

Южно-Уральский государственный  
гуманитарно-педагогический университет

Южно-Уральский научный центр  
Российской академии образования (РАО)

Л. А. Клыкова

## КОМПОЗИЦИЯ ТАНЦА

Учебно-методическое пособие  
по курсу «Мастерство хореографа»

Челябинск

2022

УДК 792.5 (021)

ББК 85.320 я 73

К 51

Рецензенты:

д-р. пед. наук, доцент Н. В. Бутенко;

канд. пед. наук, профессор Т. М. Дубских

**Клыкова, Людмила Алексеевна**

- Композиция танца: учебно-методическое пособие по курсу «Мастерство хореографа» / Л.А. Клыкова; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – [Челябинск] : Южно-Уральский научный центр РАО, 2022. – 50 с.  
ISBN978-5-907538-82-5

Учебно-методическое пособие составлено в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом для подготовки бакалавров направлений 44.03.01 «Педагогическое образование» и 51.03.02 «Народная художественная культура». Основным компонентом данного пособия является практический материал Г. А. Клыкова профессора, Заслуженного артиста РФ. В издании раскрываются основы теории и методики работы над композицией танца, предлагаются практические задания по технике создания целостного хореографического произведения. Пособие предназначено студентам бакалавриата хореографических специальностей, обучающимся по направлениям «Педагогическое образование» и «Народная художественная культура»

УДК 792.5 (021)

ББК 85.320 я 73

ISBN978-5-907538-82-5

© Клыкова Л.А., 2022

© Оформление. Южно-Уральский научный центр РАО, 2022

# Содержание

<b>Пояснительная записка.....</b>	<b>5</b>
.....	.....
<b>1 Вопросы теории.....</b>	<b>7</b>
.....	.....
1.1 Законы танцевальной композиции .....	7
.....	.....
1.2 Правила и приемы танцевальной композиции .....	11
.....	.....
1.3 Средства танцевальной композиции .....	18
.....	.....
1.4 Организация форм танца .....	21
.....	.....
<b>2. Вопросы методики.....</b>	<b>29</b>
.....	.....
2.1 Методы работы над композицией танца.....	29
.....	.....
2.2 Методика организации занятий по композиции танца.....	32
.....	.....
<b>3. Самостоятельная работа студентов.....</b>	<b>41</b>
.....	.....
3.1 Задания на основе форм народного танца .....	42
.....	.....
3.2 Задания на основе фольклорного танца .....	44
.....	.....

3.3 Задания на основе бессюжетного действенного танца .....	46
.....	
<b>Список литературы .....</b>	<b>48</b>
.....	

## Пояснительная записка

В литературе по истории и теории хореографического искусства уделено мало внимания композиции танца, хотя общеизвестно, что ясность содержания зависит от четкости композиции и многие танцевальные произведения своей силой воздействия в первую очередь обязаны именно удачно созданной композиции.

Изучение основ русского народного танцевального искусства, овладение мастерством танцевальной драматургии, освоение законов народной танцевальной композиции, умение создавать целостные, глубокие по содержанию и яркие по форме русские народные танцы, является одной из важных сторон в профессиональной подготовке и воспитании преподавателей русского народного танца, балетмейстеров, педагогическая и творческая деятельность которых в дальнейшем обеспечит духовную, нравственную и эстетическую преемственность поколений.

Предмет «Мастерство хореографа» строится на научной основе, при этом используются достижения современной танцевальной педагогики, дается широкое представление об искусстве создания танца. Танцевальная педагогика накопила определенный практический опыт по изучению композиции танца, отражение которого можно видеть в требованиях, выдвигаемых в книгах Р. В. Захарова Ф. В. Лопухова, М. Фокина П. Карпа, Ю. Слонимского, И. В. Смирнова, М. Бежара, В. И. Уральской, В. Ю. Никитина, но в целом необходимо отметить, что рассмотрение отдельных вопросов по композиции уходит своими корнями в историю танцевального искусства.

Композиция — основная форма танцевального произведения — в первую очередь связана с особенностями этого искусства, с его специфическими выразительными средствами, где одним из важных компонентов является музыка. Так как музыка создается по своим законам, то, естественно, эти законы влияют и на создание танцевальной композиции. Но в то же время музыка не является подобием литературного текста пьесы для драматического спектакля. Поэтому музыка пользуется своим арсеналом выразительных средств, а танец своим.

Основной задачей композиции является выработка определенной системы, которая станет предметом изучения и обобщения знаний по вопросам искусства постановки танца. Другая, не менее важная, задача методика освоения конкретных практических навыков по созданию этюдов, танцев, работы с исполнителями и т.д.

Дисциплина «Мастерство хореографа» суммирует знания, получаемые студентами на занятиях по профилирующим предметам и приводит их в целостную систему взглядов, профессиональных умений и навыков, дающих возможность овладеть студентам-хореографам основами балетмейстерского мастерства.

# 1 Вопросы теории

## 1.1 Законы танцевальной композиции

Создавая танцевальное произведение, балетмейстер интуитивно или сознательно использует законы композиции. Правила и приемы варьируются, применяются им в зависимости от конкретного содержания и не могут быть использованы все одновременно.

В процессе постановки танцев и этюдов студент постоянно осваивает общие и частные законы, правила и приемы композиции в танцевальном искусстве. Выполняя учебные задания по созданию танцевальной композиции, он решает, как разместить исполнителей в классе или на сцене, какими средствами создать сценическое действие и организовать целостность танцевального произведения. Решение подобных задач постепенно подводит к пониманию главных законов композиции.

Законы сценической танцевальной композиции являются законами для всех форм и видов танца, так как они носят общий характер. К основным законам относятся: закон *целостности, выразительности и действенности*. Все они существуют в неразрывной взаимосвязи. Нарушение законов ведет к невозможности создания танцевальной композиции или к постепенному ее разрушению в период эксплуатации. Рассмотрение каждого из них в отдельности является необходимой временной мерой для создания ясного представления о его особенностях.

## **Закон целостности**

Любое расположение исполнителей на сцене и их движение представляет собой единое целое, ограниченное пространством и временем. Оно постоянно меняется в зависимости от перемещения исполнителей по сцене. Но для того, чтобы создать танцевальную композицию, необходимо всех исполнителей относительно сценического пространства и времени связать каким-то законом, наладить между ними связь, чтобы их расположение и перемещение не были случайными. Они могут двигаться в едином музыкальном ритме, исполнять одинаковые движения, перемещаться по единому рисунку, наконец, изображать единый процесс, выражать единое состояние. Таким путем элементы случайного единства преобразуются в закономерное целое.

Соответственно, закон целостности определяется следующими условиями:

1. Ни одно движение, ни одна фигура, ни один исполнитель не могут быть изъяты без ущерба для целого;
2. Части композиции, отдельные фигуры или движения не могут меняться местами без ущерба для целого;
3. Ни один новый элемент танцевальной композиции не может быть присоединен к целому без ущерба для него.

В то же время необходимо отметить, что соразмерность частей и элементов предполагает целое.

Попытки заменить отдельные части в ранее созданных балетах из классического наследия или перенесение танцев в их «чистом» виде из одного коллектива без учета его специфики в другой, или ввод новых исполнителей в танцевальное произведение без учета индивидуальностей танцовщика приводит к нарушению закономерностей единства.



## **Закон единства действия**

Основными элементами сценического действия хореографического произведения являются танцевальный рисунок и движения. Именно через них раскрывается содержание. Движение и рисунок включены в композицию. Поэтому мы имеем дело с композиционным действием.

