



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура  
Направленность программы бакалавриата  
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований  
88,8 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
« 30 » 12 20 17 г.  
зав. кафедрой хореографии  
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил(а):  
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-2Кст  
Штельвах Ольга Николаевна

Научный руководитель:  
к.п.н., доцент  
Л.А. Клык Клык Л.А.

Челябинск  
2017

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ	7
1.1. Художественный замысел, как основа создания хореографического произведения	7
1.2. Сочинение содержания постановки, ее композиционный план	22
1.3. Выразительные средства хореографии и их роль в формировании художественного замысла	27
ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. РАБОТА НАД ПОСТАНОВКОЙ НАРОДНОГО ТАНЦА	35
2.1. Использование фольклора, как одного из источников формирования замысла	35
2.2. Воплощение художественного замысла хореографической постановки на примере ансамбля «Эклекто»	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	71
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	74

## ВВЕДЕНИЕ

Само слово "хореография" греческого происхождения, буквально оно означает "запись танца " и оказывается понятным даже непосвященному, далекому от танца человеку. Написание танца - это некий магический ритуал, в котором могут отражаться жизнь, обычаи и нравы, как отдельных личностей, так и народов в целом.

Каждый человек, каждый народ при помощи своих традиционных танцевальных языковых средств создает танцевальную речь, в которую вкладывает свои чувства, мысли, переживания, устремления.

На стиль, характер исполнения, образы, представленные в танце, существенно влияет личность, хореограф ему в данном случае дается полный простор для творческого мышления, для фантазии. Ведь ни один танец не может строиться по какому-то шаблону, стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. От таланта, изобретательности, опыта и мастерства личности, выступающей в качестве хореографа, зависит создание яркой, неповторимой формы танцевального сочинения.

Для того чтобы создать, или "написать" танец, одной фантазии, конечно, мало, необходимо определить законы постановки танца. Процесс создания нового танца состоит из шести звеньев неразрывной цепи, каждое из которых - самостоятельный и в какой-то мере сложный творческий процесс, в то же время каждое звено находится в органической связи с другими.

Актуальность. В настоящее время изучение этнической истории и культуры разных народностей является актуальной задачей современной этнологии. Исследования в области народной хореографии позволяют сохранять национальный облик любого народа. На современном этапе наблюдается стирание границ между различными национальными культурами.

Влияние массовой культуры на традиционную определяет необходимость фиксации культурного наследия всех народов, в том числе народов нашего многонационального государства.

Сегодня в разных странах существуют различные профессиональные танцевальные труппы, которые достигли международной известности, демонстрируя сценические формы народных танцев, например российский Государственный академический ансамбль народного танца им. И. Моисеева, Казахстанский Государственный ансамбль народного танца «Алтынай».

Национальный академический ансамбль танца Украины им. П.П. Вирского, Израильский ансамбль танца «Инбал», «Фольклорный балет» Мексики и др. Это свидетельствует о популярности народной хореографии и необходимости научных исследований для ее развития. Народный танец как неотъемлемая часть народной культуры представляет большой интерес, так как через призму хореографического искусства, посредством пластических образов передается традиционное национальное самосознание.

Объект исследования - композиционное построение танца. Народные танцы различных национальностей отличаются вариативностью, наличием большого количества локальных особенностей, что связано с особенностями композиционного построения, в котором важную роль играют некоторые особенности. Например, географическое положение, местность, костюм, реквизиты.

Предметом исследования являются содержание, структура и региональные особенности казахских, украинских, русских, польских и других народных танцев. Цель работы - всесторонняя характеристика вedomостей о композиционном построении танца. В связи с этим были определены следующие задачи: - дать полную характеристику понятию «композиция танца»; - охарактеризовать танцевальный репертуар казахских, украинских, русских и польских народных танцев определить его состав и дать краткое описание танцев; - разработать классификацию народных танцев; - исследовать исторические корни народных танцев; - определить

динамику и выявить факторы, повлиявшие на развитие, рассматриваемых мною, народностей. Решение этих задач позволяет дать всестороннюю характеристику народных танцев, изучить их происхождение, определить, какие элементы танцев имеют старинное происхождение, какие - относятся к новациям, какие - являются заимствованными. Рассмотрение танцев в динамике дает возможность определить закономерности развития народной хореографии и наиболее устойчивые элементы танцевальной культуры. Классификация танцев необходима для систематизации большого количества полевых этнографических материалов, что позволяет сделать вывод о композиционном построении танца.

В основу квалификационной работы положен принцип историзма, что позволило рассмотреть композиционное построение народных танцев в контексте исторического развития народа.

В качестве основного метода применялся метод структурно-функционального анализа. Структурно-функциональный метод дает возможность рассмотреть структуру и функции композиции танца.

В основе методологии квалификационной работы лежат понятия «композиция», «народный» (фольклорный) и «сценический» танец.

Понятие «композиция» используется в моей работе как наиболее общее, которое объединяет в себе структуру танца, балетмейстерское искусство и все то, что связано с танцевальной культурой. Народный танец сочетает в себе не только движения тела, но и его ритмическую основу, имеющую отражение в музыкальном сопровождении на национальных инструментах. Также в понятие народного танца входит и непосредственная связь танца с различными украшениями и костюмом. Сценический танец создается профессиональными хореографами на основе бытового народного танца. На современном этапе в сценическом народном танце сохраняются основные элементы традиционных танцев прошлых веков.

Структура работы. Работа включает в себя введение, два раздела, заключение, список источников использованной литературы, одно приложение.

Основное содержание работы.

В первом разделе, дается общее представление о композиции построения танца. В подпунктах идет речь о структуре драматургии танца и о мимике. Во втором разделе, рассказывается о композиционном построении народных танцев. В заключении приводятся основные выводы исследования. Представленная в моей работе классификация позволила всесторонне рассмотреть народные танцы, выбранных мною областей. При использовании комплексного подхода мне удалось раскрыть не только хореографическую структуру композиции народного танца, но и проследить принадлежность к определенной жанрово-тематической направленности. Выделенные группы позволяют сделать вывод о том, что парные танцы являются основой народно-сценического танца.

Объектом нашего исследования выступает, - хореограф как автор танца.

Предмет - создание хореографического произведения.

Цель работы: выявить основные этапы рождения хореографического произведения.

Поставленная цель определила следующие задачи:

1. Определить начальные этапы работы балетмейстера.
2. Изучить содержания постановки.
3. Проанализировать работу хореографа, как автора хореографического произведения.

Структура работы. Квалификационная работа состоит из введения, 3-х разделов, заключения, списка использованных источников.

Библиографический список включает 20 наименований.

## ГЛАВА 1. ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

### 1.1. Художественный замысел, как основа создания хореографического произведения

Ответить на вопрос о том, как рождается замысел, очень трудно. Вероятно, замысел имеет разные стадии своей жизни, первые робкие побегии которой не всегда осознаются и фиксируются. Вероятно, замысел имеет разные стадии своей жизни, первые робкие побегии которой не всегда осознаются и фиксируются. Да и побудители его появления могут быть разные – как строго осмысленные, так и идущие как бы изнутри творческой личности как потребность, носящая характер (позволим себе некоторую вольную формулировку) типа «навязчивой идеи».

Многое зависит от таланта, природной одаренности балетмейстера, его жизненного опыта, культуры и других факторов.

Если писатель-драматург мыслит драматургическими образами, а композитор музыкальными, то балетмейстеру необходимо обладать способностью мыслить хореографическими образами. В начальной стадии работы он старается представить себе будущий танец, облик его участников, творчески образное выражение их взаимоотношений.

