распадающихся на отдельные мини-изображения, основной рисунок. Обязательно нужно использовать такие рисунки, в которых ракурсы исполнителей выбираются с учетом наличия зрителей с двух противоположных сторон. Одной из наиболее распространенных ошибок постановщиков подобных масштабных номеров является сочинение хореографической композиции исключительно для группы зрителей, находящихся по одну сторону улицы, другими словами, по принципу построения хореографического действия на традиционной сценической площадке. В этом случае зрители противоположной стороны видят лишь «изнанку» композиции, когда исполнители танцевального действия практически все время находятся к ним спиной. Одним из плодотворных путей сочинения такого рода хореографической композиции является транслирование в ней искомого (основного) рисунка с использованием приема зеркального отражения. Однако предполагаемое зеркало размещается не поперек, а вдоль площадки, на которой показывается композиция. В этом случае исполнители должны быть представлены двумя равнозначными по количеству участников и составу группами. Участок улицы, где происходит действо, условно разделяется по горизонтали на две равные части. Предполагаемая, как будто прочерченная по центру линия служит условным задником для обеих групп исполнителей, каждая из которых работает на своего зрителя, зеркально отражая танцевальные рисунки и текст друг друга.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Существует также понятие *образного рисунка*. Для композиции как процесса в любом виде искусства достаточно использовать определенные законы, выразительные средства и приемы, но для автора и зрителя необходимы еще содержание и образ. Посредством рисунков танца можно создать самые разные образы, обращенные к ассоциативному мышлению зрителя. Следовательно, к образным рисункам относятся такие пространственные построения и перемещения, которые несут ярко выраженную эмоциональную и смысловую нагрузку.

Рисунок танца в зависимости от замысла позволяет выражать состояние покоя или напротив активного движения, что умело использует опытный балетмейстер.

Замысел автора часто диктует неординарные решения пространственного построения номера. Иногда, чтобы создать иллюзию безграничности показанного на сцене действа и для того, чтобы зритель домысливал происходящее за рамками сцены (она в данном варианте представляется лишь как «окно», в которое смотрит зритель), балетмейстер обращается к приему создания так называемой открытой композиции. В этом случае границы танцевальных рисунков размыты, зритель не видит их полных очертаний, присутствует некоторая недоговоренность, рисунки «уходят» в безграничное пространство, существующее за пределами сценической площадки.

Различается также выбор рисунков для ансамблевого (коллективного, унисонного) исполнения и для камерных и сольных танцевальных композиций. Рисунки обретают смысл только в совокупности всех слагаемых хореографического произведения, выбор которых обусловлен постановочным замыслом.

Рисунок не существует сам по себе, он соотносится с лексикой, как и движения возникают и развиваются в определенном пространственном решении. Только конкретные танцевальные движения позволяют

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

придать рисунку, например, поступательный или вращательный характер. В рамках одной и той же хореографической композиции доминирующим выразительным средством, как правило, является либо танцевальная лексика, либо рисунок танца, иногда они равнозначны.

Рисунок танца находится в нерушимом единстве с музыкальным материалом, который выполняет в хореографической композиции художественно-эстетические и структурно-организационные функции. Закономерности во взаимосвязях выразительных средств музыки и танца необходимо неуклонно выполнять. Танцевальные рисунки должны отражать образное содержание музыки, ее характер, стиль, тесно контактировать с темпом и ритмом, учитывать форму музыкального произведения и его фактуру. «Интонационность, ритм музыки, ее характер не только побудители фантазии художника, но и те конкретные рамки, в которых его творчество протекает» [11, с. 54]. Так, например, контраст становится главным структурным принципом хореографического номера в том случае, если он существует в музыкальном произведении, выбранном балетмейстером для воплощения своего замысла. Следовательно, рисунки, имеющие яркое контрастное строение, могут появиться в хореографической композиции только в соответствии с контрастным материалом музыкального произведения. «Чем выше оказываются степени и формы слияния выразительных средств музыки и танца, тем более художественно-совершенным, как правило, становится результат этой творческой работы» [6, с. 5–6].

Таким образом, роль танцевальных рисунков в хореографической композиции сценического произведения велика, и зачастую умело выбранный рисунок танца оказывается решающим в достижении высокого художественного результата.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ
И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Параллельное усвоение студентами-хореографами теории и практики является основополагающим принципом учебных занятий по дисциплине «Искусство балетмейстера». Определенная часть учебного времени отводится на разъяснение ключевых моментов содержания и особенностей работы над творческим заданием. В конце каждого занятия необходимо объяснять методическую цель следующего. Применительно к заявленной теме «Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции» эта цель, как правило, заключается в овладении теми или иными принципами композиционно-пластической организации сценического пространства на основе применения различных средств, способов, подходов и приемов.

Таким образом, цель предлагаемых творческих заданий заключается в выявлении основных принципов, дающих сочинителю хореографического произведения возможность сознательно управлять активностью визуального восприятия зрителя.

Важнейшее значение имеет выбор музыкального материала, его художественная ценность. Студентам для выполнения каждого творческого задания предлагается на выбор несколько музыкальных фрагментов, которые представляют собой обработку белорусских народных тем.

Подходы к практическому выполнению заданий условно можно разделить на несколько этапов:

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

– прослушивание музыкальных примеров, предложенных педагогом и концертмейстером;

– анализ всех музыкальных примеров под руководством педагога и концертмейстера;

– выбор студентом одного из предложенных музыкальных примеров для выполнения задания;

– выбор танцевальных рисунков, подходящих для воплощения выбранного музыкального примера по интонационному и жанровому соответствию;

– выполнение предварительных графических набросков танцевальных рисунков на бумаге;

– сочинение переходов между рисунками танца;

– сочинение танцевального этюда с использованием приемов развития рисунка танца;

– работа по разучиванию танцевального этюда с исполнителями;

– показ сочиненного танцевального этюда в балетном классе;

– корректировка танцевального этюда с учетом замечаний и пожеланий преподавателя;

– повторный показ доработанного студентом танцевального этюда.

Особое значение при выполнении творческих заданий приобретает самостоятельная работа студентов: в балетном классе в контакте с преподавателем, так называемая условно самостоятельная работа студентов, и вне учебной аудитории – абсолютно самостоятельная работа студентов, которая имеет первостепенное значение в воспитании балетмейстера как сочинителя (формирование образного мышления, художественного вкуса, расширение кругозора), так и постановщика (приобретение практических умений и навыков в процессе воплощения художественного замысла) хореографических произведений.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Учебный процесс организован таким образом, что каждый студент выступает в одном случае в роли постановщика, в другом – исполнителя хореографического текста, сочиненного другими студентами. Это позволяет тренировать профессиональную память, поскольку приходится осваивать и запоминать большое количество материала в довольно сжатые сроки; дает возможность идентифицировать себя со зрителем, когда постановщик видит свою работу со стороны.

Проверку творческих заданий целесообразно сочетать с коллективным обсуждением представленных работ, в процессе которого необходимо учитывать следующие критерии:

– точность и полнота объема выполнения творческого задания;

– методическая последовательность работы;

– оригинальность композиционного решения;

– стилистическое единство всех выразительных средств как элементов композиции и целостность ее внутренней структуры.

Выполняя творческие задания, студент использует движения из лексического фонда белорусского народно-сценического танца.

ЗАДАНИЕ 1

Сочинение и постановка студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития рисунка танца (круговой мотив).*

Задание предусматривает использование основных приемов развития танцевального рисунка.

Музыкальные примеры 1–2

Ключевые понятия

Рисунок танца, линия танца, интервал, тенденция, точка восприятия, длиннота.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Существует известная схема деления пространства сцены (представленной в виде прямоугольника), в которой выделяются восемь точек, служащих ориентирами и расставленных по порядку по часовой стрелке, начиная с *точки 1*, находящейся по центру первой линии и соответствующей положению тела танцовщика анфас (рис. 2). Выделение точек необходимо для ориентации исполнителей в пространстве с учетом расположения зрителей вдоль линии: *точки 2 – 1 – 8*. Совершенно очевидно, что постановщик танца (студент, выполняющий творческое задание) становится напротив *точки 1* лицом к исполнителям, примеряя на себя, как сочиненное хореографическое произведение будет восприниматься зрителями.

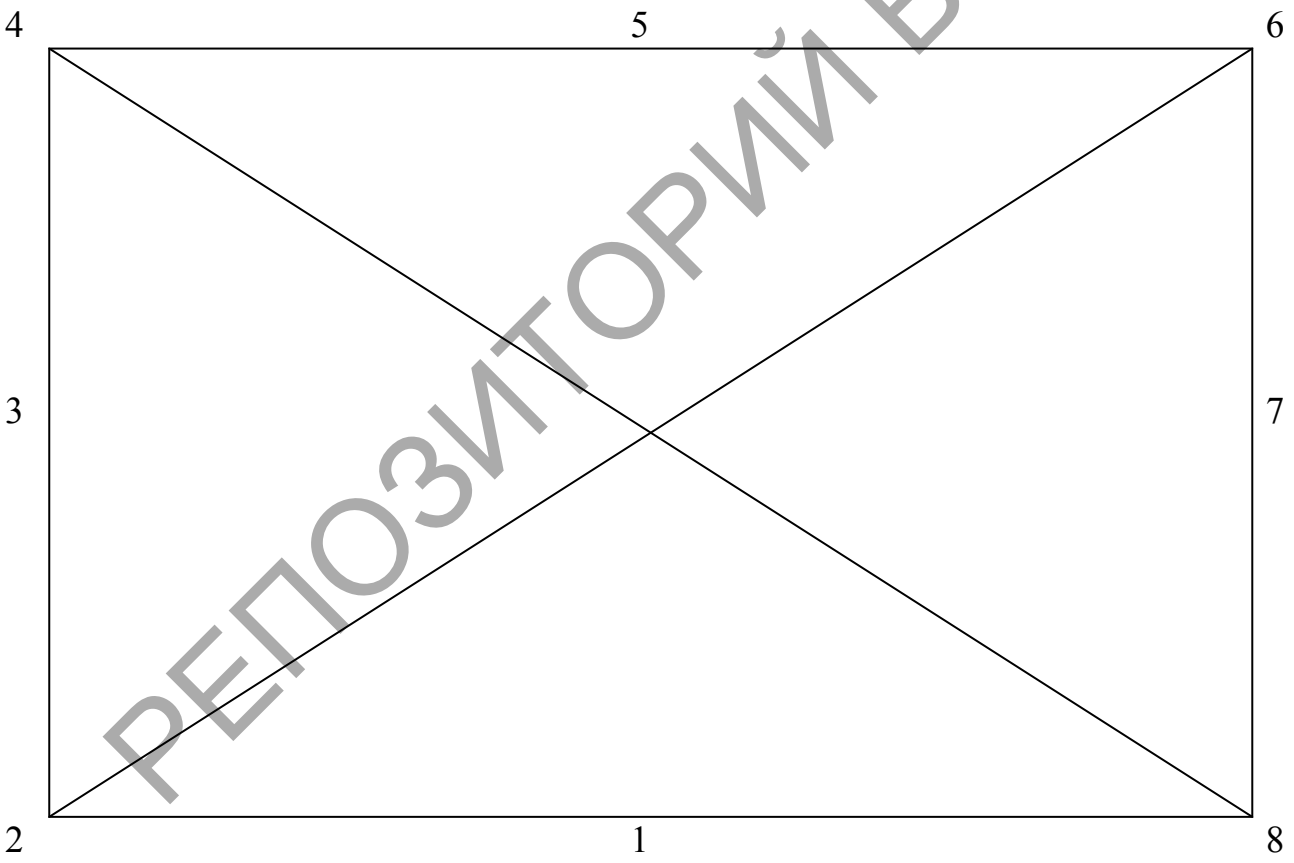


Рис. 2

В момент перемещения исполнителей в определенном рисунке по сценической площадке используется специальное понятие «линия танца». *Линия танца* – это основное направление, в котором двигаются испол-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

нители. Применяются также такие ориентиры, как движение *«по ходу часовой стрелки»* или движение *«против хода часовой стрелки»*.

Интервалом (лат. intervallum – промежуток, расстояние) называют расстояние между исполнителями, образующими общий танцевальный рисунок, либо расстояние между рисунками. Интервал выступает в качестве инструмента, помогающего постановщику танцевального произведения создавать гармоничные пространственные построения. Можно увеличить выразительность композиции, если интервалы между исполнителями в рисунках изменять. Интервал напрямую зависит от размеров рисунка, обусловлен им. Если рисунок играет главную роль в организации сценического пространства, то интервал выступает средством гармонизации общей картины. В соответствии с художественным замыслом в одном и том же рисунке интервалы между исполнителями могут быть как одинаковыми (чаще всего), так и разными.

Первоначальный мотив в рисунке обязательно должен развиваться.

Выявление основной *тенденции* как некой заданности в развитии каждого конкретного рисунка и следование ей являются условиями построения гармоничной композиции. В данном творческом задании развитие получает круговой мотив. Круг, олицетворяющий солнце, является основой славянских народных танцев. Как очень точно подмечает Ю. А. Мочалов в работе «Композиция сценического пространства (Поэтика мизансцены)»: «Круг прекрасен еще и тем, что он таит в себе все ракурсы человеческого тела в музыкальном их чередовании» [7, с. 23].

Постановщик танцевального номера осознанно руководит зрительным восприятием. В произведениях живописи, представляющих собой замкнутую композицию (в хореографии – сценическое пространство), например, это происходит следующим образом: «Взгляд зрителя переходит от фокуса композиции к периферийным элементам, возвращается через другие периферийные элементы опять к фокусу, то есть стремится из

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

любого места композиции к ее центру» [21, с. 11]. Под центром понимается *точка восприятия* как наиболее активное место действия всей композиции.

Однако в хореографической композиции точка восприятия может находиться в любом месте. Она может фиксироваться на какое-то время или менять место – «блуждать».

Существует несколько основных приемов усиления восприятия (приемов развития) танцевального рисунка:

– смена направления движения исполнителей в рисунке на противоположное, в этот момент меняется направление взгляда зрителя и, соответственно, заданный рисунок воспринимается по-новому;

– смена ракурсов исполнителей, образующих рисунок;

– изменение интервалов между исполнителями (шире, уже), за счет чего рисунок увеличивается или уменьшается в размерах;

– ускорение или замедление темпа исполнения танцевальной лексики;

– смена танцевальных движений;

– введение новых исполнителей (усиление масштабности рисунка);

– уменьшение количества исполнителей (разреженность рисунка);

– дробление рисунка на меньшие построения с сохранением основной тенденции искомого рисунка.

Можно использовать также дополнительные приемы для поддержания интереса зрителя и усиления восприятия заявленного рисунка танца, такие как появление атрибутов, изменение сценического освещения, «игра» костюмов и т.п.

Важна продолжительность исполнения рисунка, так как в случаях неоправданно затянутого показа одного танцевального рисунка без каких-либо изменений возникает *длиннота*.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Работа над выполнением задания начинается с прослушивания, анализа и выбора музыкального примера (подробнее см. [3]).

Рисунок танца тесно связан с музыкальными периодами и зависит от них. Здесь существует несколько правил. Во-первых, рисунок может развиваться минимум на протяжении одного периода. Во-вторых, один рисунок может существовать на протяжении двух, трех или даже четырех музыкальных периодов (все зависит от их длительности). В-третьих, новый рисунок не должен появляться посередине музыкального периода. В-четвертых, с появлением в музыкальном сопровождении контрастного предыдущему периода, рисунок танца также меняется на контрастный. Соблюдение этих правил позволяет создать органичную хореографическую композицию.

Примечания. Следует объяснить студентам в процессе их работы с исполнителем принципы построения танцевальных рисунков и интервалов: каким образом, например, образуется идеальный круг.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

Видеолекция с показом признанных образцов сценических произведений в постановке известных хореографов, где рисунок танца исполняет роль основного выразительного средства, является при предварительном объяснении этого материала той формой, которая помогает студентам понять сущность поставленной перед ними творческой задачи и, следовательно, овладеть необходимыми практическими навыками значительно быстрее. Например, это могут быть записи концертных программ Государственного академического хореографического ансамбля «Березка» (хореография Н. Надеждиной). Не надо бояться подражаний произведениям состоявшейся творческой личности, поскольку жестко установленные рамки учебных заданий исключают возможность прямого заимствования студентами хореографических решений ведущих балетмейстеров. Полезно также использовать видеозаписи наиболее удачных

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

работ обучавшихся ранее студентов. Такие материалы обычно хранятся в кафедральных фондах. Живой интерес для студентов представляет показ видеоматериалов с записью выполненных ими творческих работ.

З А Д А Н И Е 2

Сочинение и постановка студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития рисунка танца (линейный мотив или диагональный мотив).*

Музыкальные примеры 3–6

Ключевые понятия

Диагональ, перспектива, пропорция.

Движение по прямой придает рисунку строгость и однозначность. Если представить его как звуковой образ, это не выведение какой-то мелодии, а скорее длительное звучание одной ноты.

Диагональ – это самое длинное расстояние на планшете сцены. Диагональное приближение дает сложный эффект изменения композиции в двух измерениях сразу [7, с. 18].

Не случайно движения в экзерсисе на середине зала, требующие большого пространства, исполняются по диагонали, например, разные виды вращений.

При работе с линейным мотивом (линия, колонна) важно учитывать законы перспективы и пропорции в построении рисунка танца.

Перспектива (франц. perspective, от лат. perspicere – проникать взором, видеть насквозь) – система изображения предметного мира на плоскости в соответствии со зрительным восприятием предметов и само изображение (объемность). В хореографии – это особый способ построения художественного пространства на плоскости сценической площадки. Главным образом здесь применяются законы построения так называемой

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

прямой перспективы, помогающей воспроизвести гармоничный и объемный образ изображаемого мира. Для нее характерны фиксированная точка восприятия как точка соединения линий, указывающая на удаление предметов в пространстве, что создает глубину изображения.

Глубина изображения пространства хореографической композиции достигается как правильным размещением исполнителей на сценической площадке, так и соотношением размеров танцевальных рисунков, которые мы видим вдали от нас, и тех, что находятся на переднем плане.

На дальнем плане человеческая фигура воспринимается в уменьшенном виде, и это надо учитывать.

Пропорция (лат. proportion – соразмерность) – закономерное соотношение частей предметов или явлений между собой и целым. Категории красоты и гармонии традиционно связывают с понятием пропорции. Соблюдение пропорций – одно из условий стройной композиции любого художественного произведения, и хореография не является исключением. Вместе с тем в современном искусстве в качестве приема достижения художественной выразительности иногда используется сознательное нарушение пропорции.

При построении любого танцевального рисунка важно верно расставить исполнителей. Например, выстраивая их в одну линию, необходимо учитывать рост исполнителей. Между высокими и маленькими следует разместить исполнителей среднего роста. Это делается для того, чтобы не было резких перепадов по высоте и линия смотрелась плавно очерченной по горизонтали.

Примечания. При выполнении задания студент не должен участвовать в своей работе в качестве исполнителя. Это, на наш взгляд, является обязательным условием. Постановщик должен руководить процессом и видеть постановку со стороны так, как увидел бы ее зритель. Часто студенты из-за неумения работать с исполнителями (не могут их заинтересовать творческим процессом или организовать его) идут самым простым путем и сами участвуют в своем этюде или номере. Этого нельзя позволять, поскольку в любом случае пострадает качество работы.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

З А Д А Н И Е 3

Сочинение и постановка студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе использования простых переходов* (несколько вариантов) между двумя рисунками танца.

Рисунки, между которыми осуществляется переход, могут быть любыми, но обязательно остаются неизменными во всех вариантах. Например, первый рисунок – круг, второй – диагональ. В этом случае студент в этюде предлагает лишь различные варианты простых переходов между кругом и диагональю.

Музыкальные примеры 7–8

Ключевые понятия

Переход от рисунка к рисунку, простой переход.

Рисунок и переход отличаются тем, что рисунок имеет устойчивую форму своего исполнения, развязку, а переход – текучую.

Рисунок – только пространственное построение, переход – как пространственное построение, так и движение, жест. Переход значительно короче (по времени развития), чем танцевальные рисунки, с которыми он непосредственно связан.

Переходы в рисунках бывают интенсивные и простые.

Простым считается переход, при котором исполнители перестраиваются из одного рисунка в другой кратчайшим путем и за минимально короткое время. Как правило, длительность простого перехода варьируется от ½ такта до 4-х тактов в зависимости от размера и темпа звучания музыкального произведения. Необходимо обращать внимание на то, чтобы у всех исполнителей при смене пространственного построения, т.е. при переходе от одного рисунка к другому, был приблизительно одинаковый по длине путь передвижения по сценической площадке. Например, все исполнители, перестраиваясь в танце в следующий рисунок, делают два-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

четыре шага, покрывая расстояние не более одного-двух метров. Отличаться будет только направление их движения, которое чаще всего бывает многовекторным. В случае, когда исполнители в момент перехода от рисунка к рисунку, т.е. за одно и то же время (одинаковое количество тактов), проходят разное расстояние и делают разное количество шагов: кто-то буквально «топчется» на месте, а кто-то стремительно перемещается с одного конца сцены в другой, – у зрителя возникает ощущение «неопрятности» в передвижении танцующих. В этом случае разрушается гармония восприятия пространственного перестроения, чего постановщику номера допускать нельзя.

Значение имеет также четко выделенное *окончание* перехода, которое позволяет ярче подчеркнуть начало нового танцевального рисунка. Простой переход может быть воплощен исключительно сменой ракурса танцующих, что позволяет изменить направление движения или амплитуду последующего рисунка, а также может быть обозначен каким-либо танцевальным движением.

Хореографическая композиция производит наиболее приятное зрительное впечатление (будет смотреться стройной), если все простые переходы в ней будут исполняться каждый раз на одинаковое количество тактов и, например, только в конце музыкального периода, на протяжении которого (или которых) развивался рисунок. Хотя и в этом случае бывают исключения, связанные с замыслом постановщика.

Представляется важным также выбор для конкретной композиции единого вида переходов от рисунка к рисунку, т.е. использование в ней, например, исключительно простых или, наоборот, только интенсивных переходов. Простые переходы обычно с успехом используются в хореографических произведениях малой формы, где основным выразительным средством является танцевальная лексика. В номерах, наполненных различными сложными композиционными построениями с обилием асимме-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

тричных и разного рода многоплановых рисунков, также уместны простые переходы.

Примечания. В процессе выполнения задания студент сознательно использует принцип вариативности творческого решения. На практике он понимает, что возможности переходов между двумя заданными рисунками танцев поистине безграничны.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

На этом этапе происходит подключение речевого тренинга, когда студент перед показом выполненного танцевального этюда проговаривает, что он выполнял и какую цель преследовал. Не следует забывать, что студенты непроизвольно будут копировать поведение и языковый стиль педагога и подражать ему.

З А Д А Н И Е 4

Сочинение и постановка студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе использования интенсивных переходов* (несколько вариантов) между рисунками танца.

В данном случае выбираются простые рисунки танца, при этом акцент делается на интенсивных переходах между ними.

Музыкальные примеры 9–10

Ключевое понятие

Интенсивный переход от рисунка к рисунку.

В случаях, когда постановщик для воплощения художественного замысла выбирает простые (изображение известных геометрических фигур) одноплановые рисунки, он чаще всего обращается к интенсивным переходам, значительно украшающим композицию в целом, что в данном случае вполне оправданно.

Интенсивным считается переход, при котором в танцевальном тексте продолжает развиваться пластическая мысль ранее начатого рисунка или делается «заявка» на следующий рисунок.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Интенсивный переход, устанавливающий связи между рисунками танца, существенно отличается от перехода простого. Он имеет сложное наполнение и более длительное, в отличие от простого перехода, время исполнения. Интенсивный переход должен быть изобретательно придуман и, с одной стороны, содержать элемент неожиданности и новизны, с другой – находиться в контексте с предыдущим и последующим рисунками танцевальной композиции. Образно выражаясь, интенсивный переход выступает как эмоциональный знак и элемент всей композиционной структуры и придает ему тональность. Он может занимать от четырех до восьми тактов музыки, но не более $^1/_4$ музыкального периода, т.е. быть, как минимум в три раза меньше (по времени исполнения) самого рисунка танца. Это является ключевым правилом при использовании как простого, так и интенсивного перехода.

Интенсивный переход, как уже отмечалось, тесно связан с рисунками, между которыми он служит связующим звеном. Например, завершая рисунок с явно выраженным круговым мотивом, в целях его закрепления интенсивный переход может быть представлен фигурой «до за до» (от франц. dos a dos – спина к спине), когда два исполнителя или две пары меняются местами, двигаясь по своему небольшому кругу, или «шеном», предполагающим проход исполнителей по большому общему кругу, когда одни двигаются по ходу, а другие против хода часовой стрелки и меняются местами с теми, кто двигается в противоположном направлении навстречу, встречаясь с ними поочередно то правым, то левым плечом.

ЗАДАНИЕ 5

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе использования* и развития одной из распространенных в восточнославянском (белорусском) хореографическом фольклоре *фигур танца,* с применением танцевальных шагов, взятых из лексического

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующей разводкой на исполнителей в балетном классе.

Музыкальные примеры 11–12

Ключевое понятие

Фигура танца.

В отличие от рисунков, которые читаются как в статике, так и в динамике, фигура танца выявляется только в передвижении исполнителей по площадке. Например, танцевальная фигура «шторка» представляет собой смену местами двух линий (полукругов), когда одна проходит спереди, а другая – строго за ней. В этот момент возникает образная ассоциация с раздвижными занавесками на окне.

Наиболее распространены в восточнославянском фольклоре следующие устоявшиеся фигуры танца.

«Воротца» образуются поднятыми сомкнутыми руками двух исполнителей (один правой рукой держит левую руку другого), в которые проходят («ныряют») попарно остальные танцующие. Первоначально фигура «воротца» имела магически очищающее значение и являлась неотъемлемой частью в основном весенних и купальских хороводов и игр, но постепенно перешла в другие танцы, утратив свое первоначальное значение.

«Звездочка» образуется стоящими по кругу в затылок друг другу исполнителями, которые, вытянув правые или левые руки в его центр, соединяют их в кистях. В местных традициях встречаются разнообразные варианты соединения рук. В этом построении можно двигаться по кругу, используя разные танцевальные шаги и ходы. Среди названий этого построения в Беларуси распространены «мельница» и «колесо».

«Змейка» получила название по рисунку движения, напоминающему ужа, откуда в Беларуси возникло и название хоровода «Уж», или «Вэнжык»

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

(в западных регионах). Движение единой цепи, которую образуют исполнители, обычно совершается зигзагообразно. Фигура «змейка» часто встречается в восточнославянских хороводах (например, «Крывы танок», «Лука») [18].

Для выполнения фигуры танца *«карусель»* юноши и девушки (через одного) становятся в круг, держась за руки. Девушки, повисая на руках у юношей, вытягивают ноги в сторону центра и упираются в подошвы друг друга, а юноши в это время начинают стремительный бег по кругу. Существуют и другие варианты: юноши становятся в круг, лицом к центру, крепко держась за руки, а девушки садятся на руки парней, лицом из центра, и вытягивают ноги вперед. Все варианты объединяет стремительное движение по кругу, что создает впечатление вращающейся карусели.

«Корзиночка» создается положением соединенных и переплетенных рук танцующих (четное количество) в фигуре хоровода, танца, кадрили. Исполняется двумя группами участников, но не меньше четырех. Стоя лицом к центру круга, исполнители одной группы берутся за руки, сверху их рук таким же образом соединяют руки исполнители второй группы. Переплетение рук участников напоминает рисунок переплетения прутьев в корзине.

«Улитка» образуется движением цепочки исполнителей за ведущим по спирали, во время которого один круг «завивается» вокруг другого, но уже меньшего по диаметру. Число кругов зависит от количества исполнителей. Образуя фигуру «улитка», исполнители между собой чаще всего держатся за руки. «Развивается» эта фигура несколькими способами. В первом исполнители, развернувшись на 180°, начинают движение в противоположном «завиванию» направлении, постепенно увеличивая круги. При этом ведущим становится последний исполнитель из цепочки. Во втором способе ведущий «развивает» «улитку», ведя за собой цепочку исполнителей в противоположном «завиванию» направлении. Движение

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

происходит по образовавшемуся между кругами коридору. В Беларуси эту фигуру называют еще «завіваць качан», или «капусту» [2 с. 376]. Движение по спирали издавна символизирует связь с солнцем, космосом.

Фигура танца часто соответствует музыкальному периоду.

З А Д А Н И Е 6

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе создания двупланового симметричного рисунка танца* с использованием танцевальных шагов, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующей разводкой на исполнителей в балетном классе.

Музыкальные примеры 13–14

Ключевые понятия

Симметрия, сценические планы.

Как вид художественного обобщения симметрия предполагает сведение структурных элементов в единую систему, подчиненную законам построения геометрических фигур на плоскости и в пространстве. В зависимости от расположения структурных элементов художественного произведения относительно друг друга выделяются типы симметрии, где простейшей является «зеркальная симметрия», элементы которой соотносятся как «правое» и «левое» по оси симметрии. Ось симметрии – линия, перпендикулярная площадке сцены, разделяющая ее на две равные части. Основные приемы преобразования симметрии: путем поворотов, отражений, параллельных переносов (трансляций) и др. На основе симметрии строятся все формы орнаментов, в живописи она определяет взаимную уравновешенность частей. То же происходит и в хореографической композиции.

«Как средство композиции по эффективности и простоте симметрия не знает себе равных, потому что она изначально уравновешенна и целостна, кроме того, не требует никаких специальных творческих усилий:

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

достаточно отразить зеркально одно в другом – и композиция готова. Другое дело, уместно ли это средство в конкретном произведении, формально оно беспроигрышно» [21, с. 44]. Этот тезис в полной мере применим и к хореографической композиции.

Ю. А. Мочалов пишет: «Симметрия, например, – простейший способ создать на сцене композиционное равновесие. Однако нельзя не предостеречь против примитивности и пресловутости решений, достигаемых такого рода приемами. Другое дело, если пластика рифмуется ради сложного эффекта ритмического или ассоциативного воздействия. В этих случаях чаще применяется не буквальная повторяемость, а более тонкая перекличка пластических мотивов» [7, с. 24]. Рассматривая симметрию не как самостоятельный способ решения мизансцены, а лишь как технический прием, можно увидеть весьма богатые ее возможности. Путем легких смещений, контрастов на фоне симметрических построений можно достигнуть удивительных эффектов [7, с. 27].

Сценические планы в горизонтальном изложении обычно определяются по кулисам с выделением трех основных планов: первый план соответствует первой паре кулис и так далее (рис. 3).

<table>
<tr><td>3-е кулисы</td><td colspan="2">3-й план</td><td>3-е кулисы</td></tr>
<tr><td>2-е кулисы</td><td colspan="2">2-й план</td><td>2-е кулисы</td></tr>
<tr><td>1-е кулисы</td><td colspan="2">1-й план</td><td>1-е кулисы</td></tr>
<tr><td colspan="4">Авансцена</td></tr>
</table>

Рис. 3

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЗАДАНИЕ 7

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе создания многопланового симметричного рисунка танца* с использованием танцевальных шагов, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующей разводкой на исполнителей в балетном классе.

Музыкальные примеры 15–16

Выполнение задания предусматривает необходимость соблюдения ряда условий. Это касается как параметров организуемого композиционного пространства, так и набора танцевальных рисунков, с помощью которого эта организация осуществляется.

Говоря об авансцене, специалисты отмечают, что, «как у всякой сценической возможности, у просцениума есть и свои коварные свойства. Слишком крупные движения «на носу у зрителя» утомляют восприятие. С просцениума надо решительно убирать все силовые трюки, дабы не выставлять напоказ белых ниток работы артиста – мускульных сокращений. Просцениум выдает многие сценические фокусы, убивает иллюзию» [7, с. 12–13]. Постановщику хореографических произведений это следует обязательно учитывать.

В многоплановых рисунках общая картина предстает сложной и объемной, охватывая все пространство сцены, т.е. постановщику следует стремиться создавать за счет использования разных планов больший объем композиционных построений. В результате возникает многомерность и полифония сценического пространства.

При этом следует избегать избыточности в построениях многоплановых рисунков, но и не оставлять «мертвых зон» сценического пространства. Композиция обязательно должна обладать целостностью и художественной выразительностью.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Многоуровневость построений танцевальных рисунков предполагает многомерность композиционно-художественного решения, что в свою очередь достигается наличием определенных форм внутренней структуры, согласованности, позволяющей получить целостную картину.

Как уже отмечалось, сценические планы, выделенные горизонтально, определяются по кулисам с выделением трех основных планов.

Иногда площадку разделяют поперек. Здесь может применяться прием *симультанности*, т.е. показа нескольких действий, разделенных в пространстве, которые зритель имеет возможность видеть одновременно.

Сценические планы можно также выстраивать вертикально: как с помощью особого размещения танцующих, так и посредством использования нескольких специально смонтированных на сцене (многоуровневых) площадок, находящихся на разной высоте от пола сцены. Например, в первом случае ближний к зрителю план может быть представлен исполнителями, находящимися в партере (тела стремятся к горизонтали пола), второй – теми, кто «сидит в колене», третий план образуют стоящие в полный рост, четвертый выстраивается благодаря применению высоких поддержек и т.д. Классическим примером могут служить постановочные фотографии балетных трупп конца XIX – начала XX веков.

В детских коллективах с большим и разновозрастным составом вертикальность рисунка достигается самым простым способом: детей размещают группами одна за другой, начиная с самых маленьких по росту и завершая самыми высокими. Это наиболее простой и часто используемый в практике любительских коллективов прием.

Не удивительно, что многоплановые композиционные решения, т.е. объемно-пространственные композиции, встречаются сегодня в хореографических произведениях разных жанров и форм, включая миниатюру, все чаще. Это связано, в первую очередь, с такой закономерностью художе-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ственного развития, как постоянное усложнение структуры произведения, обусловленное многомерностью и многообразием самой жизни.

Примечания. Следует обратить внимание студентов на то, что конфигурация отдельных рисунков в многоплановых построениях должна приближаться к геометрическим формам, т.е. обладать визуальной четкостью построения. Поэтому при выборе отдельных слагаемых многоплановых рисунков необходимо руководствоваться соображениями их гармоничного комбинирования и взаимосочетания, придавать тому или иному из них различную композиционную значимость в зависимости от художественного замысла постановщика хореографического произведения. Выполнение данного задания предполагает обязательное предварительное графическое изображение танцевальных рисунков на бумаге. В некоторых случаях, например в условиях малочисленной студенческой группы, выполнение таких графических набросков, заменяет практическую работу с исполнителями.

З А Д А Н И Е 8

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе создания многопланового симметричного рисунка танца*, рассчитанного на площадку-амфитеатр (т.е. с размещением зрителей по всему периметру сценической площадки, например вокруг цирковой арены).

Музыкальные примеры 17–18

Ключевое понятие

Сценическое пространство.

Продолжая разговор о безграничных возможностях в сочинении и построении рисунков танца, следует обратиться еще к одному важному в данном контексте понятию «сценическое пространство».

«Сценическое пространство – это пространство, конкретно воспринимаемое публикой на сцене или на сценах, или же на фрагментах сцен всевозможных сценографий» [20, с. 262]. Сценическому пространству свойственны всевозможные отношения с местоположением зрителей.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Например, площадка в цирке представляет собой окружность, и для того, чтобы видеть сцену, не требуется определенного угла зрения или расстояния.

Создать рисунок, воспринимаемый одинаково всеми зрителями, сидящими вокруг сценической площадки, проще всего, используя балетмейстерский прием «поворот изображения». В этом случае основной фрагмент рисунка, имеющий анфасное построение, дублируется три или четыре раза путем поворота вокруг оси. Здесь возникает понятие центра сценической площадки. Центр – это место (точка) пересечения четырех главных структурных линий (см. рис. 1 на с. 15). Эта точка хоть и невидима, но существует реально и является не просто частью воспринимаемого сценического пространства, но его силовым фокусом [17, с. 100].

Композицию на такой сценической площадке отличают тесная связь отдельных элементов рисунка между собой, а также их выверенное калейдоскопическое перестроение.

З А Д А Н И Е 9

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе создания асимметричного рисунка танца* с использованием танцевальных шагов, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующей разводкой на исполнителей в балетном классе.

Музыкальные примеры 19–20

Ключевое понятие

Асимметрия.

При построении асимметричного рисунка следует соблюдать несколько правил. Во-первых, для получения цельности композиции перед

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

постановщиком возникает задача уравновешивания: в одном случае частей, составляющих танцевальный рисунок, относительно друг друга; в другом – правой и левой сторон сценической площадки. Уравновешенность в асимметричном рисунке должна сохраняться как в период его статики, так и динамики, т.е. в моменты передвижения исполнителей в искомом (заданном) рисунке. Таким образом, уравновешенность композиции обеспечивается взаиморасположением рисунков.

Во-вторых, поскольку ни одна из частей асимметричного рисунка не повторяется, но сохраняется равновесие частей, в нем всегда должен быть условный центр, вокруг которого примерно равноудаленно располагаются композиционные элементы, воспринимаемые как единое целое.

При организации асимметричного построения необходимо активно задействовать все зоны сценического пространства.

Большую роль в различных вариациях асимметричного рисунка танца играют размеры каждого рисунка, количество исполнителей в каждом из них и пропорциональное соотношение его частей.

Примечания. Выполнение данного задания предполагает обязательное предварительное графическое изображение танцевальных рисунков на бумаге. В некоторых случаях, например в условиях малочисленной студенческой группы, выполнение графических набросков заменяет практическую работу с исполнителями.

Экзаменационное задание

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития рисунка танца* с использованием *простых и (или) сложных, двуплановых и (или) многоплановых, симметричных и (или) асимметричных рисунков танца,* а также *простых и интенсивных переходов* между ними в зависимости от художественного замысла.

Музыкальные примеры 1–20

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

Преподавателю следует заранее разъяснить студенту вид творческой работы, которую он будет представлять на экзамене, ее содержание и предъявляемые к ней требования. В экзаменационном задании студент должен реализовать свой замысел всеми доступными средствами, представив оригинальное решение, демонстрирующее его художественный взгляд.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с.

2. Восточнославянский фольклор : слов. науч. и нар. терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.

3. Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – Ч. 1. – 136 с.

4. Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с.

5. Кириллов, А. П. Мастерство хореографа : учеб. пособие для студентов хореографических отделений вузов культуры и искусств / А. П. Кириллов. – М. : МГУКИ, 2006. – 154 с.

6. Ладыгин, Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца : метод. пособие / Л. А. Ладыгин. – М. : МГК, 1993. – 144 с.

7. Мочалов, Ю. А. Композиция сценического пространства (Поэтика мизансцены) / Ю. А. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.

8. Савин, В. З. Композиция и постановка танца (на материале народного творчества) : метод. пособие / В. З. Савин. – М. : ВНМЦ НТ и КПР, 1990. – 39 с.

9. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособие / И. В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

10. Уральская, В. И. Природа танца / В. И. Уральская. – М. : Сов. Россия, 1981. – 110 с.

11. Уральская, В. И. Рождение танца / В. И. Уральская. – М. : Сов. Россия, 1982. – 187 с.

Дополнительная

12. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 376 с.

13. Гуткоўская, С. В. Гарадскія бытавыя танцы / С. В. Гуткоўская. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2008. – 140 с.

14. Гуткоўская, С. В. Стварэнне сцэнічнай кампазіцыі на аснове харэаграфічнага і музычнага фальклору / С. В. Гуткоўская, Н. М. Хадзінская. – Мінск : БДУК, 2000. – 100 с.

15. Кириллов, А. П. Язык танца : историко-системно-семиотическая разработка и обоснование / А. П. Кириллов. – М. : МГУКИ, 2004. – 472 с.

16. Королева, Э. А. Танец и художественная культура / Э. А. Королева. – Минск : Армита-Маркетинг, Менеджмент, 1997. – 189 с.

17. Лебедева, Г. Д. Балет : семантика и архитектоника / Г. Д. Лебедева. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. – 160 с.

18. Соколова, В. К. Весенне-летние обряды русских, украинцев и белорусов. XIX – начало XX века / В. К. Соколова. – М. : Наука, 1979. – 287 с.

19. Моисеев, И. А. Я вспоминаю. Гастроль длиною в жизнь / И. А. Моисеев. – М. : Согласие, 1996. – 224 с.

20. Пави, П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с. : ил.

21. Паранюшкин, Р. В. Композиция : теория и практика изобразительного искусства / Р. В. Паранюшкин. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д : Феникс, 2005. – 79, [4] с.

22. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Выш. шк., 1990. – 415 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ
ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

(в обработке Е. В. Ильиной)

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Учебное издание

ГУТКОВСКАЯ Светлана Вячеславовна

ОСНОВЫ СОЧИНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Часть 2

Учебно-методическое пособие

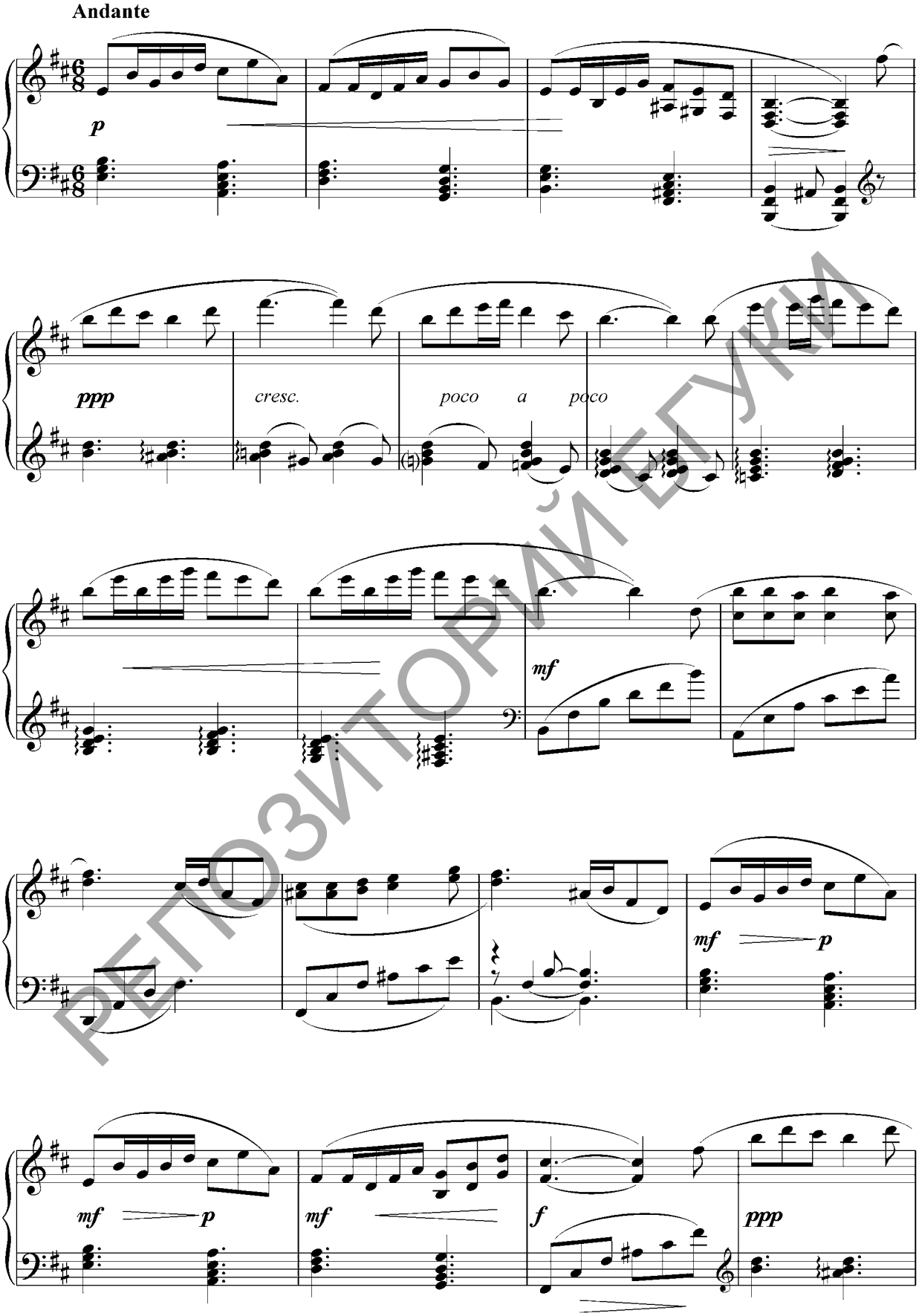
Редактор О. М. Соколова
Технический редактор А. В. Гицкая
Автор фото А. Ткаченко
Обложка М. Путинцевой

Подписано в печать 12.02.2014. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$.
Бумага писчая № 2. Ризография.
Усл. печ. л. 14,43. Уч.-изд. л. 12,45. Тираж 200 экз. Заказ 48.