Так как сценическое действие развивается в пространстве и во времени, то и соотношение частей танцевальной композиции необходимо рассматривать в этих категориях. Протекание действия в танцевальной композиции имеет начало, развитие и завершение. Наивысшей точкой в развитии композиции является кульминация. Отсутствие этой черты закона приводит к бездействию композиции.

Пространственное развитие связано с организацией танцевальных фигур на сцене и требует соотношения рисунков танца, движений и количества исполнителей. Для создания действенной композиции необходимо соподчинение главного и второстепенного в рисунке и движениях. В основе действия композиции в сценическом пространстве лежит восприятие зрителя и его опыт.

Композиционное действие необходимо рассматривать во взаимосвязи с музыкальной драматургией. Развитие музыки способствует созданию действенной танцевальной композиции в пространстве и времени. Большое значение в развитии действия композиции имеет музыкальный ритм. Он способствует организации движений и рисунков и является проводником действия. Большую роль в раскрытии закона действия композиции играет танцевальный ритм. В его основе лежит взаимосвязь музыкального ритма и ритма композиции танца.

Действенность танцевальной композиции может подменяться количеством рисунков, движений, постоянной сменой фигур, не имеющих взаимосвязей и развития; зрительное пластическое восприятие действия слуховым музыкальным восприятием и, наконец, действие через художественный танцевальный образ — исполнением «чистого» танца.

### **Закон жизненности**

Его основой является создание образа танца или образа в танце, через которое передается типическое и единичное целое. Каждая эпоха предъявляла свои требования к созданию танцевальной композиции, ее структура и выделяла характерные формы в разных видах танца. Так, была эпоха менуэта, вальса, танго и т.д. Все эти формы активно влияли на сценическую композицию танца. Композиция сценического танца впитывала в себя характерные особенности движений, спорта и пластических черт других видов искусства.

Этот закон характеризуется следующими основными чертами:

1) типичность движений, рисунков танца, а также его фигур и их соотношение в развитии действия;

2) передача в композиции ощущения движения во времени. Это то, что делает композицию «живой», эмоциональной, художественно наполненной. Сценическое время находится во взаимосвязи с реальным временем, даже если оно не совпадает с ним с исторической точки зрения. Но время жизни диктует развитие сценического действия, конфликтов, коллизий, столкновение характеров. То, что было интересно вчера, сегодня умерло, предано забвению;

3) новизна в танцевальной композиции. Восприятие мира балетмейстером через танцевальную композицию является всегда тернистым путем, наградой за который становится открытие. М. Петипа, Л. Иванов, А. Глушковский, М. Фокин, Ф. Лопухов, Г. Голейзовский, Л. Якобсон, К. Боярский, Ю. Григорович и многие другие подарили своему зрителю мир ощущений в восприятии композиции. Так Петипа и Иванов открыли красоту симфонического танца, Фокин создал мир образов на новой пластической основе, Лопухов, Голейзовский постоянно находились в поиске открытий, Якобсон создал театр хореографических миниатюр. Каждое новое открытие в композиции сопряжено с преодолением устаревшего, нежизнеспособного. Именно в хореографии как более консервативном виде искусства это преодоление совершается с большими трудностями.

## **1.2 Правила и приемы танцевальной композиции**

Законные композиции танца являются постоянными категориями, правила и приемы относятся к менее постоянным. Правила и приемы возникли на основе учета закономерностей восприятия зрителем танца. Танец должен быть так организован в сценическом пространстве и времени, чтобы его композиция доставляла зрителю эмоциональное и эстетическое удовольствие. В танце используются также движения и рисунки, переходы из рисунка в рисунок, от движения к движению, а также фигуры, которые зритель придает наибольшее значение.

Анализируя известные танцевальные произведения, можно отметить, что некоторые правила и приемы, используемые балетмейстерами при создании этих произведений, в дальнейшем исчезали из них новых произведений, на их смену появлялись другие приемы, устанавливались новые правила.

Основными правилами танцевальной композиции являются:

- выделение главного и связующего;
- определение начала;
- завершения и эмоционально-зрелищного центра;
- создание равновесия.

В жизненной ситуации мы постоянно выделяем главное, которое и является основным двигателем действия. Второстепенное становится фоном для главного, способствующими его выделению, создает окружение, обстановку для главного, образует связь с ним.

Главным в композиции танца могут быть рисунок движение или танцевальная фигура, действие или исполнитель. Главное, как правило, доминирует над остальным и несет основную идейную и эмоциональную нагрузку. В танцах с сюжетом или балетах выделяется основное действие (сквозное) и действие второго и третьего планов. Так, в балете «Жизель» на первый план выдвигаются взаимоотношения Альберта и Жизели как основное действие. На втором плане как побочное действие, способствующее усилению первого, развиваются отношения между Гансом и Жизелью. В этом балете любовь Ганса к Жизели создает условия для конфликта.

В сценических народных танцах или массовых танцевальных сценах в балете главным становится геометрическая

форма танцевального рисунка. Так, в русских хороводах часто за основу берется круг, а линейное построение рисунка является связующим, переходным из одной фигуры в другую. А вот в массовых сценах II-го и IV-го актов балета «Лебединое озеро» основным рисунком является линейное построение.

Главный рисунок в танце несет основную художественную информацию, является опорой всей композиции. Развитие основного рисунка становится стержнем танца.

Говоря о танцевальных фразах, имеется в виду соединение наиболее ярких танцевальных движений посредством проходящих, связующих, менее эмоциональных. Выделение основных и связующих движений характерно для таких форм танца, как пляска массовая и сольная, лирический танец, вариации в балете. Основное движение может в своем повторе сочетаться с другими связующими движениями. Может происходить сочетание постоянно новых основных движений с постоянно новыми связующими.

Все танцевальные композиции имеют начало и завершение. Начало настраивает зрителя на восприятие всего произведения. Оно может развиваться медленно или быть неожиданным. Так, начало в композиции хороводов имеет медленное развитие, такое же развитие наблюдается в лирических танцах и медленных плясках. Быстрым пляскам, переплясам и кадрилиам свойственно быстрое, неожиданное начало. Завершение композиции относительно ее начала и развитие происходит быстрее. Она может заканчиваться финальной позой или развивающимся финалом и не на сцене, а за кулисами. В кадрили предполагается завершение каждой фигуры. Но в отличие от

композиции танца оно является, как правило, началом следующей фигуры.

Иногда начало композиции танца и ее завершение имеет свое повторение в рисунках и движениях. В таком случае композиция танца образует единство в своем начале и конце.

Центром танцевальной композиции является та часть произведения, которая достаточно ясно выражает главное в танце. Центр выделяется своей зрелищностью, сложностью исполнения и другими средствами, действующими в соответствии с основными законами композиции.

В центр композиции становится ее наивысшей эмоциональной смысловой точкой — кульминацией. Кульминация в первую очередь должна привлекать зрителя. Все части композиции (начало и завершение) подчиняются главному. Так же главному должны быть подчинены и все средства: музыка, рисунок, движения, костюм, свет и т.д.

Выделение кульминации связано с особенностью зрительского восприятия человека, фиксирующего свое внимание на самых сильно действующих раздражителях. Это может быть неожиданная перегруппировка исполнителей, технически сложное исполнение движения, яркие костюмы и т.д.

Кульминация в своем развитии как часть действенной композиции во времени располагается ближе к ее завершению, а иногда может и совпадать с ним. Перемещение кульминации ближе к началу композиции затягивает ее завершение, делает вялой, отвлекает зрителя от ее развития.