Основой для возникновения замысла могут быть картины трудовой жизни, народа, образ человека труда, его одухотворенность, уклад жизни, нравственные устои народа. Замысел возникает и под влиянием произведений изобразительного, прикладного искусства. Из их образов рождается порой содержание танца. Замысел многих постановок навеян литературными произведениями: романами, повестями, поэтами, стихами.

Часто импульсом для возникновения замысла служит то или иное явление.

Событие, которое побуждает людей проявить стойкость характера, трудовой героизм, высокие гражданские чувства. Балетмейстер возьмет за основу проявление в жизни этих возвышенных качеств человека, содержание

и характер взаимоотношений между людьми в обществе и отразит их с помощью поэтического языка танца.

Даже опытные хореографы уходят от ответа на вопрос о том, как зарождается у них замысел того или иного танцевального произведения. Поэтому и употребляются выражения типа «хореограф увидел», «танцевальное мышление», «хореографическое видение» и тому подобное.

Скажем только, только кто-то из хореографов в своем видении идет от общего образа танца и лишь затем «прорисовывает», уточняет его отдельные конкретные детали. Другой, наоборот, видит ярко ту или иную частную черту, момент, характер будущего произведения или несколько фрагментов, а затем разрабатывает его композиционную целостность. Но вот замысел сложился.

Это значит, что он обрел (пока в видении автора (определенное содержание, выявляющее его тему, и в той или иной степени сформулированности идею будущего произведения)).

Понятия: тема, содержание, сюжет, идея в хореографии в основных своих чертах не отличаются от общих искусствоведческих понятий.

Тема. Это основная общественная проблема, поставленная в произведении, хореография искусство балетмейстер танец

Например, воспитательная: каким должен быть человек, каково его отношение к труду, к товарищам, к семье. Или проблема войны и мира, защиты Родины, проблема познания и освоения природы. Таких проблем много, балетмейстеру важно четко определить, какую из них он хочет отразить в своем танце.

Немало таких постановок создано народными артистами России И.А. Моисеевым и П.П. Вирским. Среди них «Партизаны», «На привале» и др.

Постановщик может создать героический образ защитника Родины и на основе образов, пришедших из глубины веков. Примером тому служит танец «Ивушка» в постановке народной артистки СССР Т.А. Устиновой.



Основой замысла иногда могут быть увлекательное, интригующее начало возникновения отношений между танцующими или яркий финал. Иной раз это своеобразие манеры исполнения танца, выражающей характер взаимоотношений между танцующими, или композиционный прием, который образно раскрывает содержание постановки. Иными словами, тема определяет содержания, обуславливает его, но ни в коей мере не ограничивает. Содержание - неперемное условие жизни произведения.

Без содержания нет искусства.

У всех произведений содержание раскрывается через сюжетную драматургию.

Сюжет - это система событий в произведении, раскрывающая его основной конфликт.

Выбирая тот или иной сюжет, ту или иную тему для своего произведения, хореограф уже на этом этапе определяет свое отношение к ним и их сценическому решению.

И все же при всей широте тем ограничение есть.

Оно в том, как отбирается материал, через какие факты строится картина жизни, насколько она согласуется с природой танцевальных выразительных средств. И здесь роль хореографа первостепенна, так как, является ли он либреттистом или осмысливает выбранный им сценарий, сделать его сценическим хореографическим произведением может только он.

Потому-то хореограф и называется автором хореографического произведения, что все, что было до того как в нем «зародилась» идея, не было хореографией.

Благодатный источник творческих идей для многих балетмейстеров - народная музыка и поэзия, произведения композиторов прошлого и советских мастеров, написанные под глубоким влиянием народной музыки.

Словом, много увлекательного, яркого, поэтического может заменить зоркий глаз художника в жизни народа. Его долг - донести это до зрителя,

передать свое творческое видение действительности, сохранив народность танца.

Творчество каждого руководителя должно на предшествующий творческий опыт на основе сохранения и развития колорита образных средств танца, исходя из многообразия его содержания, с применением новых современных элементов пластики, отражающих образы нашей действительности.

Важно подчеркнуть, что в основе любого замысла всегда лежит хореографический образ человека с его характером, мыслями, чувствами, событиями жизни, общественными связями и отношениями.

Замысел - первое и самое главное звено в творчестве постановщика танца. От его значимости, масштабности зависит глубина и степень художественного обобщения жизни в последующем произведении.

Замысел связан с его мировоззрением. А выбор темы или сюжета - это только поиски формы, намерения, план, задумка, идея выразить своё отношение, свои взгляды на жизненные проблемы. Замысел - это представление, воображение, предвосхищение идеи в образной форме.

Замысел - это начало творческого процесса. А внешне - это может выражаться в виде набросков, планов, программ, заявок, эскизов, этюдов, проб, размышлений. Балетмейстер, автор в процессе реализации замысла обретает возможность прояснить для себя основные направления поиска, спрогнозировать тактические и стратегические ходы фабулы, проверить очередные результаты в процессе практики и логически идти по намеченному плану.

1. Тема (от греческого слова предмет) это наиболее широкий круг вопросов, проблем жизненных явлений, о которых рассказывается в произведении. Тема отвечает на вопрос: «о чём произведение?»

2. Идея (от греческого вид, образ, целостный смысл законченного произведения). Та главная мысль, которую автор хотел внушить, передать

зрителю и отвечает на вопрос: «что хотел сказать автор зрителю?» Для того чтобы правильно сформулировать идею нужно в сюжетной драматургии поставить вопрос «Я хочу сказать зрителю, что...», в бессюжетной драматургии «Я хочу показать зрителю образ...».

3. Сюжет (от французского предмет) связь событий в сюжете раскрывает движение характеров и чувств конкретного действия и взаимоотношений героев.

Хореодраматург для выражения своих идей, замыслов ищет и находит темы, которые могли бы заинтересовать зрителей. Тема - проблема, поставленная жизнью и побуждающая автора к творчеству. Актуально не то, что современно по теме, по сюжету, а то, что несёт в себе актуальные идеи, идеи сегодняшнего дня.

Выбор темы зависит от мировоззрения, отношения автора к социальным явлениям, от интеллекта, кругозора, культуры, профессионализма, образа мышления, гражданственности, нравственно-эстетических убеждений, философско-правовых взглядов, идейно-политических и других позиций. Тематика и идейная платформа балетного театра, его репертуара должны находиться в единстве с тенденцией эстетики искусства социума, как в своей стране, так и во всём мире. Эстетическая ценность тематики балетных произведений в единстве реально оцениваемых событий, происходящих на сцене и художественного их осмысления, подачи (форма).

Тема может быть выражена понятийно (тема революции, интеллигентности, личности); метафорически (тема «отцов и детей», тема «униженных и оскорблённых», «лишних» людей и т.д.); нарицательно (Гамлет, Дон Кихот, Демон, Дон Жуан, Хлестаков). В искусстве существуют так называемые «вечные темы», в которых живёт и осуществляется психология поведения человеческих характеров, темпераментов, страстей,

присущих всем векам, народам и странам: любовь, добро и зло, жизнь и смерть, деньги, власть, свобода, воля, красота, поиски смысла жизни и многое другое.

«Вечные темы» - это живая память человеческой нравственности, морали, человеческих взаимоотношений, память, которую человечество закрепляет в образах искусства. В искусстве они переходят из одной эпохи в другую и несут в себе наиболее обобщённые и устойчивые черты характера человека в процессе исторического развития. Призваны одухотворять, совершенствовать очищать и возвышать красотой формы балетного искусства.