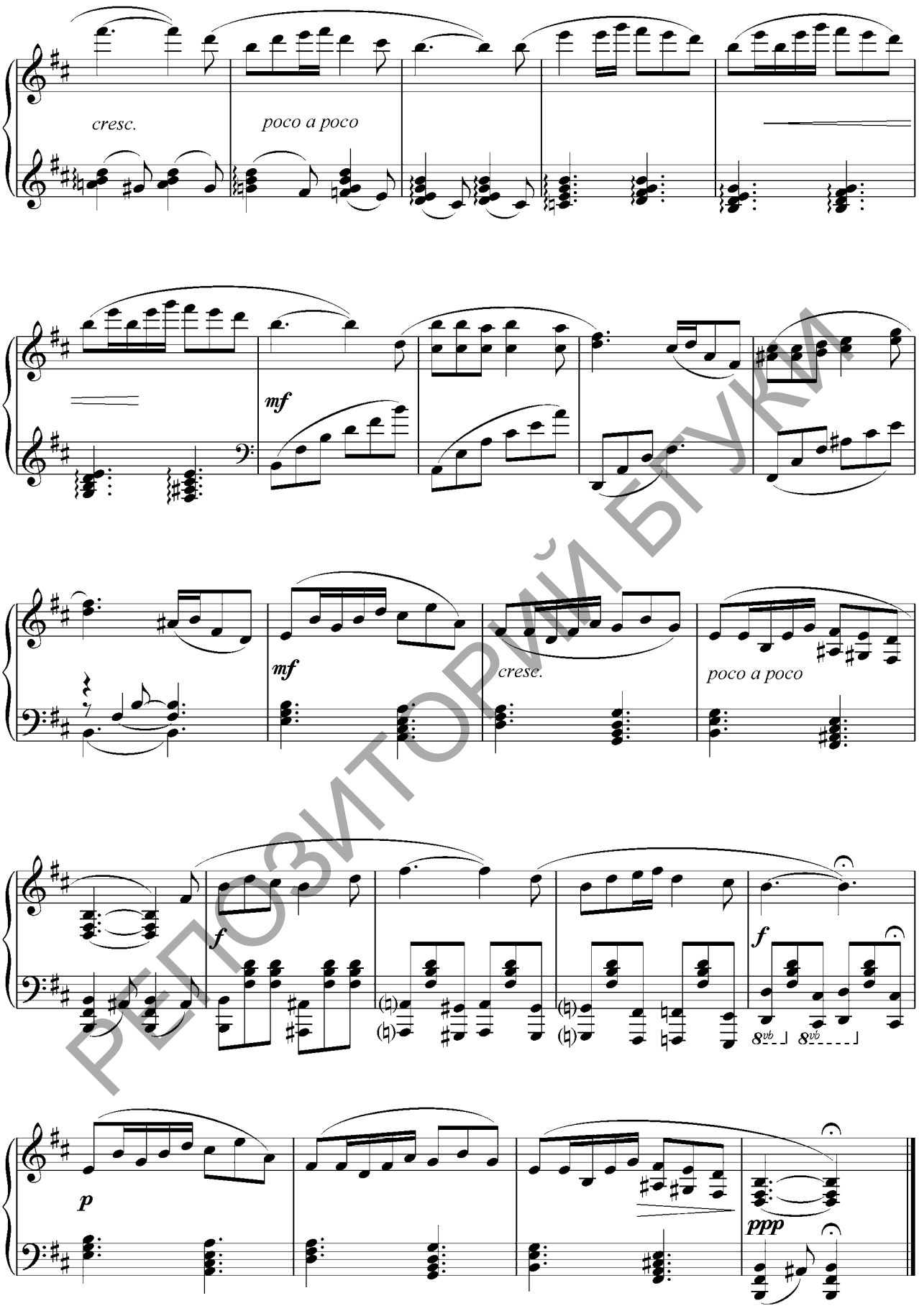
Издатель и полиграфическое исполнение:
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».
ЛИ № 02330/0003939 от 19.05.2011.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 1. Белорусская песня «Дубочак зялёненькі»

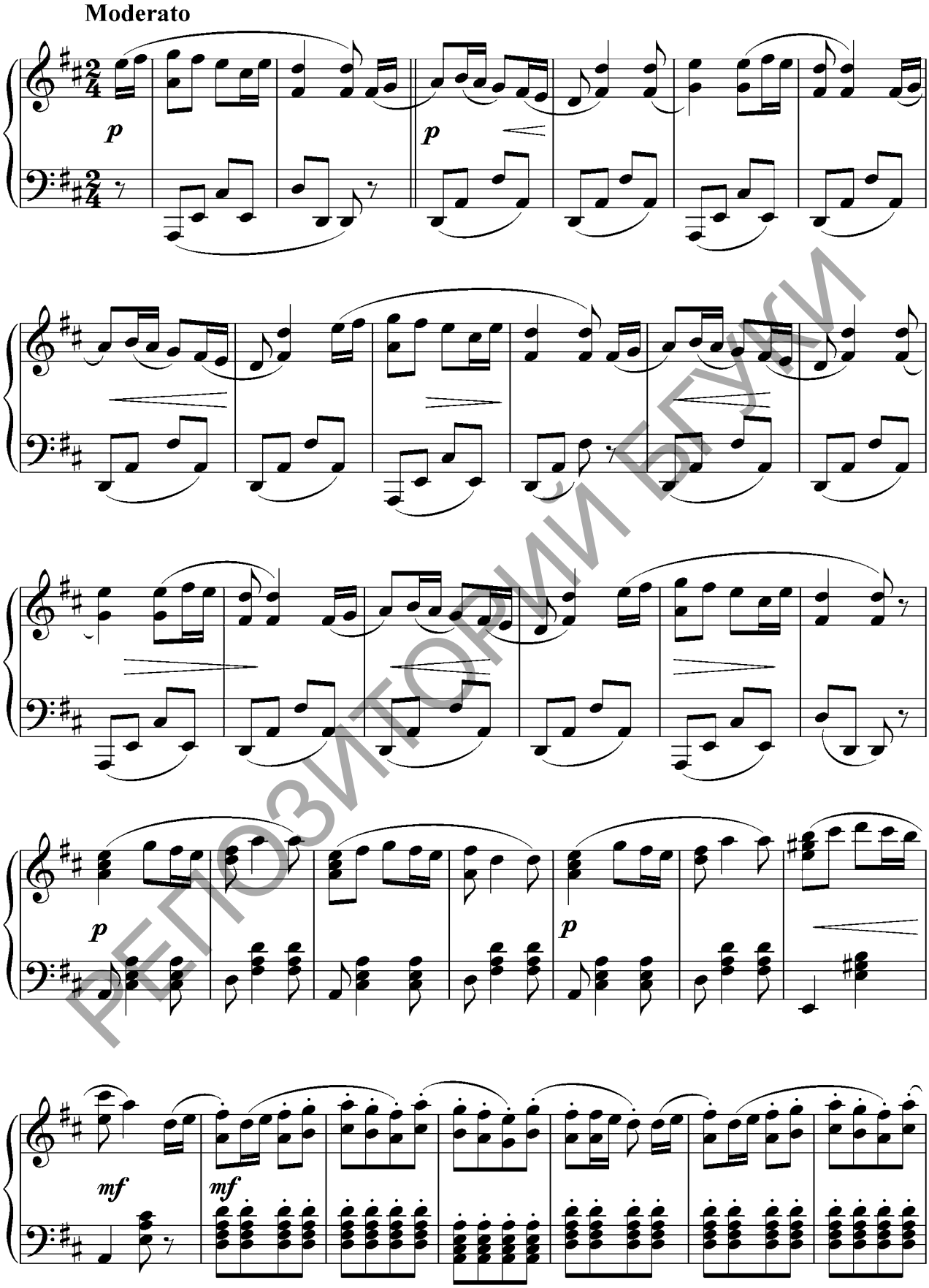


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

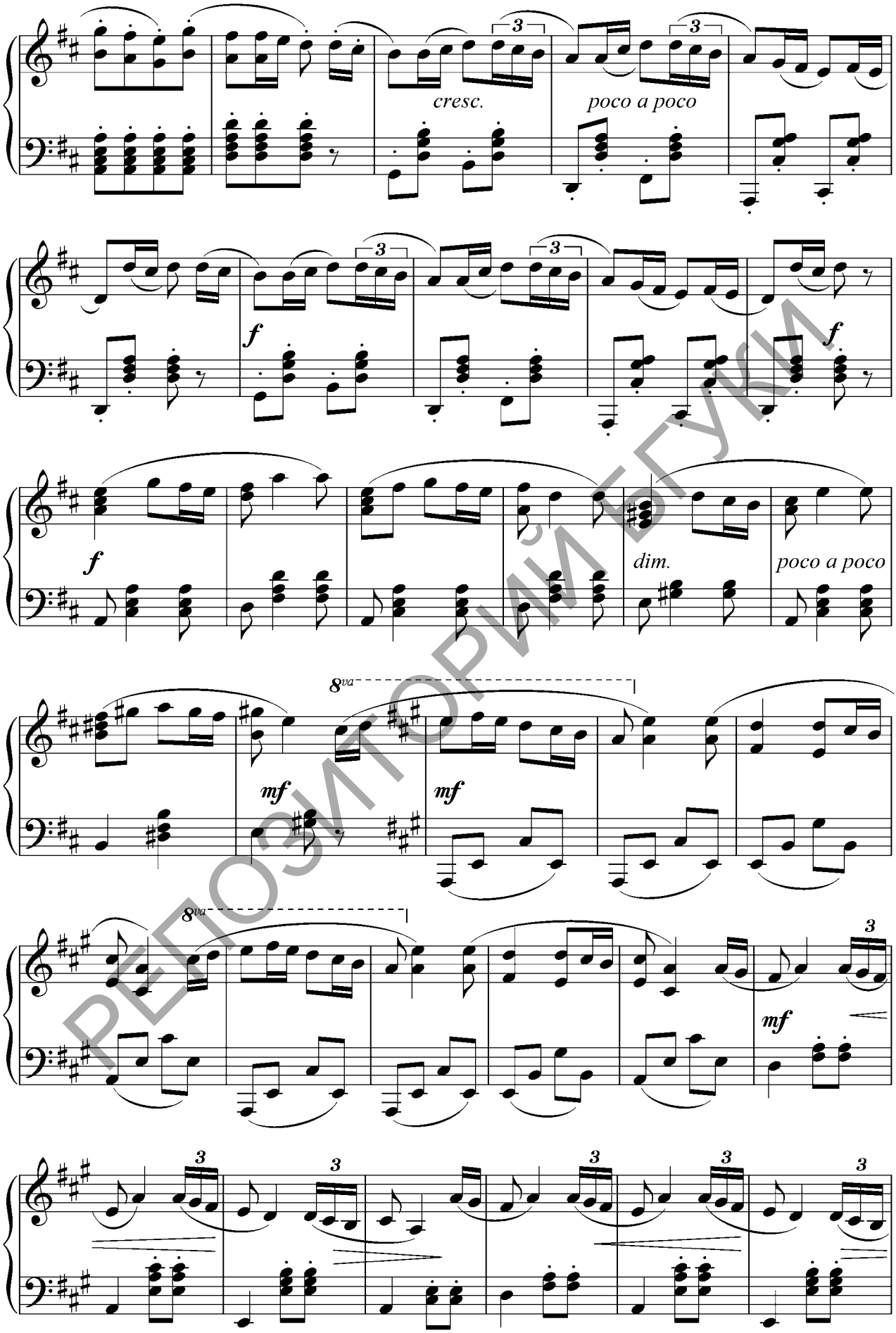


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

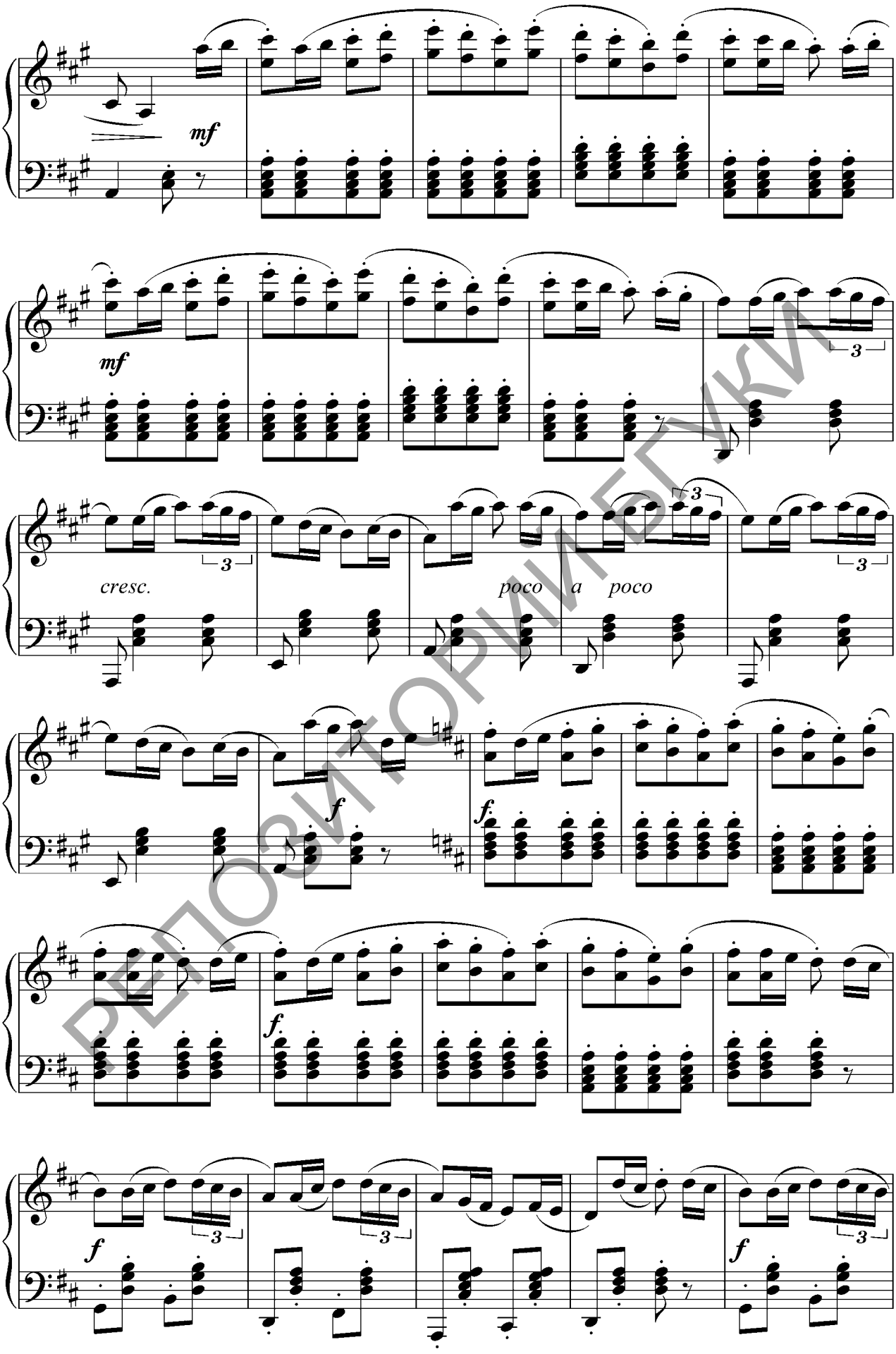
Пример 2. Белорусский танец «Джанджоха»



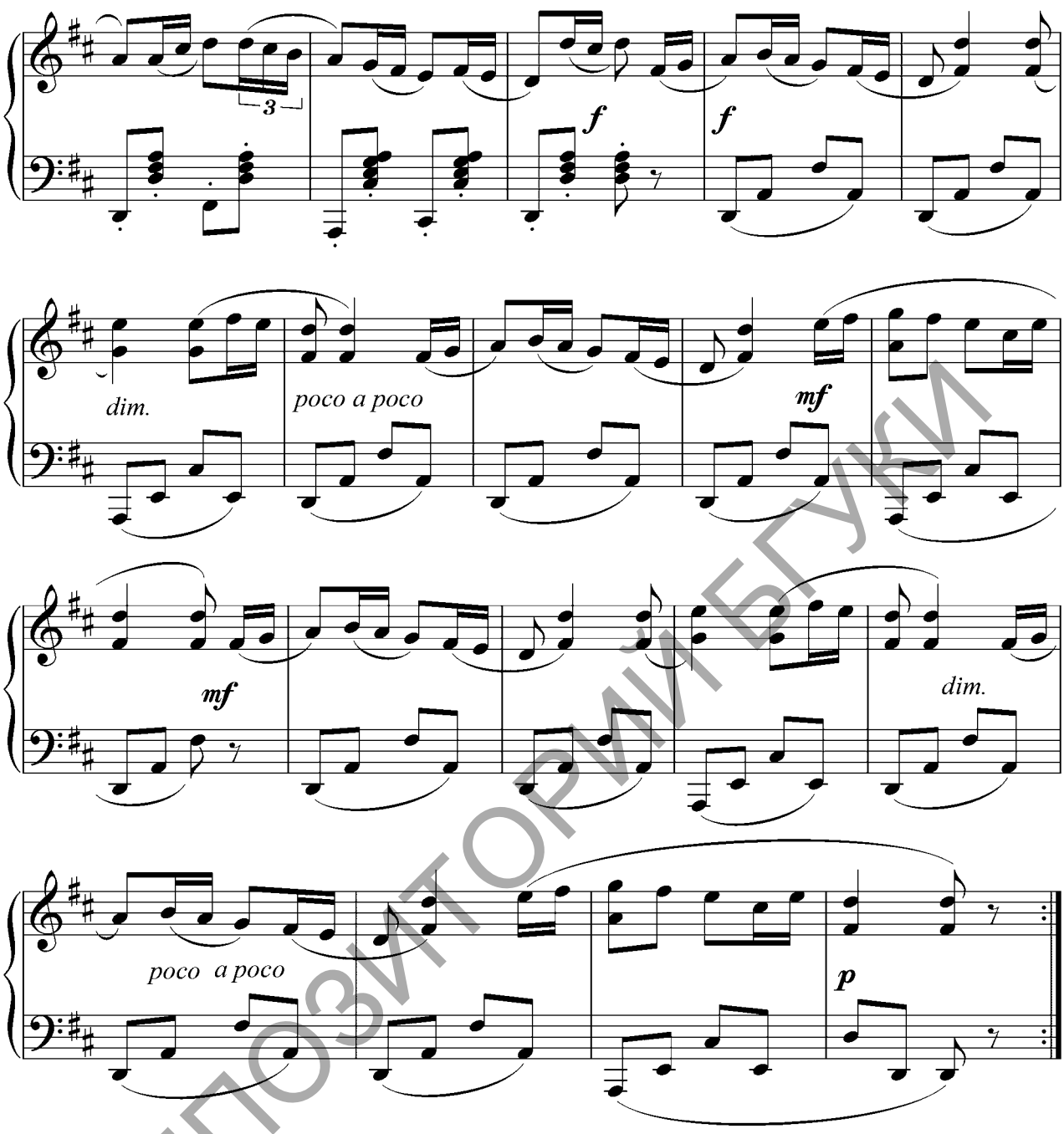
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

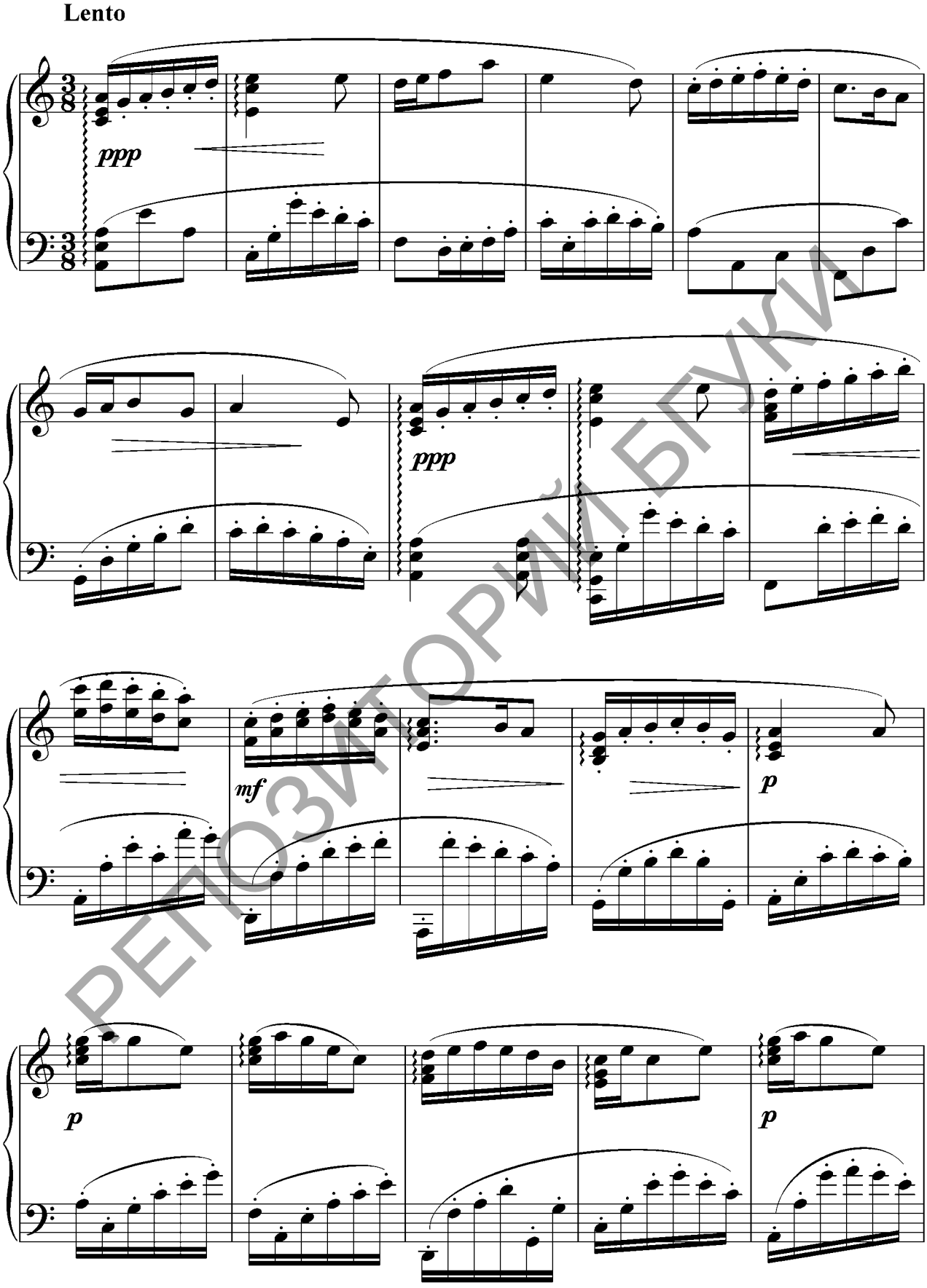


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

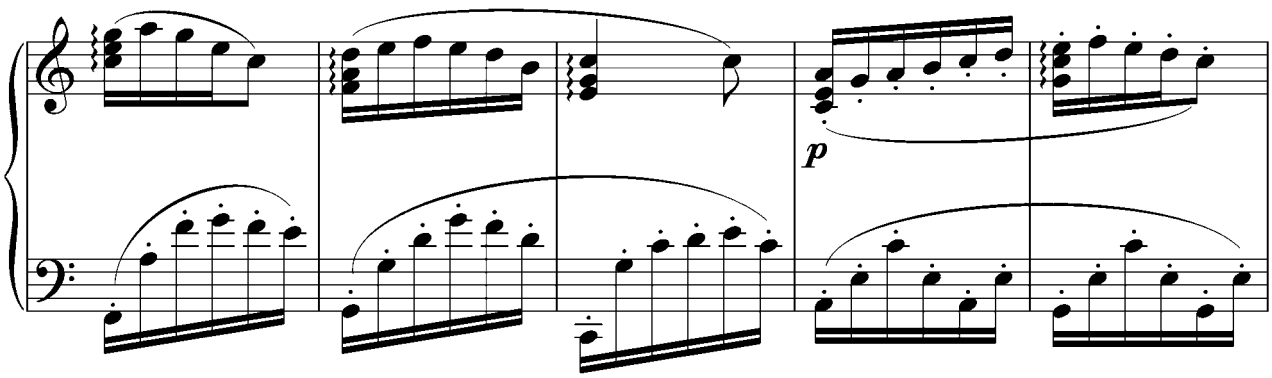


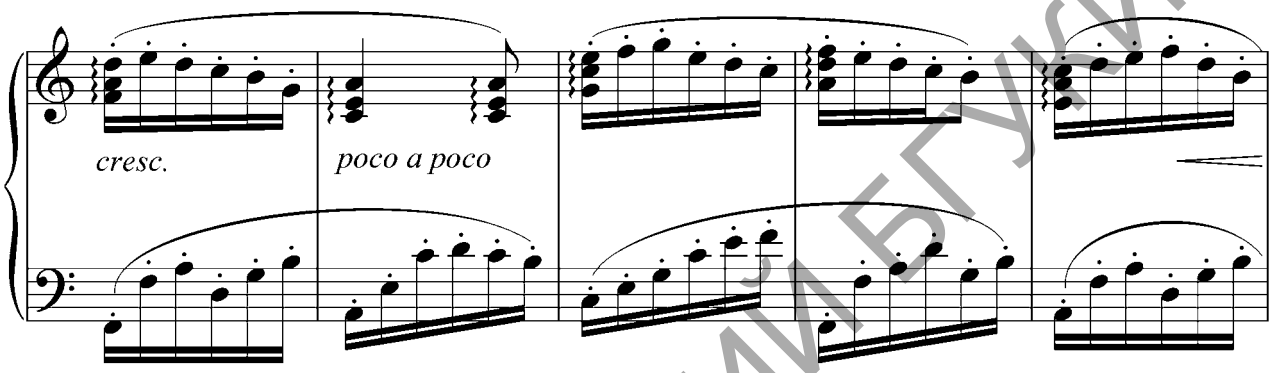
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

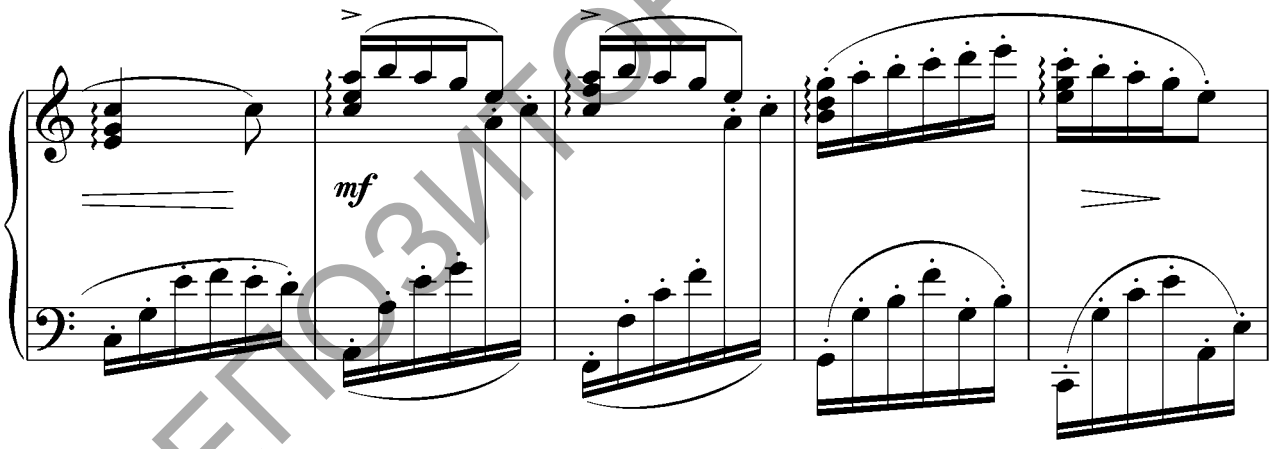
Пример 3. «Заручыны»

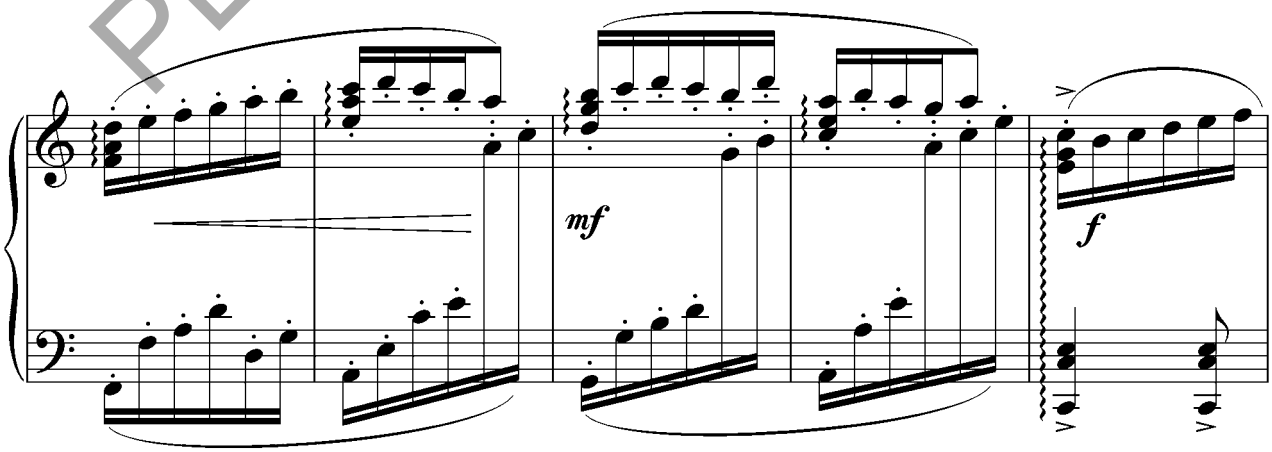


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

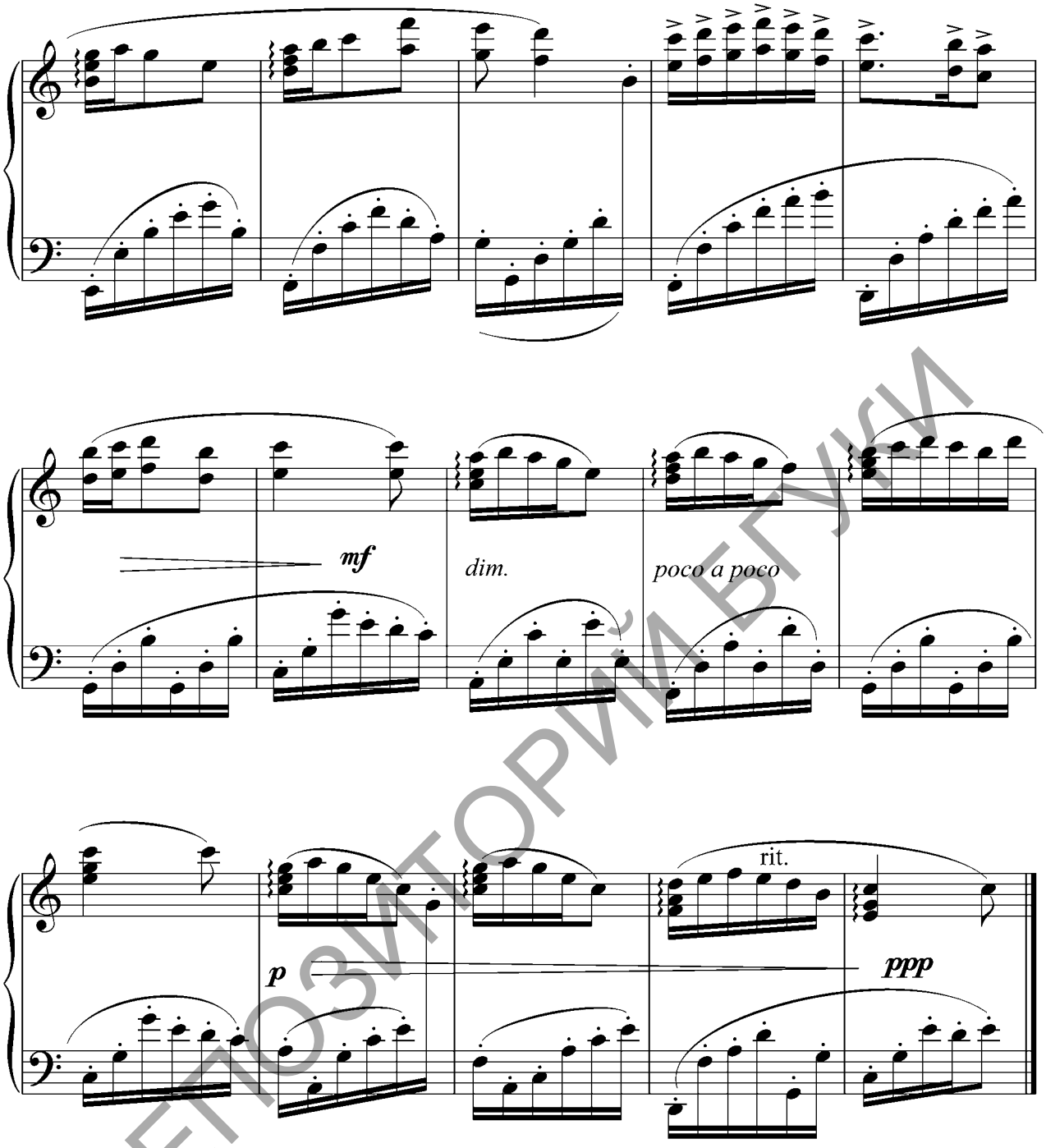






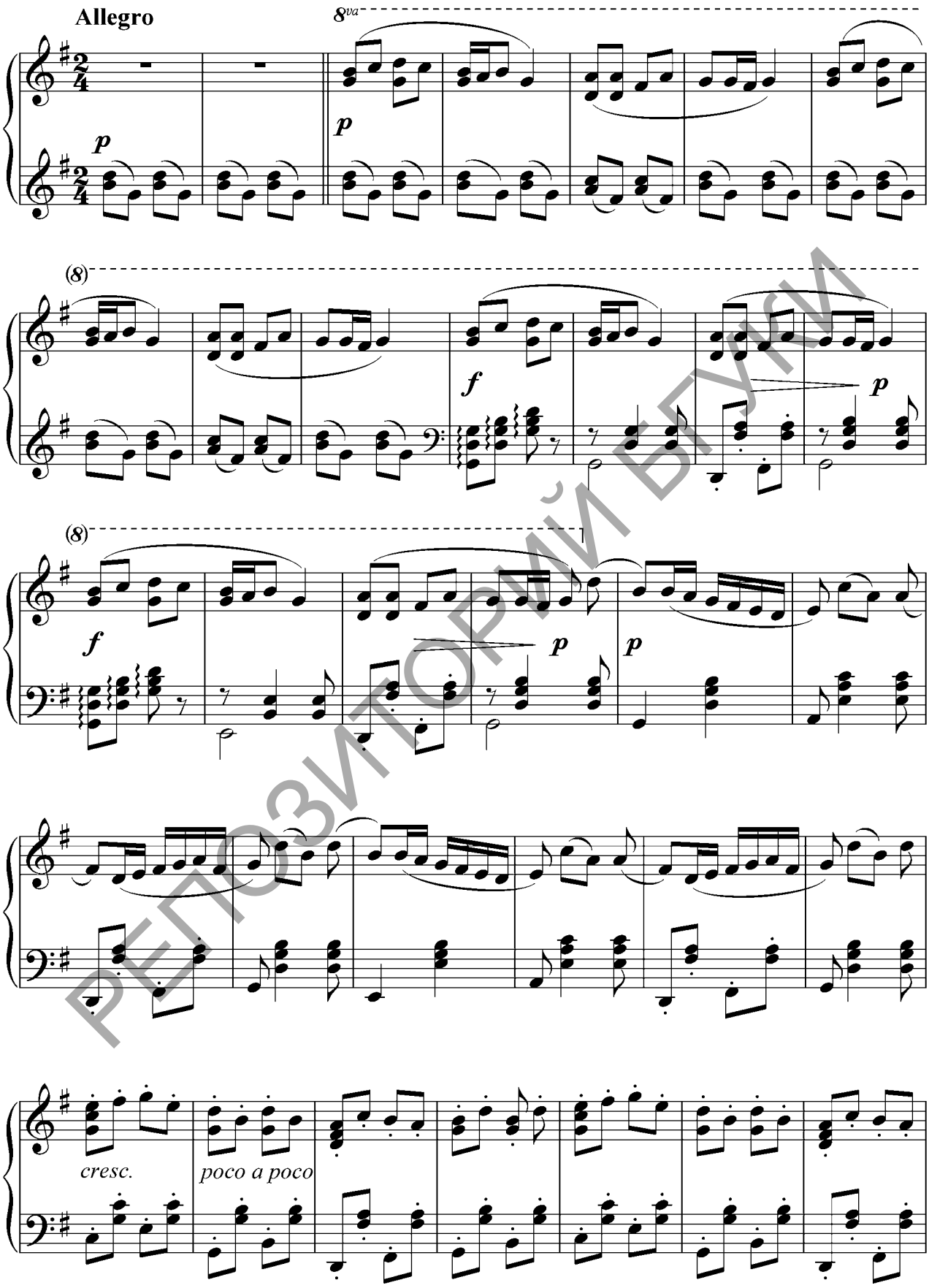


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

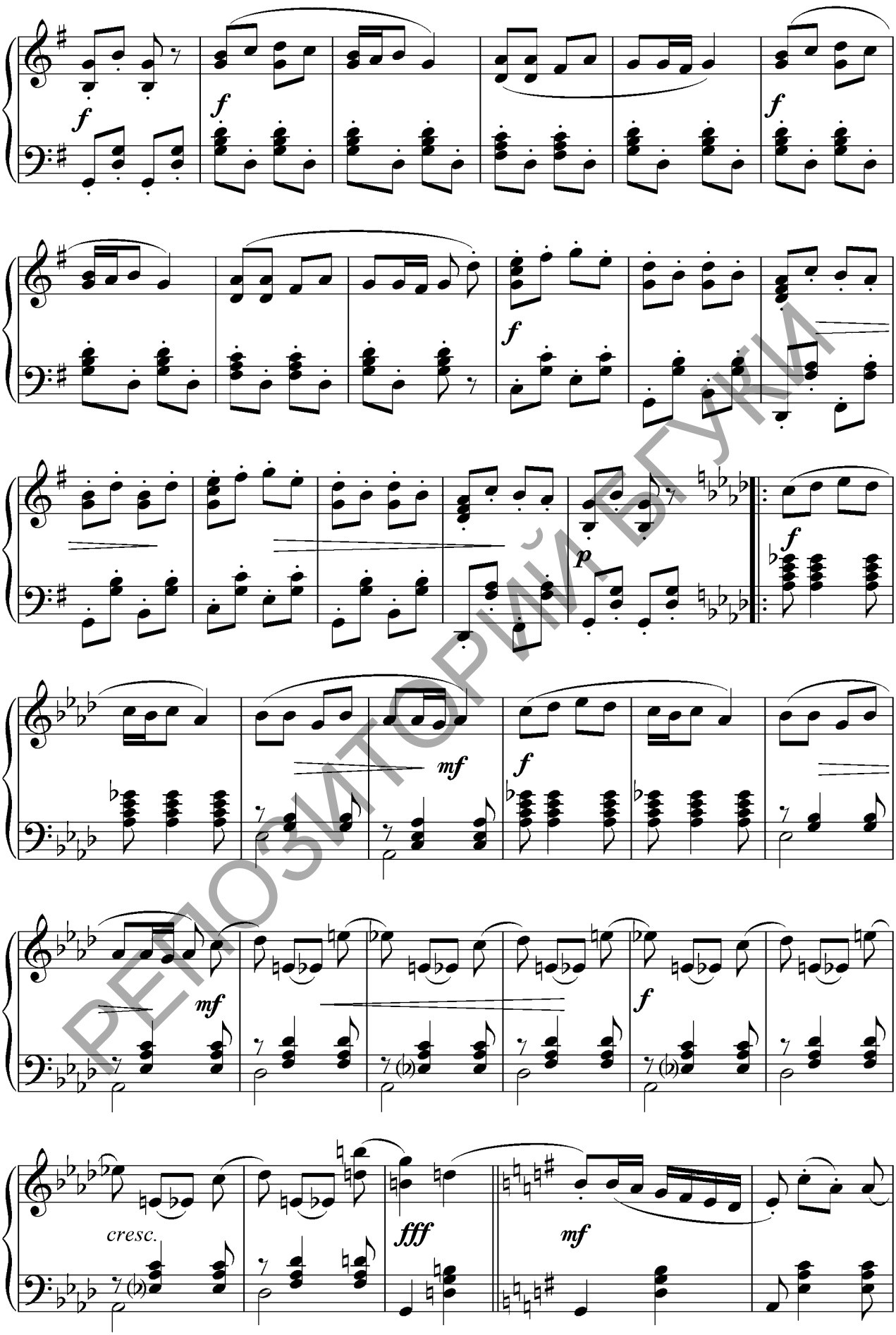


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

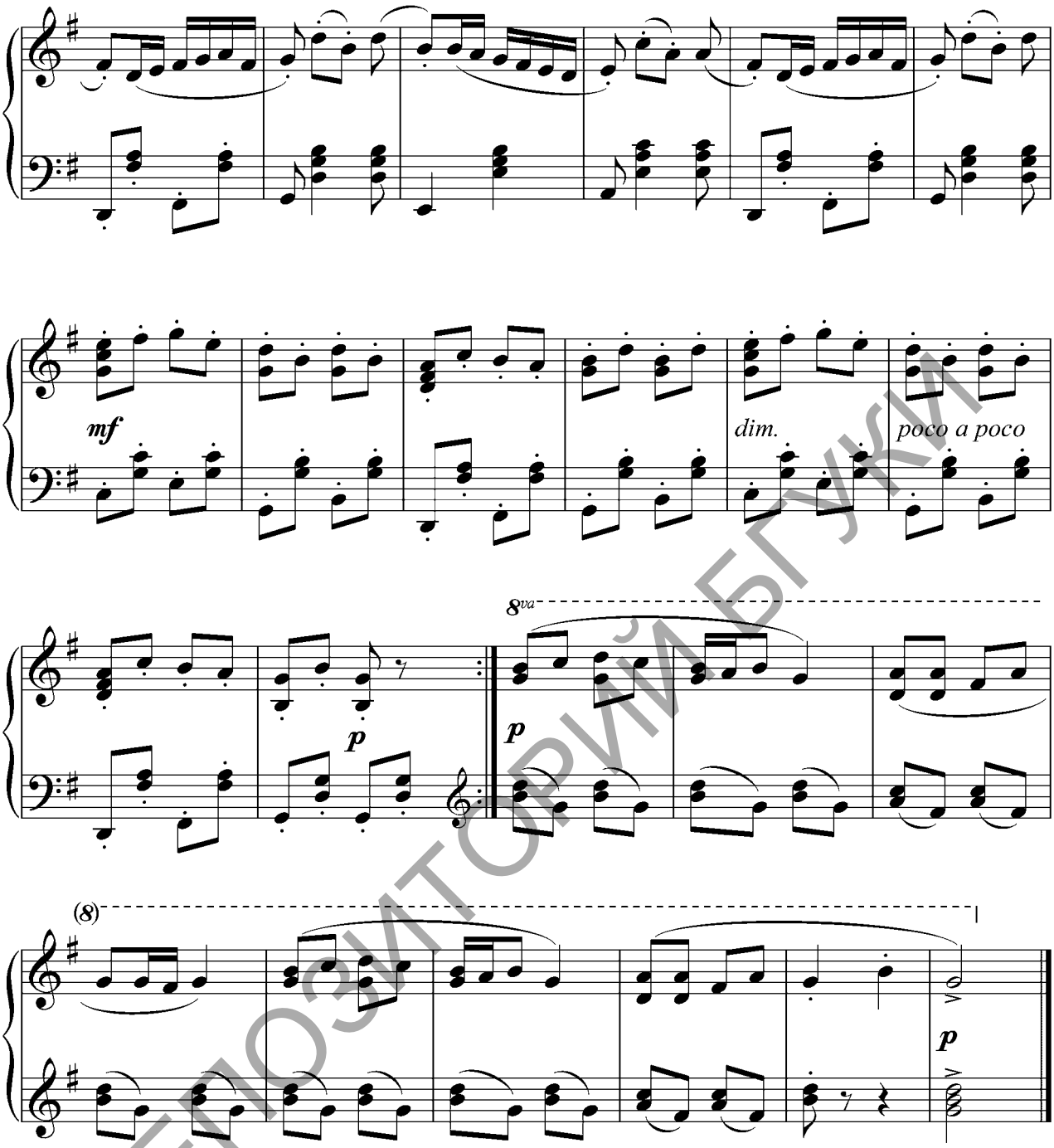
Пример 4. Белорусский танец «Кукаўка»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