Развитие танцевальной композиции в сценическом пространстве и времени связано с ее постоянной изменчивостью. Поэтому выделение геометрического рисунка или устойчивого

восприятия движения в процессе исполнения танца невозможно. Равновесие композиции тесно связано с ее временным и пространственным восприятием. Ассимметричное расположение исполнителей, рисунков, движений, фигур через определенный интервал времени уравнивается симметричным построением композиции.

Простота рисунка часто уравнивается многообразием танцевальных движений. Если основу пляски составляет многообразие движений, то основу хоровода — многообразие рисунков. Ярким примером может служить русская пляска «Тимоня», поставленная в хоре имени Пятницкого балетмейстером Т. Устиновой. В основе своей композиции танца лежит один единственный рисунок — круг, а все развитие происходит за счет многообразия танцевальных движений.

Необходимо обратить внимание на равновесие, которое возникает между музыкой и танцевальной лексикой. В его основе — зрительное и слуховое восприятие зрителя. Перегруженность слухового восприятия музыки зрительным восприятием танцевальной лексики утомляет зрителя, понижает остроту оценки происходящего действия на сцене. Достигнутое равновесие музыки и танца создает условие для объемного восприятия танцевального произведения.

Простота народной музыки, сопровождающей танец, позволяет более свободно варьировать танцевальные средства и даже подключать пение для усиления слухового восприятия. Использование музыки, специально не написанной для танца, создает определенные трудности не только в поиске танцевальной лексики, но и в нахождении равновесия между музыкой и танцем. Музыка, которую пишет компози-

тор для танца, предполагает включение в целостное восприятие танцевальной лексики.

Равновесие танцевальной композиции рассматривается как динамическое равновесие. Его организация происходит в действии и оно не устойчиво. Достижение равновесия в одной из частей композиции разрушается с переходом в другую часть.

В основе приемов танцевальной композиции лежит освоение сценического пространства, линейного, кругового и диагонального направления, а также контрастного построения.

Пространство на сцене ограничено системой кулис, задником и рампой. Это и есть реальное пространство для танца. Это место действия, где реализуется замысел балетмейстера. Сцена является компонентом действия и в процессе реализации замысла становится образным. Даже пустое пространство сцены становится неоднородным вследствие своего ограничения, наличия глубины, зеркала сцены, авансцены и центра.

Живое восприятие сцены зависит от замысла, формы, вида и способов решения танца. Воплощение народного танца требует «заземленного» небольшого и замкнутого пространства. Особенно это характерно для плясок, переплясов, кадрили. Композиция хороводов построена на более протяженных фигурах, что рождает ощущение большого пространства. Затейливость рисунков хороводов позволяет сделать его более плотным и насыщенным. При исполнении народного танца создается ощущение живописного пространства, а классический танец насыщает его линиями графики более условно.

Композиционный прием использования линий создает возможность показать уравновешенное состояние. Так, движе-



ние в колоннах, шеренгах носит торжественный, уравновешенный характер. Ярким примером может служить композиция историко-бытового танца «полонез», в основе которого лежит линейное построение. Сочетание движений в колоннах и шеренгах создает объемное восприятие композиции. Использование линейного направления в композиции предполагает открытое взаимоотношение исполнителей со зрителем.

В отличие от линейного, диагональное построение является объемным и выполняется по диагональным направлениям сцены. Оно является одним из важных компонентов линейного построения композиции и придает ей выразительный действенный характер. Движение по диагонали может усиливать или ослаблять действие композиции. Так, движение по диагонали из правой задней кулисы к передней левой (по отношению к зрителю) является активной «выходящей» диагональю. А движение по диагонали из передней правой к задней левой (по отношению к зрителю) является активной «уходящей» диагональю.

Диагональное направление в композиции неустойчиво и стремится к равновесию. В танцах это направление часто служит переходом из одного рисунка в другой.

Анализируя структуру танцев, мы обращаем внимание на то, что в большинстве их используется круговое направление. Оно устойчиво, в своей основе имеет камерный характер. Для разрушения устойчивости круга требуется дополнительный внешний рисунок. Это может быть колонна или диагональ.

Лучший способ выявить элементы композиции — это сопоставить их по контрасту. Так, линейное построение противопоставляется круговому, шеренга — колонне и т.д. Если

композиция состоит из двух частей, то они могут быть противопоставлены друг другу. В многофигурной композиции также используется прием контраста. В таких построениях рисунок одной фигуры резко отличается от другой. Примером может служить кадриль. Для достижения контрастирующего эффекта используется противопоставление быстрого и медленного темпов, чередование массового и сольного исполнения, смена объемного и плоскостного решения фигур, смена поз (статика) и движений (динамика).

### **1.3 Средства танцевальной композиции**

Средствами танцевальной композиции являются рисунок и движения. Рисунок танца является частью танцевального движения. Поэтому в литературе в основе своей употребляется термин «танцевальное движение», которое включает в свое содержание и танцевальный рисунок. Но в процессе анализа постановочной деятельности необходимо выделение как танцевального рисунка, так и танцевального движения,

Рисунок играет важную роль в создании танцевальной композиции и в раскрытии ее содержания. Для каждой формы народного танца характерен свой рисунок. Так, в хороводе в большем количестве используются круговые построения, а в кадрилях — движение по линиям и квадрату, пляскам и переплясам свойственно исполнение движений на месте.

Рисунок танца часто определяет его содержание. Названия танца бывают тесно связаны с его композиционным ри-

сунком. В литовском танце «Яворовый мост» юноши и девушки ходят по кругу цепью, колонной, составляют фигуры, напоминающие мост. В танце Литвы «Ласточка» рисунок фигур напоминает полет птиц. В русской хороводной игре «А мы просо сеяли, сеяли» движение происходит по линии, напоминающей посев зерна. В белорусском танце «Мельница» изображается работа ветряной мельницы, поэтому большинство движений исполняются по кругу.

Танцевальный рисунок делится на два вида: замкнутый и разомкнутый. К замкнутым относится круг или замкнутая кривая (квадрат, треугольник, эллипс и т.д.), к разомкнутым линия, полукруг, разомкнутая кривая («змейка», «улитка» и т.д.). Замкнутые и разомкнутые рисунки могут быть в статике или относительно движении. В первом случае исполнители находятся по отношению друг к другу в конкретном геометрическом рисунке и исполняют движения на месте. Во втором случае рисунок не меняет своего положения и формы в пространстве, но при этом происходит движение исполнителей в направлении заданной формы. Абсолютное движение возникает тогда, когда происходит перемещение рисунка в пространстве. Примером может служить движение круга по кругу в молдавских танцах.

Природа наделила человека определенной двигательной системой, которая помогает ему познавать мир и самого себя. Существуют системы движений, позволяющие не только познавать или изменять себя, но и при помощи движений отражать мир в художественных образах. Это системы сценических движений, к которым относится и танец. Но танец не может быть простым воспроизведением движения человека в труде, в

быту. В любом, даже самом «натуралистическом», танце эти движения особым образом изменяются.

Танец должен доставлять наслаждение не только зрителю, но и самому исполнителю. Поэтому создание танцевального движения, танцевальной фразы или танцевальной фигуры происходит не только по законам художественного сценического произведения, но и по законам биомеханики. Танцовщик может исполнить только те движения, которые свойственны его анатомо-физиологическим возможностям. Этому вопросу очень много внимания уделял французский балетмейстер и педагог XVIII века Ж. Ж. Новерр в книге «Письма о танце и балетах» (13). Создание движений зависит от возможностей исполнителя.

Большое значение в сочинении танцевального текста играет ритм. Ритм в переводе с греческого стойкость, соразмерность. В танце мы рассматриваем ритм как строгое закономерное чередование движений человека. Ритм в танце является формообразующим элементом. Ритмическая организация движений во взаимосвязи с музыкальным ритмом является произвольной (в унисон, параллельно или контрастно). Ритм движения должен соотноситься с метрической сеткой, т.е. движения должны совпадать с началом такта и переходить логически в последующий.