Человека всегда интересовал сам человек, и проявления его характера в тех или иных обстоятельствах. В классических балетах человек сталкивается, как и в жизни, с такими вечными понятиями как долг, честь, совесть, прах, грех, героизм, патриотизм, ревность, зависть, клевета, предательство, месть, свобода и многое другое. В балете все эти качества передаются своим языком, своей невербальной системой, своими хореографическими приёмами. Созерцая, сопереживая с героями спектакля, в душах, умах и сердцах зрителей происходит как бы отбор внутренних нравственных качеств, самооценка, само становление, самоусовершенствование. Хореографическое искусство отражает как многие стороны современной действительности, так и прошлое разных народов. С годами усложнения отношений между людьми стремления объяснить явления природы привело к разнообразию тем, решаемых с помощью пластики. Развивались содержание танцев и техника исполнения. Расширялись и углублялись процессы взаимопроникновения разных культур, что не только размывало их границы, но и отбирало, оттачивало технические приемы национального искусства каждого народа.

Тема труда. «Процесс труда обнаружил значение ритма. Движения, подчиненные ритму, породили пляску - одно из наиболее ранних проявлений

культуры». Древние танцы, отображавшие процессы труда, имели игровой характер. Появления новых видов труда изменяло отношение людей к нему и друг к другу, и все это находило отражения танца. Например, в танце «Ленок» рассказывалось о том, как сеют, собирают, треплют лен.

Приступая к сочинению танца на тему труда, хореограф должен помнить, что пластика, с помощью которой раскрывается его содержание, носит ассоциативный характер, поэтому важно учесть следующие правила:

- в танце трудовой процесс полностью не отражается.
- необходимо найти ту специфику труда, его элементы, которые предполагают яркое сценическое решение средствами хореографической пластики, позволяют создать сценическое произведения;
- найти элементы, изображающие процесс труда, позволяющие усложнять их движениями хореографической пластики, создавать художественно-образные движения, характерную лексику. Избегая пантомимного пересказа и иллюстративности;
- найти художественно-образное композиционное построение, отражающее основное содержание танца – поэтизация труда.

Тема быта. Быт есть уклад повседневной жизни, непроизводственная сфера, включающая как удовлетворение материальных потребностей людей (пища, жилище), так и освоение духовных благ, культуры, общения, отдыха, развлечений. Быт общественный, городской, сельский, семейный, индивидуальный складывается под влиянием материального производства, общественных отношений, уровня культуры, национальных особенностей. Большинство танцев на бытовую тему раскрывают вопросы нравственности. В них всегда отражается содержание морали общества. Прежде всего, это внутренний мир человека, проявление его отношений к другим людям:

- верность долгу, чести;

- борьба за свободу, против зла;
- проблемы товарищества, дружбы, любви, семейных отношений.

Тема природы. Человек - дитя природы. С древних времен человек наделял все окружающее своими качествами, иначе говоря - одухотворял природу. Ни на минуту он не сомневался, что, скажем, медвежий разум подобен человеческому, и медведь руководствуется теми же стремлениями, что и человек.

Одухотворял он деревья, кустарники, ручьи и реки, и, наконец, стихийные силы - ветер и дождь, молнию и гром. Обожествление, олицетворение природы давало возможность воспроизводить ее на стенах скал, в поэтическом, музыкальном творчестве и пластике. Произведения искусства, где он, человек, как бы становился оленем, березкой, снежинкой, рассказывали не столько о их жизни, сколько о человеческих отношениях, переживаниях. Поразить чучело зверя - значит поразить его во время охоты. Многие охотничьи пляски дошли до наших дней, особенно у народов севера и Сибири России: пляска моржа у чукчей и немцев, пляска медведя у ханты и манси, в которых имитируется охота на этих животных. В период скотоводства человек приручил лошадь, научился управлять ею. В сознании народа сложился идеал пастуха, наездника, возникла, оформилась пластика его образа. Сегодня невозможно представить новогоднее представление у елки без танцев зайца, лисы, белки, щенка и т.п. Существует много танцев, основой которых является животный мир: «Лебедушка», «Петухи», «Гуси-лебеди», «Стрекоза и муравей» и даже «Танец гусеницы».

При сочинения танца хореограф должен четко ответить на вопросы: ради чего он осуществляет постановку этого танца? Танец, как и другие виды искусства, должен вызывать возвышенные чувства у зрителей, воспитывать эстетические вкусы и идеалы. Показывая зрителю определенный круг

жизненных явлений, постановщик несет через танец значимое содержание, будь то сюжет на историческую или современную тему.

Идея - это решение какого-то вопроса, какой-то темы. Весь процесс создания произведения - это процесс раскрытия и решения темы и ее трансформации в идею. Идея никогда не является открытой и не бывает статичной. Она гибнет, как только перестает развиваться, или становится банальной и вредной. Плодотворная идея может жить тысячелетия, она не пропадает в конце произведения, а уходит с человеком и появляется всякий раз, когда к произведению обращаются вновь.

Существуют идеи перспективные и не имеющие развития. Есть идеи, которые временно теряют свою актуальность и как бы замирают в историческом небытии, а затем оживают заново. Идеи бывают субъективного характера и объективного. Субъективная идея проверяется объективными закономерностями. Бывают случаи, когда автор, намереваясь обличать одно явление, на самом деле борется с другим, так как первоначальная идея либо незначительна, либо ложна и не выдерживает проверки объективной закономерностью, то есть жизнью. Иногда появляются произведения с ложной идеей, они появляются чаще всего в несвободных обществах. Ложной идее, как правило, сопутствует ложная форма. Идеи, как и темы, бывают главные и побочные. В подлинном произведении происходит борьба идей, в ходе которой главная идея либо побеждает, либо погибает, если она была ложна.

Идея в балетном спектакле - это авторская главная мысль, концепция, основа, ценностно-идеологический аспект, квинтэссенция произведения, некий «чувственный образ», соответствующий эстетическому идеалу автора. Отражает закономерность исторического периода, идеологию эпохи. Влияет на социальную жизнь через художественные образы. Она всегда подчинена закону драматургии и его пяти разделам, пронизывает всё сочинение, все его компоненты, как внешние, так и внутренние - психологические.

Идея - это принцип миропонимания, в котором выражаются философский, социальный, нравственный, политический аспекты, позиции, мышление и отношение к миру. Это единство мысли, чувство - знания, и интуиции, опережения, предвидения и предвосхищения. Идея передаётся через психологизм поведения образов и столкновение их характеров. Она раскрывается в процессе развития темы, сюжета. В чистом виде художественная идея несёт отвлечённый характер, и ценности художественной не имеет. Ценность идеи тем выше, чем отчётливее борьба противоборствующих сил.

Идея позволяет автору делать нравственно-психологические выводы, выносить на общественный суд зрителя свои мысли и чувства и, в то же время, вызывать, провоцировать у зрителя определённые эмоции, вызывать сопереживание, сочувствие, через соучастие (непосредственного зрителя). Идея имеет способность к саморазвитию, т.к. дифференцируется в мировоззрениях автора, исполнителей, зрителей и отношении их к произведению и к миру.

Сюжет (от франц. SUJET - тема, предмет) - важная сторона содержания танца, раскрывающая его тему и идейный смысл, - это ход событий, развитие действия в балетном спектакле или в любом другом виде хореографии. Действие в сюжетном танце - движущая сила его драматургии, его идейно-художественного уровня. Пластический язык, на котором говорит хореография со зрителем, таков, что понятен человеку любой национальности без перевода.