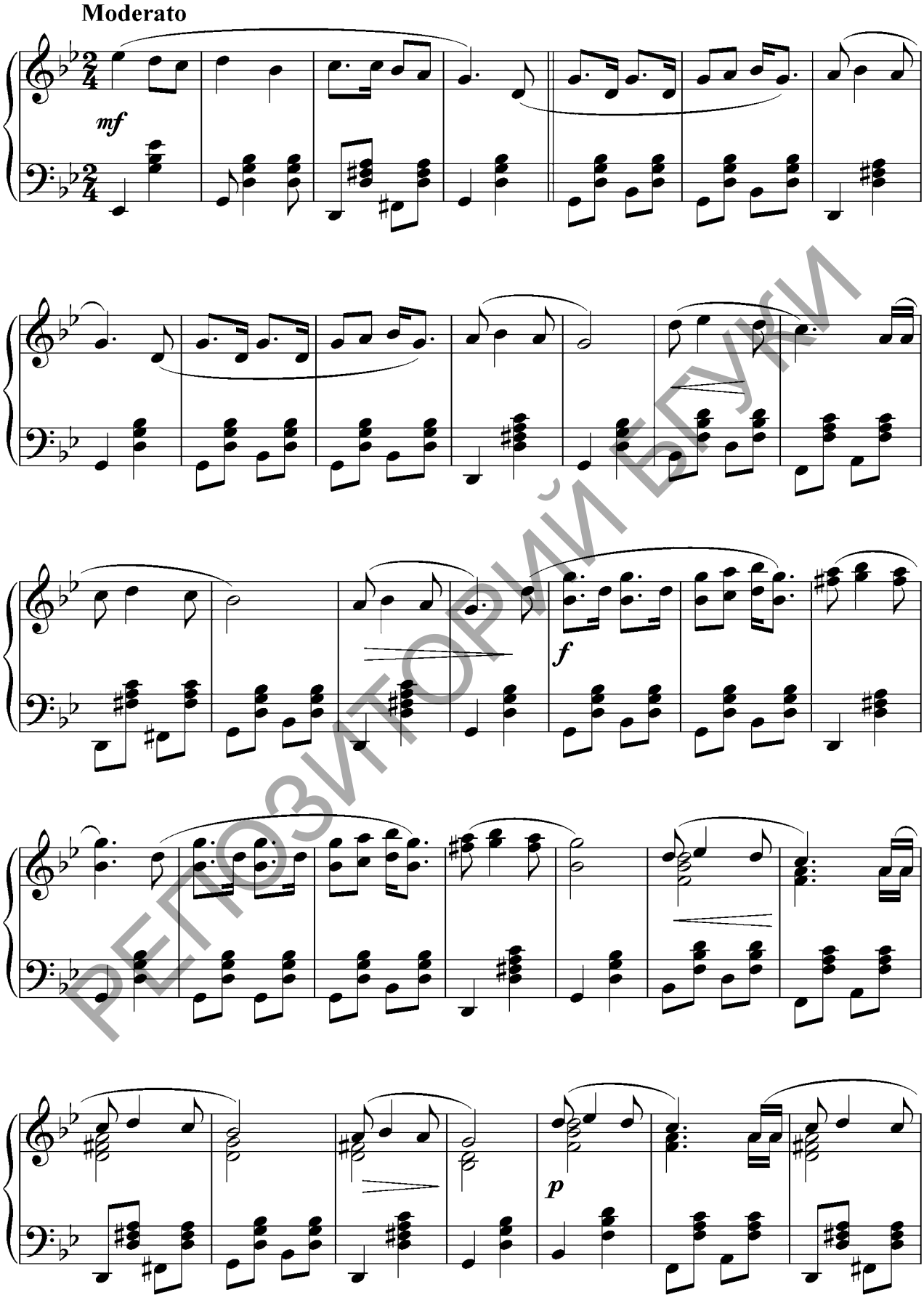


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

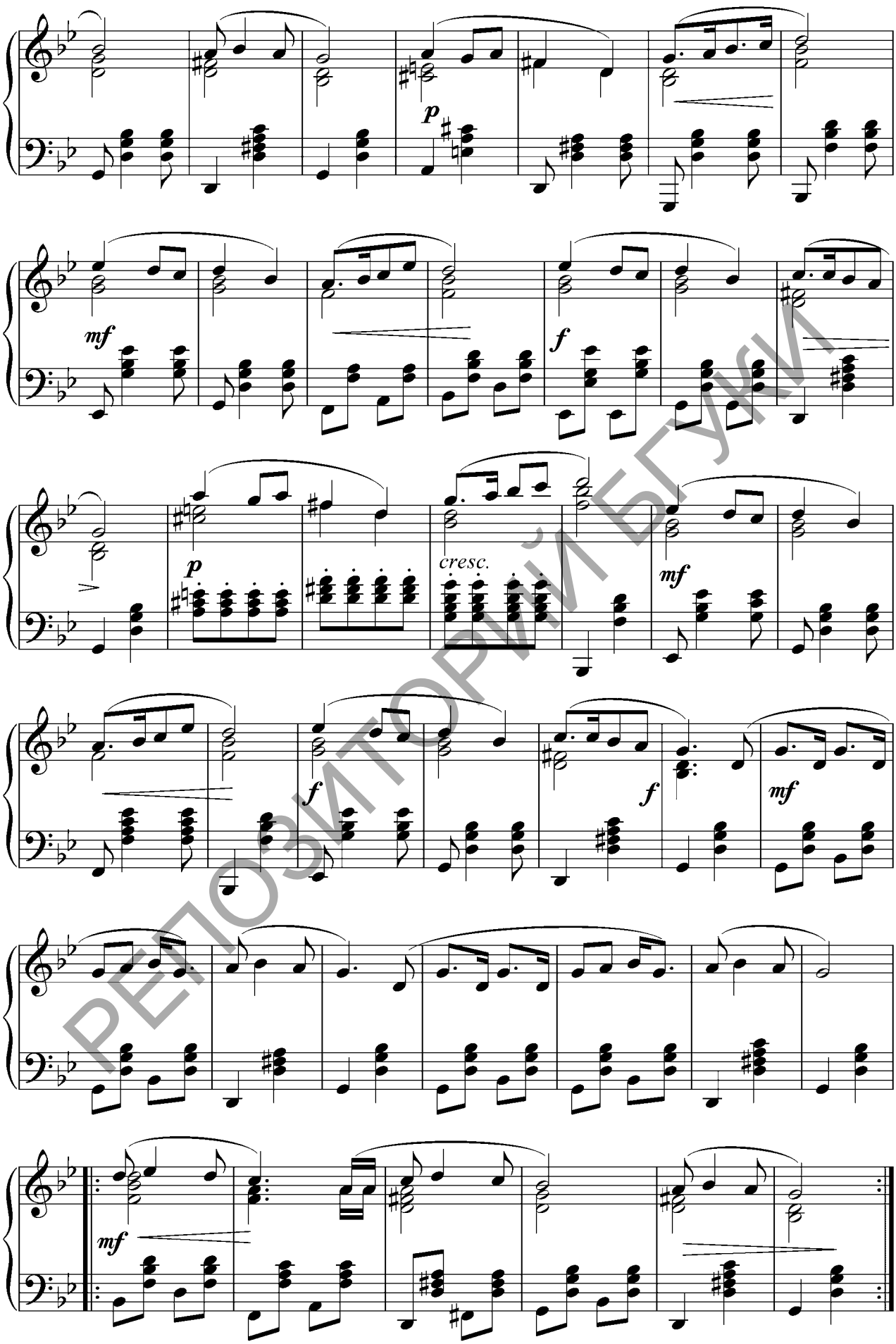


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

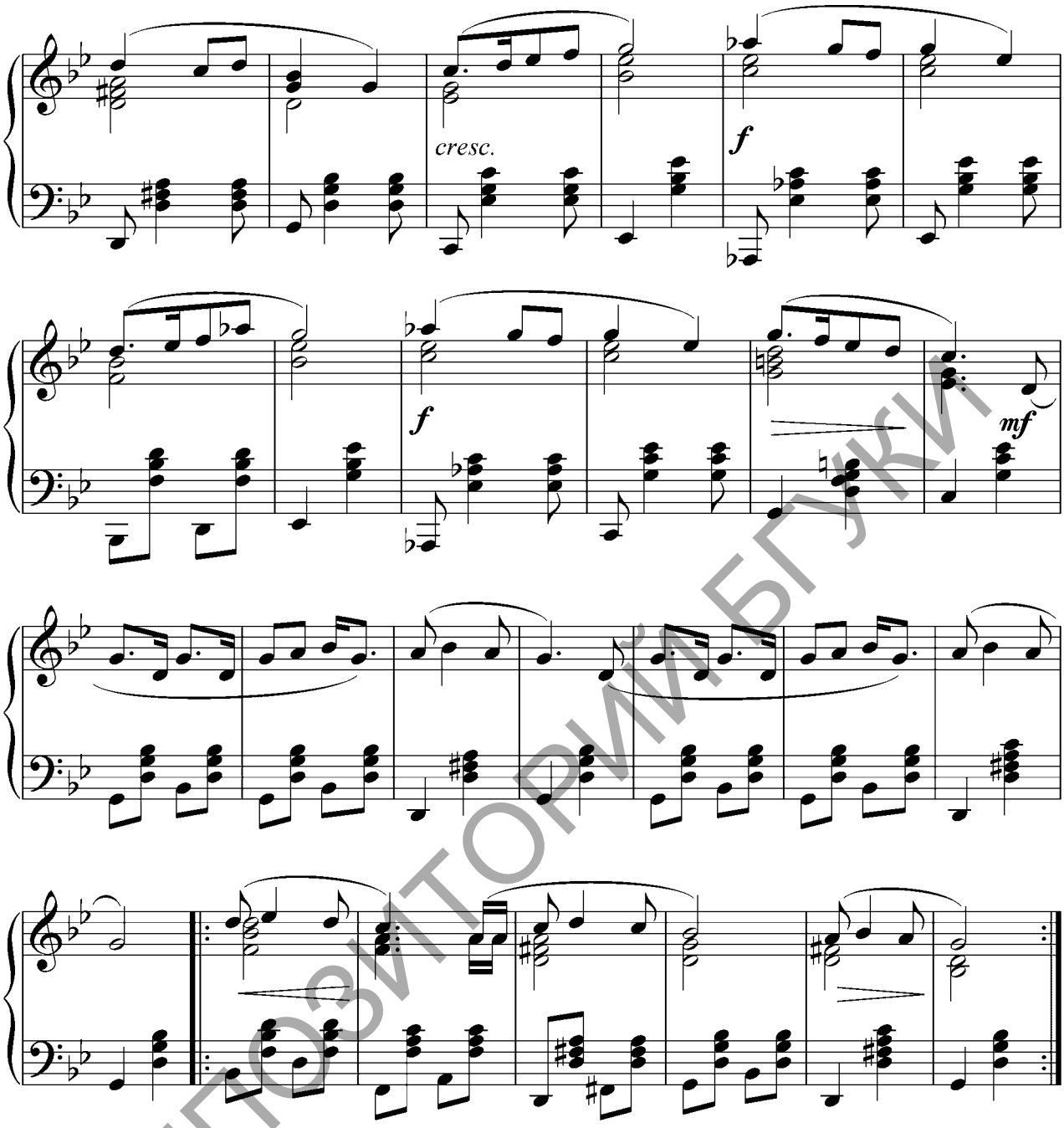
Пример 5. Городской бытовой танец «Сэра»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

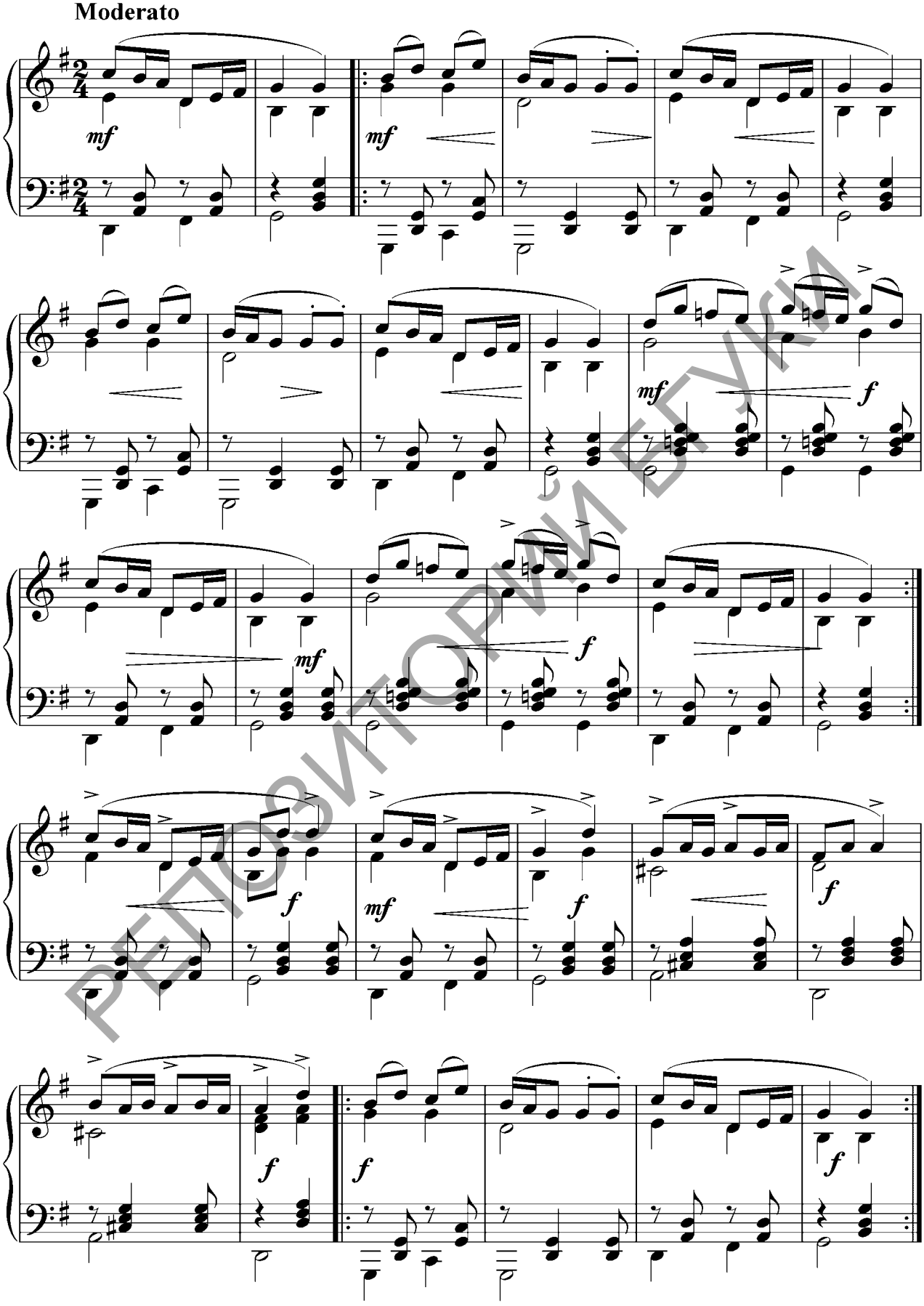


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

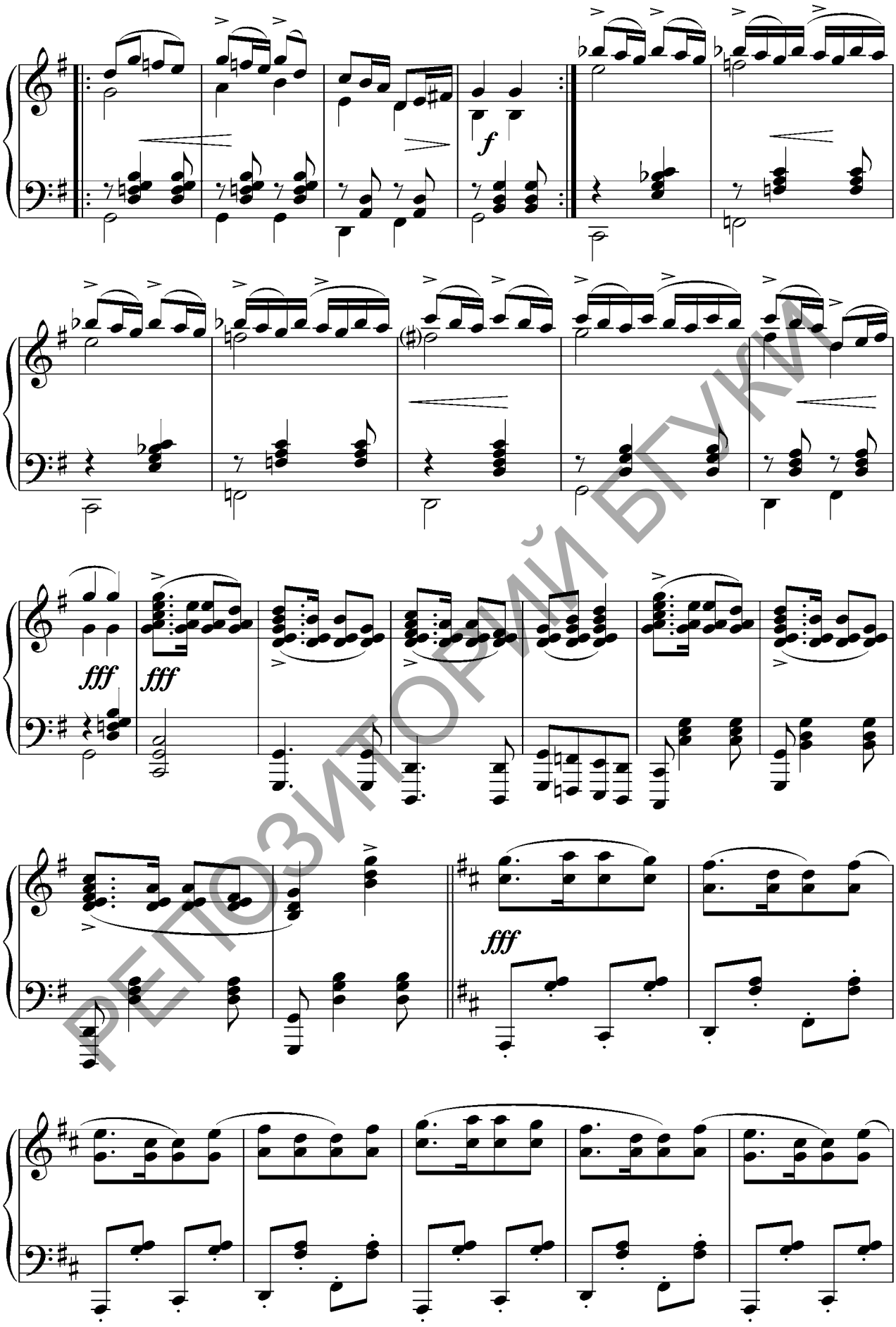


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

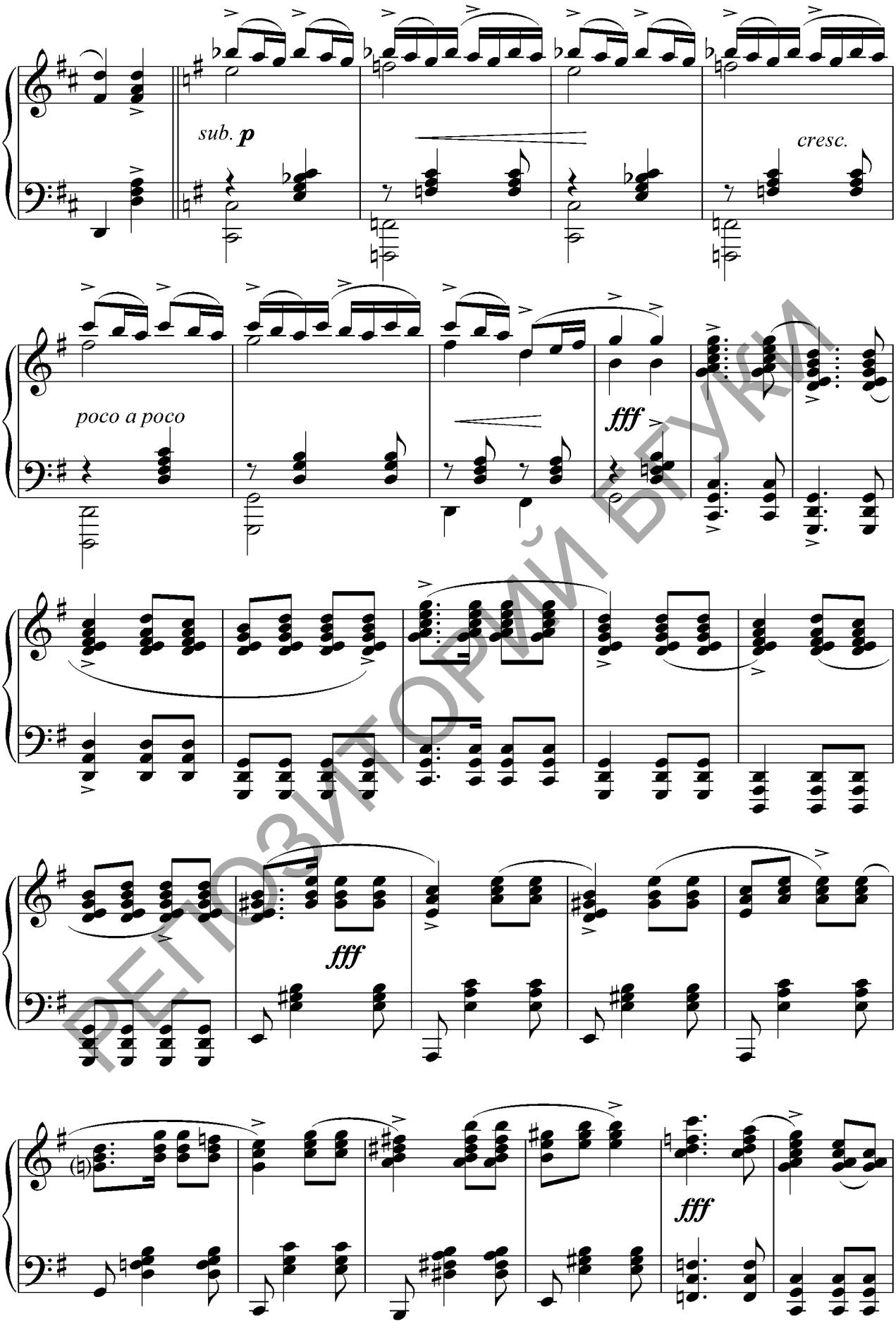
Пример 6. «Кадрэлька»



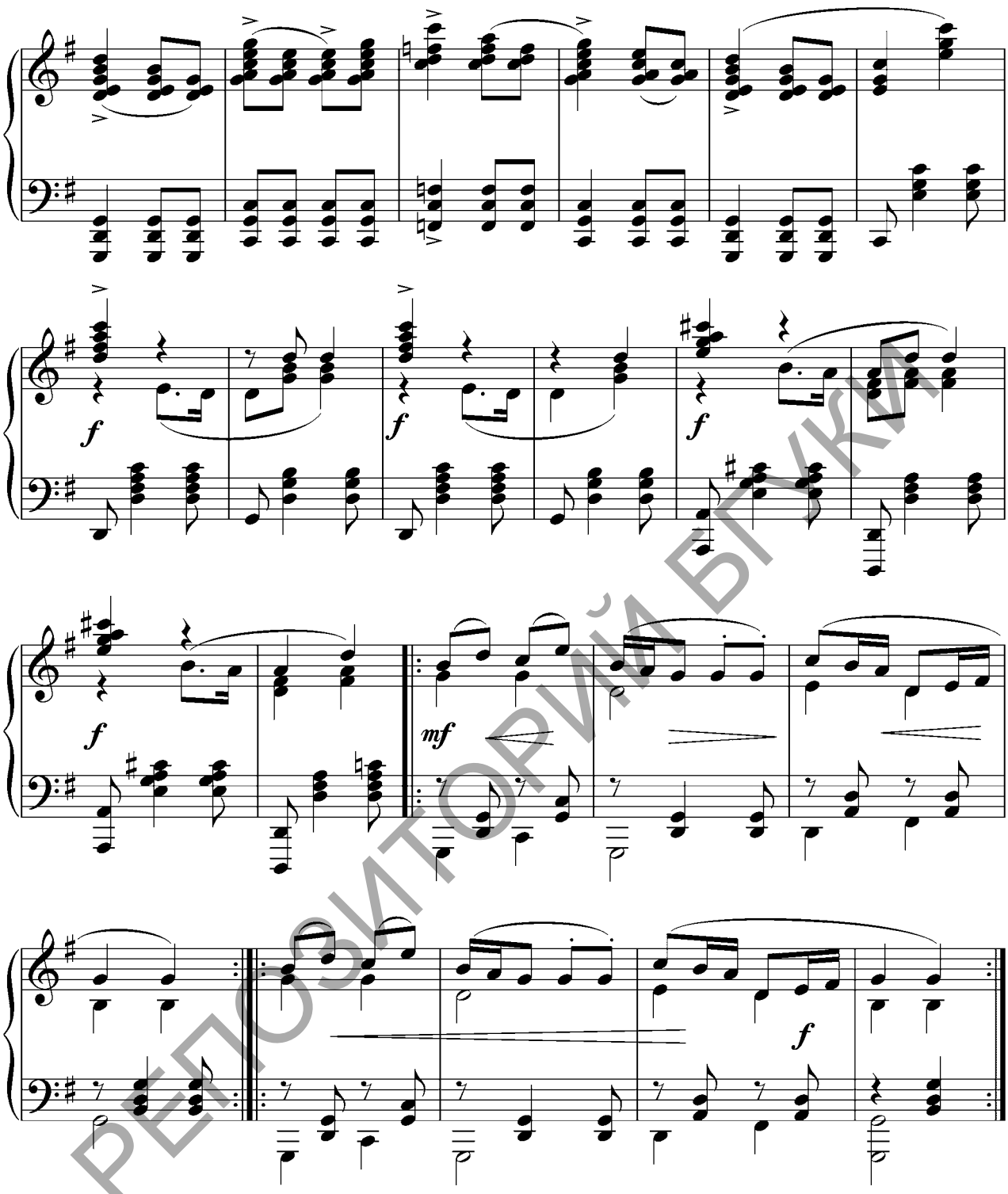
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

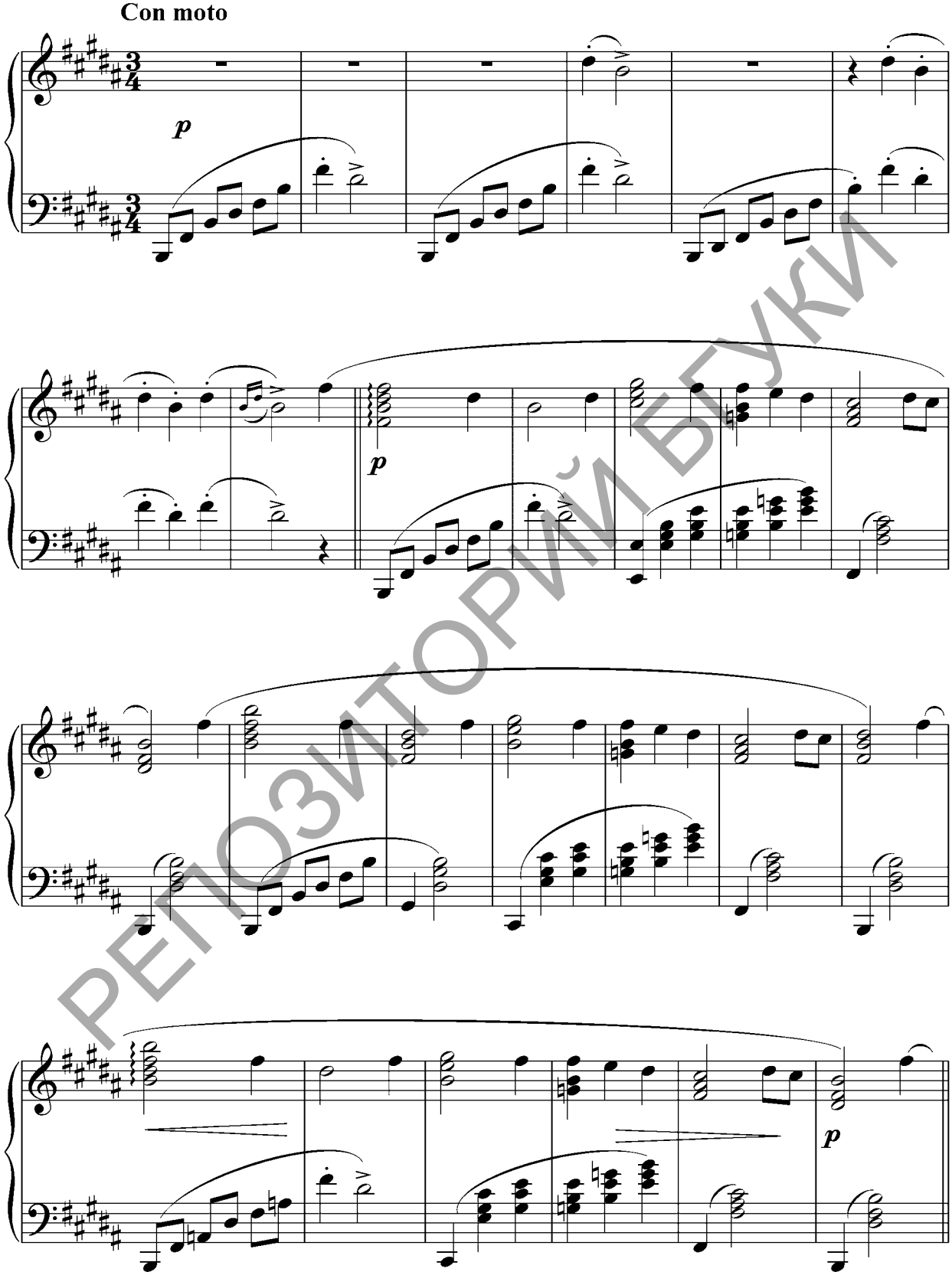


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

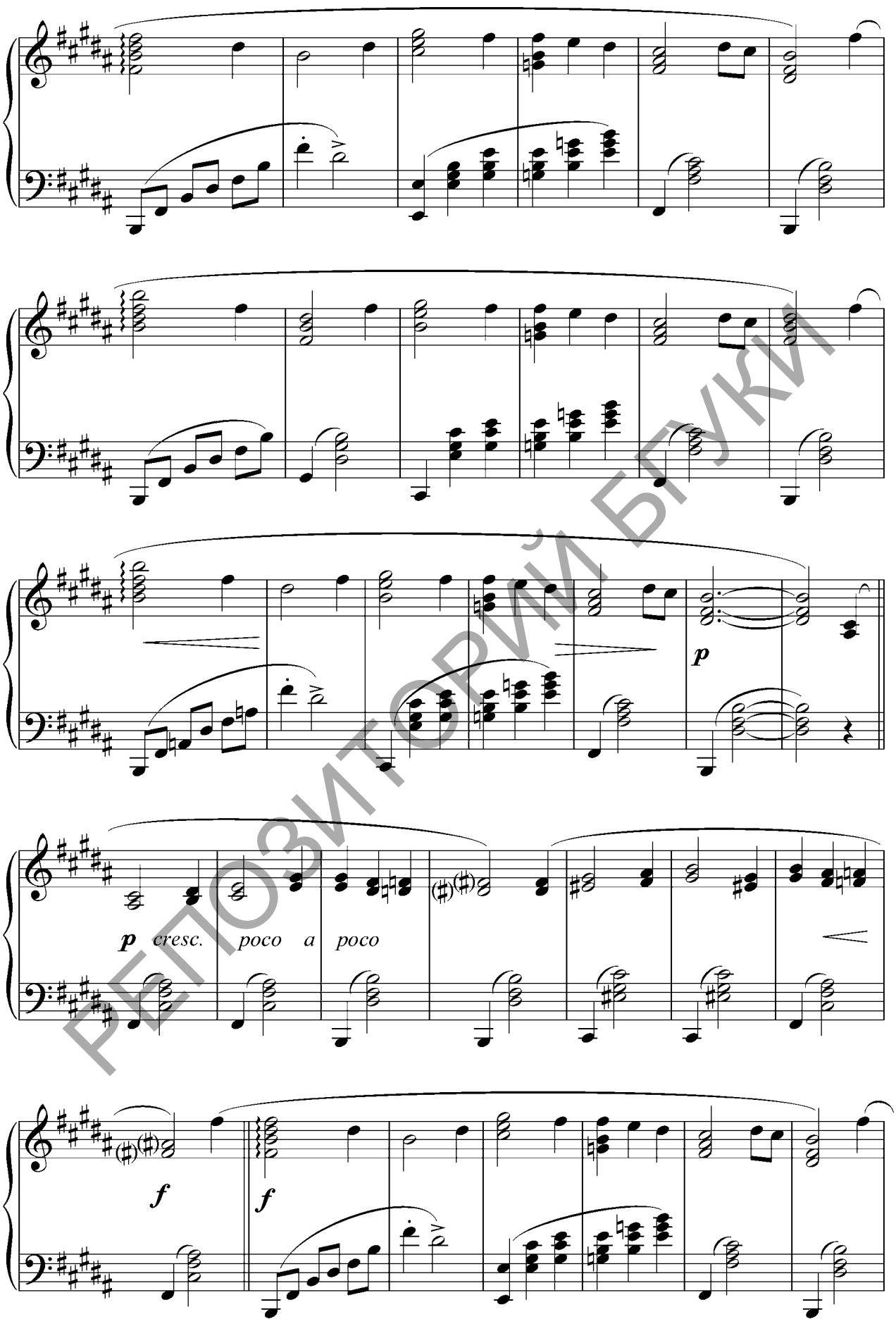


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

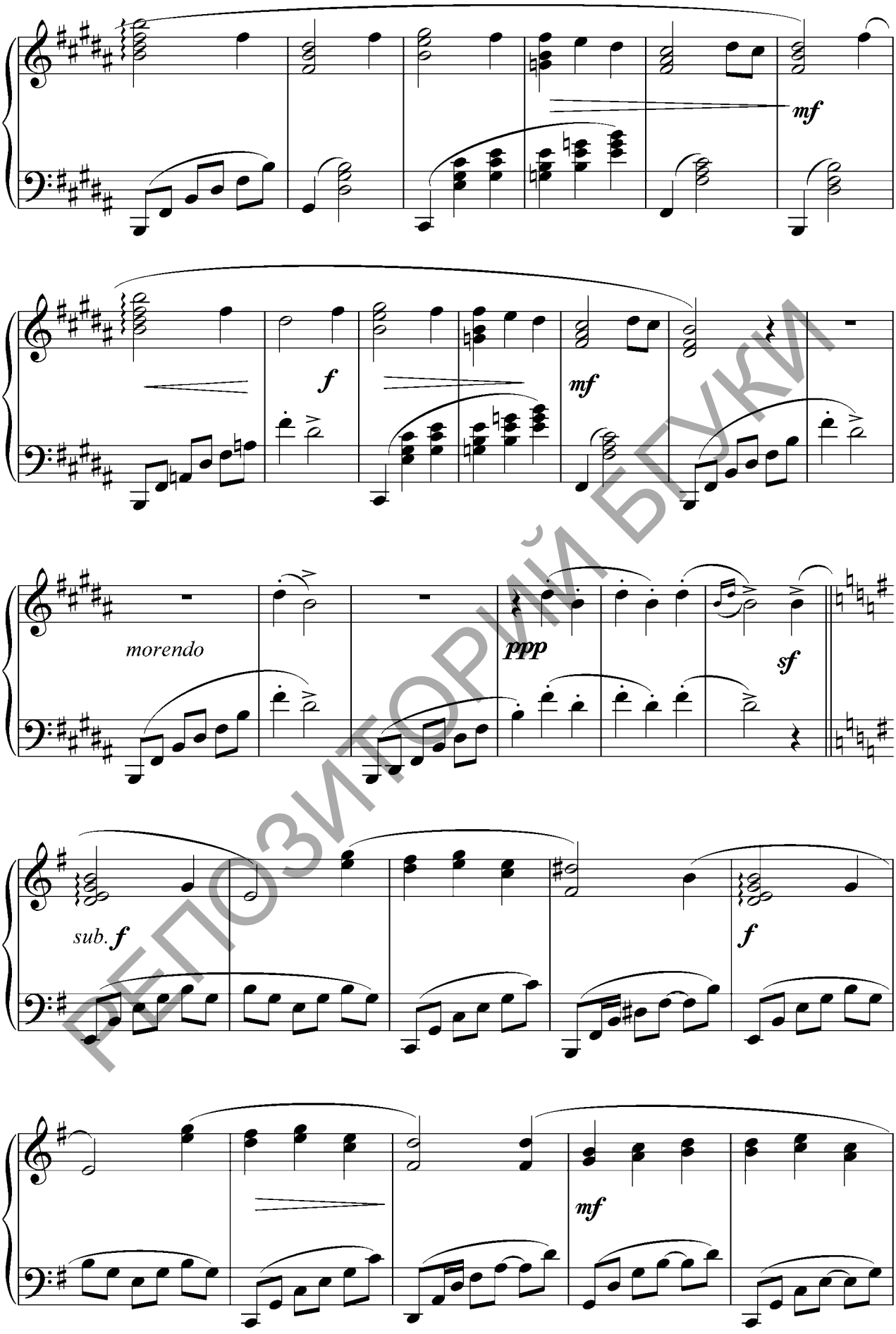
Пример 7. Белорусская песня «О, не кукуй, зязюленька, рана»