Скорость исполнения движений определяется темпом. Построение танцевального движения зависит от музыкального темпа. Абсолютный и относительный темпы в музыке не обязательно должны совпадать с темпом исполнения движения.

Составление танцевальных комбинаций происходит через выявление основных и связующих движений. Основные движения несут действенную основу, связующие, помимо «чи-

стой» связки, выполняют часто орнаментальный характер. При составлении комбинаций на национальной основе важно учитывать особенности соединений движений в танце данного народа. Танцевальная комбинация в своей основе является тренирующей. Ее составление способствует техническому освоению соединений движений. Студент, составляя комбинацию, должен обратить внимание на ее слитность в композиционное единство.

Танцевальная фигура состоит из нескольких комбинаций, объединенных единым эмоционально-смысловым и физическим действием. Танцевальная фигура имеет свое начало, развитие и завершение. В рабочем процессе танцевальная фигура может соответствовать танцевальному этюду.

#### **1.4 Организация форм танца**

Сфера формообразования танца — длительный процесс. В различных видах танца он проходил по-разному. Влияние балетмейстера на эти изменения является незначительным. Приемы, используемые балетмейстером в формообразовании танца, — расположение элементов во времени и пространстве, динамика и статика, взаимосвязь и взаимодействие и т.д. — влияют на выразительность танца.

Отбор выразительных танцевальных средств был очень длительным и безжалостным. Каждая эпоха требовала своих приемов в создании композиции. Они порой умирали вместе с

танцевальными произведениями или существовал десятилетия, столетия и передавались в основном через практику.

Сценические формы народного танца отличаются от своих первоисточников. В фольклорном танце нет жесткого различия на исполнителей и зрителей. Традиционность исполнения в народе различных форм танца сочетается с импровизационностью. Поэтому исполнитель фольклорного танца может позволить себе видоизменять некоторые элементы. При создании сценической формы танца необходимо учитывать эти компоненты и рассматривать импровизационность не только в индивидуальном изменении танцевального текста, но и в личном отношении к неизменной традиционной танцевальной форме.

Необходимо обратить внимание на то, что в фольклорном танце большое значение имеет «варьирование». Его можно рассматривать как разнообразие отдельных движений, комбинаций, рисунков, фигур, так и целых танцевальных композиций. Варьирование движений и рисунков танца очень тесно связано с их повторностью, которая способствует фиксации элементов, замедляет действие и выявляет основу композиции. Варьирование и повторность как композиционные приемы создают условия для переноса в сценический танец характерных особенностей форм фольклорного танца.

Искусственное выделение композиционного приема фольклорного танца без учета содержательной стороны этого приема в итоге уводит от сущности народного танца. Так, искусственное сокращение длин нот в танце может привести к разрушению не только содержания, но и всей формы танца. Поэтому необходимо разобраться в сущности этих длин нот в

фольклорном танце и в том, какую роль они играют в целостности содержания и его формы.

В природе фольклорный танец в «чистом» виде не существует. Как правило, его выделяют из обряда, игры и праздника. Создавая сценическую форму, мы должны учитывать эти особенности.

Народный танец можно разделить по форме на хороводы и пляски. Хороводы в свою очередь делятся по содержанию на игровые и плясовые. Особенностью игровых хороводов является разыгрывание содержания песен. Как правило, в кругу несколько исполнителей изображают действующих персонажей в песне.

В плясовых хороводах основную роль играют танцевальные движения. К таким хороводам относятся хороводы с элементами изобразительности: «Заплетение плетня», «Перевивание хмеля», «Завивание капустки», «Завивание венков». По темпу эти хороводы делятся на быстрые, медленные и ритмизованные.

По форме хороводы бывают круговые и линейные. Круговые хороводы по своей структуре являются сомкнутыми. Это наиболее типичная форма хоровода. Движение круга происходит как в левую, так и в правую стороны, но чаще в левую (по солнцу). Участники держатся за руки, иногда идут по кругу друг за другом.

В линейных хороводах преобладает движение исполнителей по линии. Это может быть движение двух параллельных линий в одном направлении или навстречу друг к другу, или движение одной или двух колонн.

Необходимо выделить хороводы-шествия, где на первый план выдвигается хореографическое начало. Песни, сопровождающие эти хороводы, называются «хороводными», «гулевыми», «уличными» и т.д. Рисунок в таких хороводах разнообразен: ходьба гуськом, рядами, цепью, змейкой, колонна расходящихся пар.

Пляска, как и хоровод, распространения у многих народов и своими корнями уходит в далекое прошлое. Для пляски характерны элементы импровизации, стихийности, не всегда присутствует строгость танцевальной композиции. Пляска по своему исполнению была доступна не всем и требовала виртуозного исполнения танцевальных движений.

По темпу пляски делятся на медленные и быстрые. Медленные исполняются в лирическом или торжественном характере. В быстрой пляске раскрываются удаль и задор. Медленная пляска по своей композиции более пространственна и состоит из небольшого количества движений. В быстрой пляске смена рисунков происходит чаще. Для быстрой пляски характерно большое разнообразие движений и наличие сольных исполнений.

Пляски отображают характер народа, трудовые процессы и бытовые явления. В плясках человек изображает птиц, зверей и домашних животных, обыгрывает черты характера человека.

Если в хороводах преобладает величавое размеренное движение с музыкальным размером  $4/4$ ,  $5/4$ ,  $6/4$ ,  $7/4$ , то для пляски характерны оживленный, а порой и быстрый темп, четкий акцентированный ритм, двухдольный или трехдольный размер. Как и хоровод, пляска исполняется или «под язык», или под сопровождение простейших музыкальных инструментов. По своей структуре музыка, сопровождающая пляски, не-



сложная. В сценическом варианте танца сопровождающая музыка требует переосмысления.

Говоря о плясках, необходимо выделить еще одну форму — кадрили. Этот танец также распространен у многих народов. В каждой стране кадрили сохранила свои композиционные особенности, имеет свой национальный характер исполнения.

В основе композиционной структуры кадрили лежит линейное построение. Но судя по названиям отдельных фигур, таких, как «цепочка», «круги», «зигзаги», «улитка», «воротца», в кадрили много разнообразных рисунков. Танцевальные движения несложные, но исполняются в своеобразной манере, свойственной только этой форме танца.

Музыкальный материал в кадрили разбивается на столько частей, сколько в ней насчитывается фигур. В кадрилях за основу берется одна тема, которая варьируется в нескольких частях. Так, «Подмосковная кадрили» исполняется только под одну песню «Травушка-муравушка», а «Никологорская кадрили» Владимирской области — под песни «Как у наших у ворот». «Выйду ль я на реченьку», «Ах вы, сени», «Улица широкая», «Я под горку шла».

В природе танцевального искусства, наряду с общепринятыми, формами танца, существуют формы, созданные балетмейстерами сегодня. Но в основе новых форм танца лежат классические формы, которые, в свою очередь, обогащаясь, развиваются.

Знание структуры классических форм танца позволяет постановщику найти необходимые выразительные средства для раскрытия содержания. Сольный танец, вариация приобретают характер монолога, когда он вскрывает внутреннее состо-

яние персонажа. Основой содержания монолога является внутреннее действие, а основой формы сольный танец или вариация.