Сюжетный танец - танец, имеющий определенный сюжет, где средствами танца раскрывается определенное действие - это как бы маленькая пьеса, новелла, где отражаются жизненные события, конфликты, показываются действия и переживания героев с их индивидуальными характерами, взаимоотношениями, внутренним миром, чувствами и мыслями. Содержанием танца может быть: радость, любовь, молодость,



задор, бытовой юмор и т.д. Действуя в танце, раскрывая сюжет, герои его всегда несут определенный образ. Характер раскрытия образа танца диктуется идеей танца. В сюжете обязателен конфликт - столкновение различных сил, характеров, мыслей, чувств, их борьба, приводящая к победе одной их конфликтующих сторон. Работая над сюжетным танцем, балетмейстер как художник выступает в трех основных качествах: драматург, хореограф и режиссер. Отсюда становится понятным, какой объем знаний и умений требуется автору сюжетного танца. Авторами либретто-сюжетных танцев, как правило, бывают сами хореографы. Поэтому им необходимо помимо соответствующих знаний в области танца, музыки, режиссуры и оформления сцены владеть мастерством драматурга. Этой взволнованностью хореограф должен заразить всех исполнителей и музыкантов на период сочинения и постановки сюжетного танца. Только тогда возможен успех. Выбор сюжета, темы - ответственный момент в работе руководителя. Художник должен чувствовать время, в котором он живет и для которого творит. Главным в творчестве балетмейстеров всех времен было стремление отразить в своей работе окружающую действительность, найти средства для решения того или иного замысла. В то же время мало «выносить» сюжет и тему. Надо еще подумать о том, можно ли это показывать? Нужен ли такой танец, постановка людям? Принесет ли он пользу? Обогатит ли ваша работа зрителя? Разумеется, обращаться следует к материалу, который руководитель хорошо знает. В своих постановках каждый город, каждая область, район, село, естественно должны стремиться отразить то, что самобытно и присуще данной местности. И конечно, в центре постановки должен находиться современный человек. Выявление, выбор темы и сюжета потребует немалой затраты времени, труда и энтузиазма как со стороны руководителя, так и участников коллектива. Когда руководитель выберет сюжет и определенную тему для постановки, он должен определить для себя, в каком жанре будет ее решать, чтобы яснее раскрыть ее замысел и тогда уже в соответствии с жанром подбирать

выразительные средства. Под выразительными средствами мы понимаем: танцевальные движения, пантомиму, музыку и оформление. Осуществляя постановку, руководитель подбирает такие выразительные средства, которые наиболее ясно выражали бы содержание постановки. Музыка и характерные выразительные движения должны строго соответствовать жанру, иначе тема и сюжет останутся не раскрытыми, они не «прозвучат». В зависимости от исполнительских возможностей можно браться за постановку сюжетов той или иной психологической сложности. Надо начинать с работ, не требующих большого технического и актерского мастерства; и постепенно переходить к более крупным постановкам. Как правило, руководители коллективов сами находят материалы и составляют сценарий будущего танца. Руководители, имеющие небольшой опыт в постановках тематических и сюжетных номеров, должны с особой тщательностью отнестись к хореографической разработке сценария, заранее увидеть глазами художника свою будущую постановку, суметь представить ее сценическо-хореографическое воплощение. Итак, у балетмейстера родился замысел, иначе говоря, творческое видение образа. Но от замысла до его воплощения лежит сложный тернистый путь творческих поисков и находок, взлетов и падений. Хореограф заранее должен «увидеть» свою будущую постановку. При этом он всегда должен помнить, что между решением темы, сюжетом и музыкой должно быть полное соответствие. Как рождается танец? Естественно, у каждого балетмейстера по-разному, каждый идет к цели своими путями. Здесь не может быть канонов, точных определений, строгих правил. Один сразу «видит» весь танец, другой только отдельные кульминационные моменты, элементы движений, характеризующие образ, развитие действия, а третий начинает ставить танец с первых тактов музыки и в процессе работы над постановкой сочиняет, находит те образные, выразительные движения, которые у другого балетмейстера родились еще до начала работы. Но определяющим началом для всех балетмейстеров является одно: они должны быть хорошо знакомы со всеми компонентами постановки - музыкальным

материалом, планировкой сценической площадки, костюмом исполнителя. Первый барьер на подготовительном пути создания постановки - либретто, в котором драматургия сюжетного танца находит свое первое рождение. Именно здесь, в литературной форме заложена идея, тема, сюжет и характеристика персонажей будущего хореографического произведения. Только после того, когда станет ясно, во имя чего он сочиняет танец, о чем он хочет рассказать зрителю и какими средствами сценической выразительности, будут пользоваться, осуществляя свою постановку, можно приступить к разработке либретто. Уже в либретто определяется время и место действия. Но бывает, что балетмейстер сам сочиняет сюжеты танца. Здесь на одном вдохновении далеко не уедешь. Необходимо глубоко и всесторонне изучать предмет своего внимания, искать ситуации, активно развивающие сквозное действие, окружать героев обстоятельствами, полнее раскрывающими их главные характерные черты. Всем хорошо известно, что музыка и танец неотделимы друг от друга, что музыка - душа танца. Она должна быть образна, выразительна, содержательна и эмоциональна. Очень часто неудачи постановок являются следствием того, что выбранная тема или сюжет не могут быть решены средствами хореографии, в то время как музыкальный материал хорошо подобран. Бывает и наоборот. В постановочной работе только в исключительном случае можно использовать музыку разных композиторов, но здесь важно помнить о том, что музыка должна быть единой по стилю и полностью отвечать драматургии, задуманной хореографами.

Составление композиционного плана - это очень ответственный период в работе руководителя. Если в плане окажется ошибка, она непременно повторится в музыке. Руководитель разбивает постановку на части, и это находит отражение в композиционном плане, где точно указывается время и место действия. Время действия - исторический период, либо время года, часть дня - рассвет, утро, вечер. Место действия - географическое положение:

Сибирь, Урал, Кавказ; потом, где происходит действие на лужайке, на берегу реки, на улице, на балу в помещении. Затем надо изложить суть всего номера или постановки с перечислением действующих лиц. Подробно поясняется: кто должен находиться на сцене после открытия занавеса, очередность появления и ухода исполнителей, что происходит на сцене. Композиционный план представляет собой сюжетно-тематическую схему будущего музыкального произведения. Руководитель должен точно рассчитать, сколько ему нужно минут для каждой части и для всей постановки. Часто танцы проигрывают от того, что бывают очень длинны, затянуты. Смотришь такой танец и видишь: все, что руководитель задумал, хотел сказать в своей постановке, траты творческих сил. И не всегда радостные находки сопровождают эти поиски. Иногда рождаются, возникают многочисленные, порой противоречивые варианты, но если найден единственный из всех возможных - это результат большого творческого труда!

Сюжетно-тематические постановки можно разделить на три группы: - сюжетные - игровые - тематические. К игровым - относятся обрядовые и игровые танцы в народных хорах, иллюстрирующие содержание песни, а также танцы, созданные балетмейстерами. В своей основе они могут иметь сюжет, но отличаются от сюжетной постановки тем, что характеры героев здесь не раскрываются, они статичны. В тематической постановке показываются отношения к событию, факту, жизненному явлению или роду человеческой деятельности. Это массовый танец, но здесь могут быть и отдельные герои, действия и поступки которых способствуют раскрытию общего замысла постановки. Сюжетно-тематические постановки строятся и развиваются по законам драматургии. В начале танца руководитель должен как бы ввести зрителя в курс действия, показать среду, взаимоотношения, условия, в которых возникает в дальнейшем конфликт, - это называется экспозицией. Далее следует событие, с которого начинается действие и благодаря которому появляются последующие события, - это называется

завязкой. Она порождает углубление конфликта, выражающегося в ряде поступков, взаимодействий, - это будет развитие действия. Развитие действия, в свою очередь, приводит к наибольшему напряжению в борьбе, к кульминации. После нее наступает последний этап - заключение, показ того, что создалось в результате развития всего действия, в результате борьбы, - развязка, в которой дается логический вывод, подсказанный всем ходом развития конфликта.