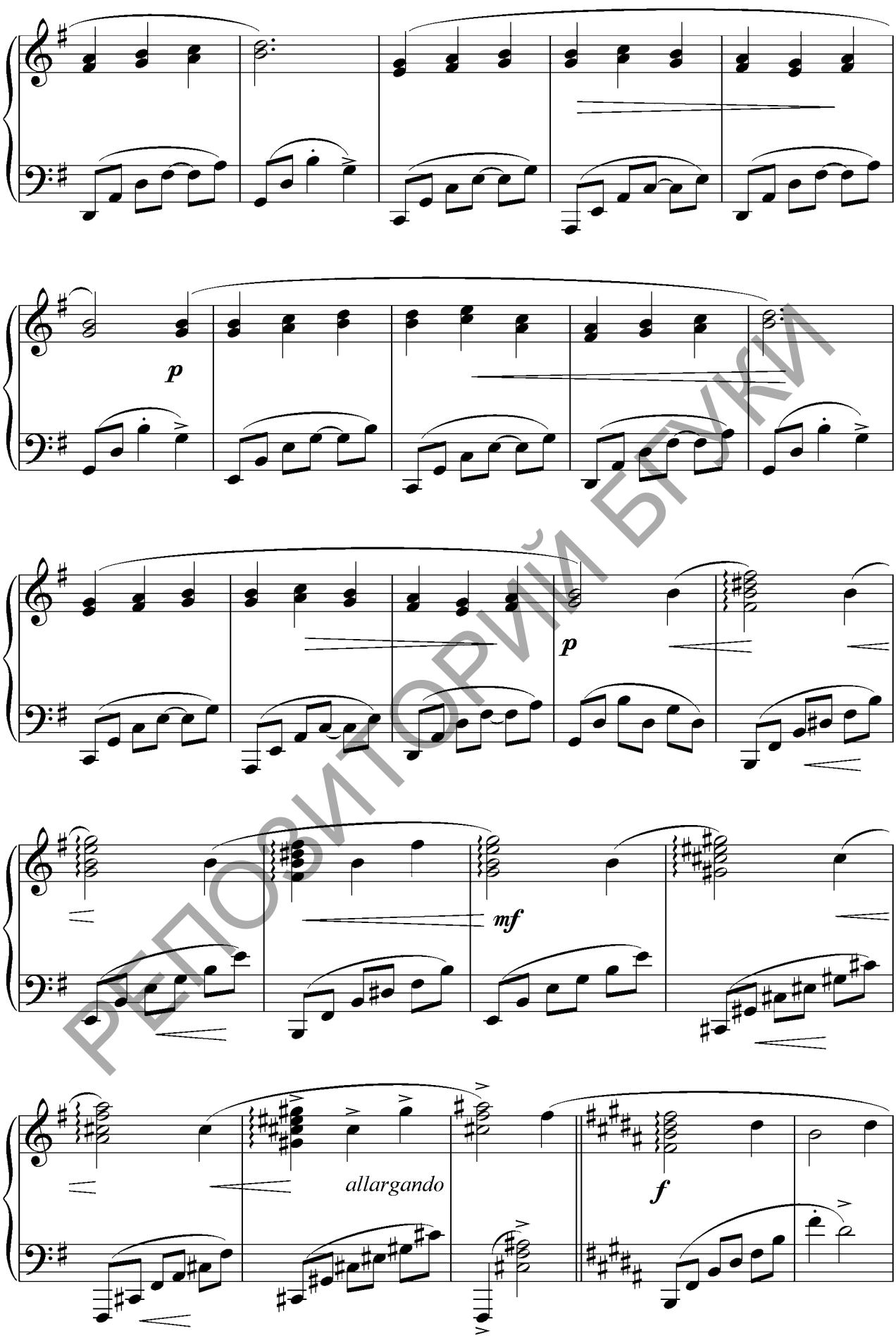
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



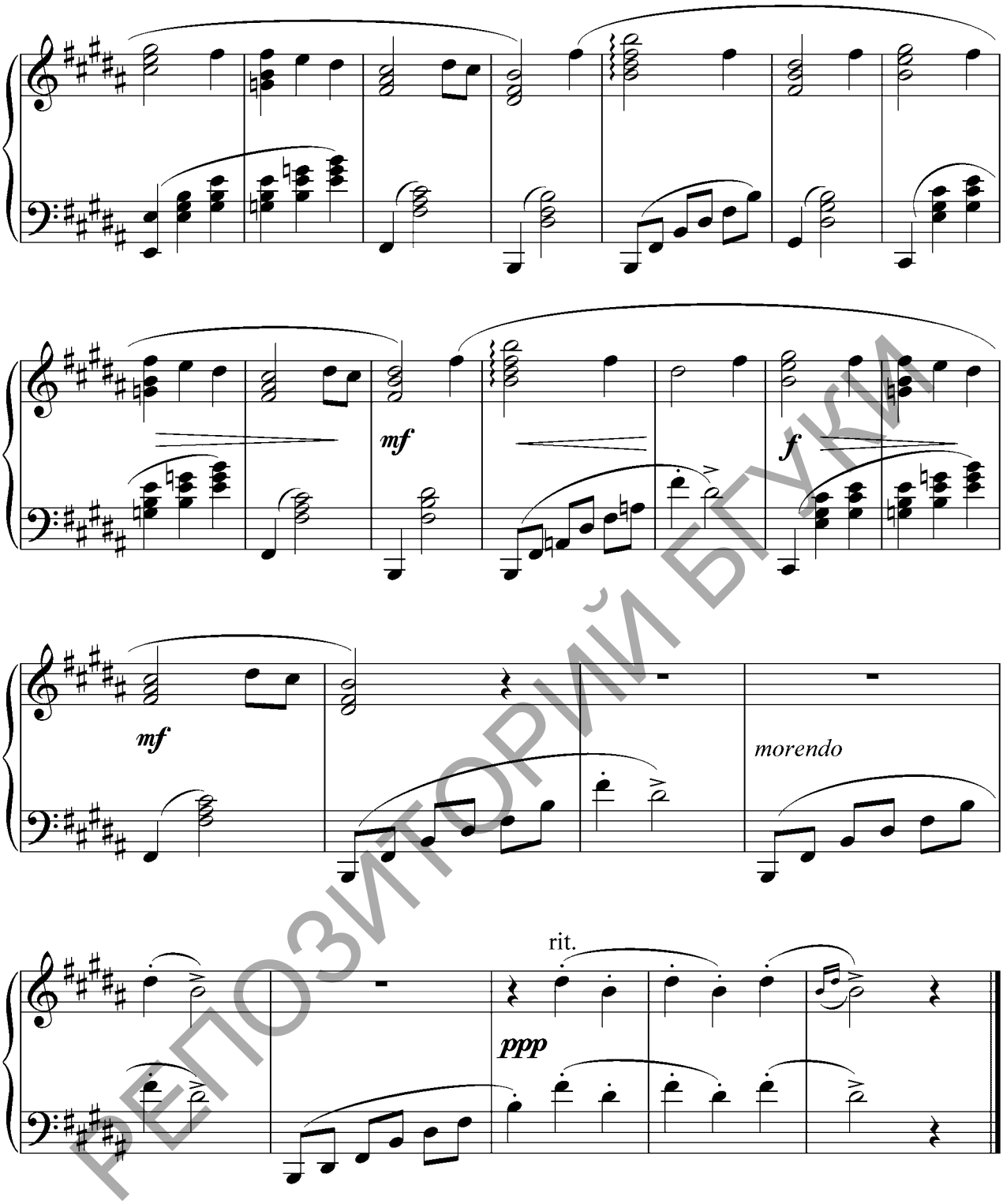
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

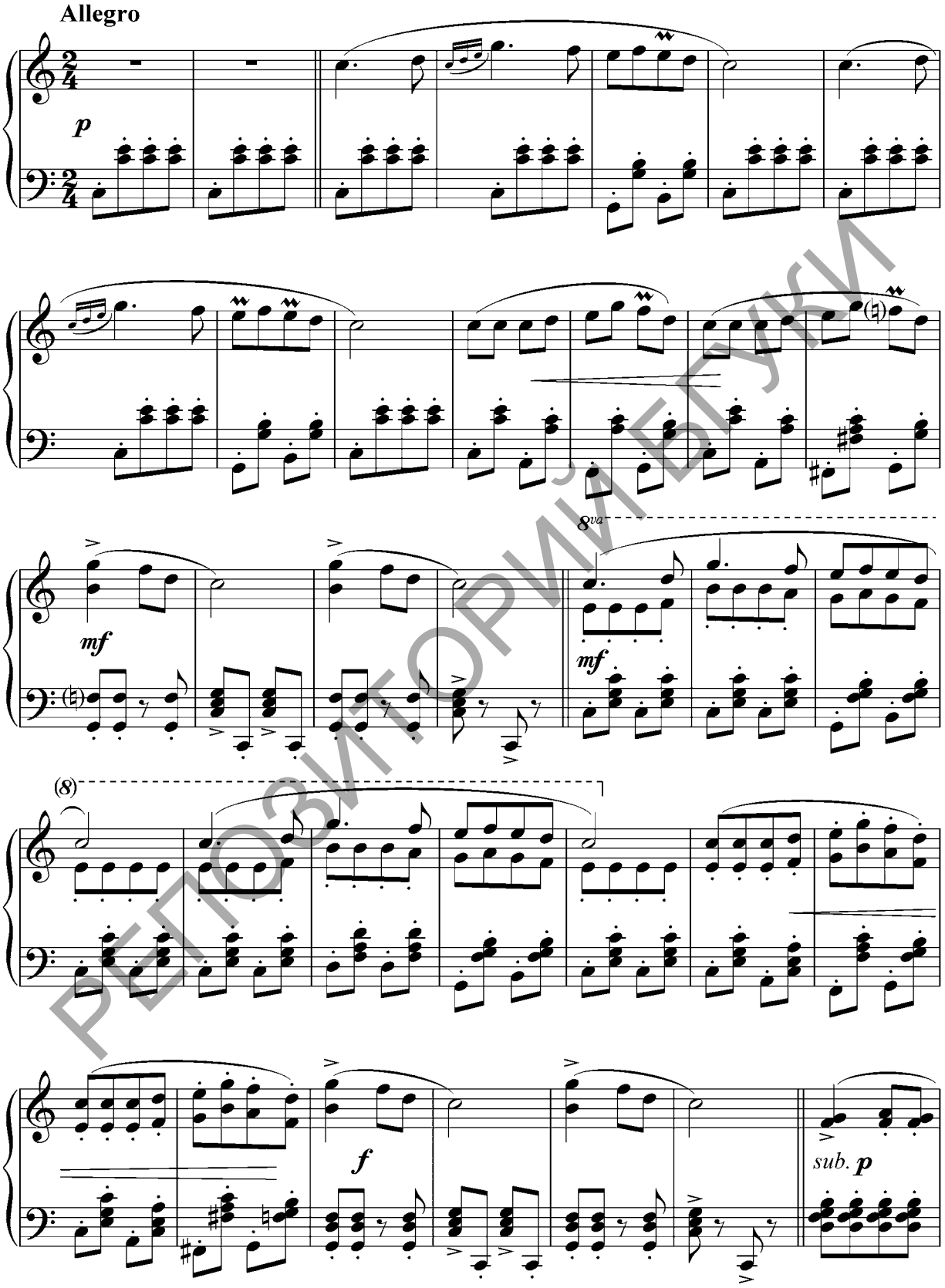


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

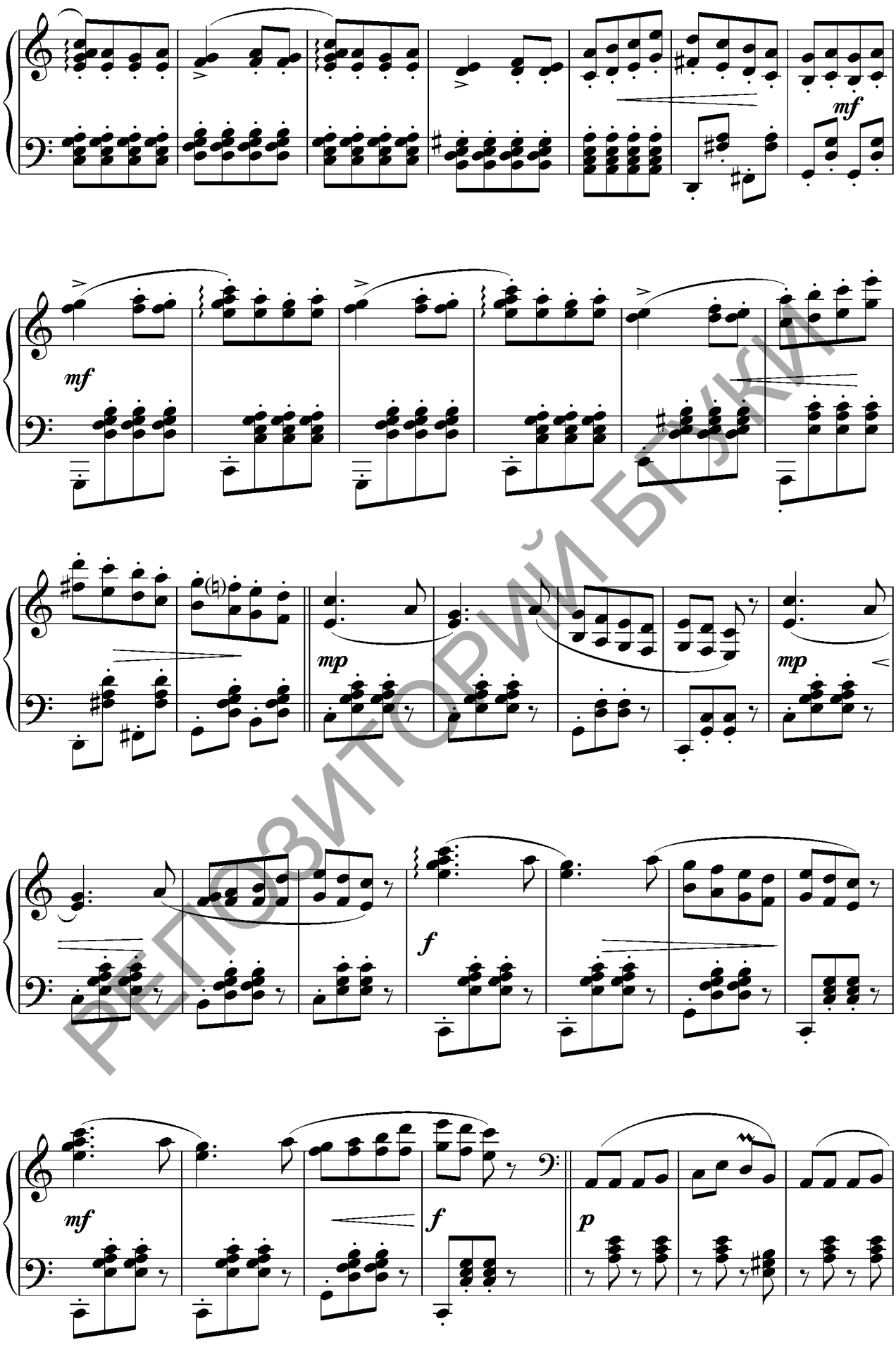


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

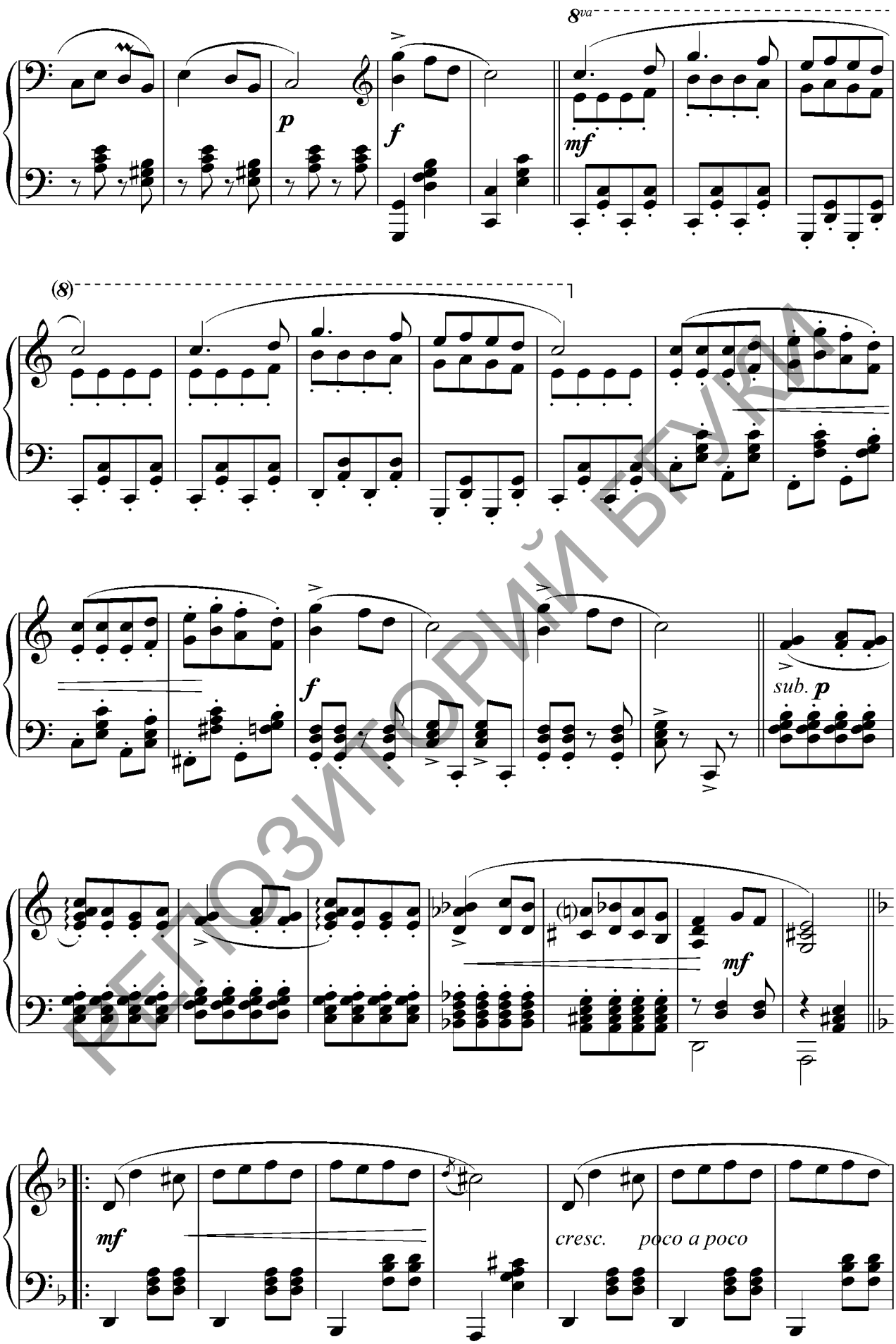
Пример 8. Белорусская песня «Сядай, сядай, каханне маё…»



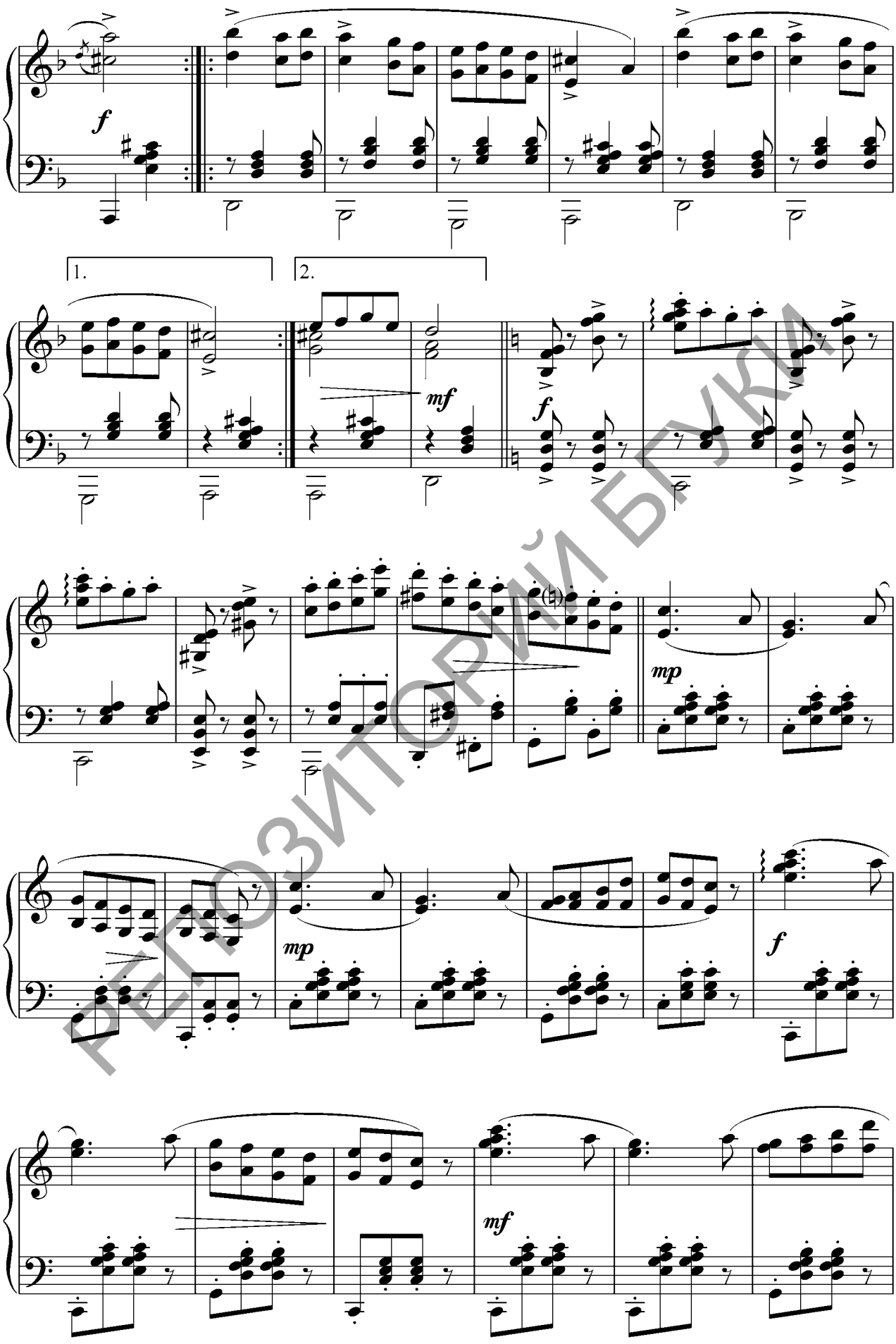
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



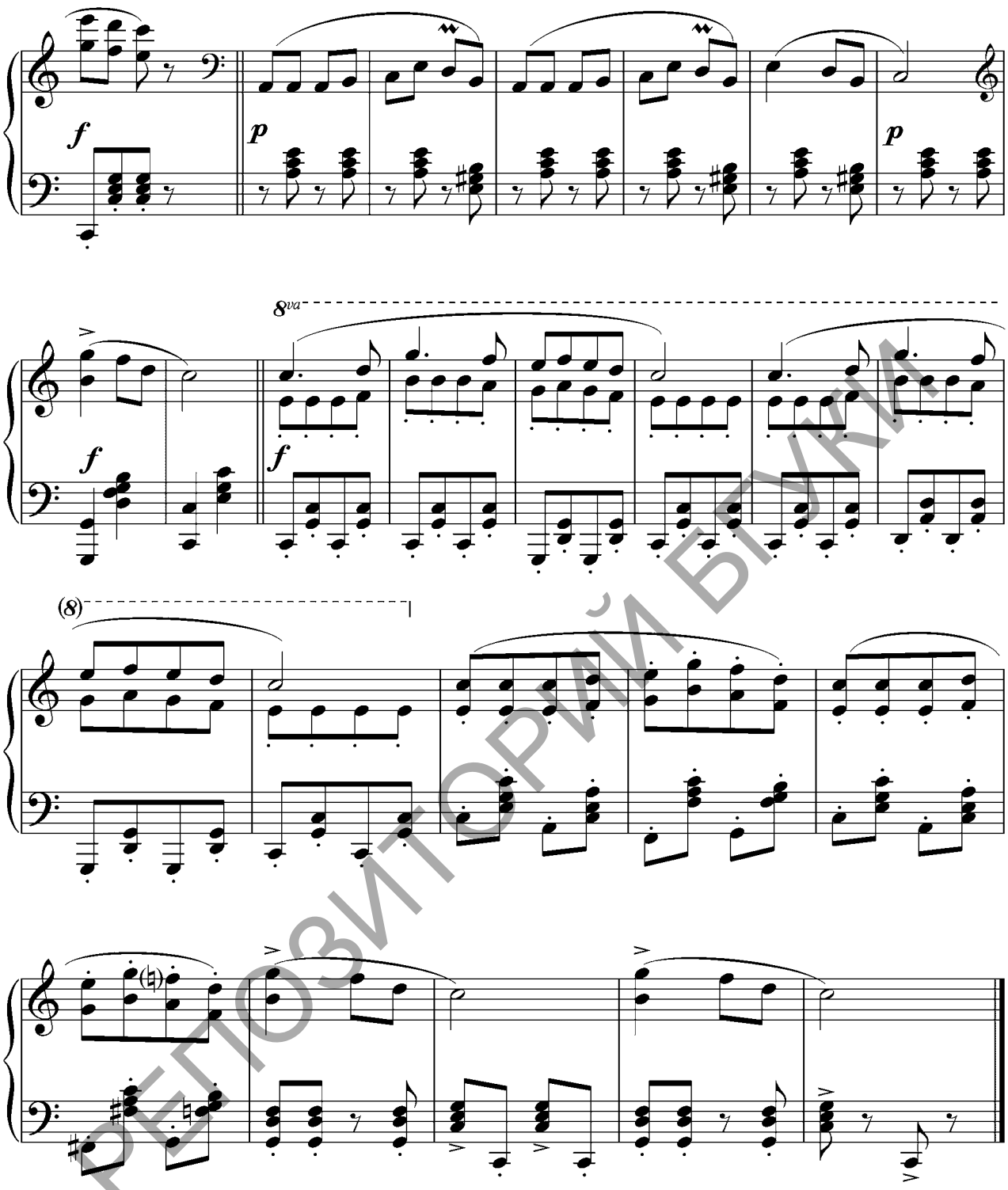
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

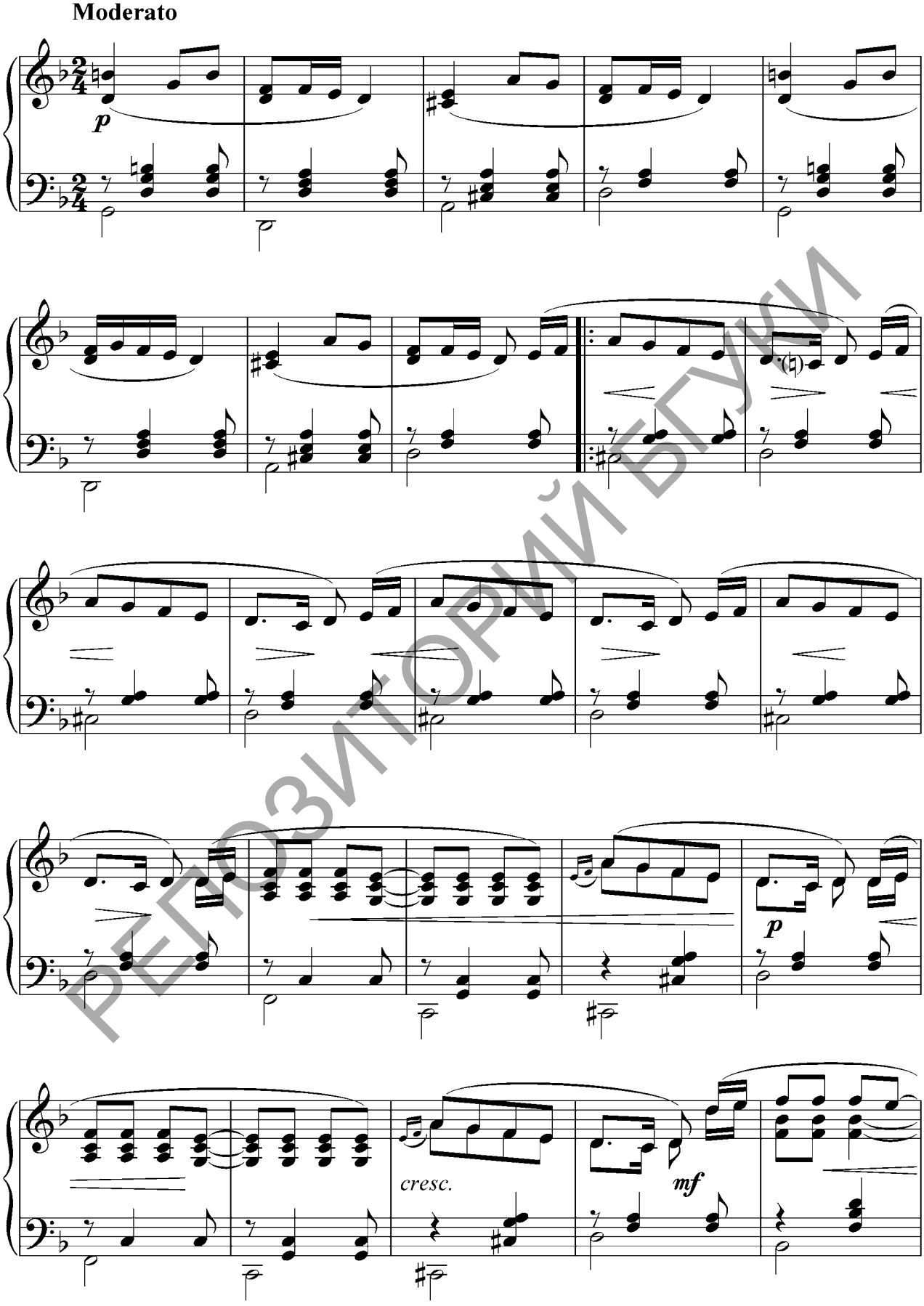


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

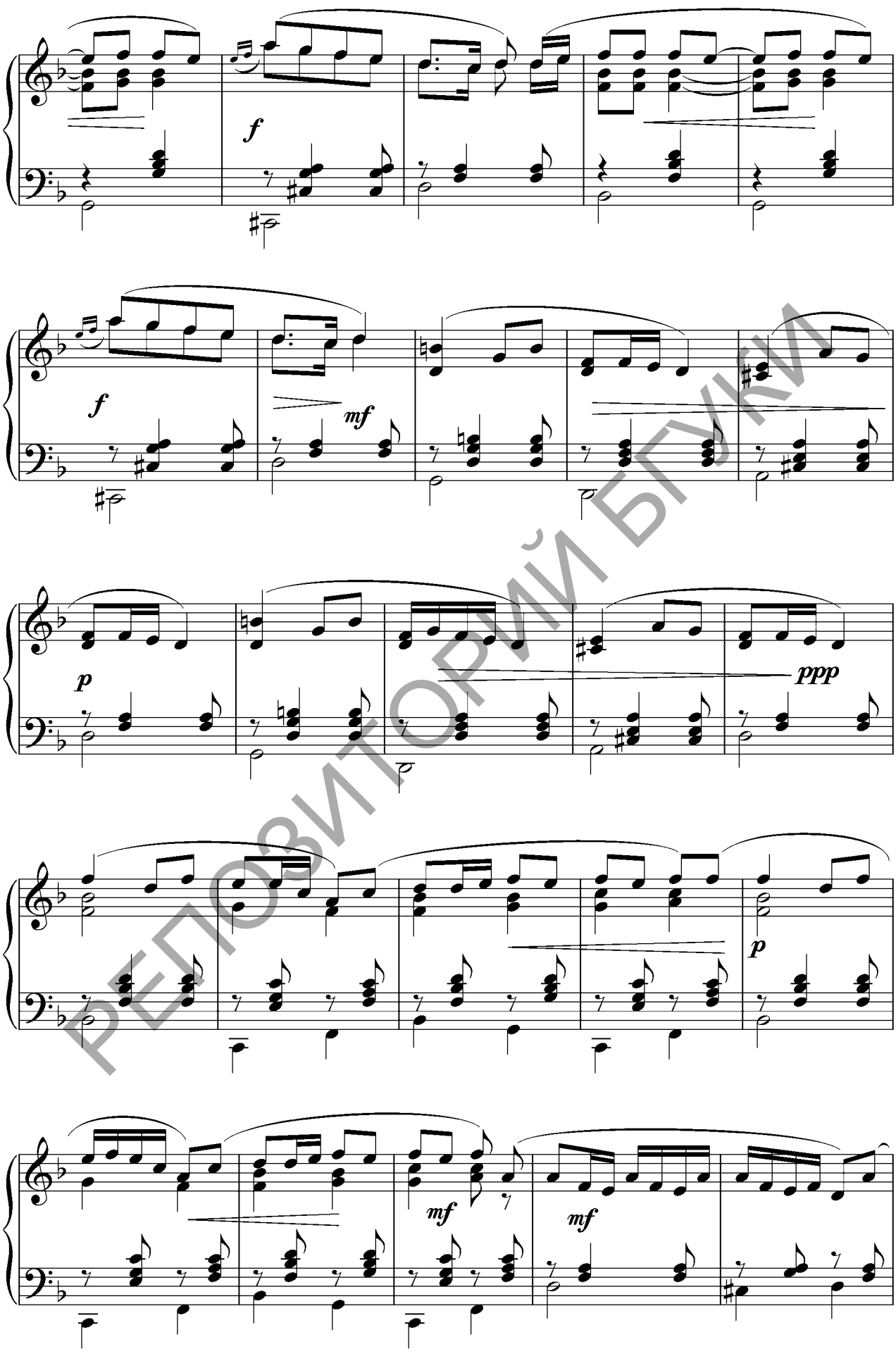


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

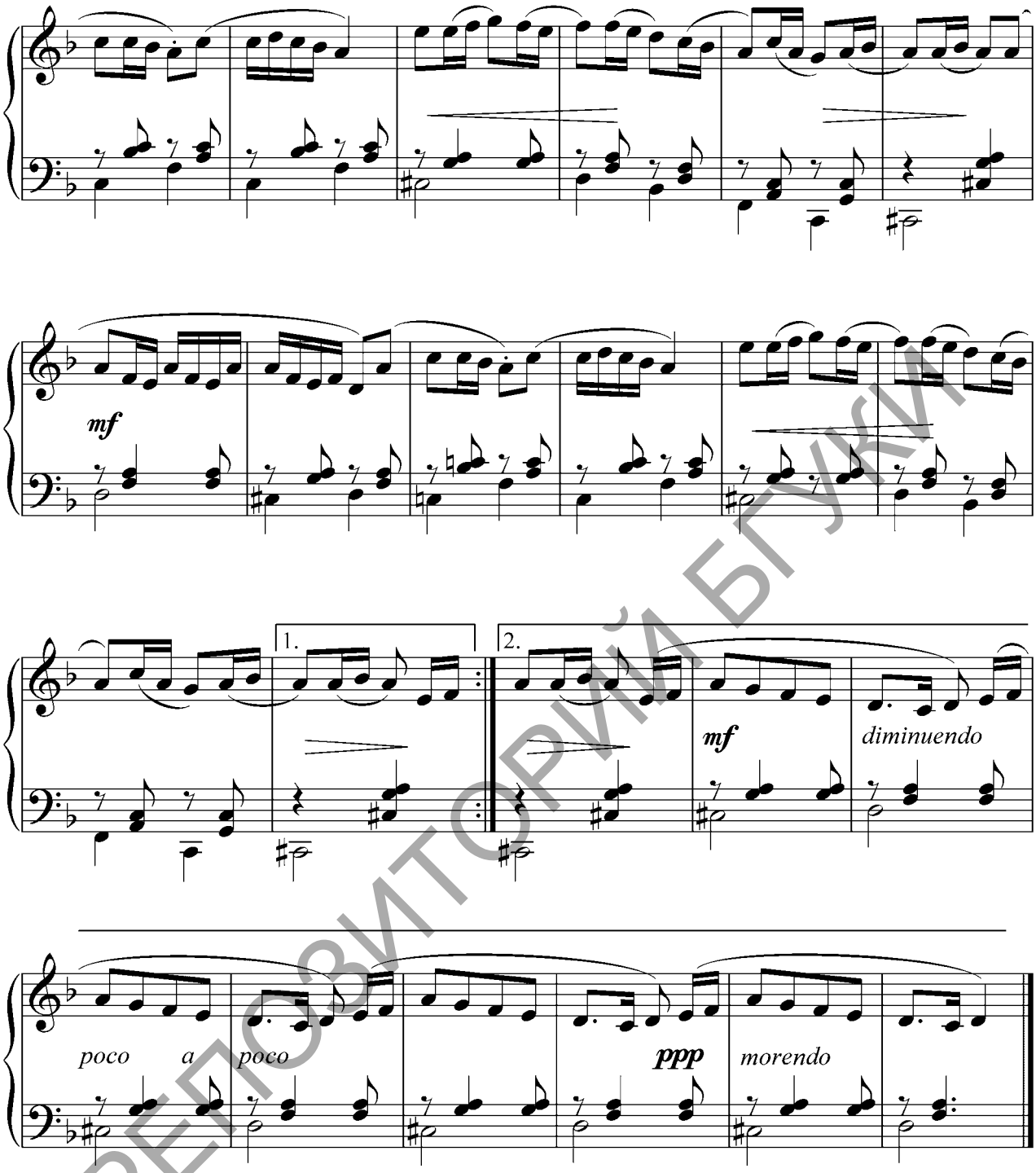
Пример 9. Колено кадрили «Ланцуг»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

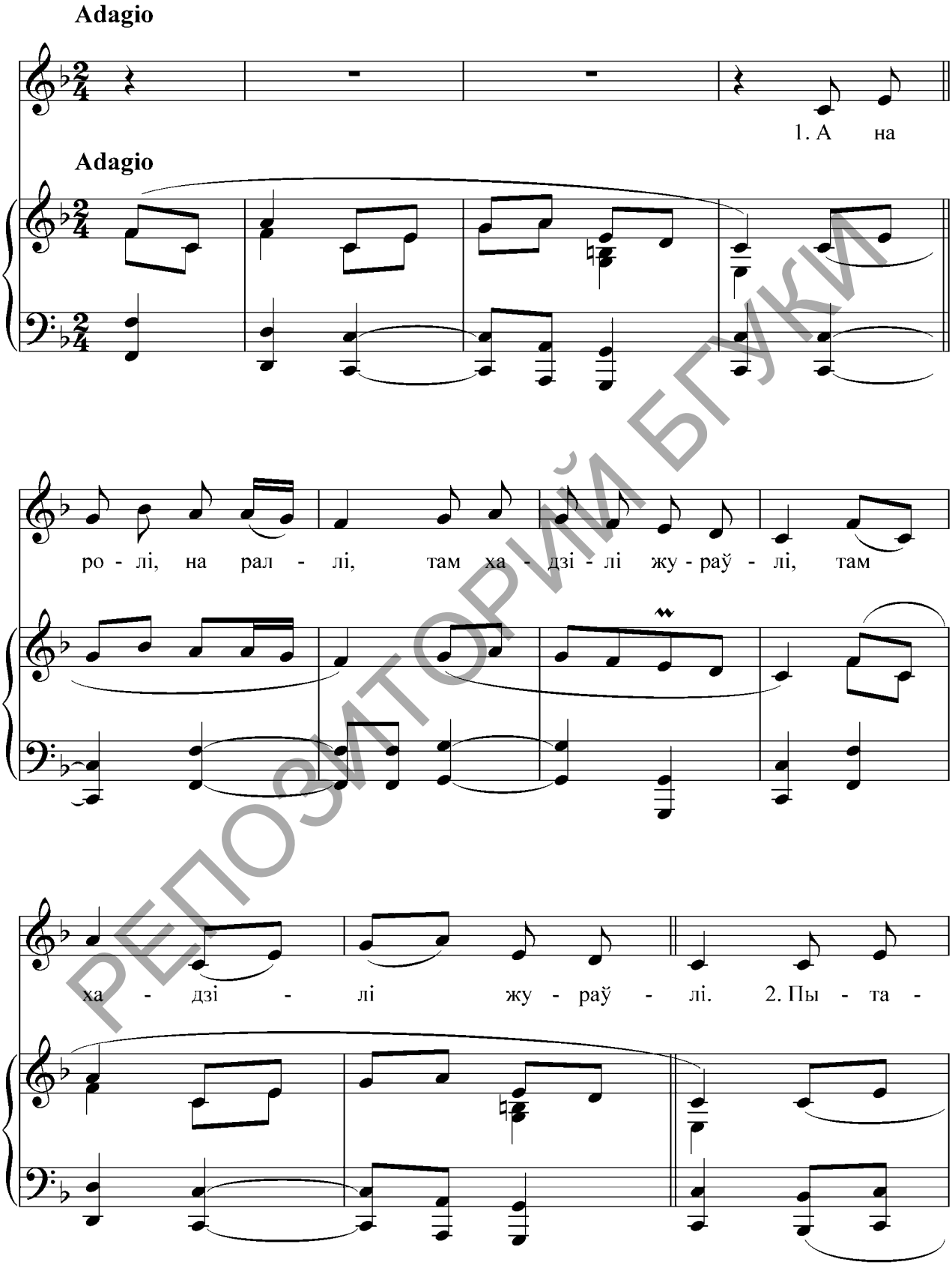


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

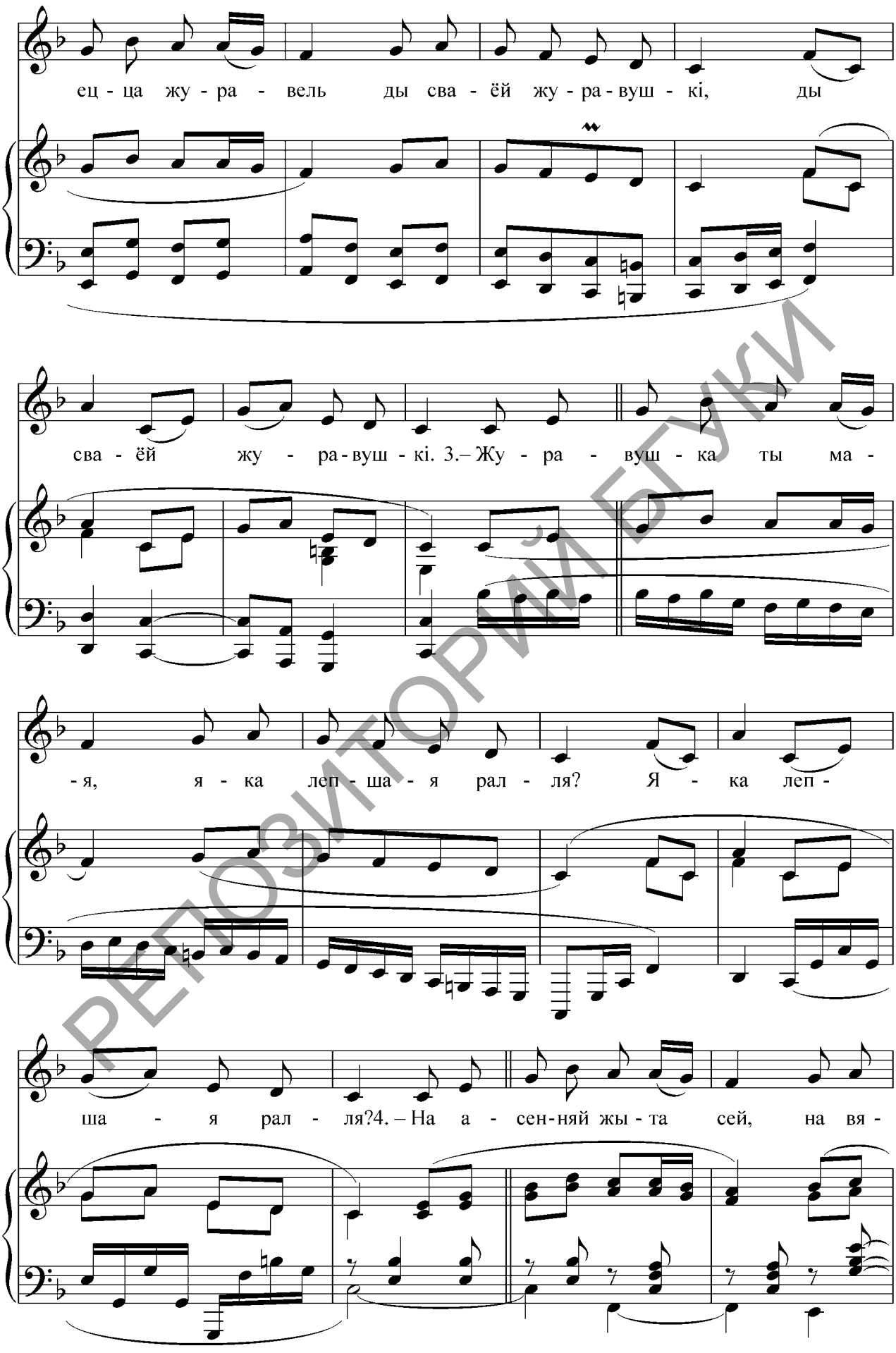


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

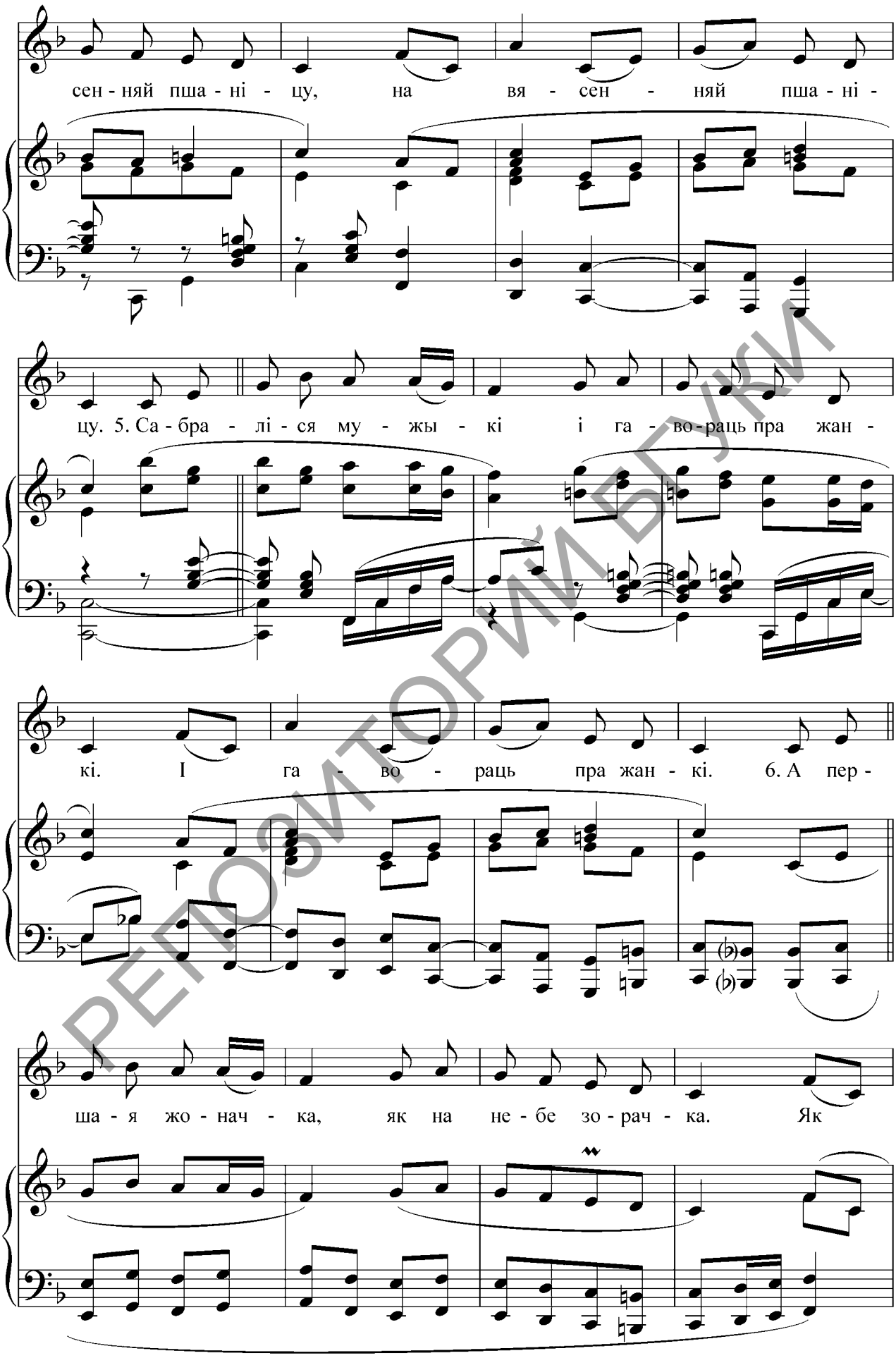
Пример 10. Белорусская песня «А на ролі, на раллі…»