В монологе исполнитель связан со средой, которая к нему может быть настроена враждебно или дружелюбно. Композиция рисунка и движений зависит от замысла. Так в бессюжетном действенном танце среда носит условный символический характер и не ограничена конкретным пространством и временем. Связь персонажа со средой выявляет его состояние и определяет форму движений. Нарушение этой связи может привести монолог только к внешнему действию и свести его к вариации или сольному танцу. В таком танце, как правило, отсутствует внутреннее действие, а среда определяется как пустое сценическое пространство.

Форма дуэта наделяет хореографию более глубоким драматизмом, увеличивает ее смысловые возможности. Адажио является простейшей формой дуэта и в своей основе раскрывает любовные отношения. Когда, помимо адажио, в дуэте исполнители наделяются вариациями, то такой дуэт приобретает более сложную форму (па де де). Композиция па де де строится по такому принципу: адажио, вариации и кода. По своему характеру, каждая часть определяется последующей.

В дуэте на первый план выдвигается проблема взаимодействия персонажей, их общение. Персонажи общаются между собой, определяя связующее их действие. В дуэте оба персонажа важны, даже если один из них выполняет второстепенную роль. Приемов общения в дуэте не так много. Выделим возможные.

1. Персонажи находятся в прямом открытом общении. Все их движения, жесты обращены друг к другу и не связаны со зрителем. Персонажи могут танцевать либо вместе одновременно, не касаясь, либо по отдельности, чередуя свой танец с танцем партнера. Наконец, персонаж может занять позицию партнера.

2. Персонажи не находятся между собой в прямом общении. Они не связаны движениями общения, обращены не друг к другу, а к зрителю. Если происходит общение, то оно осуществляется через зрителя или пространственную среду.

Создавая композицию дуэта, необходимо обратить внимание на то, что он не строится по законам диалога, даже если персонажи танцуют попеременно. Дуэт сохраняет действие двоих, а не уподобляется словесному диалогу. Подтекст в хореографии выявляется непосредственно в тексте танца.

Если в дуэте выражение внутреннего состояния определено одинаковыми движениями, то он перестает быть дуэтом и становится монологом, исполняемым двумя персонажами. При таком исполнении происходит усиление монолога.

Танцевальные формы с большим числом участников при наличии действия называются «па даксъён» или действительными ансамблями. Обогащение массового танца может происходить не только за счет разнообразия композиционного рисунка, но и за счет разнообразия индивидуального исполнения однотипных движений.

Одним из важных моментов в решении массовых действительных танцев является общение. Иногда оно происходит между группами, что тяготеет к массовому дуэту. В массовом

общении все персонажи должны быть связаны единством действия, которое основывается на сквозном действии и имеет кульминационный момент.

Массовый танец, сохраняя единство действия, имеет несколько планов не только в композиционном решении, но и в самом действии. На первом плане могут танцевать «временные солисты». Они выделяются из всей танцующей массы временно, в необходимый момент действия, а затем занимают свои прежние места. Массовый действенный танец может иметь постоянных солирующих исполнителей, которые находятся впереди не только композиционно, но и являются лидерами по силе выражения.

## **2 Вопросы методики**

### **2.1 Методы работы над композицией танца**

При освоении раздела композиции танца необходимо разделить весь процесс работы на отдельные этапы и методически последовательно их осуществлять. На всех этапах освоения раздела применяются различные методы и приемы. При этом возможно использование одновременно нескольких методов. Последовательность применения различных приемов, их сочетание нельзя рекомендовать в качестве рецепта освоения раздела. Приемы могут чередоваться в зависимости от общих и частных задач в ходе постановки танца или этюда.

В работе над композицией танца необходимо выделить метод схематизации. Создание сценической танцевальной композиции посредством исполнителей на основе танцевального рисунка и упрощенных танцевальных движений называется схемой. В учебном процессе применяются методы и приемы схематизации. При показе танцевальной композиции исполнителям очень трудно сразу представить всю танцевальную форму с ярко выраженным действием, технически сложными движениями и многообразием танцевального рисунка. Поэтому целесообразно использовать всевозможные упрощенные формы с точки зрения восприятия и постановки танца.

Не всегда замысел может совпадать с физическими возможностями исполнителей. Поэтому может быть использован

прием, когда исполнителям из предложенных сложных технических движений оставляется тот предел, который им доступен в будущем сценическом исполнении.

Метод схематизации включает в себя такие приемы создания композиции, как поиск танцевальных выразительных средств. Он предполагает использование музыки и исполнительских возможностей танцовщиков. Именно посредством музыки, ее структуры, а также возможностей исполнителей происходит поиск танцевальных выразительных средств. Музыка с ее ритмической и мелодической основой помогает не только организовать необходимые движения исполнителей, но и сделать их выразительно-действенными. Постановщик, предлагая движения исполнителям, постоянно соотносит их с музыкой, с предлагаемым действием и с возможностями исполнителей. Одним из приемов сочинения танцевального текста является постановка движений в музыку. В рабочем моменте этот прием помогает постичь пластические возможности музыки.

Выразительные танцевальные средства имеют определенные соединения друг с другом. От верно найденного построения танцевальной фразы или фигуры часто зависит четкое выявление замысла танца, образа персонажа и т.д. Одним из приемов соединения танцевальных выразительных средств является прием соотношения главного и связующего. В нем большую роль играет не столько количественный, сколько качественный фактор исполнения движений, так как каждое движение можно определять как основное, так и связующее. Поэтому в основе построения композиции лежит четкое определение основных и связующих движений.

На восприятие танцевальных выразительных средств оказывают влияние такие факторы, как адресовка движений к партнеру, к зрителям и в сценическое пространство. Это особенно необходимо помнить на начальном этапе работы над этюдом или танцем. Для начинающего постановщика это может показаться настолько малой ошибкой, что он не будет настроен на самоконтроль в данном направлении. Только на конечном этапе это может проявиться, когда танцевальные движения приобретут однообразный характер.

Поиску танцевальных движений сопутствует расположение персонажей в пространстве относительно действия друг друга. Для успешного выполнения задания необходимо определить взаимосвязанные приемы решения композиции и общения персонажей. При плоскостном решении композиции происходит опосредованное взаимоотношение персонажей (через зрителей или сценическое пространство). Через сценическое пространство происходит общение в том случае, когда танцевальные рисунки пересекаются в разных плоскостях. При объемном решении композиция происходит прямое открытое общение персонажей.

Работа над этюдами помогает освоить приемы поиска танцевальной лексики. В этюде танцевальные движения организуются в определенную форму на основе выбранного вида и формы танца. Постановщик, создавая этюд, должен четко формулировать приемы соединения танцевальных движений и организации формы.

Работа над этюдом по теме очень тесно соприкасается с заданием поиска выразительных средств. Только этот поиск ограничивается и конкретизируется выбранной темой. Важное значение в решении этюда имеет осмысление первоосновы движе-

ния. В этом вопросе решающую роль играет метод сравнения. Он включает такие виды сравнений, как сопоставление внешнего изобразительного фактора движений, изучение целенаправленности движений, обобщение внутреннего действия движения. Метод сравнения помогает выявить сущность первоосновы движений, переосмысление которой для танца имеет определенную протяженность от жизненной конкретности к сценической условности. Чем больше первооснова движений приближается к условности, тем уменьшается изобразительность движений и повышается их эмоциональное воздействие. При этом информационная знаковость должна сохраняться, в противном случае сценические движения приобретут чисто схематичный характер.

Достижение профессионального уровня выполнения этюдов и танцев возможно лишь при условии правильной постановки и хорошей организации занятий. На занятиях в профильных образовательных учреждениях, где решаются многие важные учебные задачи, должно проводиться последовательное изучение методов работы над созданием этюдов, планомерное освоение техники постановки танца.