Для сюжетного танца в каждой части этого пути имеются свои особенности. Музыка в сюжетном, как и в любом другом танце, является его образным и организующим началом, а также одним из выразительных средств. Движение (хореографический текст) в сюжетном танце - это художественный синтез всех пластических возможностей человека, раскрывающий во времени и пространстве в условной сценической форме законченную мысль. Этой же цели служат вводимые иногда в танец элементы пантомимы. Поза, как пауза в музыке, - это остановленное движение, но не прерванная мысль. Одним из динамических средств выражения действия в сюжетном танце служит рисунок пространственного перемещения исполнителей. Исполнительская техника должна выступать в сюжетном танце не как самоцель, а как средства раскрытия художественного образа. Актерская работа над образом требует глубокого проникновения во внутренний мир героя, тонкой передаче всех его эмоциональных побуждений условным языком танца. Успеху танца способствует удачное художественное оформление сцены, костюмы и грим.

Итак, работа над сочинением и постановкой сюжетного танца подходит к концу. Многие вещи можно увидеть только на зрителе. А увидев, радоваться удаче или исправлять ошибки. Таким образом, работа над танцем нередко продолжается и после премьеры.

## 1.2. Сочинение содержания постановки, ее композиционный план

Композицию создает балетмейстер - создатель, сочинитель хореографического произведения. Это может быть сочинение целого балета, отдельного танцевального номера, эпизода в пляске, дуэта, трио, квартета и т.д. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строится по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку. В композиции следует различать рисунок танца и хореографический текст.

Внутренний взор балетмейстера - это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сперва смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем все более четко вырисовывается цельный танец и наконец, балет со всеми его событиями, образами. Когда создается танец, воображению хореографа представляется прежде всего логическое развитие характеров героев в обусловленных сюжетом действиях и поступках. Но ему видится и декоративное оформление, цвета и форма костюмов, необходимая бутафория и реквизит, сценическое освещение.

Композиционный план - это развернутый хореографический сценарий будущего балетного спектакля или концертного номера, включающий в себя режиссерскую разработку хореографической программы: сюжетная основа, идея и тема, место, время действия, музыкальный материал, рисунок танца, хореографический текст, костюмы и декорации, освещение и бутафория все мельчайшие детали будущего хореографического произведения.

В нем разрабатывается сюжетная основа, говорится, какими средствами на сцене будут раскрываться образы действующих лиц, как будут раскрыты идея и тема. В композиционном плане указывается место, время действия эпизода или сцены, костюмы и декорации, освещение, все мельчайшие детали будущего хореографического произведения. При

прочтении композиционного плана перед нами должна возникнуть картина будущего хореографического произведения.

Прежде чем приступить к работе, автор композиционного плана должен изучить материал, который берется в основу сюжета программы. Изучение жизни, быта народа, национальных черт, обычаев и обрядов также поможет балетмейстеру-автору композиционного плана. Культура народа, социально-экономические условия его жизни - все это важно знать и использовать в работе над произведением. Большое внимание следует обратить на литературные источники, исторические, архивные материалы.

Заложенная в программе схема будущего хореографического произведения, находит в композиционном плане свое развитие: хореографические образы приобретают зримые черты, разрабатывается действие, через которое раскрываются характеры героев.

Автор композиционного плана должен донести через действие, через сценические образы идею произведения, создать эмоциональную атмосферу, образный строй. Он также должен указать примерную длительность, хронометраж, номера отдельных его частей. Длительность номера может указываться в секундах или количестве тактов, музыкальный размер.

Изучение различных материалов, необходимых балетмейстеру для написания композиционного плана, для работы над сочинением хореографического произведения, питает его творческую фантазию и находит отражение в композиционном плане. В композиционном плане видна также и технология балетмейстерской работы.

Композиция танца состоит из ряда компонентов. В нее входят: драматургия (содержание), музыка, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все это подчинено задаче выразить мысль и

эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Композиция составляется из ряда частей – танцевальных комбинаций.

#### 1. Драматургия танца.

Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека (радость, горе, любовь, ревность, отчаяние и т.п.) или его свойства (доверчивость, хитрость, подозрительность, самовлюбленность, беспечность, неустрашимость, трудность).

Согласно этому закону танец должен сочетать в себе в гармоническом соотношении все пять его частей.

1. Экспозиция может получиться ясной, доходчивой или наоборот, скомканной, невнятной, затянутой.

2. Завязка - четкой и яркой или смазанной, тусклой, незаметной.

3. Развитие действия (ряд ступеней перед кульминацией) также бывает нарастающим, сильным или растянутым, расхолаживающим.

4. Кульминация, как и завязка, может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей.

5. Развязка должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает неоправданно внезапной, ничем не обусловленной, а в другом случае - затянутой, расхолаживающей, нарушающей все впечатление от танца.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применить их - один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Ведь ни один танец не может строиться по какому-то стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. От



изобретательности, опыта и мастерства хореографа, а также от его знания непреложных законов зависит формы танцевального сочинения.

Рассмотрим подробнее каждый из пяти компонентов композиции, органически и неразрывно между собою связанных.

Экспозиция. Назначение экспозиции – это введение в действие. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами: слушая музыку и наблюдая за танцующими, понимают, что перед ними люди определенной национальности, живущие или жившие в ту или иную эпоху. Становится понятно жанр танца - народно-сценический, фольклорный, исторически или классический дуэт, сольная вариация, па-де-труа, па-де-катр, массовый, кордебалетный танец. Жанры танцев могут быть очень разнообразными и экспозиция как бы настраивает зрителей на восприятие одного из них. Действие здесь может развиваться неторопливо, постепенно, а может динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает здесь хореограф, от его интерпретации произведения в целом, от музыкального материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария сочинения, его композиционного плана.

Завязка. Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается – начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой-то третьей силой возникают конфликты. Драматургом, сценаристом, композитором, хореографом сделаны в развитии сюжета первые шаги, которые впоследствии приведут к кульминации. Вышедшие на сцену и разместившиеся в определенном рисунке (по прямой линии, полукругом, по диагонали и т.п.) исполнители начинают собственно танец. Они делают более сложные движения, и нам интересно, что произойдет дальше, после этой завязки, как будет развиваться танец.

Развитие танца. Это та часть произведения, где разворачивается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает

напряженность. Ступени перед кульминацией действия могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой развертывания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации. Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие, наоборот, плавного, замедленного хода событий. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, надо для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия. В этой же части раскрываются разные стороны личности героев, выявляются основные направления развития их характеров, определяются линии их поведения. Действующие лица выступают во взаимодействии, в чем-то дополняя, а в чем-то противореча друг друга. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел, все более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям

Кульминация - наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводит к вершине. В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна выявляться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т.е. композицией танца.

Развязка. Завершает действие. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы. Развязка – идейно-нравственный итог сочинения, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Иногда автор подготавливает

развязку неожиданно для зрителя, но и эта неожиданность должна быть рождена всем ходом действия.

Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец длительность тех или иных сцен подчинялись основному замыслу, основной задаче, которую ставят перед собой создатели сочинения, а это в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых хореографических произведений.

Говоря о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, необходимо помнить о том, что здесь существуют определенные временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться в определенное время, т.е. драматургу нужно раскрыть задуманную им тему, идею хореографического произведения в определенный временной период сценического действия.

Таким образом, все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее.

### 1.3. Выразительные средства хореографии и их роль в формировании художественного замысла

Если первым компонентом композиции танца и балета является драматургия, то вторым, органически с ней связанным, является музыка.

О музыке. Музыка и танец - сестра и брат, и живут они во многом только во времени. Синтез танца и музыки дал человечеству такое замечательное искусство, как классический балет.

Музыка также должна быть по законам драматургии, то есть иметь экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. И не

только в целом. Каждая музыкальная сцена, каждый танец не могут не быть подчинены этому языку.

Любое хореографическое произведение строится, ина основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баян, фортепиано, – во всех случаях, хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в хореографических образах.