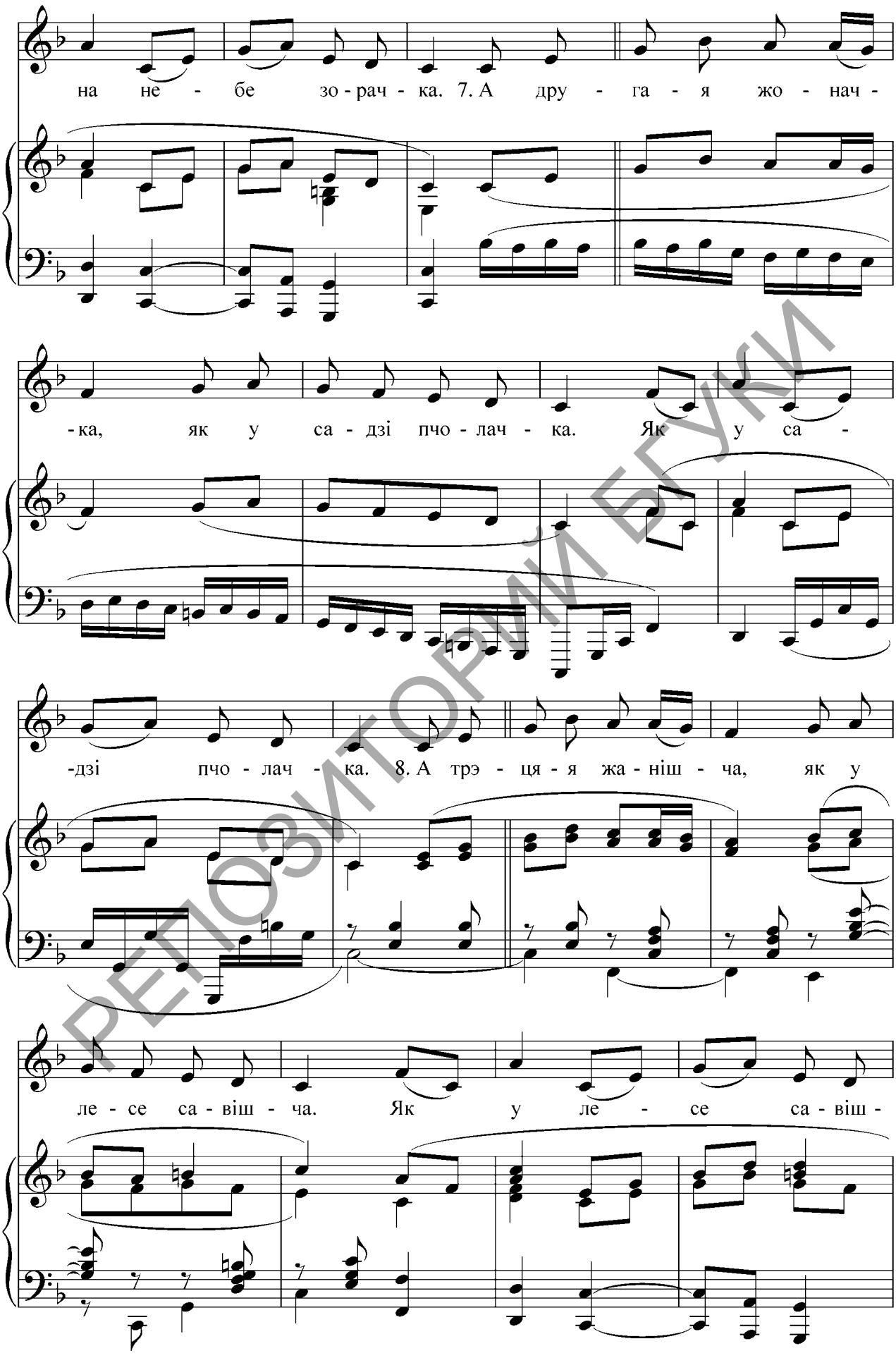
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



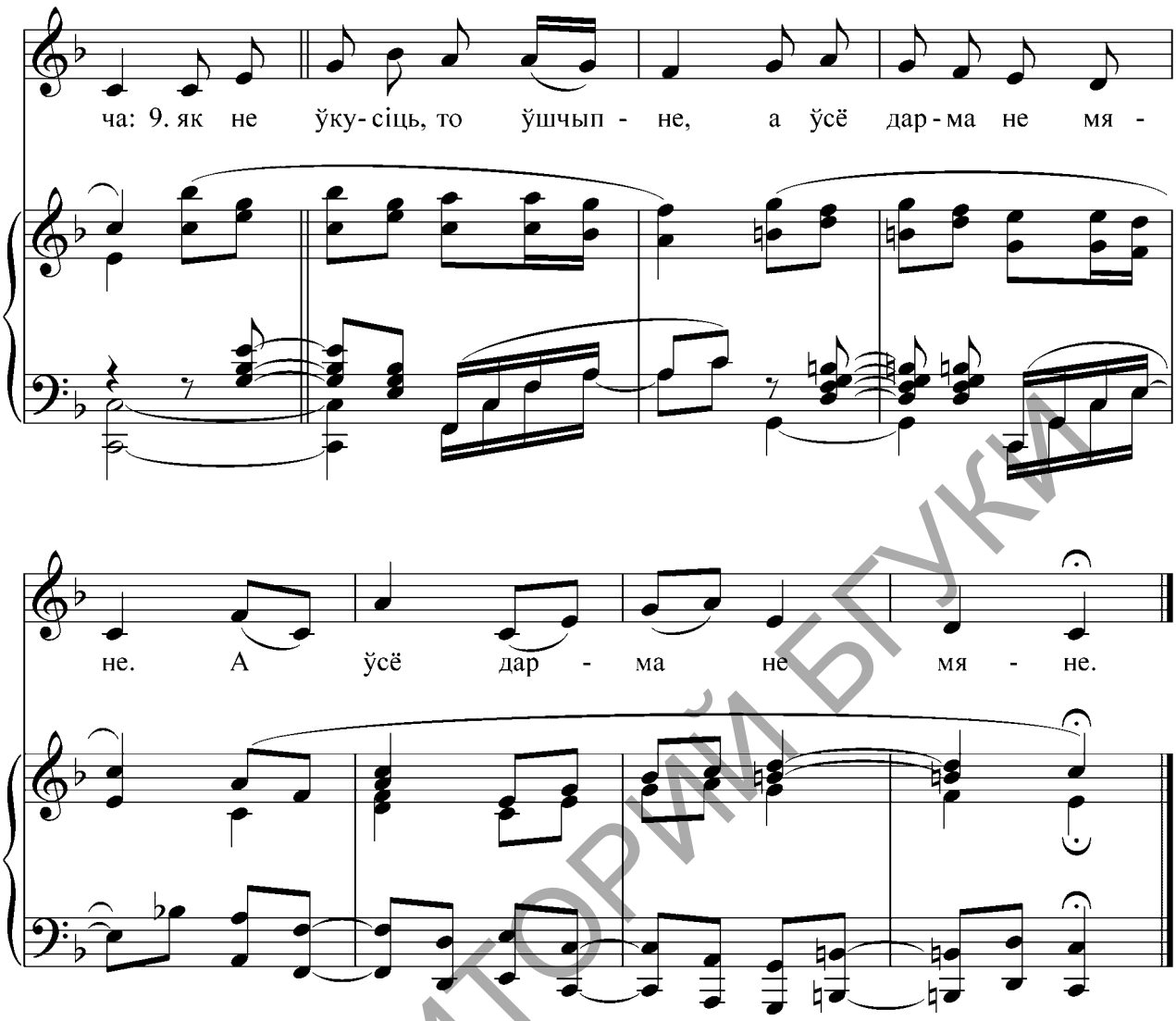
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

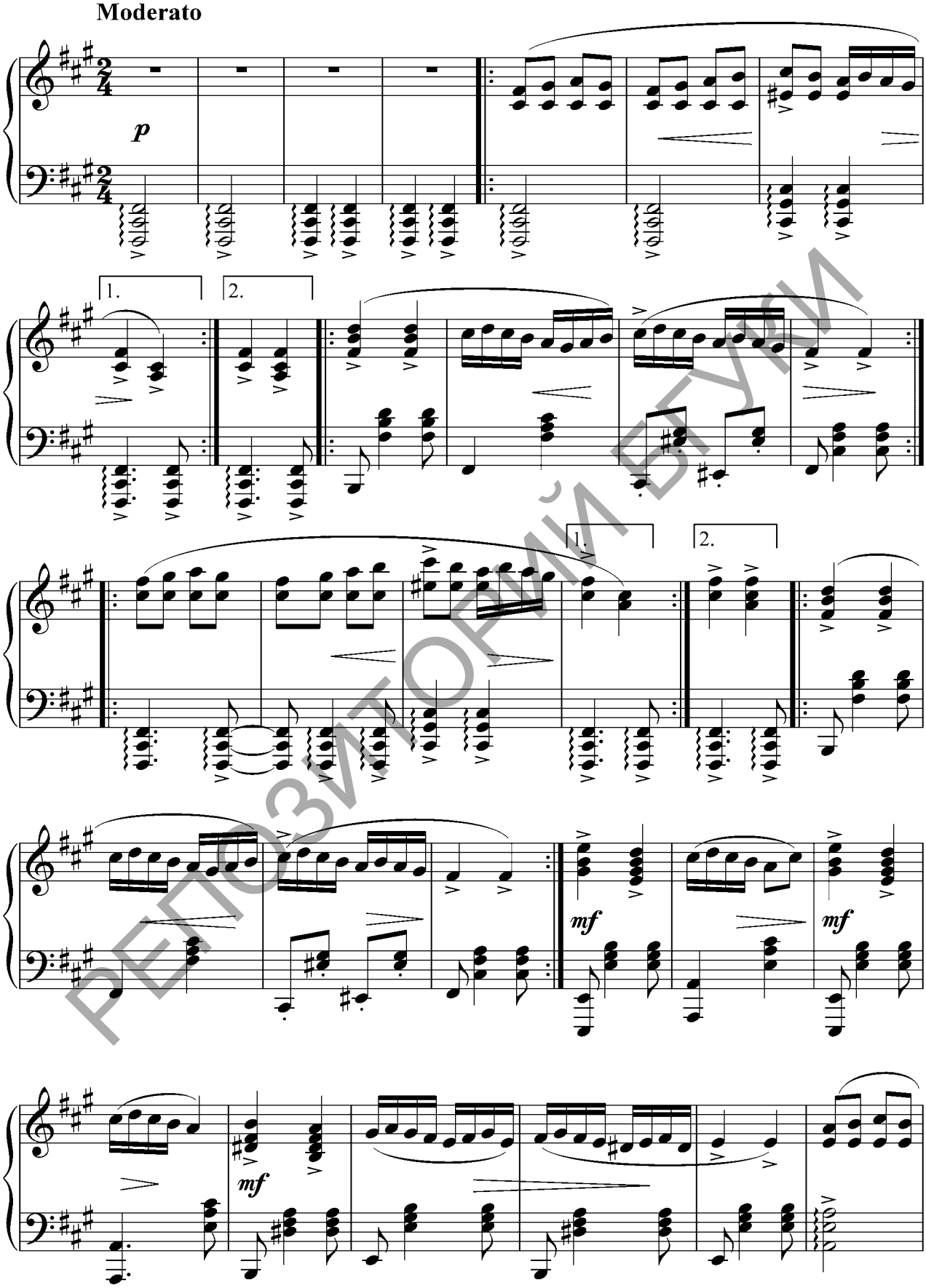


РЕПОЗІТОРЫЙ БГУКІ

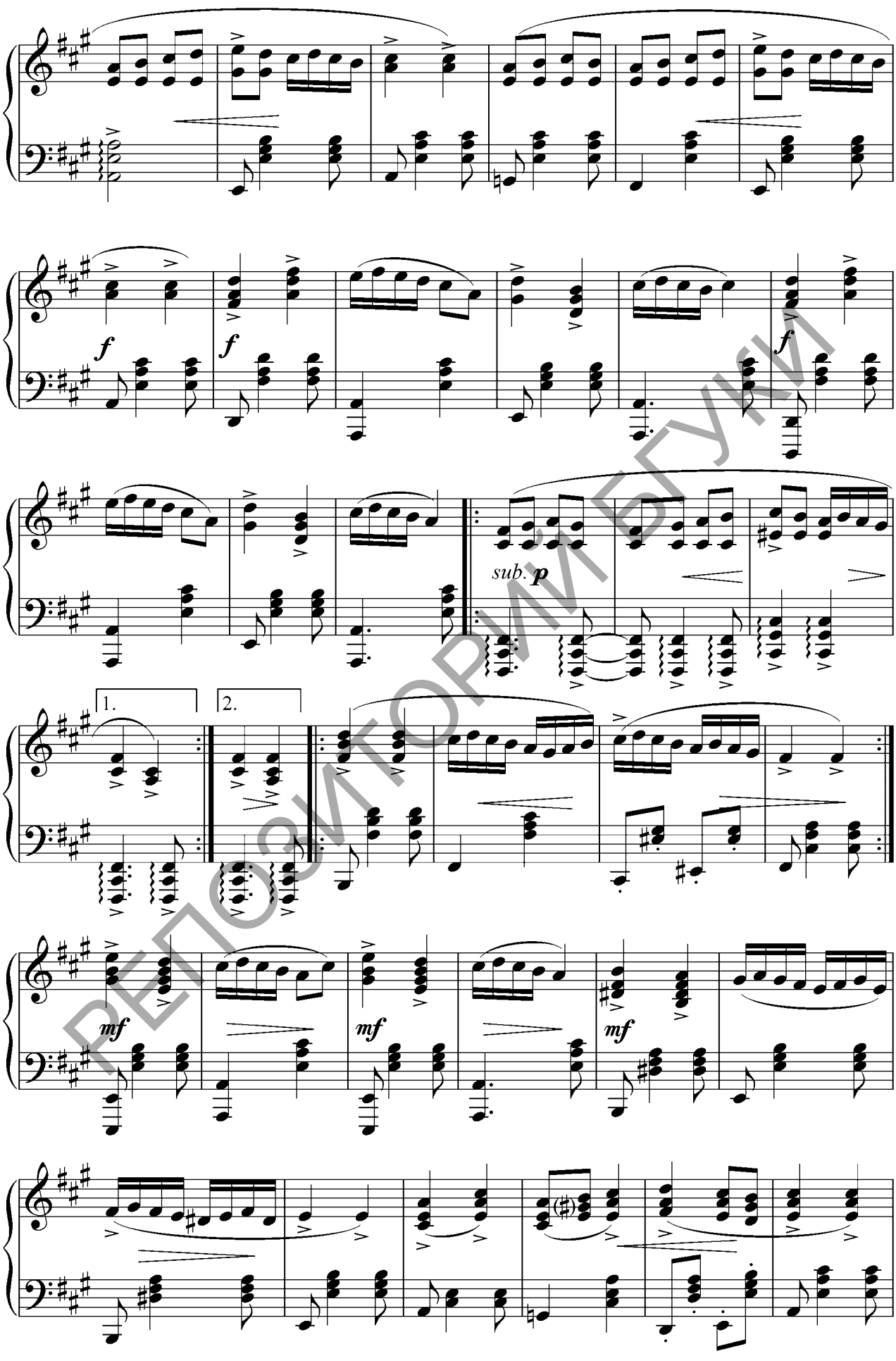


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

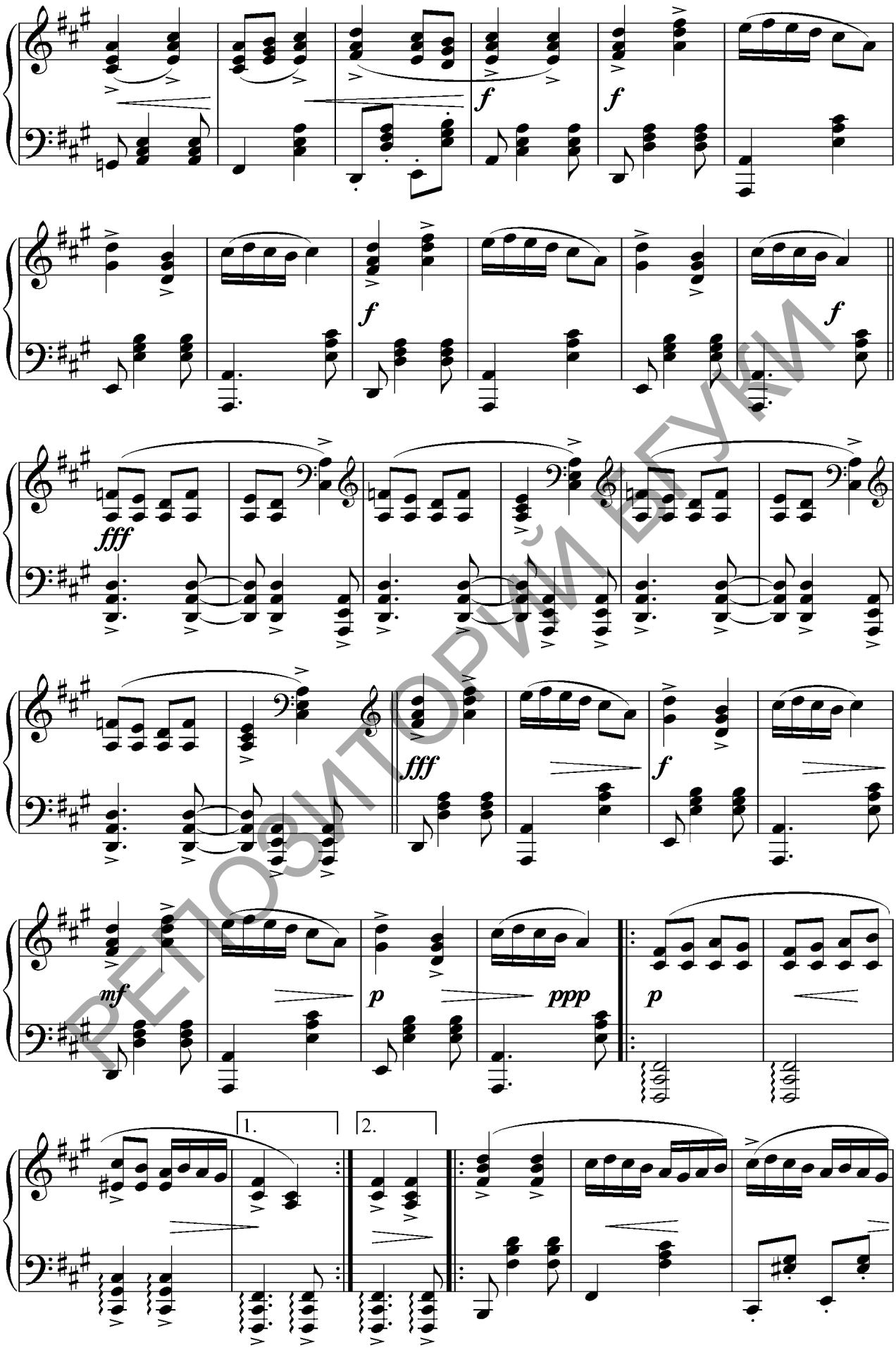
Пример 11. Кадриль «Нажніцы»



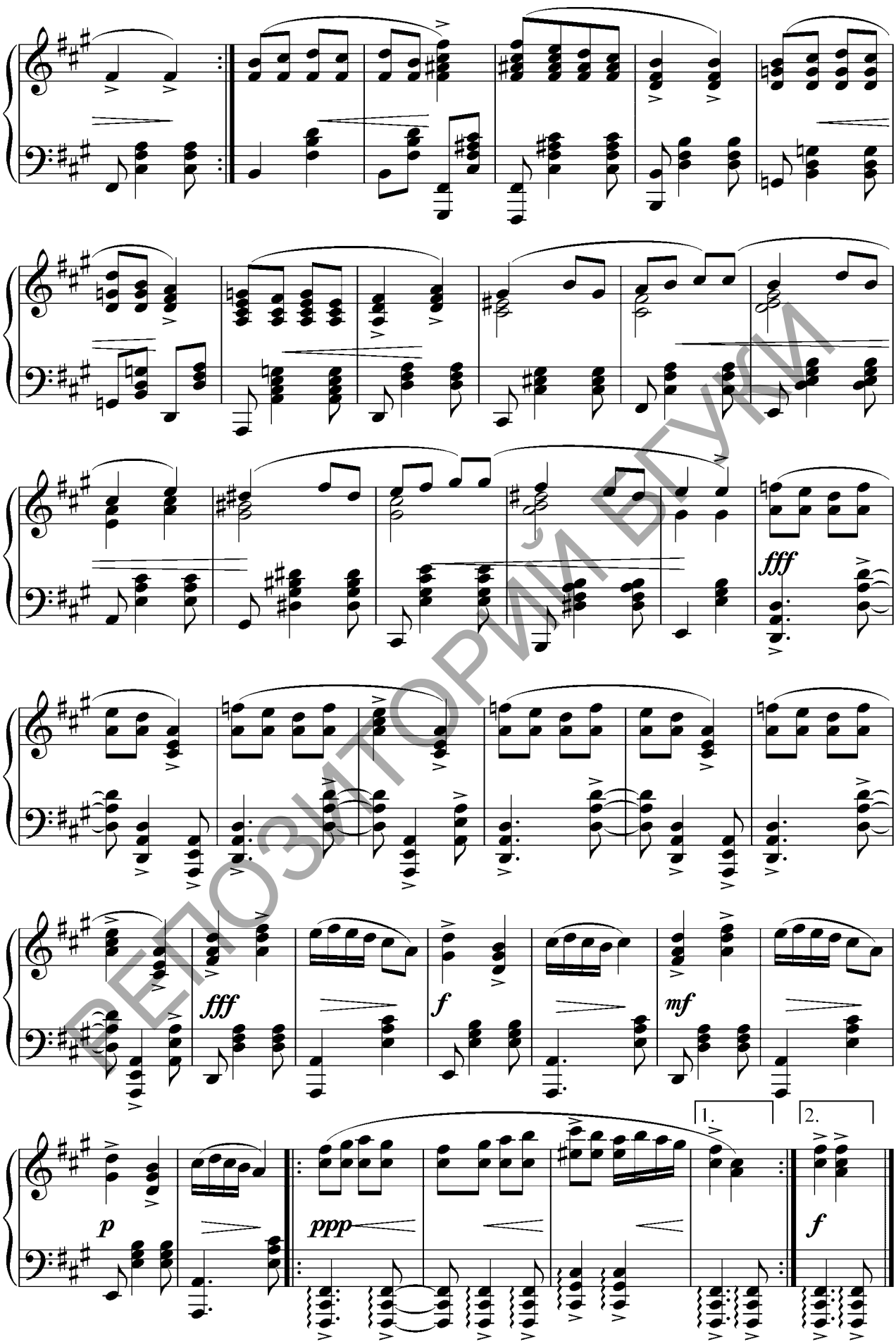
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

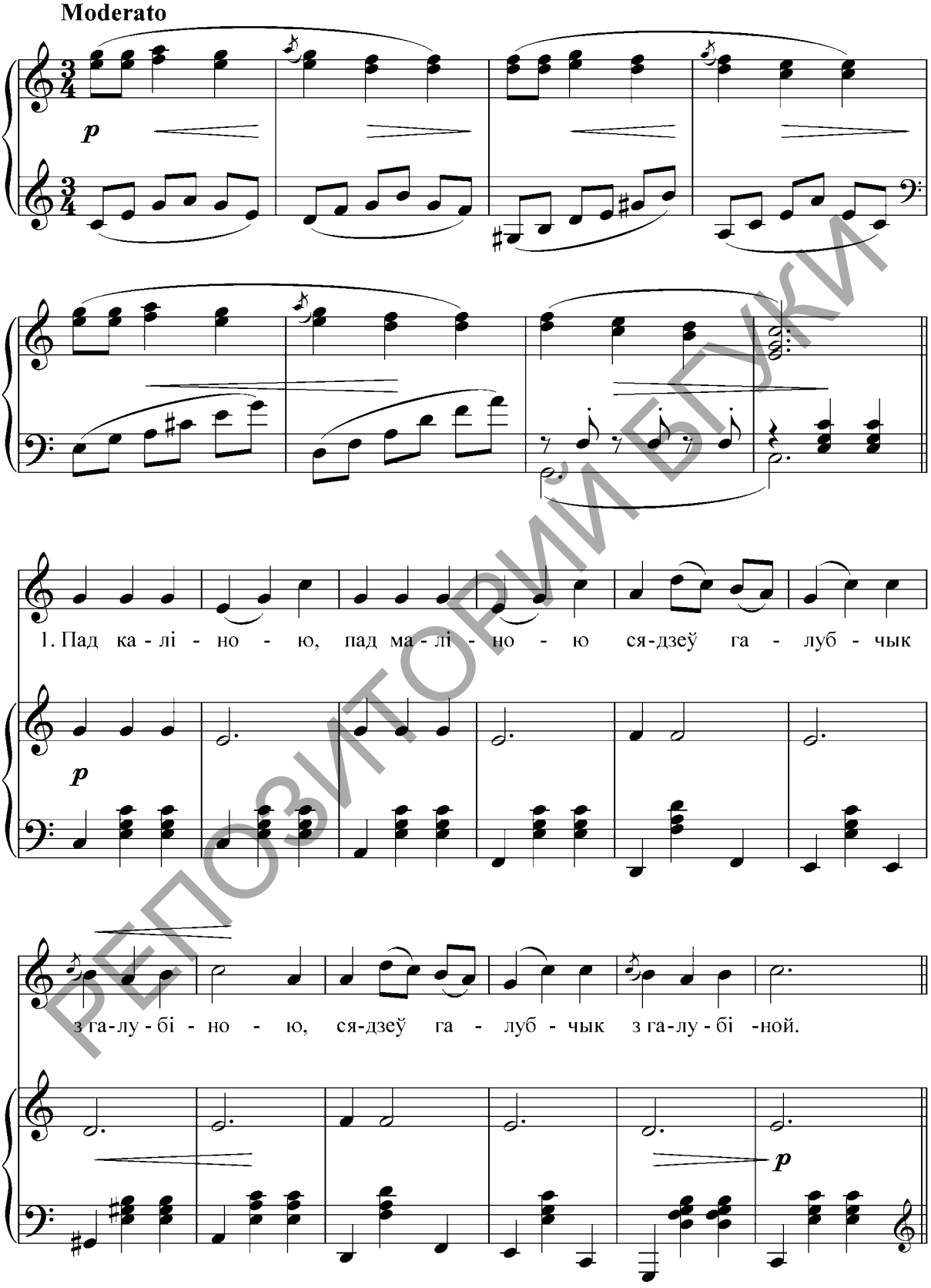


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

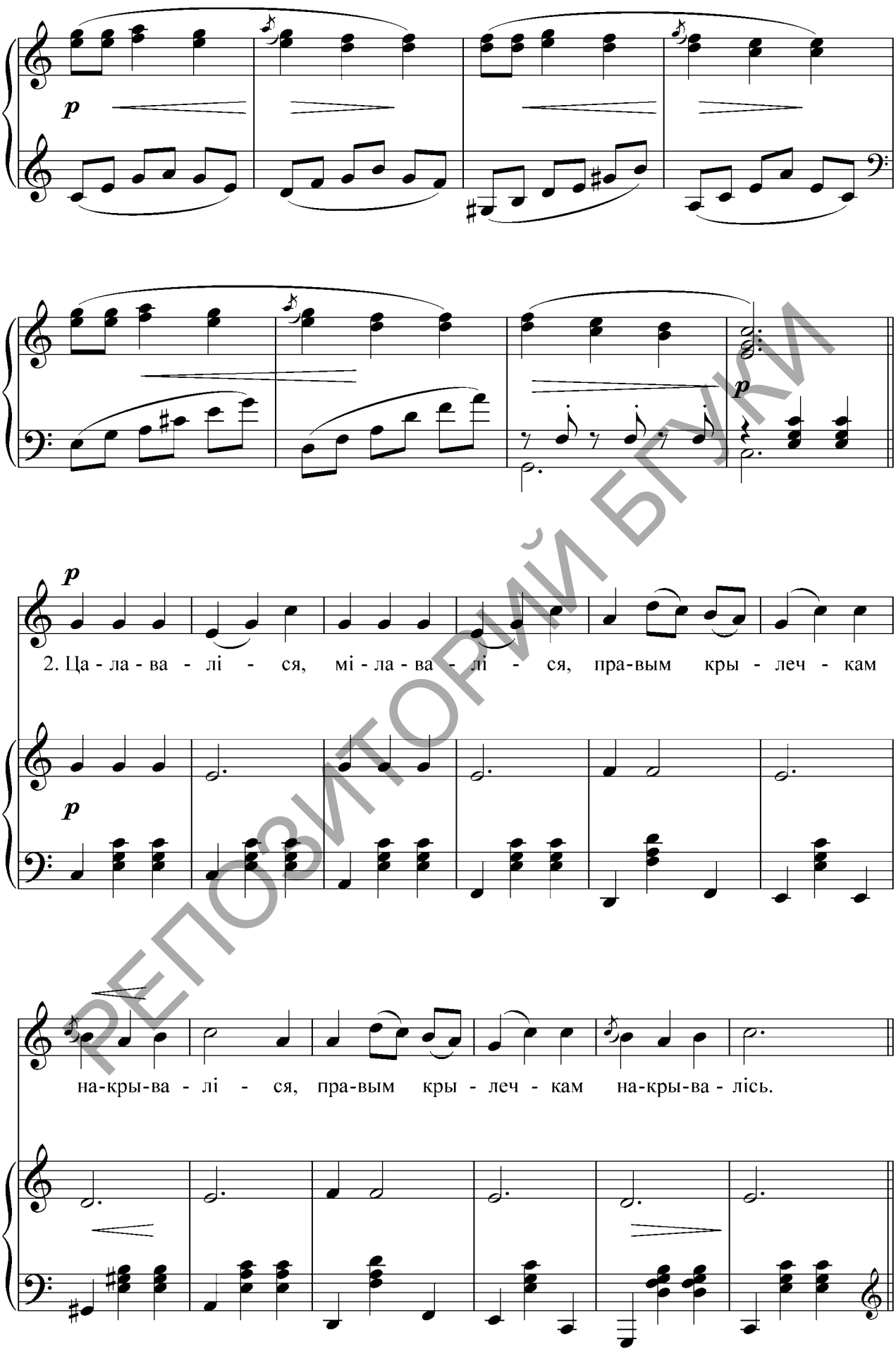


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

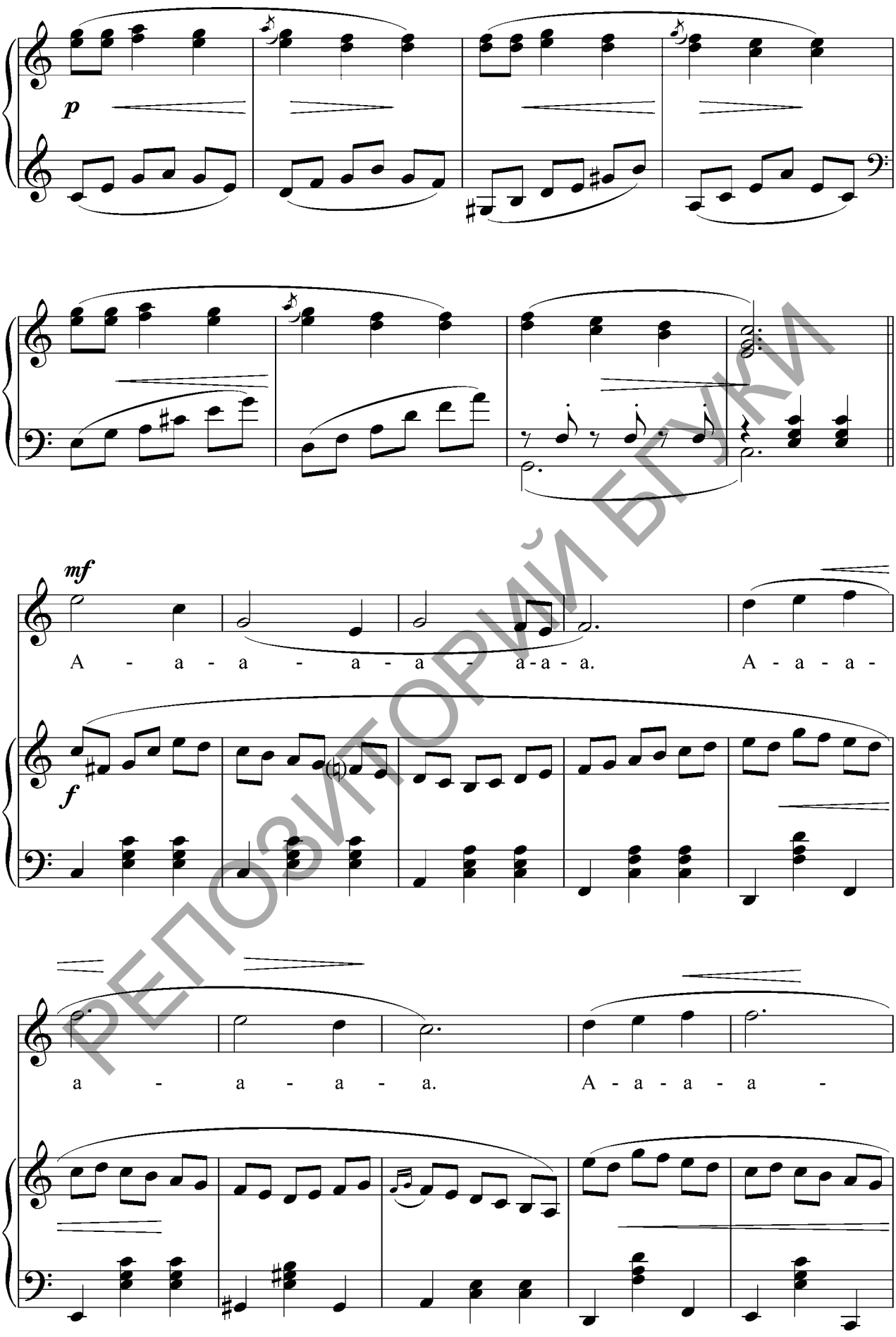
Пример 12. Белорусская песня «Пад каліною, пад маліною…»



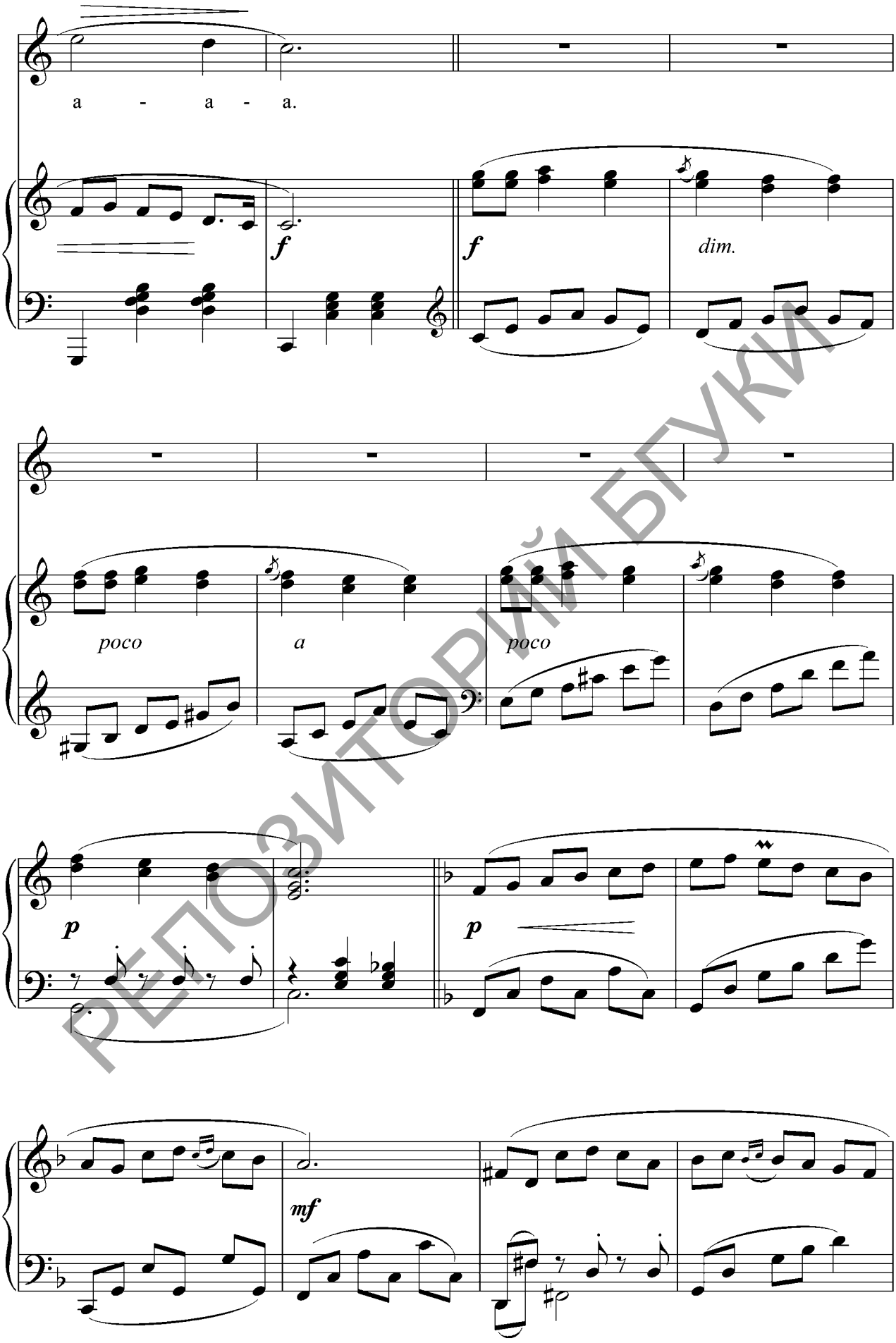
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