## **2.2 Методика организации занятий по композиции танца**

Работа над композицией танца начинается после освоения основных законов, правил и приемов. Поэтому студенты, приступая к созданию этюдов и танцев, должны овладеть знаниями и приобрести навыки теории, методики и практики классического, народно-характерного, историко-бытового и бальных танцев.



Для развития композиционного мышления, наблюдательности, зрительной и пластической памяти, самостоятельности студентов учебно-творческая работа играет огромную роль. В этой связи необходимо обратить внимание на выполнение этюдов, импровизаций под музыку, развивающих композиционные навыки.

Для развития наблюдательности, зрительной и пластической памяти, композиционного мышления проводятся аудиторские занятия по созданию танцевальных комбинаций, этюдов, танцев на материале народного, классического, историко-бытового, бального и других танцев. Различаются следующие типы заданий:

- 1) под музыку, предложенную педагогом (импровизация);
- 2) на определенный заданный танцевальный рисунок;
- 3) на развитие предложенного танцевального движения(импровизация);
- 4) на заданную форму танца.

Во всех перечисленных заданиях ставятся композиционные задачи. Выполнение заданий требует обдуманного расположения исполнителей как на месте, так и в перемещении, согласно танцевальному рисунку.

Содержание практических занятий включает аудиторские упражнения, просмотры работ и консультации, самостоятельные задания. Аудиторных часов недостаточно для серьезной разработки танцевальных композиций, поэтому основная работа ведется студентами самостоятельно.

Для аудиторных занятий на каждую тему отводится определенное количество учебных часов, которые распределяются на несколько недель. В промежутках между занятиями по тан-

цевальной композиции студент имеет возможность выполнять различные упражнения, этюды. Они, как правило, выполняются без исполнителей (в виде фото, видео-материалов, графических линий и рисунков с указанием танцевальных движений).

Характер композиции этюда зависит от многих факторов. Прежде, всего, это влияние формы танцевального рисунка, количество рисунков, движений, исполнителей, характер музыки, национальный характер танца. Объединение танцевальных рисунков, близких по форме, темпу движений, будет создавать различные композиции.

Важнейшим фактором в определении характера танцевальной композиции является нахождение в сценическом пространстве того или иного танцевального рисунка и соотношение этих рисунков друг с другом во времени (что создает тот или иной ритм), равновесии или динамике.

Ритм в танцевальной композиции на основе рисунка играет важную роль. Он может подчеркивать компактность, динамику, создавать объемность построения.

Во время подготовки к постановке сценического танца студенту нужно подумать и о решении таких вопросов, как различное и одинаковое, цельное и дробное, определить преобладающее направление и сочетание диагоналей, линий и круговых построений. Безусловно, решение этих вопросов зависит от замысла постановщика. Если ставится задача создать композицию танца с ярко выраженной кульминацией, то все рисунки танца должны быть подчинены ей и строиться относительно ее. Если в основу танцевальной композиции берется определенный рисунок, то главное развитие получает именно этот рисунок, а все остальные подчиняются ему.

Программой предусмотрен ряд упражнений и этюдов в различных танцевальных формах и видах танца.

Первое упражнение предполагает работу с использованием приемов в составлении танцевальных комбинаций. При выполнении его нужно не упускать из виду основную задачу — создание композиции.

Решение задания начинается с выбора движения. Далее определяется наиболее выгодный прием (или несколько приемов) в составлении танцевальных комбинаций, где важное значение имеет развитие выбранного движения как основного, так и связующего. Рекомендуется использовать элементы различных видов танца.

Второе упражнение основано на использовании взаимосвязей музыки и танцевальных движений. В этом упражнении упор делается на музыкально-выразительные средства в составлении танцевальных комбинаций. Особо необходимо обратить внимание на ритмическую и мелодическую основу музыки. При решении этого задания используются движения не только ног, но и рук, головы и всего корпуса, что позволяет многообразнее использовать музыкальные средства.

Третье упражнение включает взаимосвязь рисунка танцевальной комбинации с общим рисунком композиции. При решении этого задания необходимо использовать развитие танцевальной комбинации в сценическом пространстве. При этом студент должен учитывать особенности исполнения танцевальных движений и восприятия их со стороны зрителя.

Весь процесс работы над композицией танца делится на три основные периода: подготовительный, постановочный и выпускной. В подготовительном периоде студенты выбирают тему танца, подбирают музыку. После этого делается подробный ана-

лиз музыки, который позволяет уточнить тему, идею и разработать содержание композиции. В подготовительном периоде определяется лексика танца и происходит отбор исполнителей. В постановочном замысел воплощается в конкретном танцевальном материале и переносится на исполнителей. В выпускном периоде танец готовится на экзамен. В этот период студенты работают над образом, техникой танца и его целостностью.

### **Подготовительный период**

В работе над композицией танца студент в первую очередь определяет тему. Она может быть предложена педагогом или выбрана самим студентом. Определение темы способствует выбору конкретного направления в поиске музыки. Это не исключает того, что заинтересовавшая студента музыка может изменить ранее выбранную им тему или уточнить ее. Поиск музыки расширяет и углубляет музыкальные познания студента.

Студент, подбирая музыку, должен учитывать свои постановочные возможности, а также танцевальную подготовку, актерские способности и опыт исполнителей.

После прослушивания музыки студенту необходимо зафиксировать свое впечатление или образное видение. Так как первое впечатление всегда более яркое, то образное видение позволяет в дальнейшем определить язык танца. Музыка необходимо прослушивать до конца и неоднократно и только после этого решать вопрос о возможности ее использования для постановки танца.

Перед тем, как приступить к созданию танца, студент обязан иметь общие сведения о музыке, знать точное и подробное название музыкального произведения, год его создания, автора музыки, жанр произведения. Если анализируемое

произведение является частью более крупного сочинения, то следует охарактеризовать остальные части, иметь общее представление о всем цикле.

После анализа музыки определяется форма и вид танца. Форма танца определяется содержанием, создается в единстве с ним и характеризуется взаимодействием всех элементов танцевальной композиции. Так как форма каждого танца индивидуальна, то на ее определение влияет музыка и замысел. Определению формы сопутствует поиск танцевальных движений и рисунка, являющихся основными ее элементами. На создание и отбор танцевальных движений и рисунков влияет музыка, характеры персонажей и индивидуальности исполнителей.

### **Постановочный период**

Следующий этап постановки танца составление композиционного плана:

1. Замысел танца включает в себя описание сцен и эпизодов через эмоционально-смысловое поведение персонажей во времени пространстве.

2. Через рисунок танца фиксируется «следовое» перемещение персонажей в пространстве. Рисунок танца делается четко и разборчиво.

3. Описание движений танца может быть длинным или коротким в зависимости от сложности самих движений. Описание движений должно быть сделано грамотно с употреблением танцевальной терминологии. Движения танца могут быть зарисованы или изображены в любом доступном графическом редакторе, фото, видео материалах.

4. Музыка разбирается по тактам и объединяется по необходимости во фразы и предложения. Количество музыкальных тактов, фраз и предложений должно соответствовать конкретному танцевальному движению, фигуре, действию.

5. Оформление танца включает в себя описание декораций и костюмов, их смену, описание световых эффектов.

Композиционный план утверждается педагогом. После утверждения студенты приступают к его реализации на конкретных исполнителях. Композиционный план помогает студенту в постановочной работе, способствует его целенаправленности в период подготовки и проведения репетицией. В своем практическом воплощении он может изменяться, так как живое общение с исполнителями очень часто вносит свои коррективы.