С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить либо в повторе, либо а развитии уже использованного рисунка.

Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должен найти адекватное выражение в композиции танца.

Связь танца с музыкой - это воздействие двух эстетических категорий: движения и звука. Смысл сценической правды достигается только в синхронности движения и музыки. Танец как бы конкретизирует музыку. Основная задача при обработке музыкального материала - это согласованность между музыкой и хореографией. Эта согласованность должна подчиняться логике развития действия, т.е. драматургии. Ритмическое единство, выражающееся в согласованности, выразительности движений с музыкой создаёт особое эстетическое качество, а именно: возникает эмоциональная достоверность, т.е. то, что воспринимается зрителем.

Музыкальная драматургия является основой для хореографической драматургии.

Музыка способна выражать внутренние чувства человека, его душевное состояние - горе, радость, грусть и др.

Сочинение или подбор музыкальных образов (муз. тем), отвечающих настроению и содержанию задуманного танца - первый шаг в работе музыкально-хореографического произведения.

Музыкальный образ - это сложная картина, в которой отражается совокупность всех сторон искусства.

- I. Это материал
- II. Форма
- III. Содержание
- IV. Сам герой
- V. Само произведение
- VI. Автор

Образ возникает в результате творческого процесса художника - это процесс мышления в образах. Чем ярче и определённое музыкальный образ, чем он национально характернее, тем это лучше для балетмейстера.

Создание ярких впечатляющих образов в музыке сюжетного танца - важная и ответственная стадия работы. Музыка, разработанная на базе сюжета, должна представлять собой законченное самостоятельное произведение аналогичного содержания, но выраженного своими специфическими средствами. Сочинение или подбор соответствующих замыслу танца музыкальных образов или тем, их согласование с драматургической линией сюжета - необходимые условия на пути к созданию музыкально-хореографического произведения.

Наиболее распространённым и характерным, в частности для русского народного музицирования приёмом развития музыкального материала, является варьирование, видоизменение. Тема (мелодия с сопровождением) и её вариационное развитие бывают самостоятельной музыкальной формой - «тема с вариациями» - и нередко используется в качестве сопровождения к танцу.

К музыке для сюжетного танца предъявляются дополнительные требования. Её можно будет признать полноценной только тогда, когда темы, мелодии, вариации будут разработаны соответственно сюжетному развитию танца. Успех в работе в значительной степени зависит от умения балетмейстера и композитора проникать в творческие замыслы друг друга. И

музыка и танец в конечном итоге должны представлять собой единое законченное произведение искусства.

Создание танца - настоящее искусство. Чтоб гармонично сочетать на сцене движение, музыку, артистизм, чтоб создать запоминающийся художественный образ, нужно учесть множество факторов.

Что должен иметь в виду при работе над созданием хореографического текста балетмейстер? Драматургия, танец, движения, музыка.

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

Прежде чем начать работу над хореографическим сочинением, балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере или балетном спектакле, что он хочет сказать зрителю. При этом сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления.

В каждом хореографическом сочинении, основанном на народном, классическом танце должна присутствовать поэтическая образность. «Язык балета - язык поэтический. Без поэзии нет танца», - говорил замечательный балетмейстер Р.В.Захаров.

Любое хореографическое произведение строится, на основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баян, фортепиано, - во всех случаях, хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в

хореографических образах. Танцевальный язык должен быть теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения.

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

В хореографическом произведении, в танцевальном номере балетмейстер также стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием. Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии.

В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение.

Поэтому при сочинении хореографического текста балетмейстер должен следить за логикой развития движений.

Иногда сочиненное балетмейстером движение не производит должного впечатления, когда оно исполняется на места. Но вот это же движение исполняется с быстрым продвижением по кругу и сразу становится

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

Ритм и акцент в том или ином танцевальном движении могут иногда кардинально изменить характер движения и даже его национальную принадлежность.

Большое значение имеет ракурс, в котором движение исполняется. Балетмейстер должен найти такой ракурс (естественно, учитывая основную задачу раскрытия образа, его характера, манеры исполнения), который был бы наиболее интересен для данного движения.

В хореографическом произведении может быть сольный номер, дуэт, трио, квартет и т. д. В сочинении массового номера балетмейстер иногда использует единый текст для всех исполнителей. В других случаях выделяются сольные пары или отдельные солисты, и во время их сольных выступлений остальные исполнители как бы аккомпанируют им. Аккомпанемент не должен отвлекать внимание зрителей, а должен лишь помогать воспринимать пластическое одноголосие и многоголосие.

Высшим достижениями балетного театра всегда были те спектакли, где танцевальная речь понятна без предварительного прочтения, либретто, объясняющего содержание балета.

О рисунке танца. Рисунком танца мы называем перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения по сцене.



Круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали - все это используется в танцевальном рисунке.

Рисунок танца - это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, и зафиксируем рисунок танца.

Рисунок танца, как и вся композиция (он должен выразить определенную мысль), должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Прежде чем разбирать значение рисунка танца в создании хореографического произведения, следует сказать, что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны. И потому при анализе рисунка танца в том или ином произведении придется касаться и его хореографического текста.

На протяжении веков хореографическое искусство усложнялось, оттачивалось. Развивались все составные части композиции танца, становился разнообразнее рисунок.

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера - добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере.

Разнообразие и богатство рисунка танца никогда не должны быть самоцелью. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а всей своей выразительностью способствовал пониманию основной идеи произведения, его образов, пониманию замысла балетмейстера.

Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а следовательно и через рисунок танца. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. Там, где танец насыщен танцевальной лексикой, кульминация номера может быть решена через интересный танцевальный текст (рисунок в этом эпизоде может быть не столь насыщенным, не столь сложным).

Балетмейстер, бесспорно, должен учитывать, какое впечатление производит сочиненное им произведение на зрителя. Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определенные коррективы.

Логика развития рисунка танца диктует в первую очередь задачу, которую ставит балетмейстер. Но бывает случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие, эмоциональные состояния героя. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому. Такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче, которая стоит перед балетмейстером.

## ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. РАБОТА НАД ПОСТАНОВКОЙ НАРОДНОГО ТАНЦА

### 2.1. Использование фольклора, как одного из источников формирования замысла

Пожалуй, ни в каком другом виде народного искусства так ярко, так непосредственно не раскрывается душа народа, его быт, нравы, обычаи, как в танце.

Уже в глубокой древности люди выражали различные эмоциональные состояния пластическими движениями. Процесс труда обнаружил значение ритма. Движения, подчиненные ритму, породили пляску - одно из наиболее ранних проявлений человеческой культуры. Все то, чем жил человек, что его окружало, воссоздавалось в танце: картины охоты, повадки зверей, схватка с врагом, сбор плодов и корней, рыбная ловля.

Не умея защищаться от суровой природы, приписывая ей сверхъестественную силу, человек пытается задобрить духов, вымолить себе удачу в охоте, умиловать богов, чтобы они снипослали высокий урожай или удачную охоту. Так появляются обрядовые, трудовые, охотничьи и воинские танцы. Пляска занимала большое место в ритуальных обрядах того времени.

Движения в первых танцах были примитивны, но в них присутствовало важнейшее качество - выразительность.

У казахов этот процесс происходил неразрывно с жизнью народа, изменениями условий труда, быта, развитием культурных традиций.

Специфика казахского народного танца, связана с тем, что он первоначально исполнялся в условиях юрты. Здесь, не имея возможности для

пространственного рисунка, танцоры, чтобы донести содержание своего танца, дополняли движения ног, рук, плеч, корпуса мимикой и различными смысловыми жестами, т. е. все тело танцовщика находилось во власти движения .