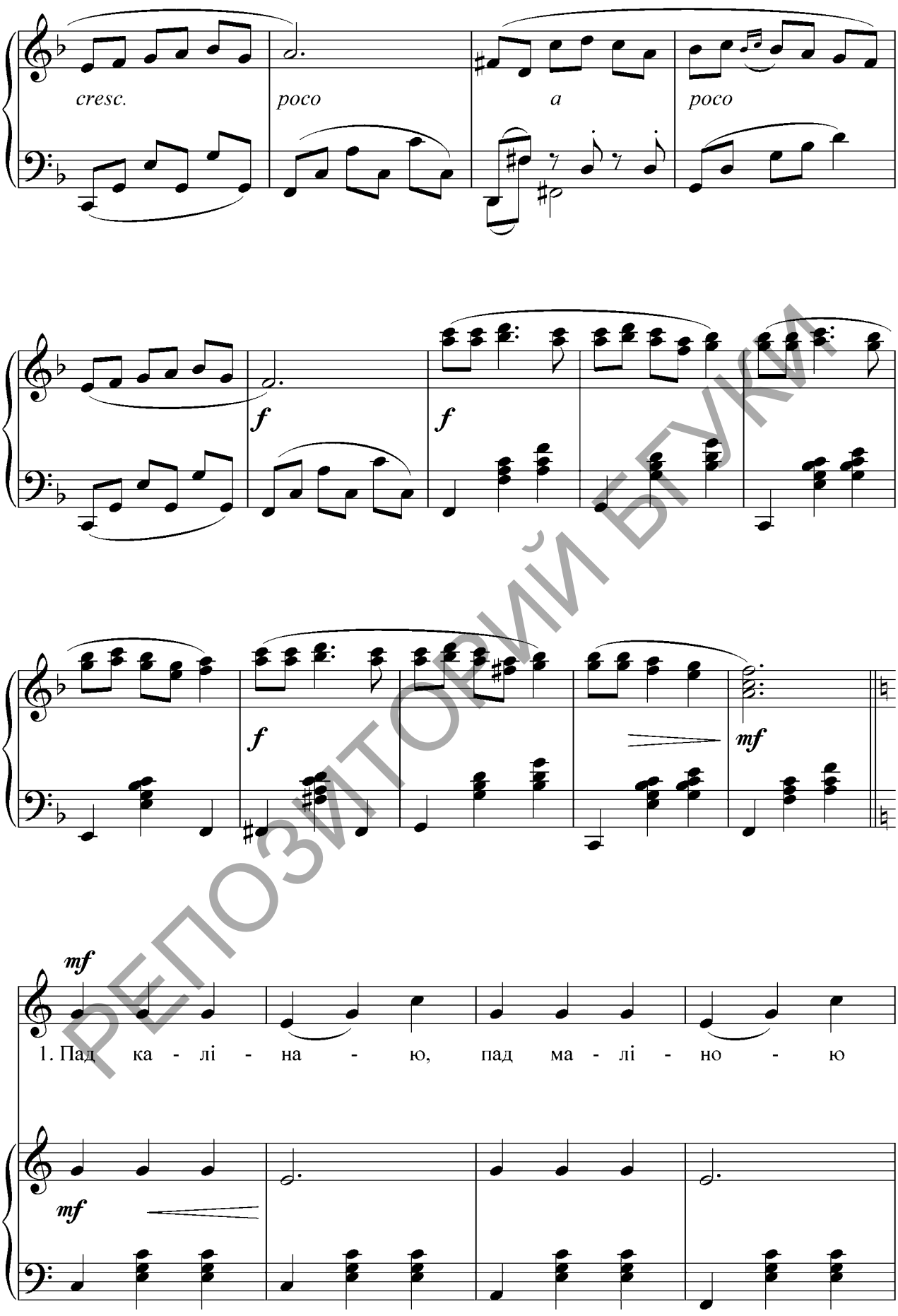
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



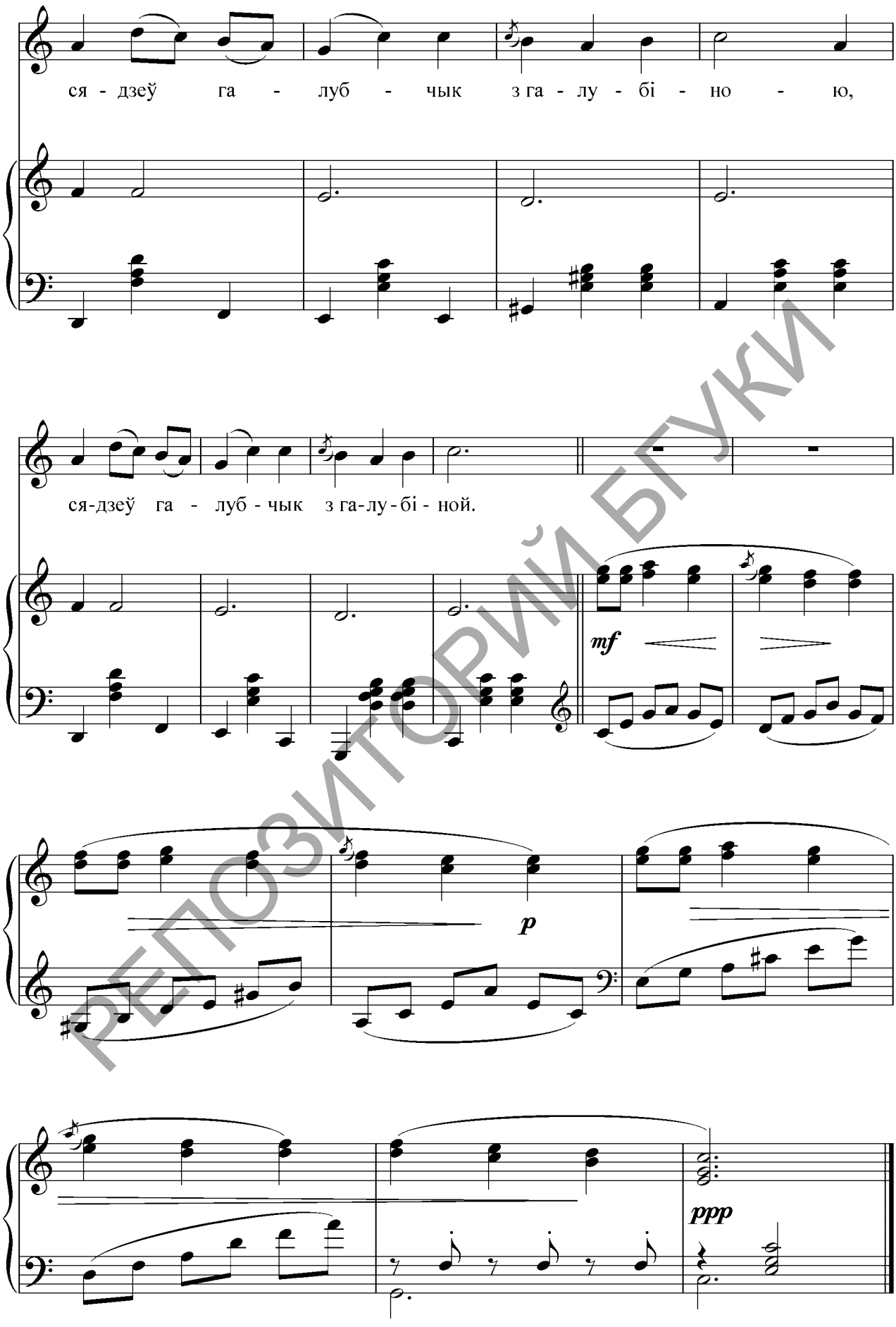
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

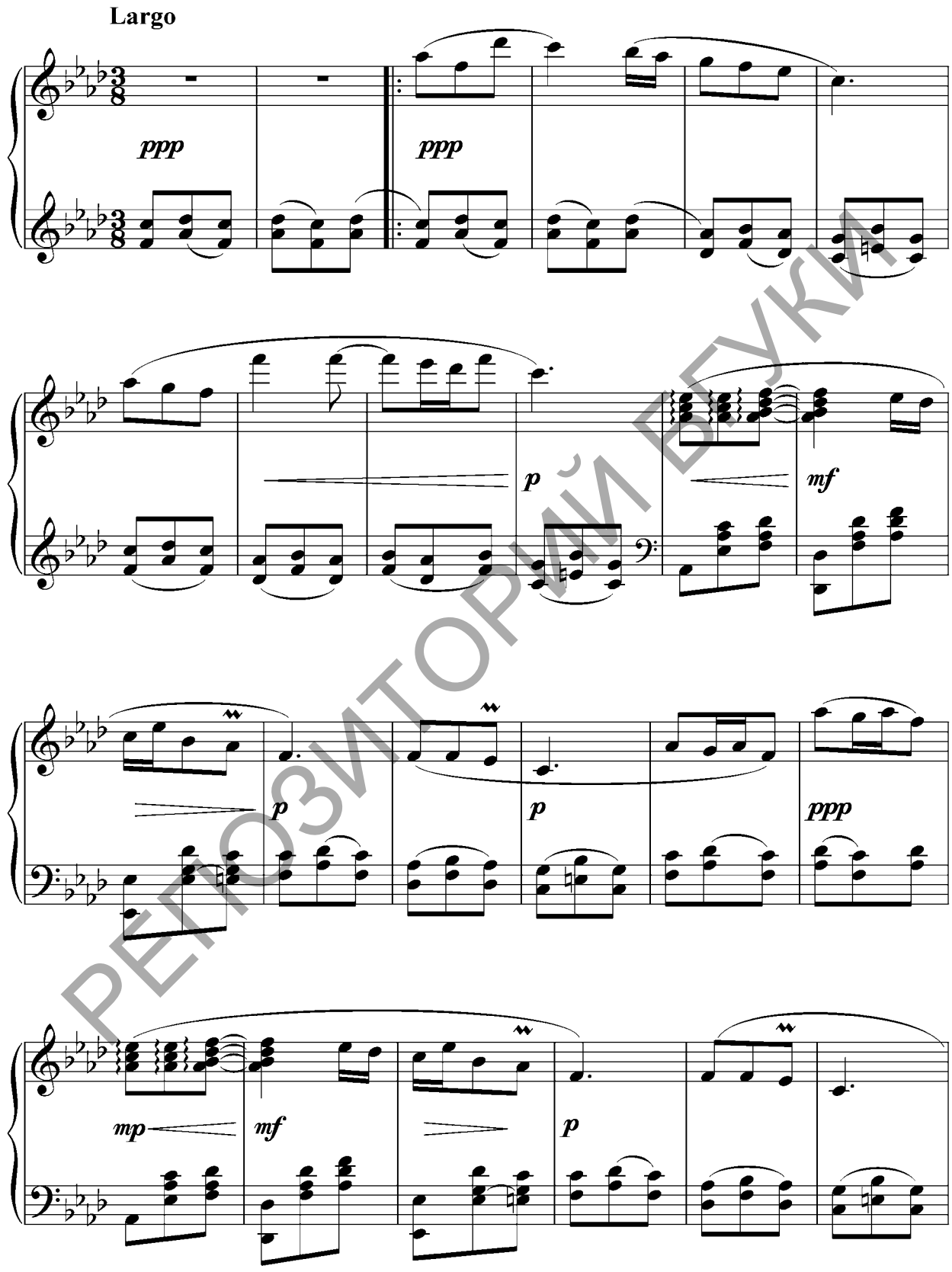


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

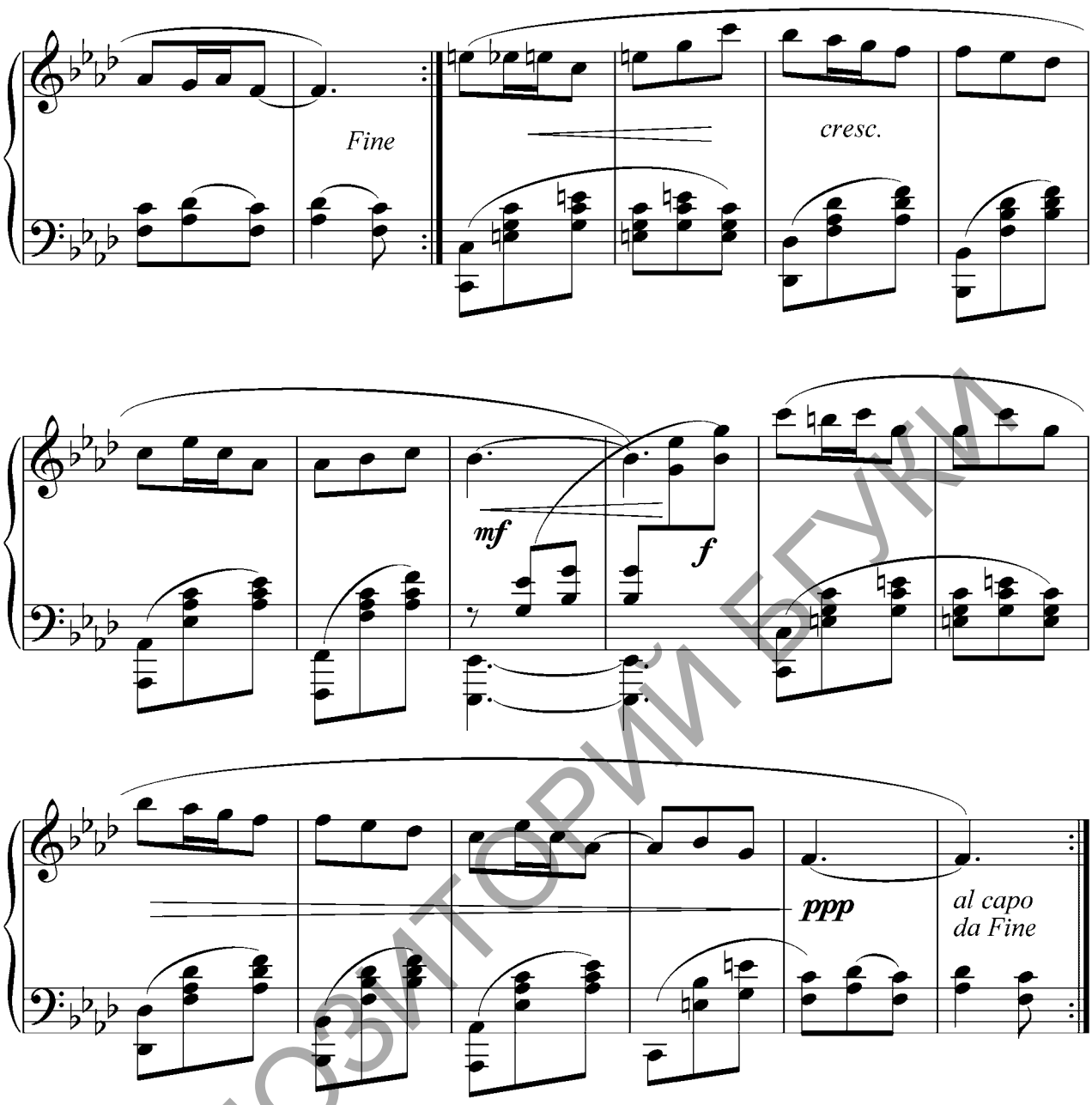


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 13. Белорусская песня «Ой, палын мой, палыночак»

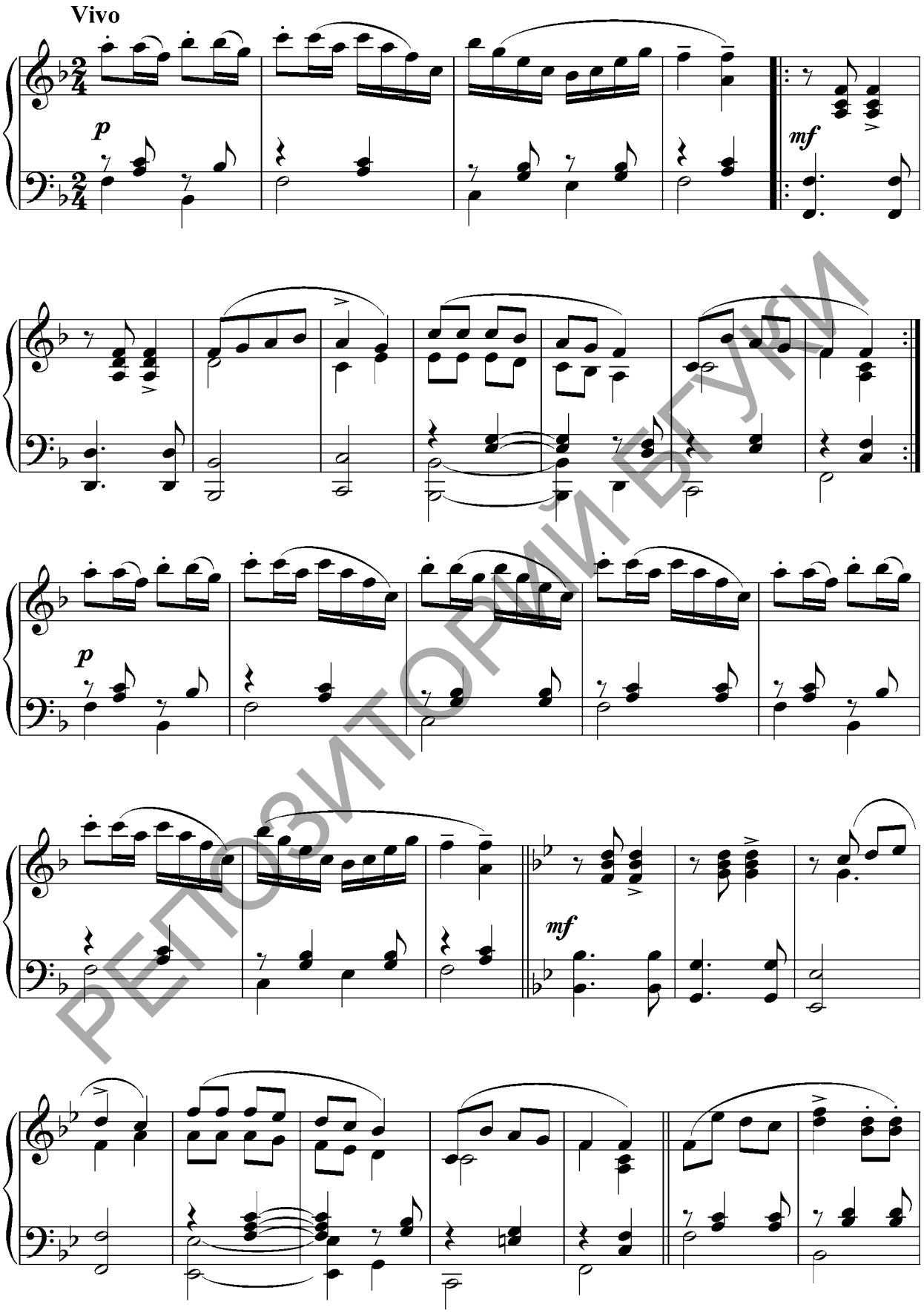


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

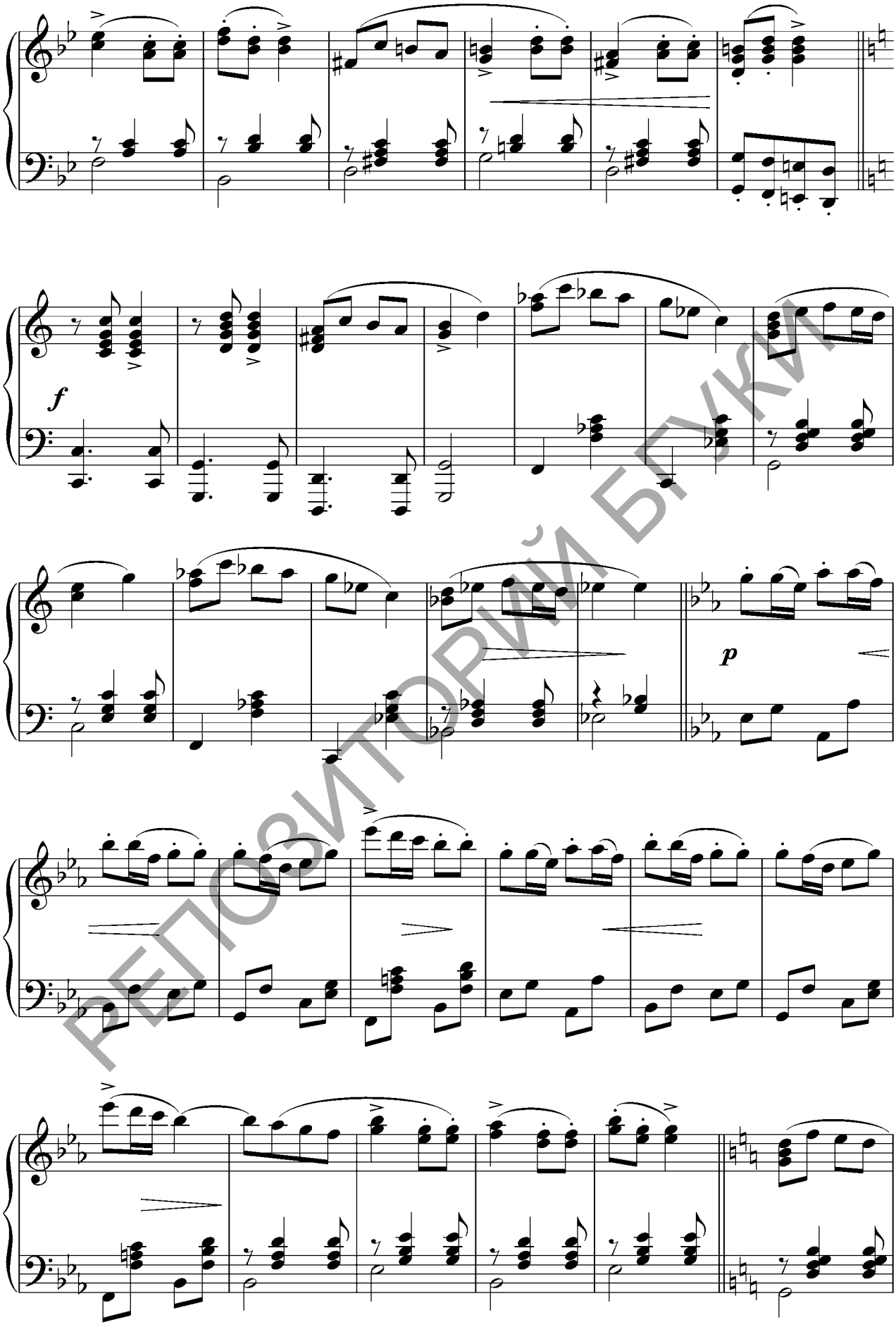


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

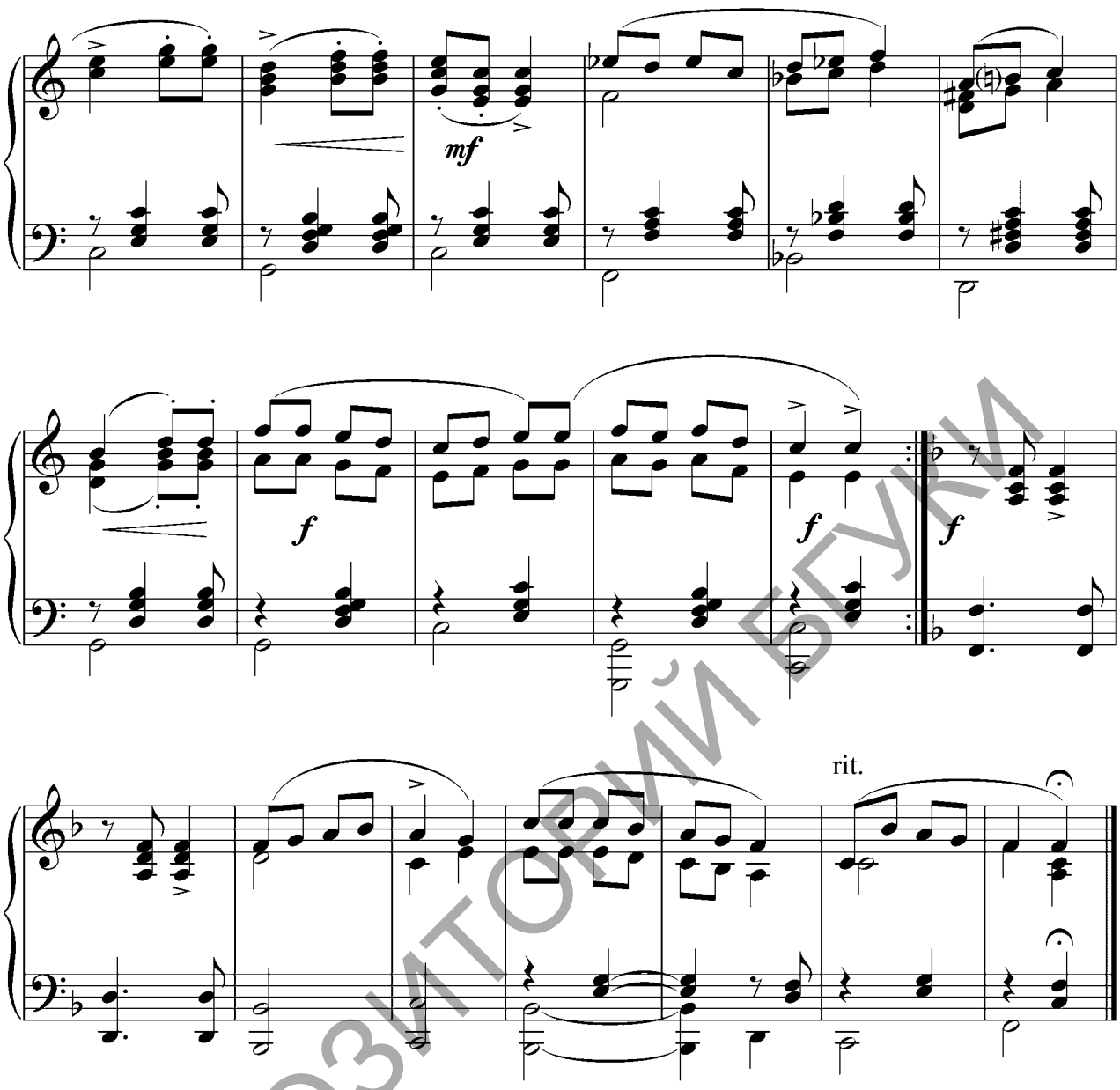
Пример 14. Белорусский хоровод «Ачарот»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

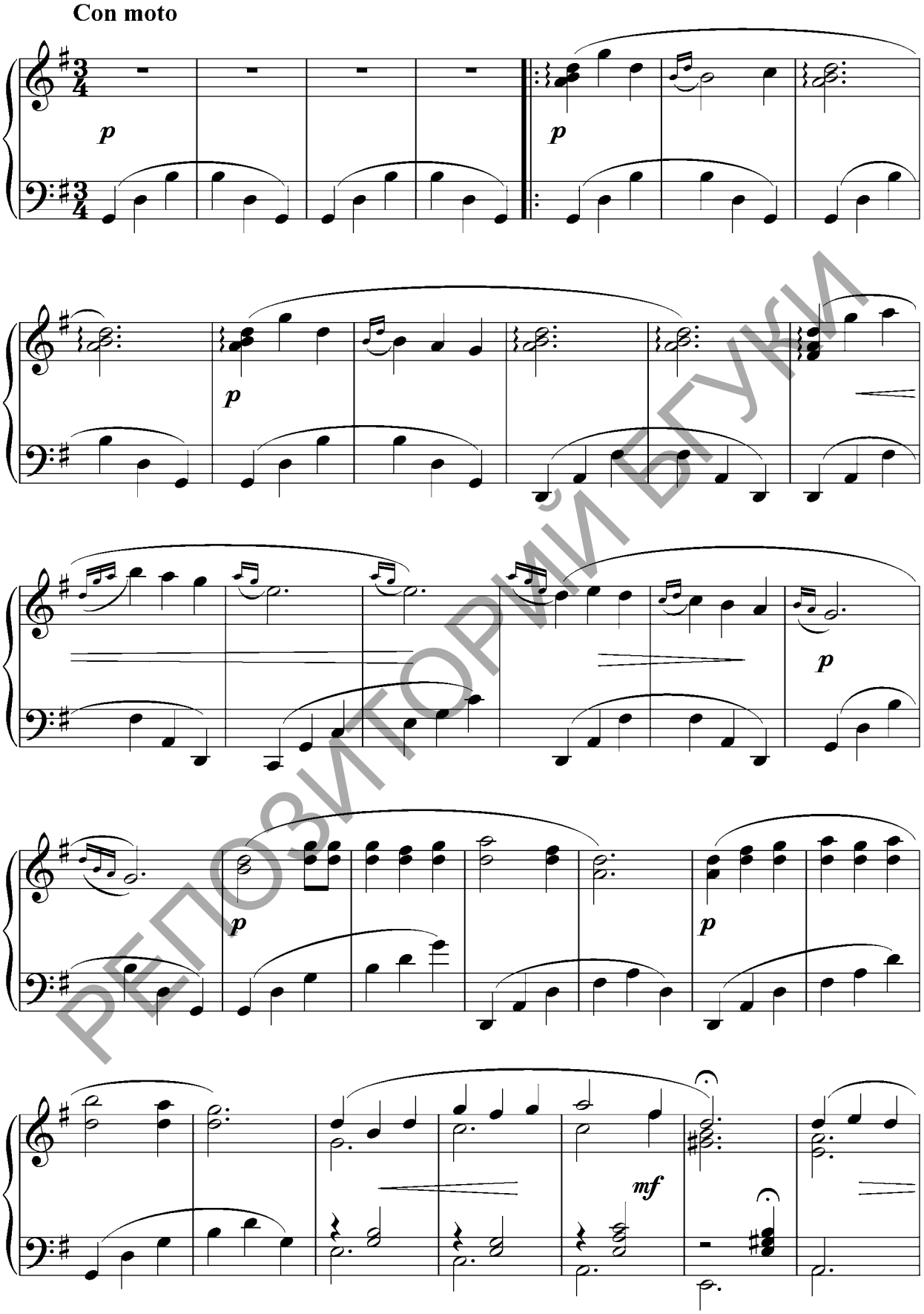


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

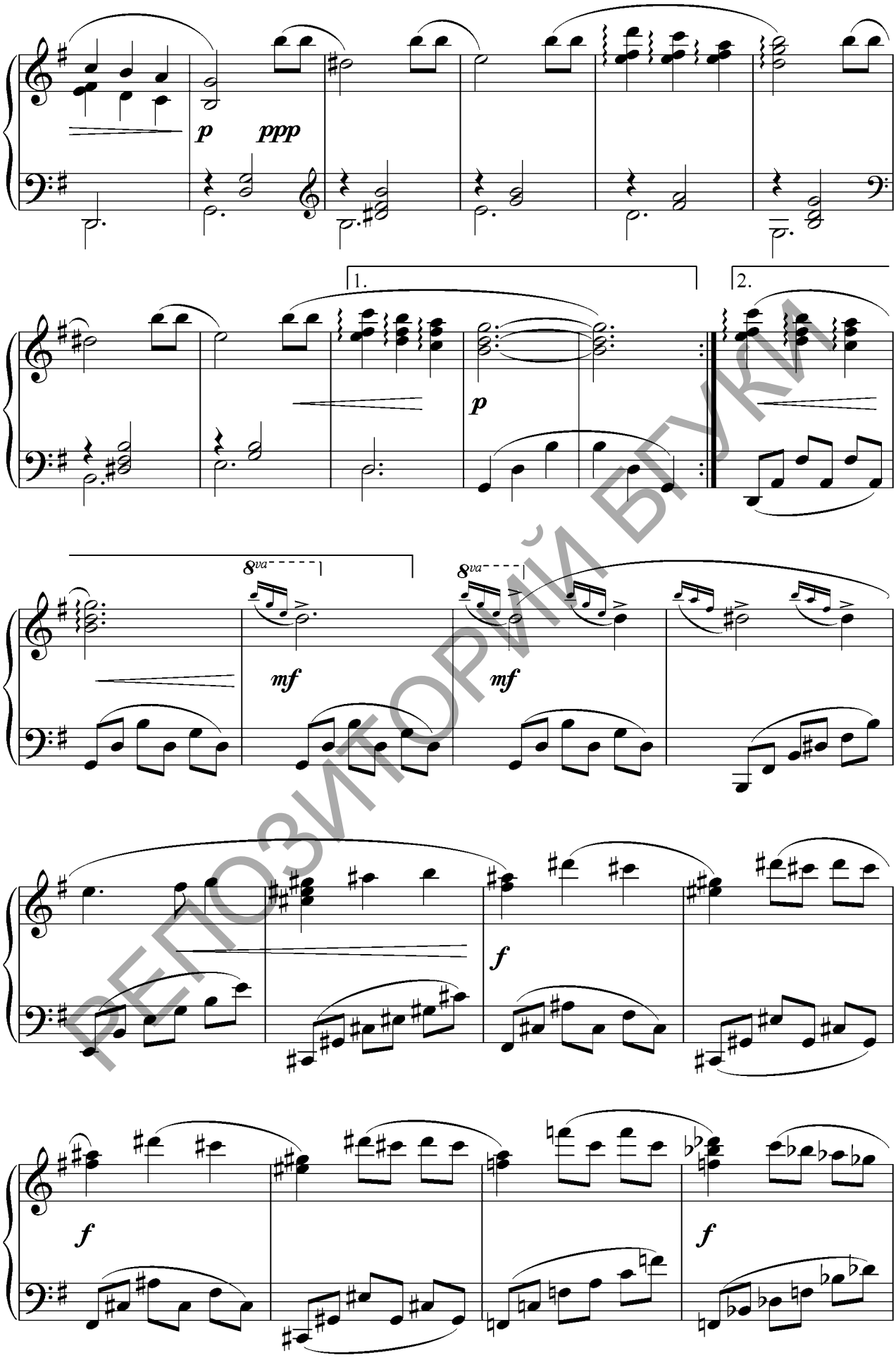


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

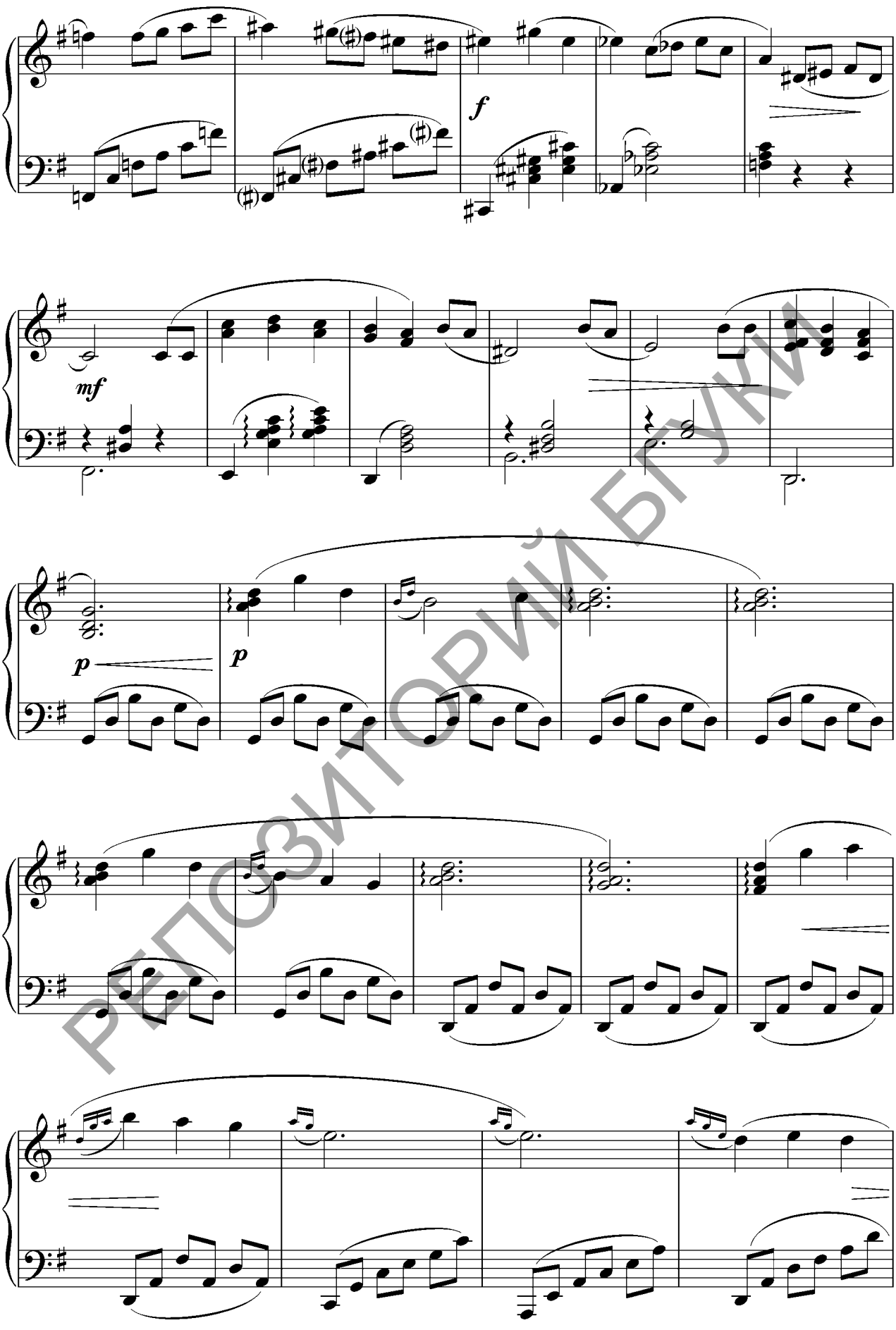
Пример 15. Вальс «Ветрык»



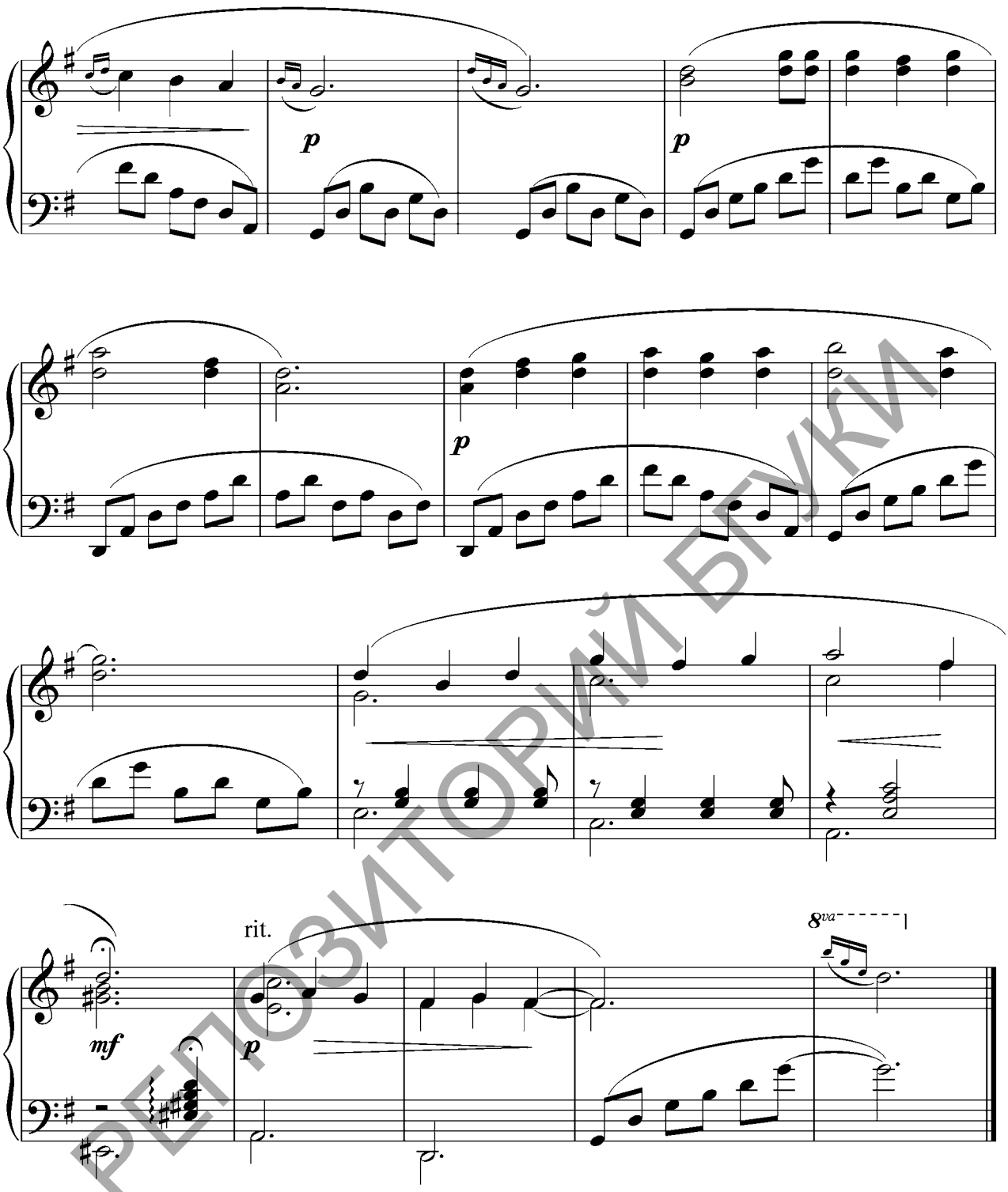
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