Основным звеном в постановочном периоде является разучивание танцевального «текста» с исполнителями. В это время студент приступает непосредственно к реализации замысла в конкретном танцевальном рисунке и в конкретных танцевальных движениях. В зависимости от сложности исполнения танцевального «текста», от готовности исполнителей студент может разводить танец либо по частям в течение нескольких репетиций, либо в течение одной репетиции.

Разучивание танцевального «текста» происходит не формально, а в соответствии с характером персонажей и с содержанием танца. Учитывая индивидуальные качества исполнителей, их танцевальную подготовку, студент вносит коррективы в композиционный план. Индивидуальные качества включают особенности восприятия и воспроизведения танцевального

текста, физические возможности, музыкальность, пластическую выразительность и т.д.

Каждая репетиция в этот период должна быть спланирована, определены ее цели и задачи. Студент приходит на репетицию подготовленным. Плановость работы позволяет экономить физические силы исполнителей и время работы над танцем, способствует концентрации творческих усилий студента.

Большую роль в этот период играет музыка. Ритм музыки организует не только танцевальные движения, но и самих исполнителей. Музыка настраивает исполнителей на передачу характера, побуждает потребность к движению. Но при этом студент не должен злоупотреблять количеством повтора всего музыкального произведения или его отдельных частей. У исполнителей от частого повтора притупляется свежесть восприятия музыки.

### **Выпускной период**

В выпускной период студент готовит танец к показу на экзамене. Исполнители должны разучить танцевальный текст и освоить танцевальную технику. Постановщик обязан помочь исполнителям довести технику танца до такого уровня, когда она становится не целью, а средством создания образа. Для этого рекомендуется включать в репетиционный процесс разминку-тренаж, которая состоит из движений и упражнений, способствующих не только разогреванию двигательного аппарата, но и психологическому настрою. Форма разминки может быть различной (этюды, комбинации движений, отдельные упражнения или движения).

Лексика танца определяет вид упражнений и движений разминки-тренажа.

В танце необходимо, чтобы содержание не скрывалось за танцевальной формой. Непременным успехом «читаемости» содержания является соответствие танцевальной формы избранному замыслу. Лаконичность выразительных танцевальных средств — залог успеха постановки танца.

На занятиях, где решаются многие важные учебные задачи, должно проводиться последовательное изучение методов работы над созданием этюдов, планомерное освоение техники постановки танца.

Самостоятельная работа над этюдами и танцами создает благоприятные предпосылки и большие возможности для развития творческих способностей, проявления индивидуальности и инициативы.



### 3 Самостоятельная работа студентов

Предлагаются практические задания по композиции танца на уровне самостоятельной работы и под руководством педагога

Первое задание: создать этюд с использованием кругового, линейного или диагонального направления.

Прежде всего студенту нужно сосредоточить свое внимание на выборе направления и его конкретном решении. Затем подготовленная танцевальная композиция этюда разводится на исполнителей, с учетом выбранной музыки и ее анализа, а также подобранных танцевальных движений.

Показ и обсуждение этюда происходит в классе в присутствии всей группы. Это полезно как постановщику, так и все студентам. Обсуждая этюд, студенты должны видеть основное и второстепенное как в положительном решении, так и в ошибках. Студенты должны уметь определить, выполнено задание или нет, соответствует ли созданная танцевальная композиция музыке. При анализе учитываются индивидуальные творческие способности студента, степень развития его вкуса, наблюдательность, фантазия, уровень хореографической постановки.

Второе задание: создать этюды, в основе которых лежат художественные образы. Это могут быть как образы танцевальной композиции, так и образы персонажей в самой танцевальной композиции. Определив в пределах задания будущий образ, студент на этой основе подбирает музыку, соответствующие танцевальные рисунки и движения, определяет драма-

тургию его развития. Как правило, музыка способствует решению поставленных задач. Она является тем элементом, на основе которого и создается образ.

Необходимо заметить, что если в одних этюдах постановщику следует обратить внимание на развитие самих рисунков в действии, то в других — на взаимоотношения персонажей.

Третье задание: выполнить этюд на основе анализа музыкального произведения.

Вначале подбирается музыка, делается музыкальный разбор мелодии-темы, ее интонации, метроритмических и ладовых особенностей, темпа (темпов), форм. после этого необходимо приступить к работе над сочинением хореографического текста.

Четвертое задание: поставить сценический танец с использованием танцевального рисунка и двух-трех танцевальных движений. Получив навыки в постановочной работе, освоив правила и прием танцевальной композиции через этюды, студент приступает к работе над сценическим танцем. Вначале он определяет тему будущего танца, подбирает музыку и делает ее анализ. На основе проделанной работы постановщик выбирает необходимые для будущего танца средства хореографии.

### **3.1 Задания на основе форм народного танца**

Рекомендуется поставить четыре этюда в форме пляски (медленной и быстрой), перепляса и кадрили. Исходным ма-

териалом могут служить народные танцы разных национальностей.

Этюд первый выполняется в форме медленной пляски. Здесь предлагается использовать музыку лирического характера в медленном танце. Как правило, композиция решается более просторно, смена танцевальных рисунков происходит спокойнее. Большое значение приобретают движения рук, головы и корпуса. При решении этого задания необходимо обратить внимание на взаимоотношения персонажей.

**Второй этюд** выполняется в форме быстрой пляски. В решении этого задания требуется более сложная техника исполнения движений.

Варианты постановки этюда, основанные на народных движениях, зависят от национальных и областных особенностей танца, а также от замысла автора. Первостепенная роль принадлежит движению ног. Танцевальный рисунок имеет, как правило, один план и несложен. Этюд может быть построен на одном танцевальном рисунке. При усложнении его необходимо уменьшить количество и сложность танцевальных движений, чтобы не перегрузить восприятие этюда в целом.

**Третий этюд** создается в форме перепляса и несет элементы соревнования. При его постановке необходимо учитывать развитие как танцевальных движений, так и всей танцевальной композиции. Особое место отводится развитию взаимоотношений персонажей. При решении этого задания необходимо выделить танцевальные движения, исполняемые мужчинами и женщинами. Музыка в этом этюде способствует определению характера персонажей.

**Четвертый этюд** выполняется в форме кадрили. При его постановке создается законченная форма одной из фигур кадрили. В процессе работы над этим этюдом необходимо обратить внимание на взаимоотношения персонажей в парах. При разработке композиции фигуры необходимо учитывать национальные особенности построения кадрилей.

В самостоятельную работу включается и постановка законченного танцевального произведения на основе народного танца. Это может быть хоровод, перепляс, пляска или кадриль. Для решения этого задания необходимо выбрать одну из форм народного танца. Тема танца поможет студенту определить с музыкой, решить композицию и подобрать соответствующую танцевальную лексику. Примерные темы: производственные, военные, бытовые, свадебные.

В работе над хороводом необходимо определить содержание (игровое или неигровое), а в работе над пляской и переплясом — жанр и характер исполнения.

### **3.2 Задания на основе форм фольклорного танца**

**Первое задание:** создать этюд с использованием рисунка фольклорного танца. Здесь необходимо обратить внимание на возможное варьирование, повтор или сокращение и, наконец, на «цитирование» основных рисунков фольклорного танца в сценическом пространстве. Связующий рисунок, посредством которого осуществляется переход из основного рисунка в другой, должен способствовать созданию целостности и действенности композиции этюда. Движения в этом этюде являются

вспомогательными. Варьирование рисунка, его повтор и «цитирование» должны быть основаны на сценических законах восприятия композиции танца.

**Второе задание:** создать этюд на основе движений фольклорного танца. Приступая к его созданию, студент должен прекрасно знать характер и манеру исполнения движений фольклорного танца. Техническое усложнение движений в этюде не является самоцелью, а основано на усилении того или иного характерного фольклорного движения. В этюд могут включаться танцевальные комбинации из фольклорного танца, если они в своей основе не разрушают общего замысла.