Казахи обозначают танец словом «би». Д. Абиров - первый национальный профессиональный танцовщик и балетмейстер, основоположник казахского народно-сценического танца, находит очень метким и точным выражением его сущности.

Испокон веков казахи славились как замечательные музыканты, природные певцы. Музыка сопровождала казаха всю жизнь - от рождения, когда в честь новорожденного распевались традиционные песни, до смерти, оплакиваемой тоже песнями. Известно, что среди богатейшего музыкального фольклора имеется много пьес с явно танцевальным ритмом, некоторые из них, поэтому и носят название би кюи танцевальная пьеса. Многолюдные тои и асы - торжества и пиры, устраиваемые по поводу наиболее значительных событий, сопровождались своеобразными театральными представлениями айтысами. На таких больших общественных собраниях выступали только известные мастера-профессионалы: знаменитые акыны, сказатели, острословы и плясуны, искусство которых было призвано прославлять свой род. Таким образом, можно говорить о том, что народный танец казахов произрастает из песенного творчества, как неотъемлемый атрибут музыкального фольклора, который со временем отделится в самостоятельный вид искусства.

Содержание танцев, казахский народ черпал из жизни, в них отражал эстетическое восприятие окружающей среды, трудовые процессы, характер людей. Казахи отбирали из национальных игр, обрядов и трудовых процессов конкретные темы, удобные для воплощения в танце. Например, «Кыз куу» - национальная конная игра казахов «Догони девушку»: в ней участвуют юноши и девушки, которые состязаются парами на лошадях.

Девушку преследует юноша, пытается догнать и поцеловать ее. В танцевальном творчестве отразился яркий отпечаток этого обычая, проявляющийся в специфических движениях, напоминающих езду на лошадях, своеобразных прыжках, движениях рук, а также персонажи танца: всадник и всадница, их диалог-состязание. Еще один народный обычай, который нашел свое отражение в танцах - это «Шашу». На свадьбе один из старших по возрасту людей со стороны жениха - обычно женщина (мать, старшая сестра) разбрасывают над головой невестки монеты в знак пожелания молодоженам радости и счастья, добра и изобилия в супружеской жизни. В составе «шашу» могут быть золотые кольца, серебряные браслеты и другие ценные вещи. При этом молодежь, дети наперебой ловят налету содержимое «шашу», кидаются собирать его на земле. Кругом возникают шум, гам, радостные возбуждения и возня, желание собрать как можно больше монет. В целом вся сцена с «шашу» представляет очень подвижную, стремительно-оживленную картину народной жизни. Здесь и возник жизнерадостный, цельный танец. Его основные элементы – разбрасывающие движения рук, повороты и наклоны, корпуса.

Другой не менее важный казахский обычай, который впоследствии стал основой одного из казахских танцев - трудовой процесс «Кииз басу» (кошмокатание). Весь процесс «Кииз басу» носил массовый характер и сопровождался веселым пением девушек под аккомпанемент домбры. Одной семье не под силу приготовить кошму, разве что небольшой войлочный ковер - текемет, чтобы застелить землю в юрте. Чтобы скатать кошму, хозяйка приглашает всех женщин аула. Вместе с матерями приходят и дети. Подаются кумыс, чай и иное богатое угощение. Дети затевают веселые игры, развлекаются. Из среды джигитов обязательно объявляется хороший домбрист, а из девушек сладкоголосая певунья. Кругом царит оживление: раздаются шутки, веселые возгласы, забавные рассказы. Остроумный весельчак исполняет свои замечательные танцы под аккомпанемент домбры.

На глазах своих поклонниц джигиты стремятся выделиться: помериться силой, ловкостью и сноровкой. Танец «Кииз басу» включает элементы возделывания шерсти, проявляющееся в конкретных движениях рук, напоминающей тербление шерсти обеими руками либо поочередно каждой рукой и наматывание нити на веретено.

Отражение в танцах нашли и спортивные состязания, так как они носили зрелищный характер. Спортивные игры, такие как, «Жабы ату» (стрельба из лука по мишени) заключалась в том, что на камне или другом возвышенном месте устанавливается слиток золота или серебра. Джигиты верхом на коне на полном скаку стрелой из лука должны попасть в «жабы». Это удается далеко не каждому, а только самому лучшему меткому стрелку. Обязательными элементами танца, рожденного по мотивам этой спортивной игры движения, которые напоминают скачки на коне и стрельбу из лука.

Исследователи народного творчества подчеркивают, что казахский танцевальный фольклор всегда таил в себе огромные богатства, которые способствовали дальнейшему обогащению казахских сценических танцев. Таким образом, со временем формировалась танцевальная культура казахского народа, оттачивалась, усложнялась, совершенствовалась и передавалась из поколения в поколения лексика, композиционные рисунки, сюжеты и образы.

Изначально танцевальный фольклор у казахов не имел широкого распространения, а присутствовал лишь на бытовом уровне. Это объяснялось многими причинами, и, прежде всего кочевым образом жизни народа, негромкостью музыкального аккомпанеента - двухструнной домбры. Немалую роль сыграли ревнители законов шариата - религии ислама, которая в прошлом запрещала танцевать, петь, рисовать, играть на музыкальных инструментах, не проявляло заботу о развитии народного творчества в условиях феодально-патриархального строя. Но, тем не менее, танцевальный фольклор в народе существовал, бережно им сохранялся, имел свои вековые

традиции и отличался национальной самобытностью так же, как существовали и сохранялись оригинальные особенности музыкальной интонации и песенно-поэтическое творчество народа.

Профессиональное развитие народного танца Казахстана родилось и выросло в условиях советского строя. Тогда казахский народ обрел полный простор для своих творческих потенций, смог достичь того материального и культурного уровня, на котором возникли предпосылки для создания собственно хореографического искусства .

Появление казахского танца на профессиональной сцене связано с рождением театрального искусства Казахстана. Важное место в нем занимали первые национальные режиссеры музыкального театра Жумат Шанин, Курманбек Джандарбеков, Канабек Байсеитов, которые находили сюжеты для танцев из народной жизни, помогали в отборе музыкального сопровождения .

Как было отмечено ранее становление и развитие казахского танца имеет глубокие фольклорные корни. Эта традиция стала основой развития и сценического народного танца, который постепенно приобретал черты театральности и обогащался за счет профессионального искусства.

Национальными хореографическими средствами первых казахских народно-сценических танцев являлись: общий колорит движения рук (круговые повороты кистей с завершением ладонью «от себя» или «к себе» при различном движении рук в условной форме). А также свободно-волнообразные и конкретные движения рук из женского танца: «Ормек би» (возделывание ткани) и «Кииз басу» (приготовление кошмы). Часто танцующие использовали движения плеч вперед, назад, вверх, вниз, с одновременным резким ритмичным сгибанием колен при шагах, характерные для мужского и женского танца.

Основные движения ног представляли простые танцевальные шаги с носка и с каблука, переменные и боковые каблучные ходы, танцевальные шаги из стороны в сторону с завершающим ударом, акцентированные перестукивания. В дальнейшем эти выразительные средства постоянно развиваются с учетом закономерностей сценического искусства.

Непростой был путь развития русского танца. Церковники называли его бесовскими играми, пытались уничтожить, русскому танцу, как и всей русской культуре, грозило истребление в период монголо-татарского ига, но как бесценное сокровище пронес русский народ свою любовь к танцу. Несмотря на тяжелейшие условия жизни, бедность и нищету, русский народ смог сохранить в своем танце целомудренность, величавость, поэзию. "...Хореография русского народа и в рубище оставалась могущественной, неисчерпаемой и независимой"<sup>1</sup>, - писал советский балетмейстер К. Голейзовский.