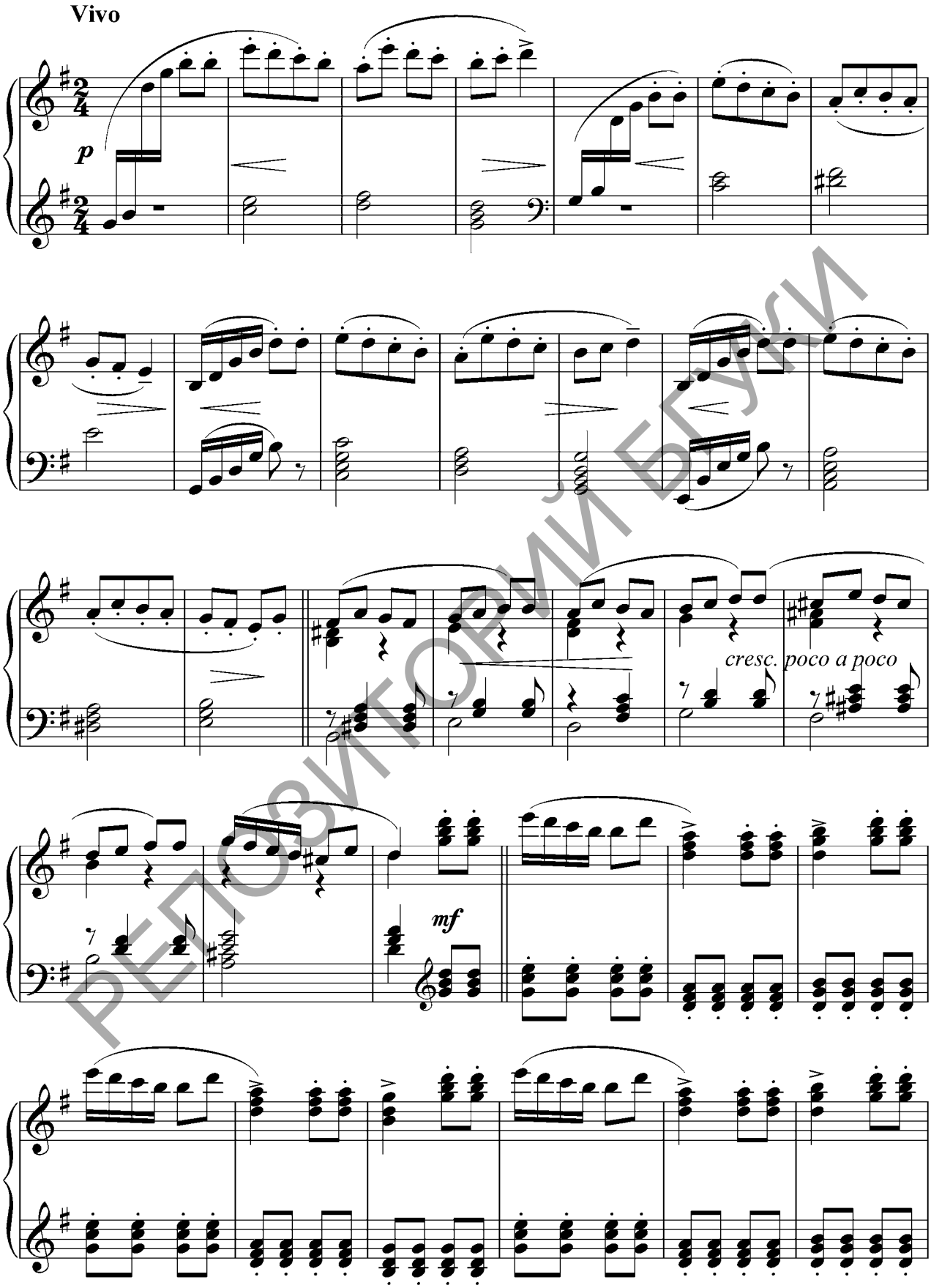


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

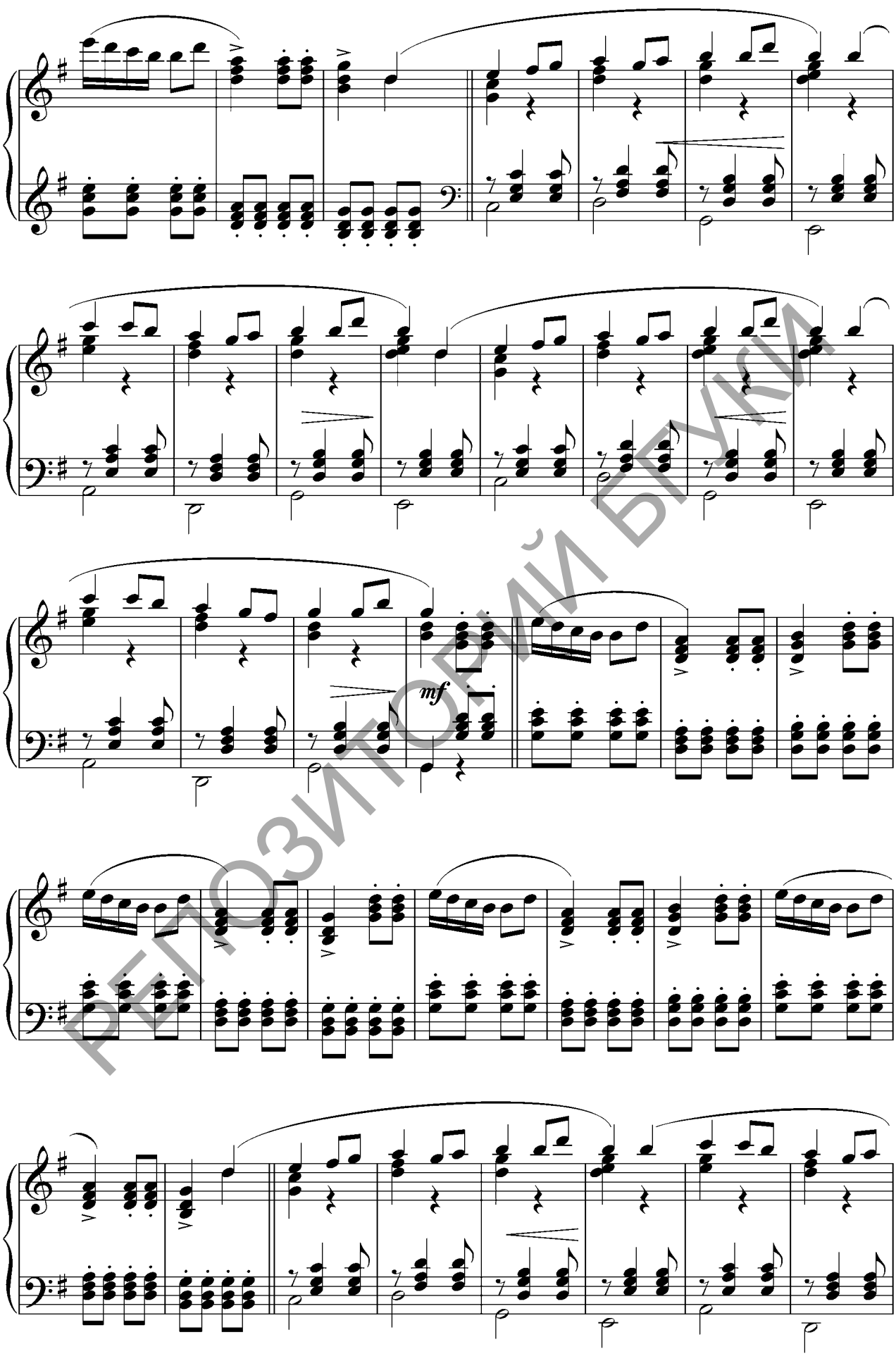


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

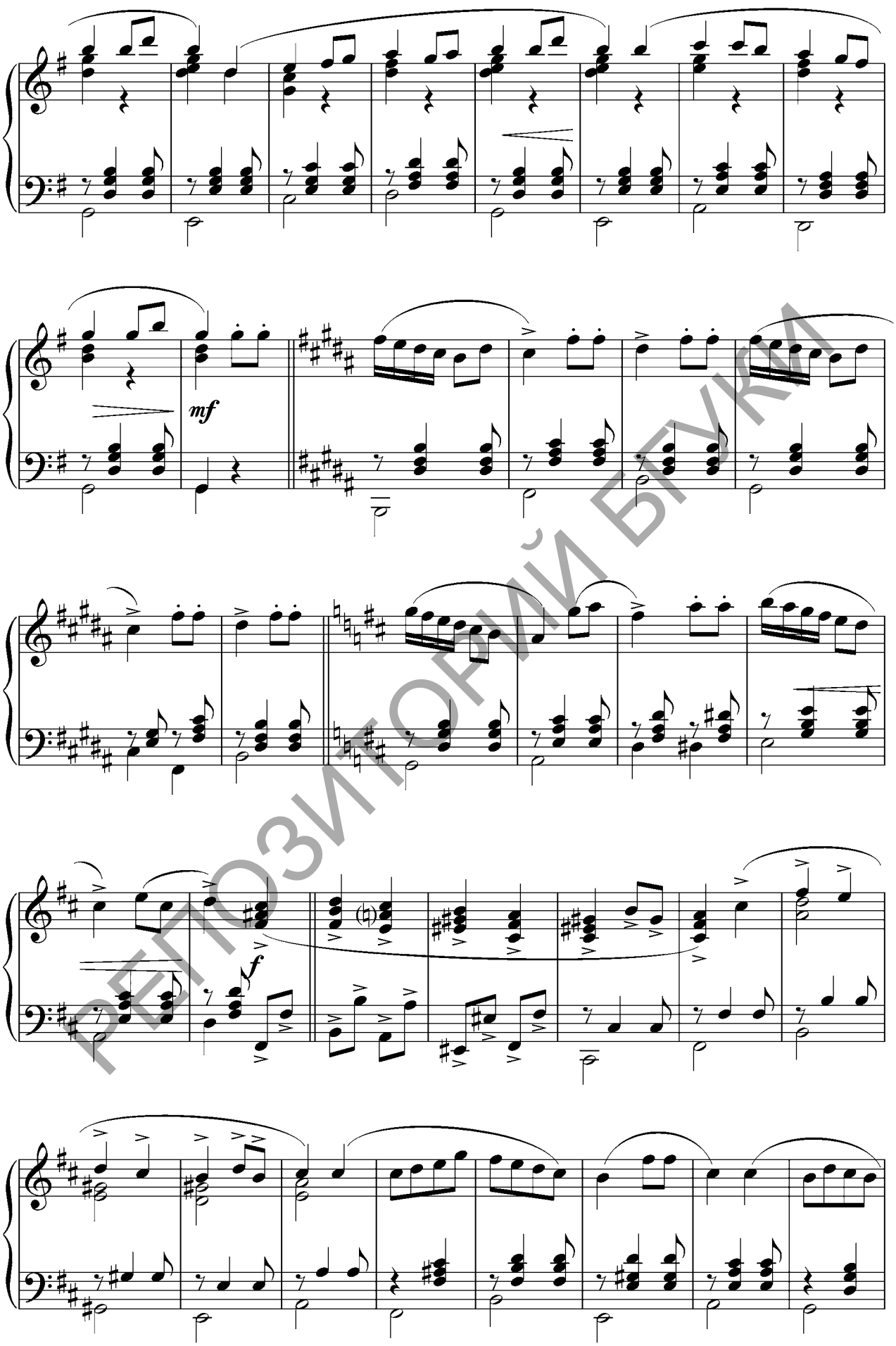
Пример 16. Белорусский танец «Мяцеліца»



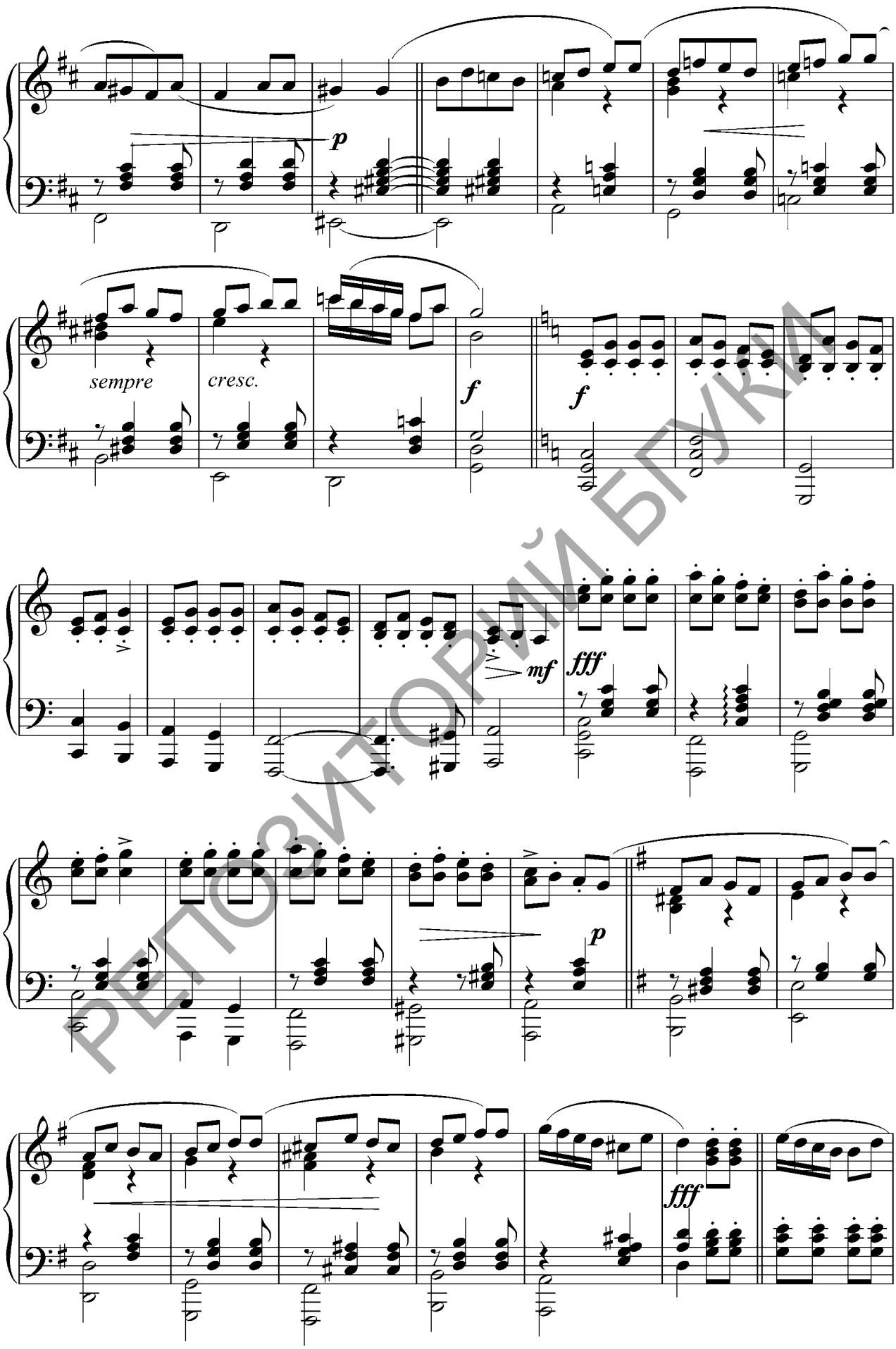
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



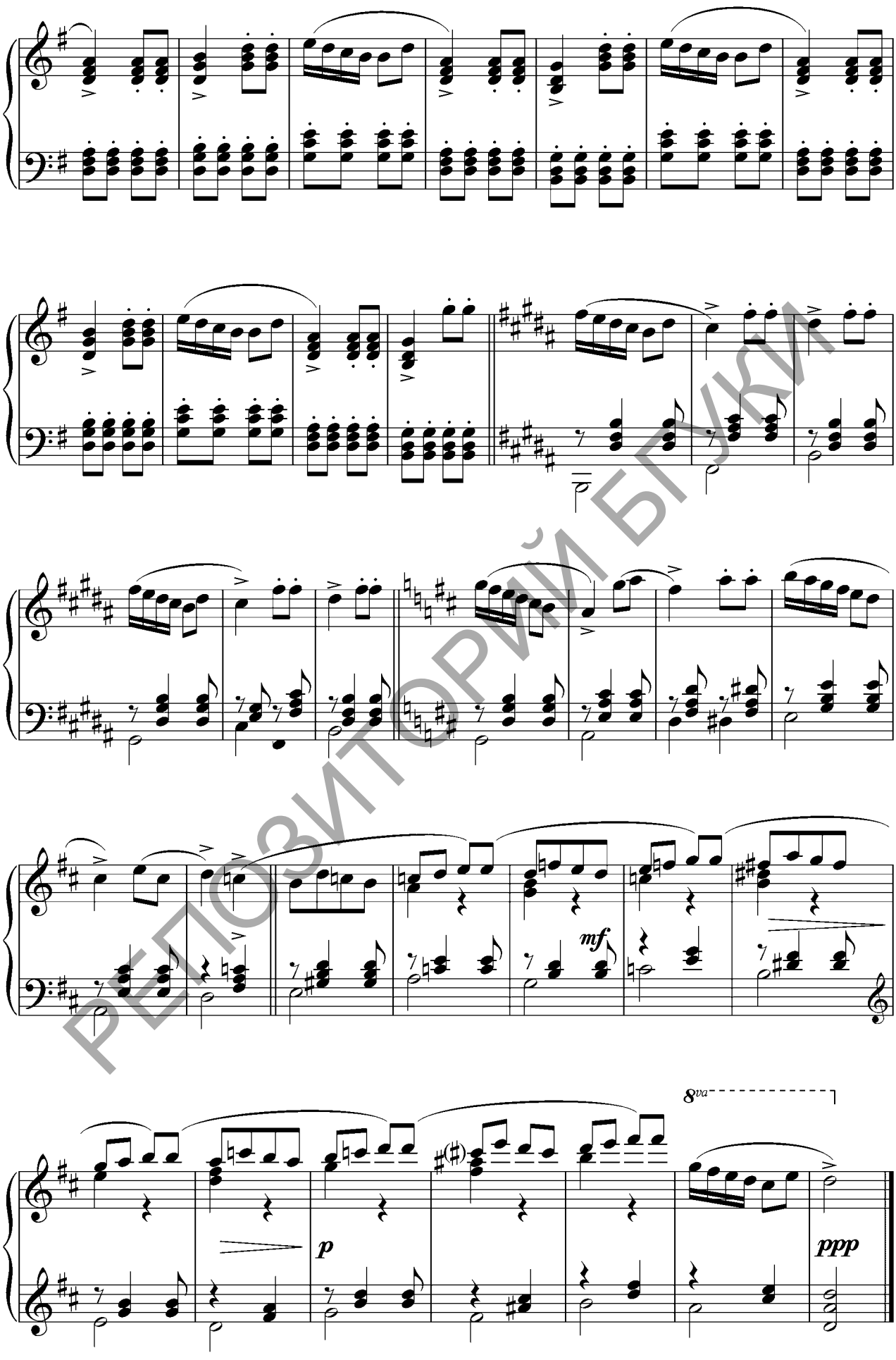
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

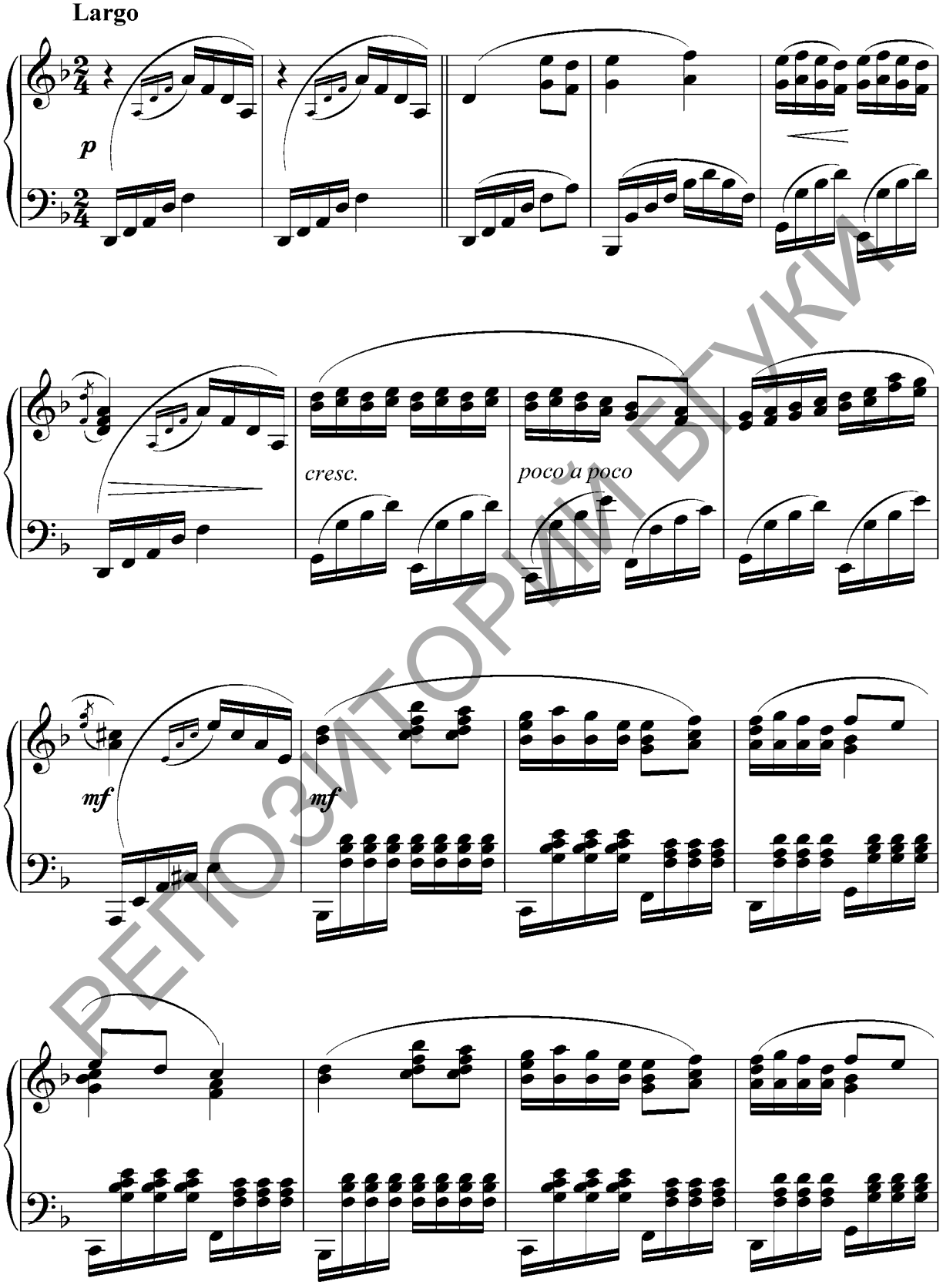


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

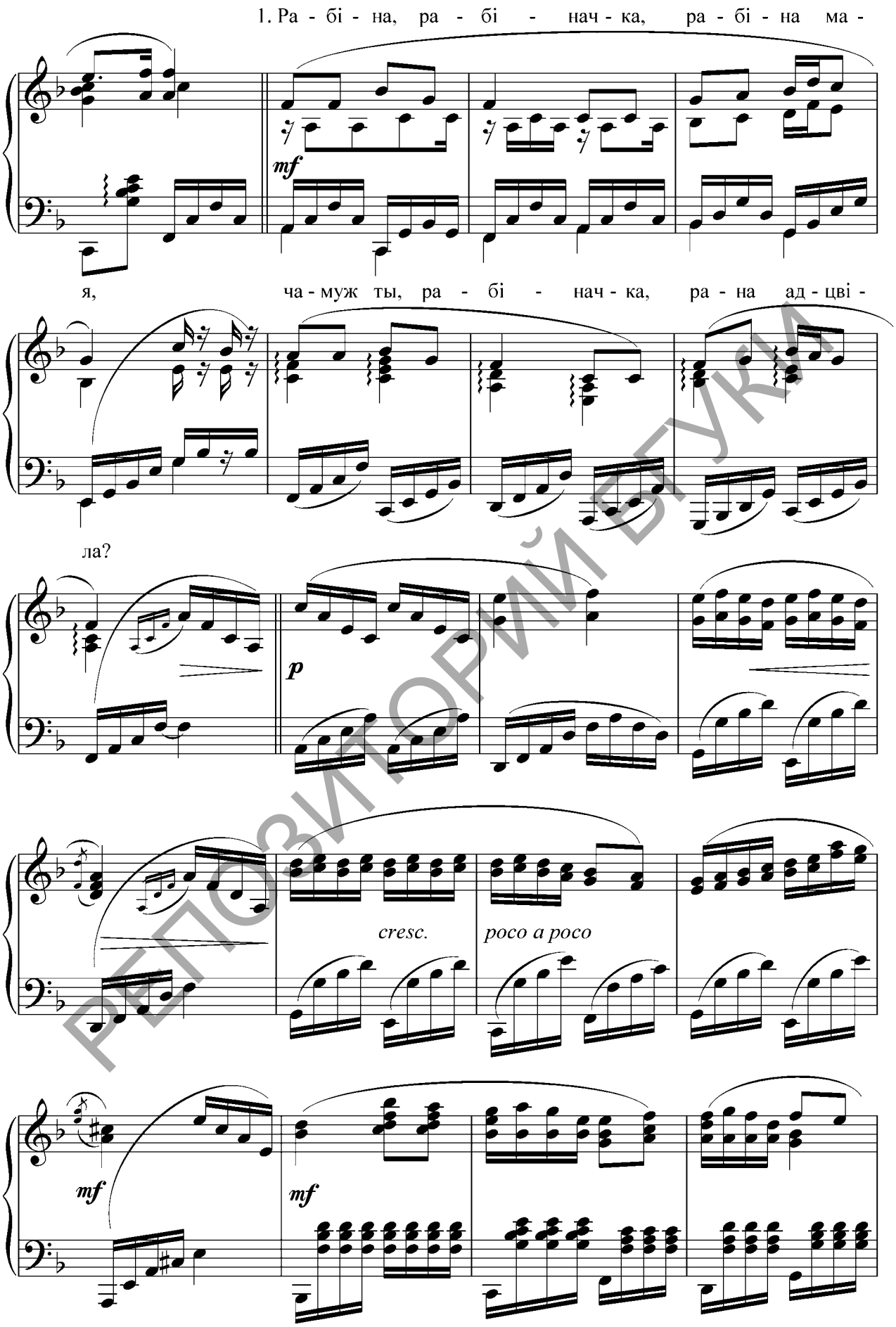


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

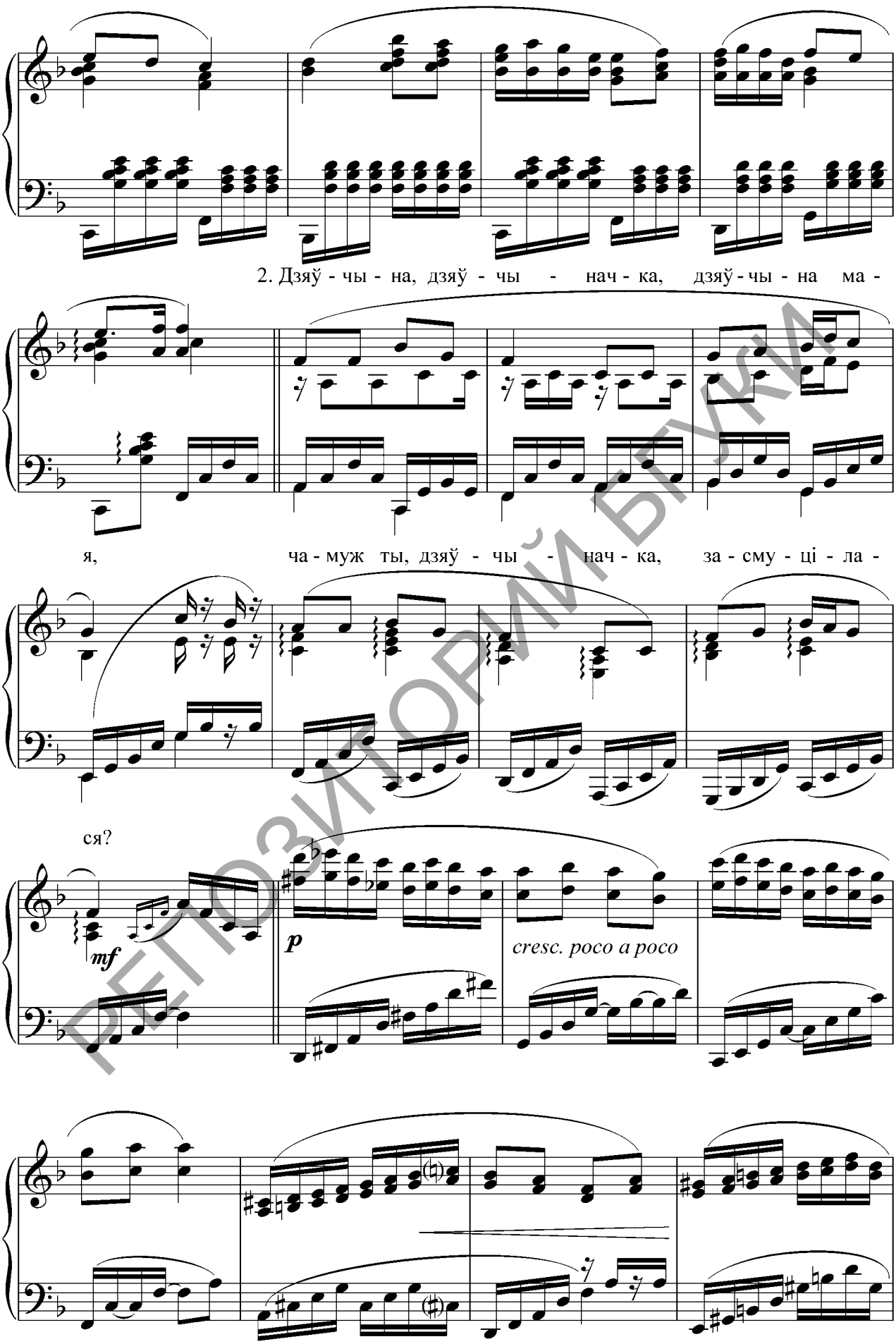
Пример 17. Белорусская песня «Рабіна, рабіначка…»



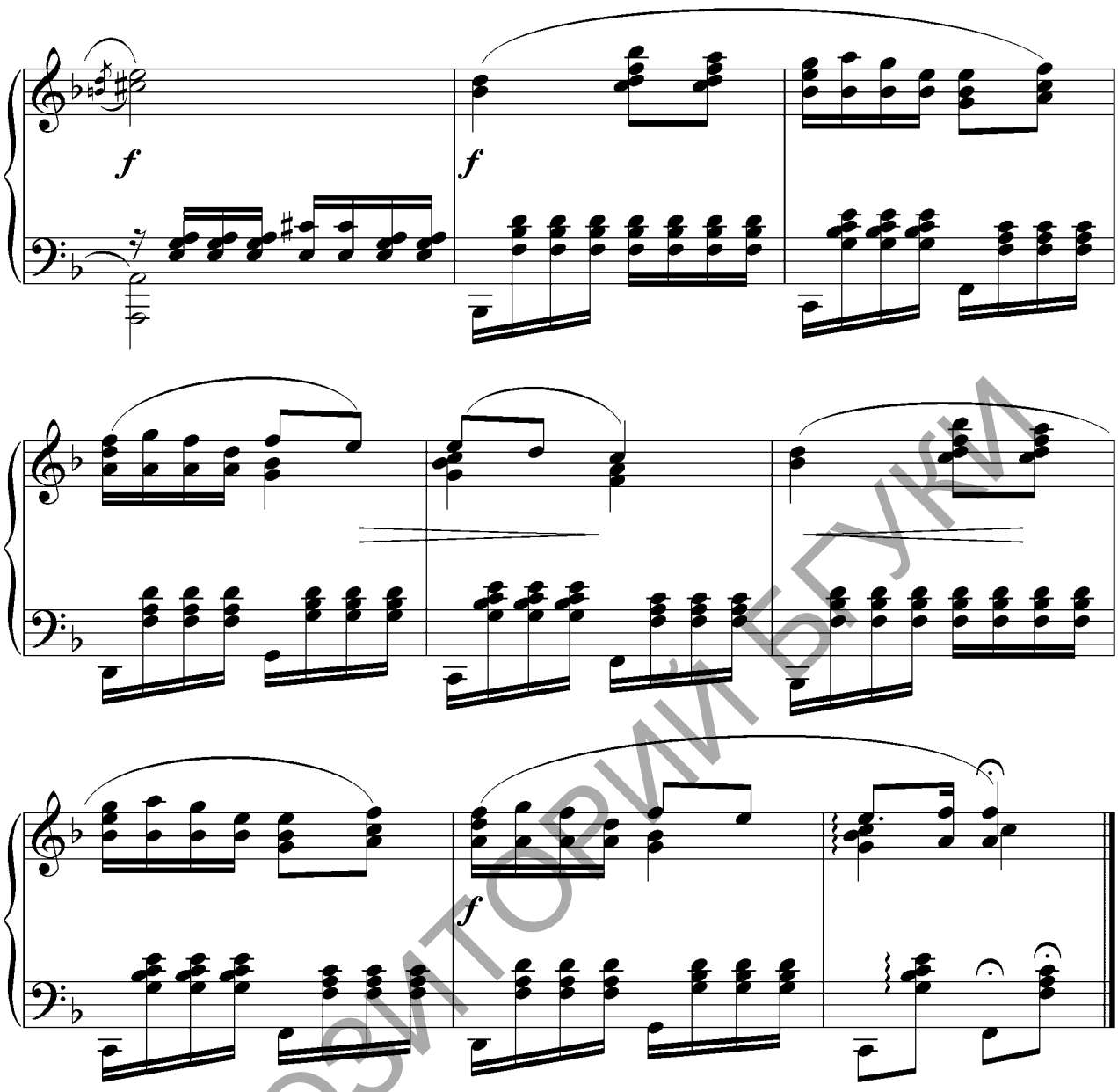
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

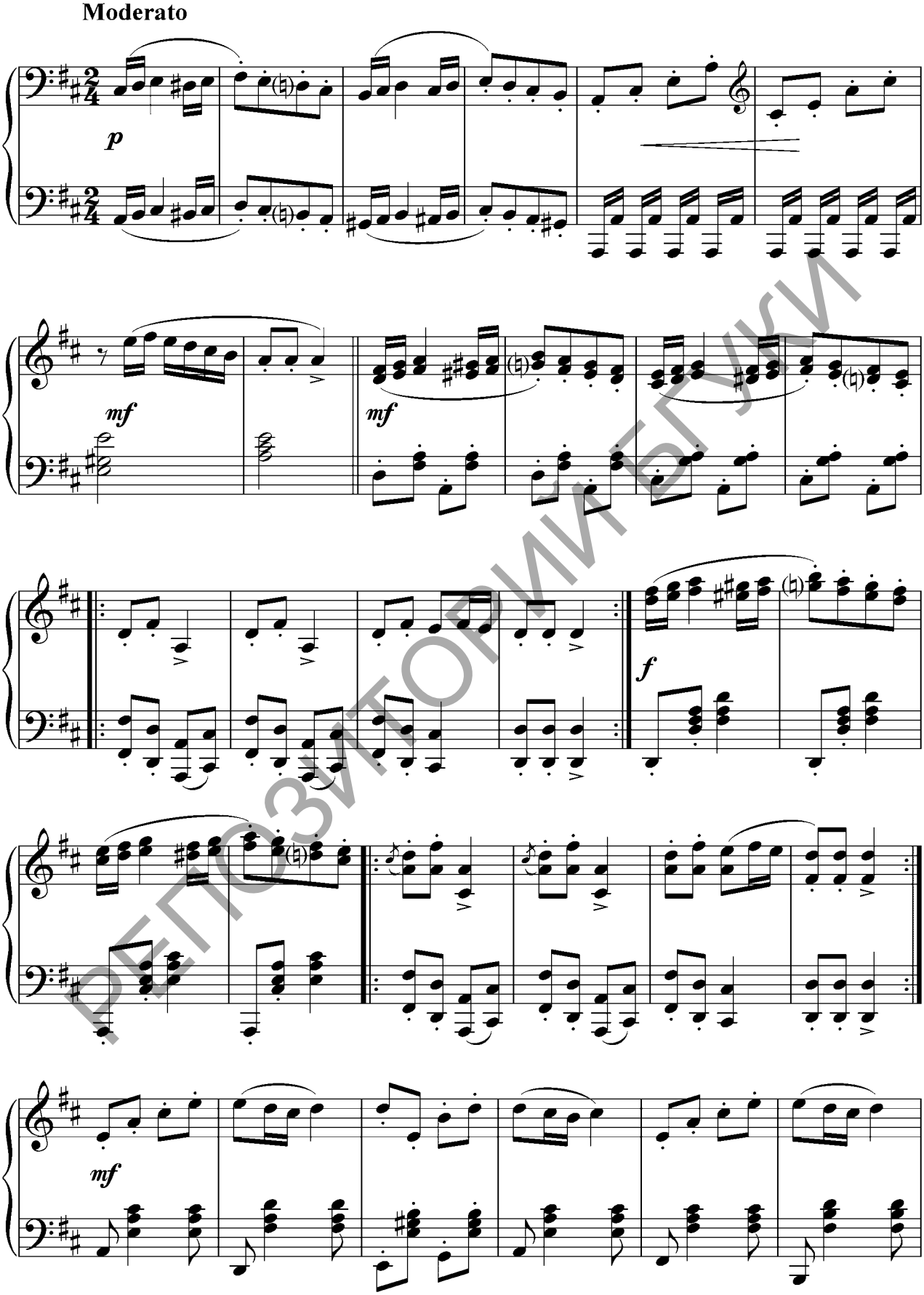


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

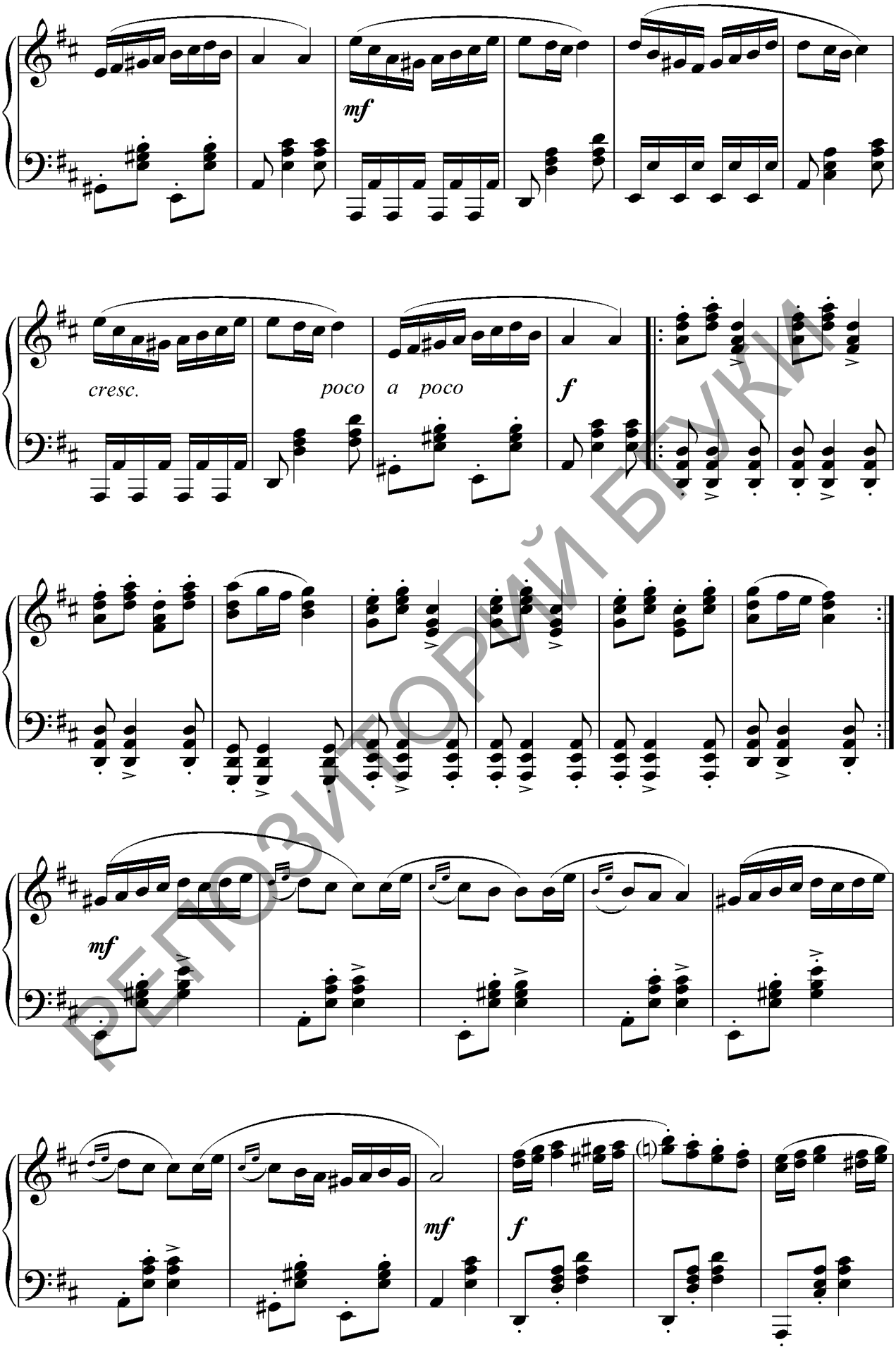


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

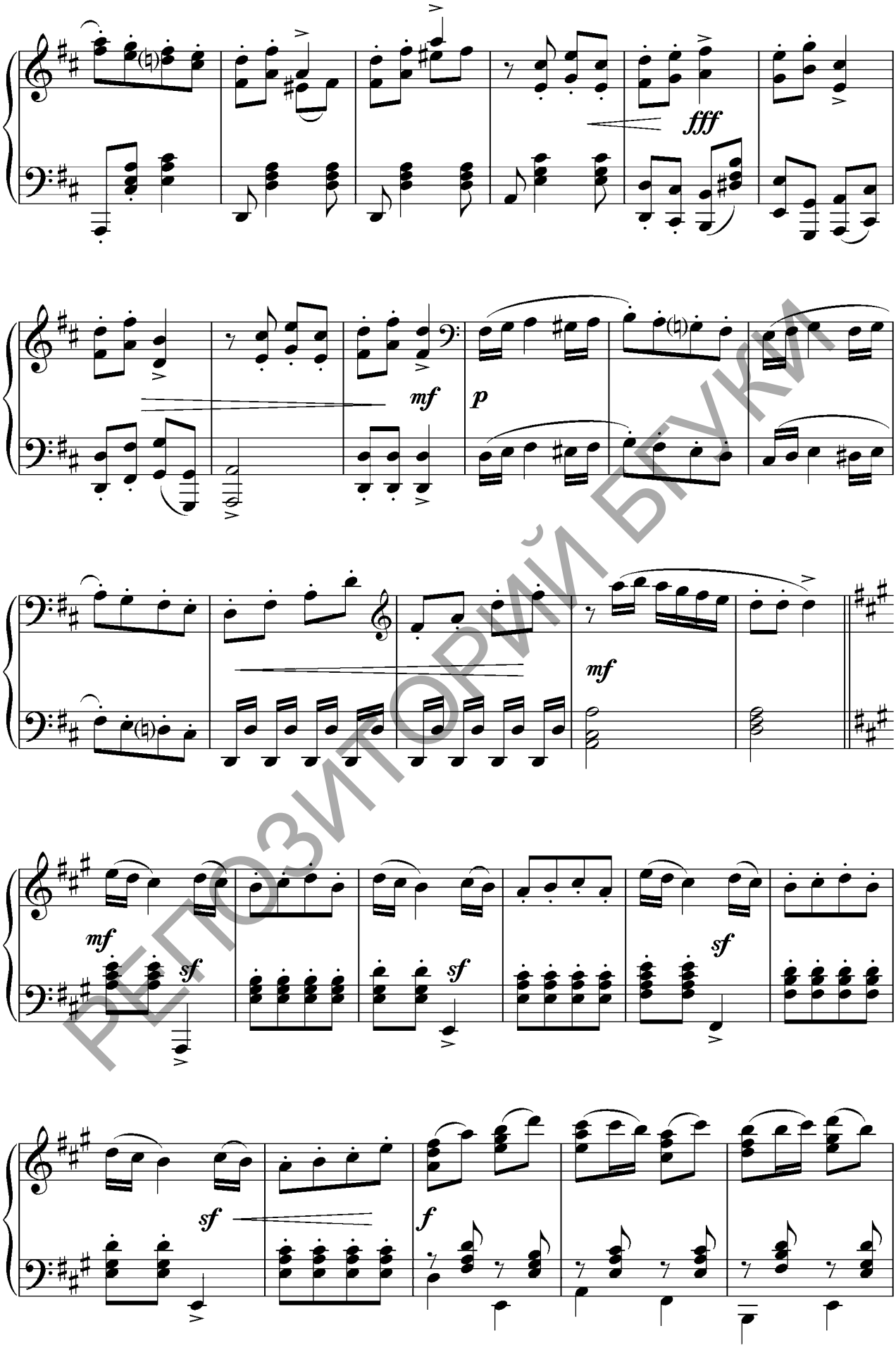
Пример 18. Белорусский танец «Мікіта»