Музыкальный ритм не только помогает организации движений в этюде, но и является основой его действенного содержания. Поэтому при анализе движений фольклорного танца особое внимание должно быть обращено на ритмическую структуру движений.

**Третье задание:** создать этюд на основе положения исполнителей фольклорного танца в парах или группах. Выполнение этого задания зависит от содержания танца и национальной манеры исполнения.

Приступая к работе над этюдом, студент определяет основные положения девушек и юношей в парах, а также особенности положения отдельно девушек и отдельно юношей в разных рисунках композиции. При этом необходимо учитывать развитие их взаимоотношений, которое в этюде может строиться по принципу от простого к сложному.

**Четвертое задание:** создать сценический танец на основе фольклорного. Работа над этюдами создает условия для практического анализа фольклорного танца. Освоить его приемы композиции, изучив основные движения и рисунки, студент

овладевает в то же время техникой работы при постановке сценического танца, пишет сценарий, разрабатывает композиционный план, а затем разводит танец на исполнителей и репетирует его.

### **3.3 Задания на основе бессюжетного действенного танца**

**Первое задание:** создать этюд с использованием различных видов танца. Прежде чем, приступить к выполнению задания, студент должен выбрать один из видов танца и определиться с музыкой. Затем необходимо сделать музыкальный анализ. При этом музыкальное произведение лучше брать целиком. Это приучает студента к завершенности при создании танцевальной формы. Сочинение танцевального текста необходимо делать после детального разбора музыки. При выборе вида танца необходимо учитывать природу его внутреннего развития.

**Второе задание:** создать этюд на основе конкретной темы. Темы могут быть предложены как педагогом, так и самими студентами. Очень важно при подборе музыки опираться на ее программу, которая должна соответствовать выбранной теме. Музыка должна помочь студенту раскрыть ее.

При разработке танцевальной композиции и сочинения танцевального текста необходимо учитывать танцевально-технические возможности исполнителей и их индивидуальность. Правильный выбор исполнителей — это залог успешного выполнения задания.

**Третье задание:** создать этюд с использованием разных форм танца. При выполнении этого задания необходимо обратить внимание, что создание монолога — одна из наиболее сложных задач, так как требует не только ярко выраженной музыки, но и интересной одаренной личности исполнителей. При постановке дуэта желательно наличие в музыке двух тем. Это поможет студенту в поиске разных танцевально-пластических характеристик. Нельзя подходить упрощенно к созданию массового действенного этюда. Именно эта форма танца еще очень плохо изучена и требует определенной творческой фантазии и хорошего ансамбля.

**Четвертое задание:** поставить бессюжетный действенный танец. Так как задание является завершающим, то к нему требуется определенная подготовка. Работа над этюдами помогает студенту определиться в теме, форме и выразительных средствах. Как правило, приемы, найденные при работе над этюдами, не используются в танце. Но приобретенные знания и навыки в технике раскрытия содержания, соединения движений, взаимосвязи с музыкой помогают поставить танец.

Подбирая музыку для бессюжетного действенного танца, необходимо учитывать ее эмоционально-образную и пластическую выразительную возможность.

В композиционном плане, который студент создает перед тем, как развести танец на исполнителей, необходимо предполагать и его видоизменения в процессе постановки танца.

В процессе выполнения самостоятельных заданий студенту, наряду с многообразной практической работой, необходимо также углублять свои знания в области танцевальной композиции. С этой целью полезно изучить литературу, которая рекомендуется учебной программой по курсу «Мастерство хореографа».

## Список литературы

1. **Никитин, В. Ю.** Мастерство хореографа в современном танце : учеб. пособие / В. Ю. Никитин. – М : ГИТИС, 2011. – 472 с. – ISBN 978-5-91328-122-7. – Текст : непосредственный.

2. **Моисеенко, Р.Н.** Теория, методика и практика русского народного танца : учебно-методическое пособие для обучающихся по направлению подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля народного танца, педагог-репетитор», квалификация (степень) выпускника «бакалавр»/ Моисеенко Р.Н., О. Д. Маслакова. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2018. – 126 с. – Текст : непосредственный.

3. **Буратынская, С.В.** Искусство балетмейстера : учебно-методический комплекс по направлению подготовки 071200 «Хореографическое искусство», модуль «Искусство балетмейстера», квалификация (степень) «бакалавр»/ С. В. Буратынская. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2013. — 36 с.– Текст : непосредственный.

4. **Смирнов, И. В.** Искусство балетмейстера : учеб. пособие / И. В. Смирнов. – М : Просвещение, 1986. – 192 с. – Текст : непосредственный.

5. **Бочкарева, Н.И.** Хореографическое искусство: история хореографического искусства : учебно-методический комплекс по направлению подготовки 52.03.01 (071200) «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», квалификация (степень) выпускника «бакалавр»/ Н. И. Бочкарева. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2014. – 76 с. – Текст : непосредственный.

6. **Палилей, А.В.** Русский народный танец: учебно-методическое пособие для обучающихся по направлению подго-



товки 54.03.04 «Искусство народного пения», профиль «Хоровое народное пение», квалификация (степень) выпускника «Хормейстер. Руководитель творческого коллектива. Преподаватель»/ А. В. Палилей. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2016. – 268 с. – Текст : непосредственный.

7. **Анульев, С. И.** Сценическое пространство и выразительные средства режиссуры : учебное пособие/ С. И. Анульев. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2010. – 106 с. – Текст : непосредственный.

8. **Моше Фельденкрайз.** Искусство движения / Моше Фельденкрайз. – Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2018. – 315 с. – Текст : непосредственный.

9. Этнография и танцевальный фольклор народов России : практикум для обучающихся по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство любительским хореографическим коллективом», квалификация (степень) выпускника «бакалавр» / составитель А. В. Палилей. – Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2017. – 76 с. – ISBN 978-5-8154-0395-6. – Текст : непосредственный.

10. **Алексидзе, Г. Д.** Школа балетмейстера : учеб. пособие. М : ГИТИС, 2013. – 176 с.– Текст : непосредственный.

11. **Богданов, Г. Ф.** Основы хореографической драматургии : учеб. пособие. 2-е изд., доп. М : МГУКИ, 2010. 192 с.– Текст : непосредственный.

12. Никитин, В. Ю. Композиция в современной хореографии : учебно-методическое пособие / В. Ю. Никитин, И. К. Шварц ; Московский гос. ун-т культуры и искусств. – Москва : [МГУКИ], 2007. – 164 с. – ISBN 5-94778-11.– Текст : непосредственный.

13. **Цорн, А.Я.** Грамматика танцевального искусства и хореографии. 2-е изд. испр. – Серия: Мир культуры, истории и философии. – СПб: Издательство «Планета музыки»; Издательство «Лань», 2011. – 544 с.: ил. — Текст : непосредственный.

*Учебное издание*

**Клыкова Людмила Алексеевна**

## КОМПОЗИЦИЯ ТАНЦА

Ответственный редактор

Е. Ю. Никитина

Компьютерная верстка

В. М. Жанко

Подписано в печать 01.12.2022. Формат 60х84 1/16. Усл. печ. л. 2,85.

Тираж 500 экз. Заказ 633.

Южно-Уральский научный центр Российской академии образования.  
454080, Челябинск, проспект Ленина, 69, к. 454.

Учебная типография Федерального государственного бюджетного  
образовательного учреждения высшего образования «Южно-Уральский  
государственный гуманитарно-педагогический университет. 454080,  
Челябинск, проспект Ленина, 69, каб. 2.