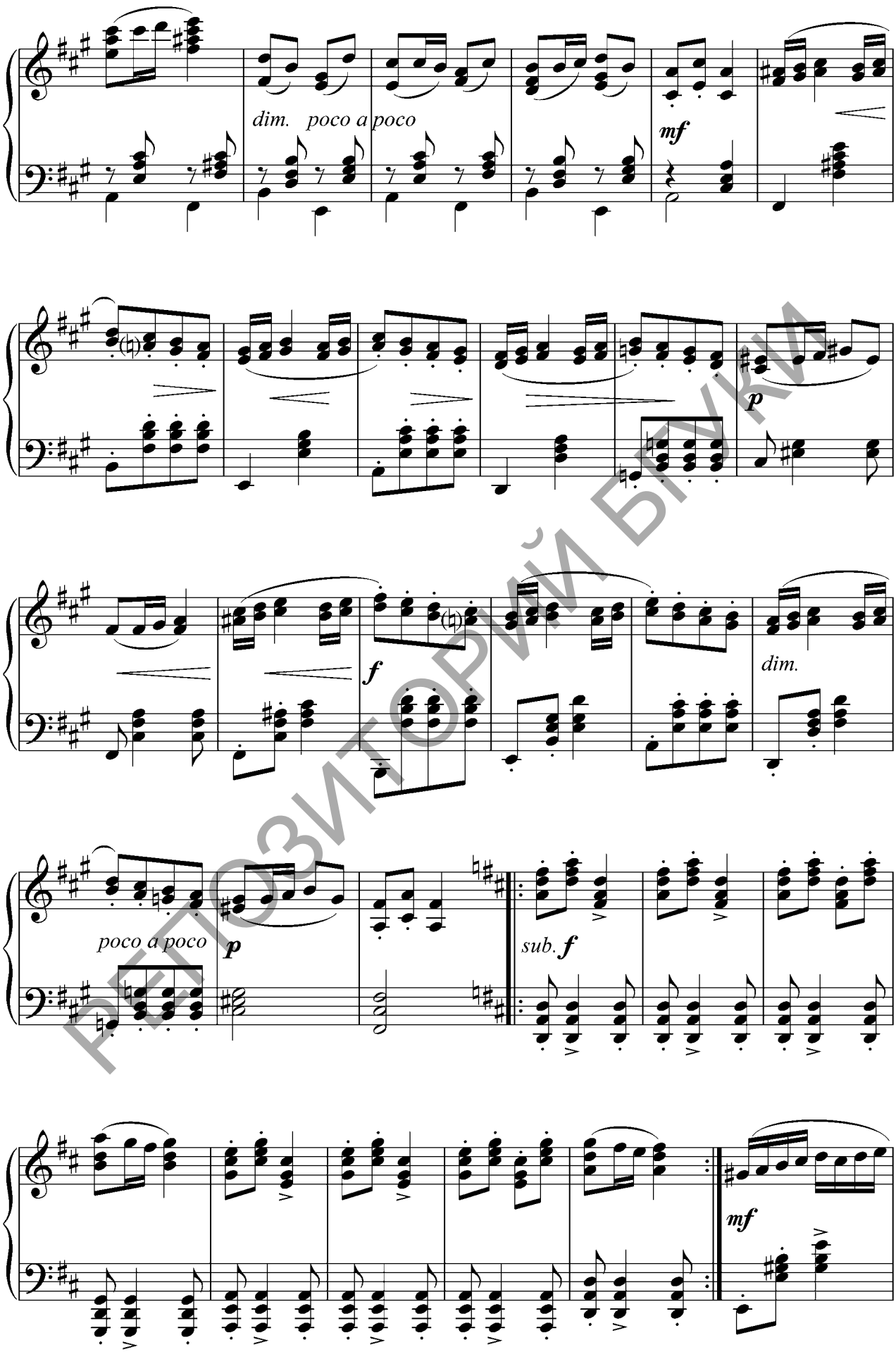
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



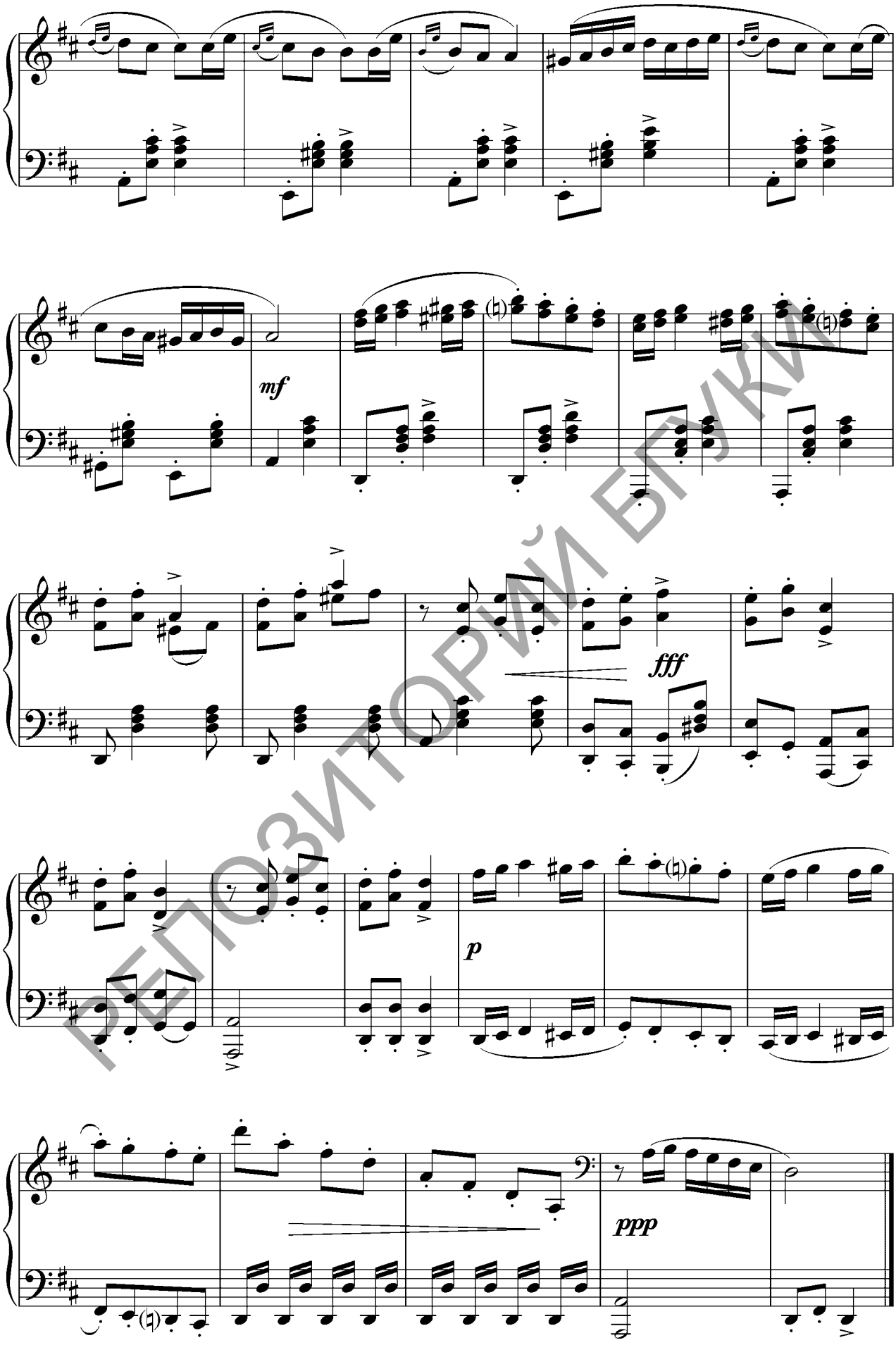
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

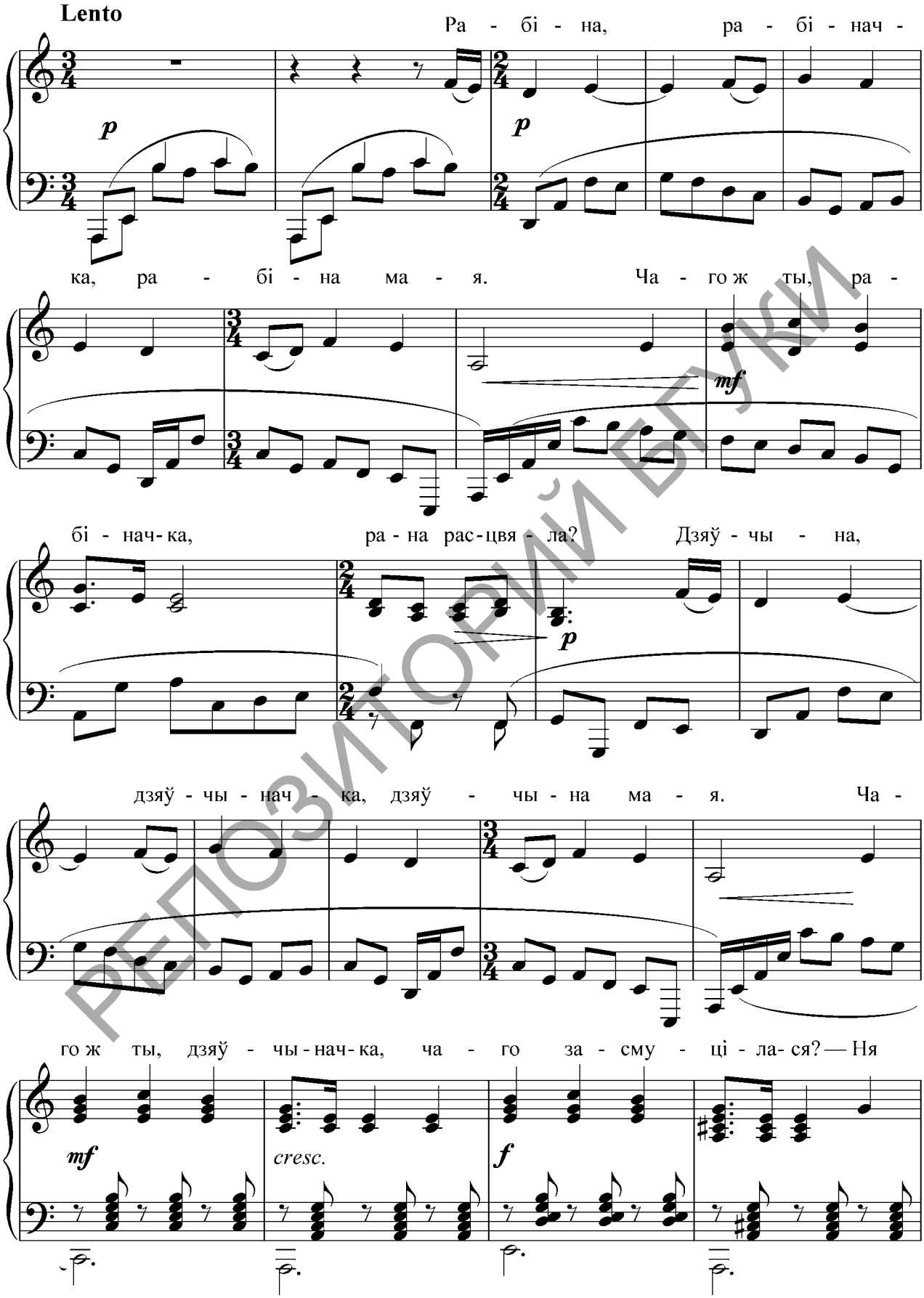


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

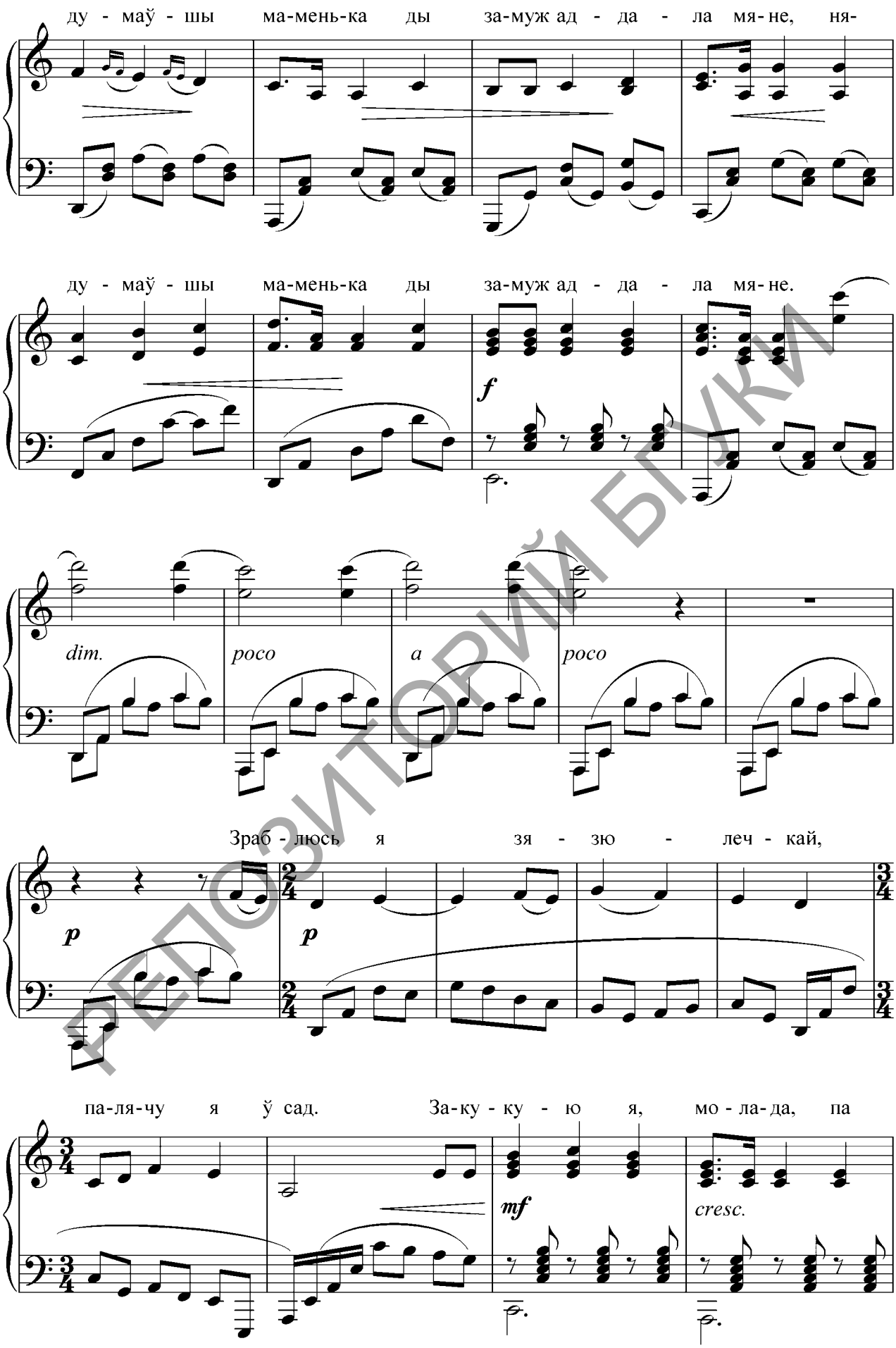


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

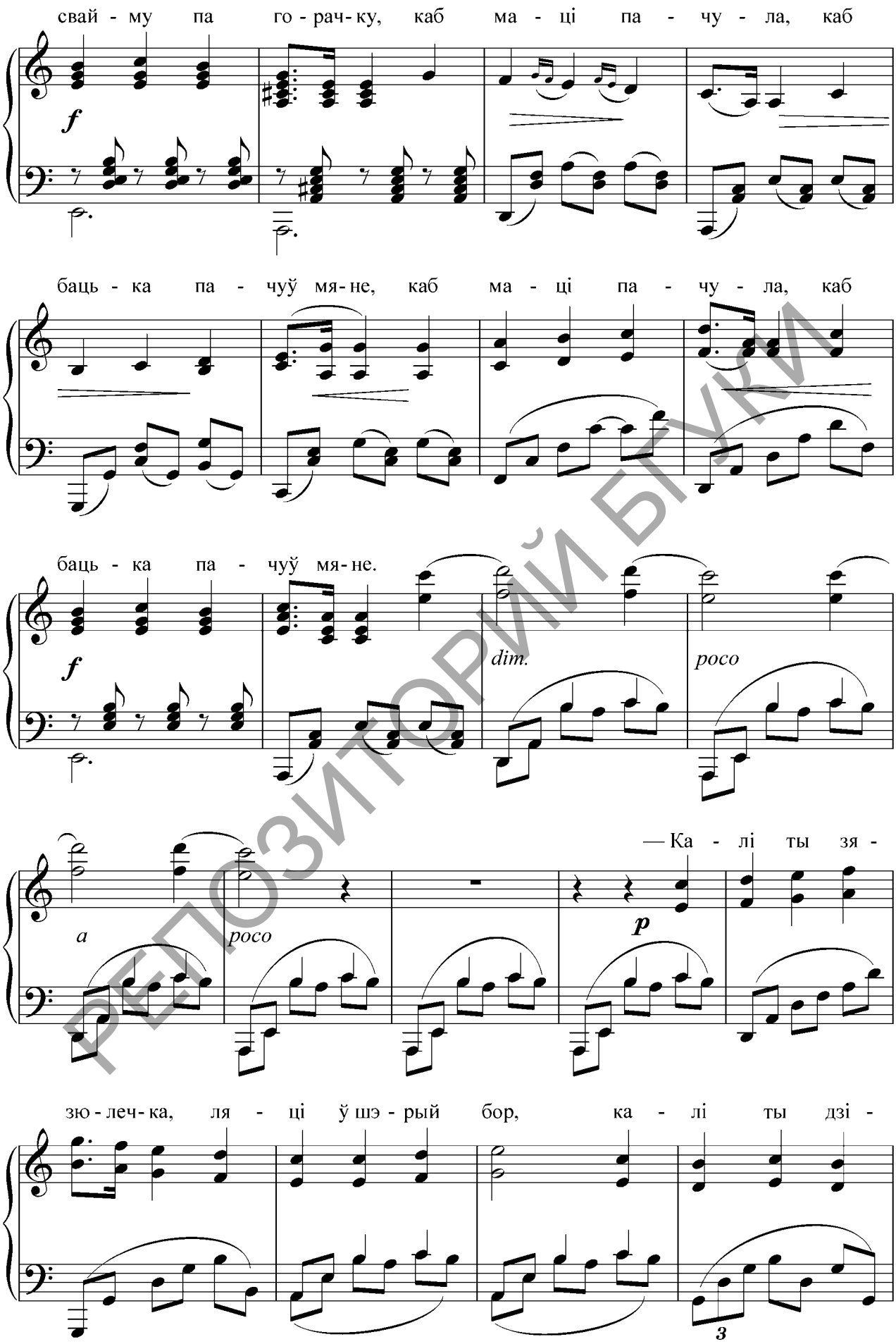
Пример 19. Белорусская баллада



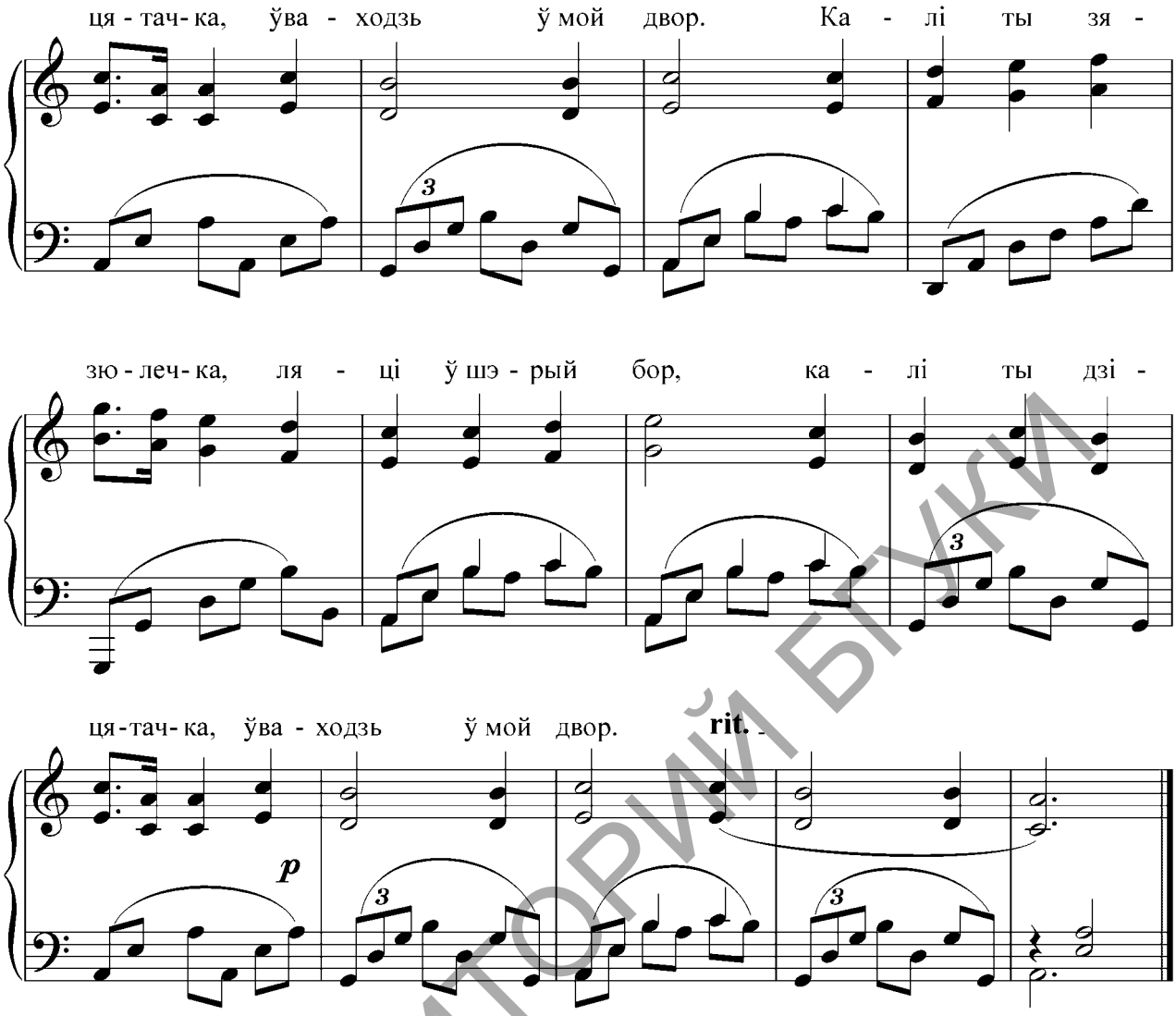
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

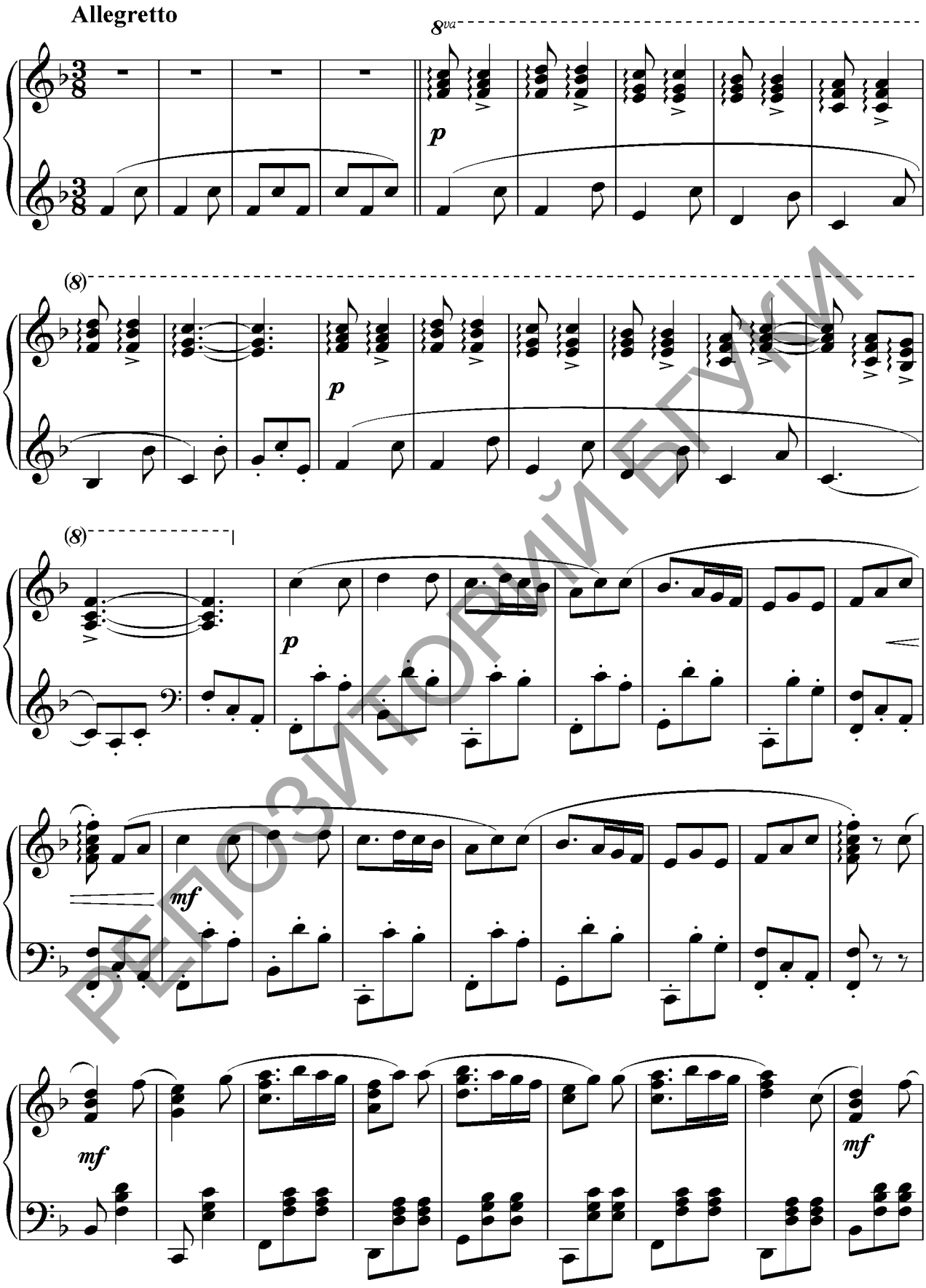


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

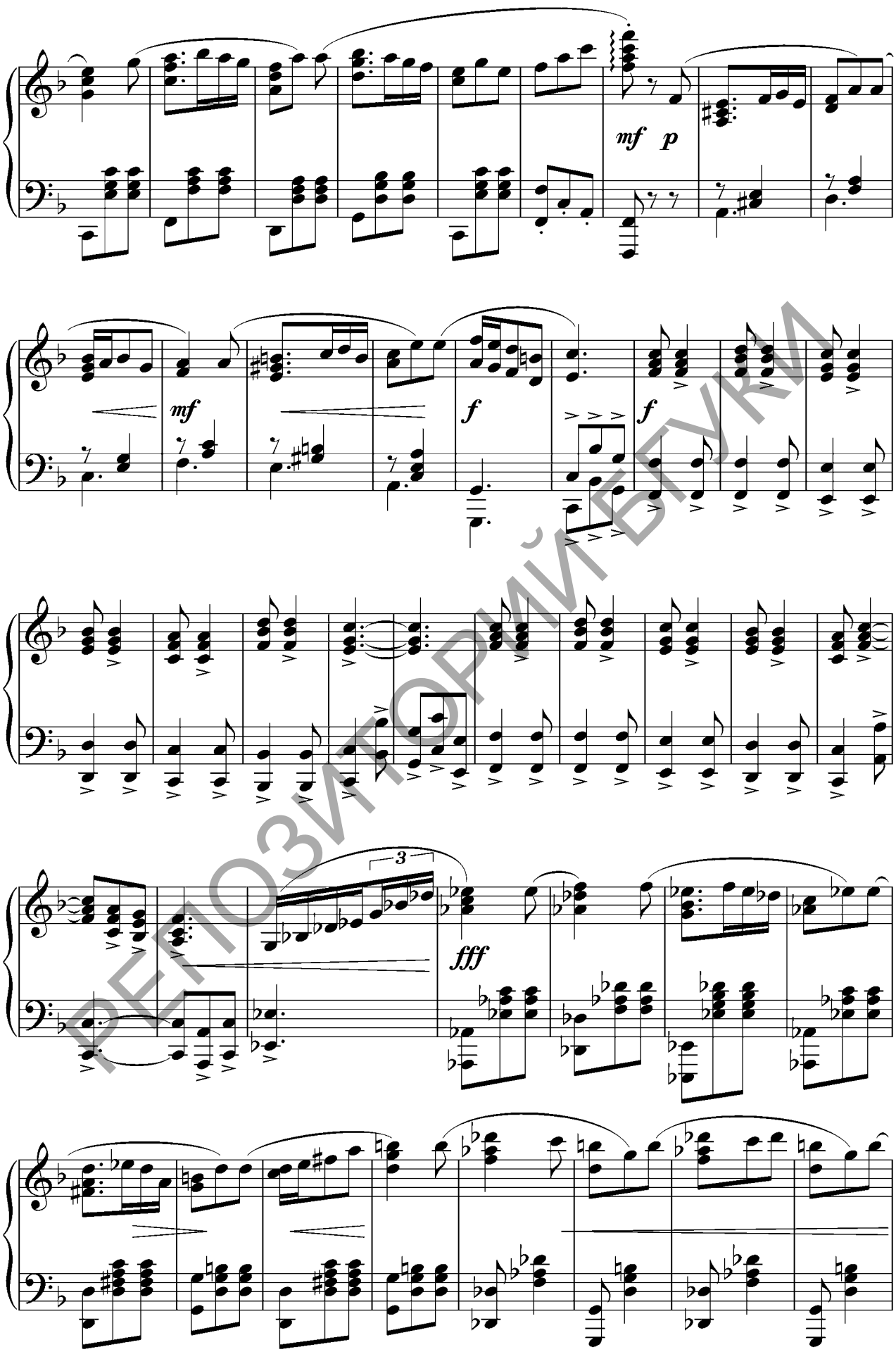


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

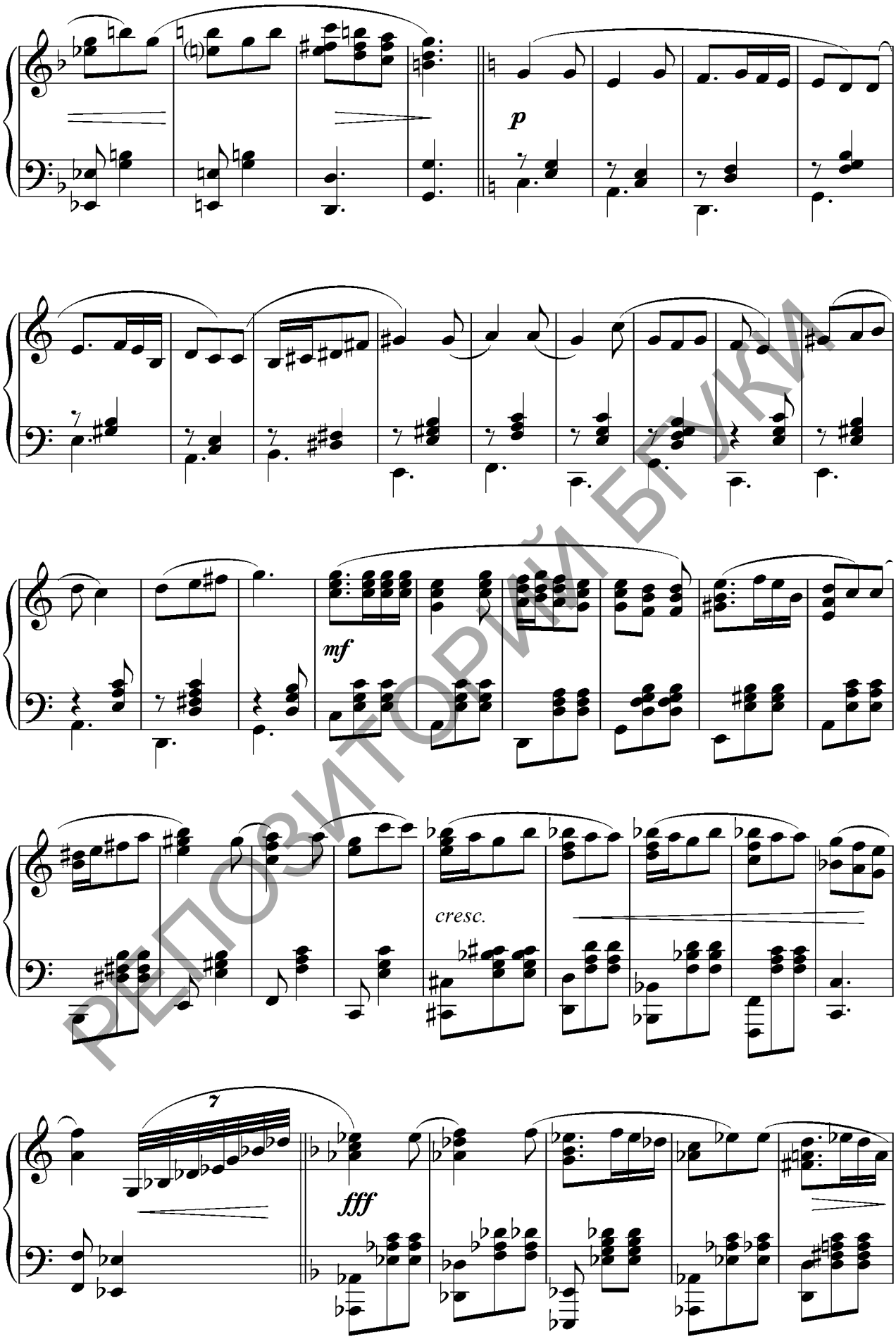
Пример 20. Белорусский хоровод «Сонейка»



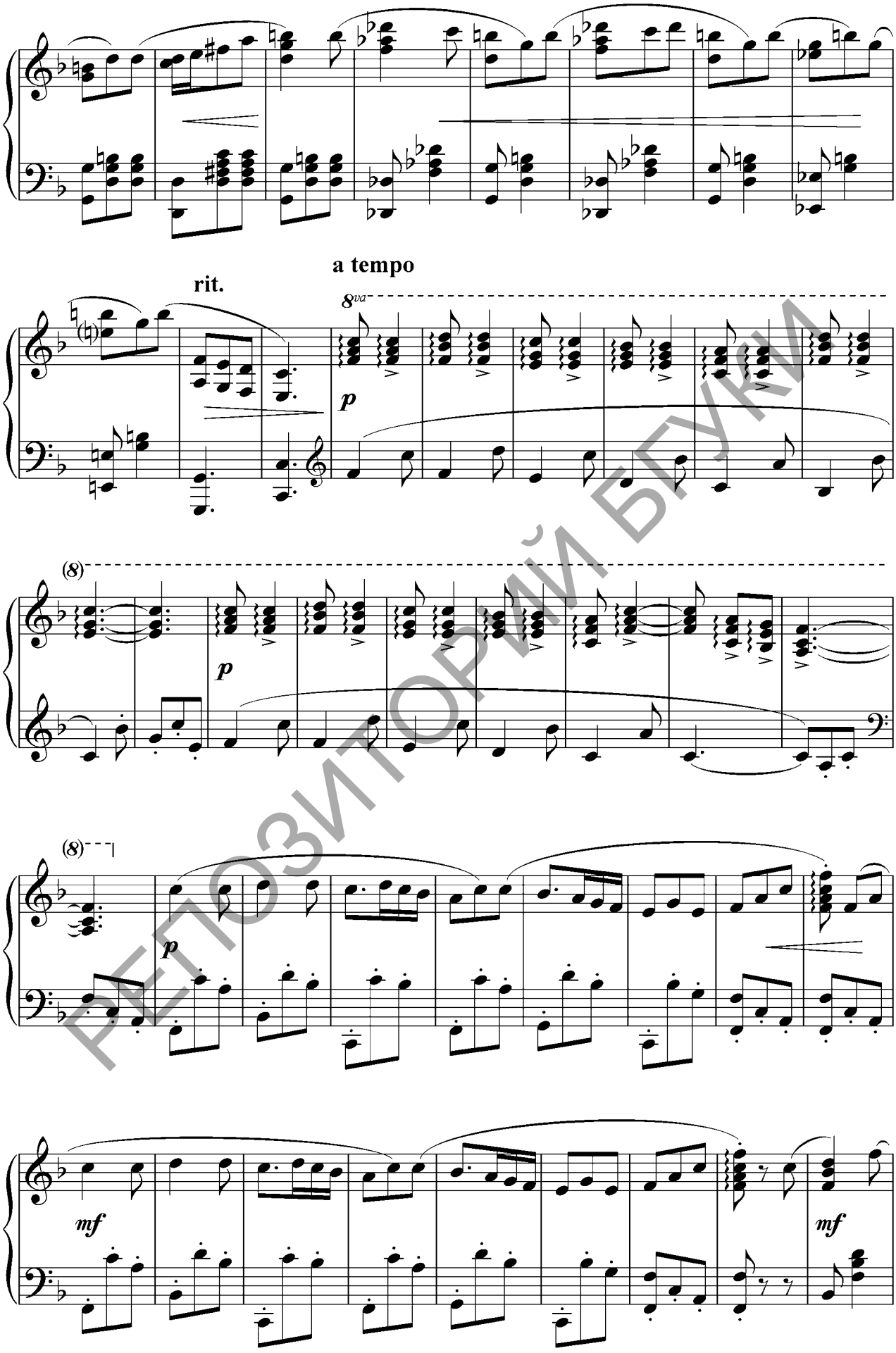
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



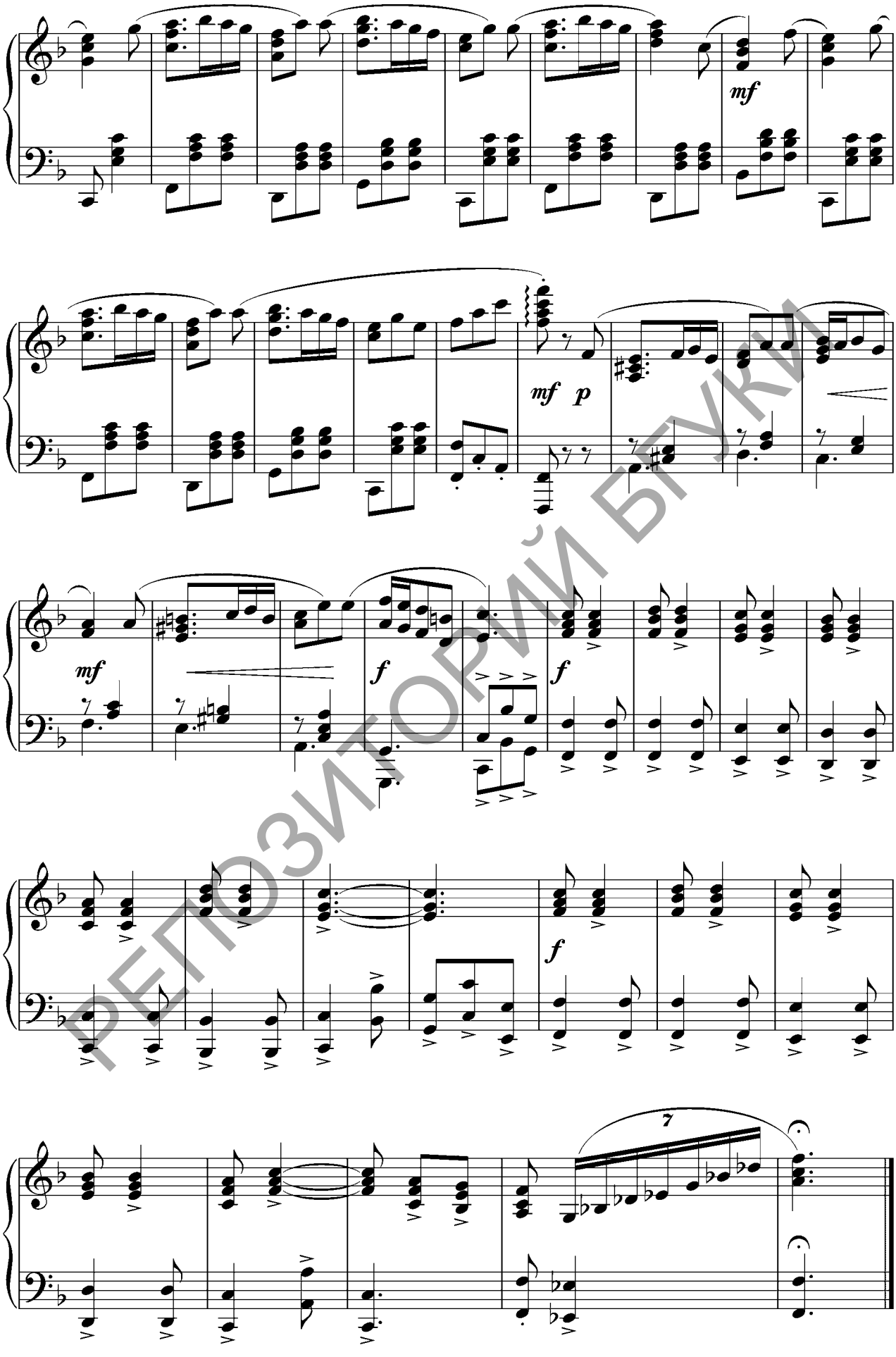
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