Народный танец - своеобразная летопись жизни народа. Радость и горе, мечты и разочарование отразились в нем. Человек выражает в пляске свои чувства и мысли, раскрывает душу, свое отношение к жизни, труду, окружающей природе. В таких, например, произведениях, как "Ленок", "Сапожник", "Мельница", отражены трудовые процессы, но это не иллюстрации, а образные их отражения. Здесь и задор, и поэзия, и юмор. В танце высмеиваются лентяи, зазнайки и всегда побеждает справедливость, торжествует доброта.

Народный танец тесно связан с окружающей природой. Например, в Карелии на берегу Белого моря водят так называемые хороводы ожидания, которые своим рисунком повторяют очертания береговой полосы. Так девушки, участницы таких хороводов, ожидают ушедших в море близких.



Итак, быт, нравы, обряды, обычаи, географические условия - все это находит свое отражение в народном танце, влияет на характер пластики. Отсюда танцы одного народа непохожи на танцы другого, и даже у одного народа, но живущего в разных местностях, танцы различаются. Например, русский народный танец имеет общие черты, свойственные русскому танцу вообще, но вместе с тем имеет и яркие областные особенности. Они обусловлены теми же причинами: бытом, обычаями, климатом, географическим положением. Вот, например, Север, Архангельская область. Русскому танцу здесь свойственна сдержанность, достоинство, плавность, строгость в движениях, к чему обязывает уклад жизни, природа, даже костюм. В Калининской области танцуют задорно, манера общения девушек и юношей более свободная. Женщины часто используют такой прием, как удар каблуком о пол, мужчины - присядку.

Танцы на Урале отличаются от танцев других областей и характером, и манерой исполнения, и своеобразием рисунка, и тематикой. Женщины на Урале выполняли физическую работу наравне с мужчинами, и это отложило отпечаток на их манеру исполнения танца. Гордая, уверенная поступь, чувство собственного достоинства, движения широкие, пластичные, и парень в танце выступает с гордо поднятой головой, раскрыв руки, как крылья, во всем чувствуется сила, ловкость. Для понимания уральских танцев, понимания особенностей их исполнения интересны беседы большого знатока русского народного танца Урала О. Н. Князевой с исполнительницей народных плясок, считавшейся лучшей плясуньей района, К. Широковой: "В беседе с К. Широковой и другими любителями танцевального искусства я получила интересные и остроумные объяснения многих движений.

Фольклорный танец - это своеобразный памятник культуры, который необходимо бережно сохранять. Однако народное танцевальное искусство

необходимо не только сохранять, но и развивать, обогащать, пропагандировать, перенося его на сцену. Сценическая обработка народного танца должна проводиться непременно при уважительном отношении к многовековым традициям и таланту народа. Хореографу, занимающемуся сбором фольклорного материала, прежде чем выезжать в экспедицию, надо ознакомиться с жизнью и бытом народа, с его историей, социально-экономическими и географическими условиями жизни, проанализировать, что в прошлом этого народа могло повлиять на его материальную культуру, нравы, обычаи, характер, на его творчество.

Большой вклад в изучение русского народного танца внес К. Голейзовский. Его книга "Образы русской народной хореографии" является плодом большой исследовательской работы автора. Книга имеет не только научную, но и практическую ценность, так как анализирует природу и истоки русского народного танца, дает богатейший материал для создания танцевальных номеров на основе русского материала.

Уже на первом этапе этой работы хореограф выступает как исследователь. Для чего же нужна подготовительная работа? Для того, чтобы, встретившись с чуждой жителям данной области или края манеры исполнения, а иногда с рядом несвойственных данной народной танцевальной культуре танцевальных движений, отличить подлинное от наносного. Балетмейстер должен отобрать главное, что характеризует образ народа, отражает лучшие черты его характера, является для него типичным, и отбросить все наносное, что искажает этот образ и что является чуждым ему. Балетмейстеру, собирающему фольклор, необходимо понять, почему у данного народа именно такой танцевальный язык, как он зародился, какому влиянию с течением времени подвергался.

Следует также рассматривать танцевальный фольклор во взаимосвязи с бытом, костюмом, историей народа, его обычаями.

Современные технические средства (киносъемка, видеозапись, фотосъемка) облегчают работу по сбору танцевального фольклора. Никакое описание танцев, даже самое совершенное, не может передать характер, образ, манеру танцевального первоисточника. Получив в свои руки технические средства, хореограф имеет совершенное средство фиксации, что, однако, не уменьшает ответственности и сложности его работы в плане определения подлинности того или иного фольклорного образца.

Если балетмейстер, собирая танцевальный фольклор, фиксируя его, предполагает в дальнейшем сам делать его сценическую обработку или на основе первоисточника создавать новое произведение, то ему совершенно необходимо самому тщательно осмыслить материал, манеру и стиль танца, самому овладеть особенностями исполнения. Даже одно и то же движение может трактоваться в различном характере, по-разному показывать человека, его переживания. Поэтому несовершенное с профессиональной точки зрения (хотя бы из-за возраста танцующего) исполнение не должно смущать хореографа, собирающего фольклор. Зато манеру, характер пожилые люди передают очень точно и колоритно.

Если в группе, выезжающей в фольклорную экспедицию, нет композитора и художника, то мелодию или песню, под которую исполняется танец, желательно записать на магнитофон, следует также поинтересоваться, не сохранились ли старинные костюмы, и, если они имеются, зарисовать их общий вид, покрой, или сфотографировать. Нужно также зафиксировать музыкальные инструменты и предметы, которые используются при исполнении танца. Многие могут дать рассказы местных жителей о том, как проходили праздничные гулянья в их селе; следует также выяснить, какие обряды и обычаи возникли в последнее время, уметь соотнести их с жизнью народа.

Хореограф суммирует то, что ему удалось узнать до выезда в экспедицию в музеях и в библиотеках, с тем, с чем он познакомился на практике. Затем - осмысление собранного материала путем анализа и сопоставления отдельных образцов: истинное отделяется от наносного, не являющегося подлинным для народного искусства данного края, области. На том работу по сбору фольклорного материала можно считать законченной. Но если говорить о сценической обработке, то она только начинается.

Вместе с композитором балетмейстер определяет форму будущего танца или танцевальной сцены. Эта форма должна соответствовать форме первоисточника. Вместе с тем сцена предъявляет и свои требования, о которых и пойдет речь дальше.

Фольклорный танец в своем первоизданном виде, исполняемый на окраине села, в горнице "на беседе", на лужайке, рассчитан на то, что зрители расположены со всех сторон. Подвергая сценической обработке фольклорный материал, балетмейстер должен учесть особенности сценической площадки, т. е. что зритель будет смотреть на танец с одной стороны. Бытовому фольклорному танцу часто свойственны длинноты, многократное повторение рисунков, что не может иметь место в сценическом варианте.

Как правило, в фольклорном танце участвуют все пришедшие на гулянье. Одна пара, оттанцевав, сменяет другую. Так может длиться очень долго. Русские хороводы, например, водились часами, переходя от села к селу и постепенно изменяясь. В хоровод включались все новые и новые исполнители. Балетмейстер же должен учитывать временную протяженность номера и постараться вместить в короткое сценическое время все лучшее, все типичное фольклорного первоисточника.

Обработывая фольклорный танец, следует сохранять его основную форму: будь то круговой или линейный хоровод, либо кадрили, или какой-либо другой народный образец. Конечно, в процессе сценического решения надо совершенствовать, развивать формы, но не искажать их. Зритель в данном случае не должен чувствовать "руки" балетмейстера.

Наиболее активной обработке при сценических редакциях фольклорного танца подвергается танцевальный язык - танцевальные движения. Это одна из наиболее сложных сторон работы - она требует умения найти единство логики в развитии рисунка танца и танцевального языка, искусства, обогащать технику танцевального движения, не искажая манеры и характера первоисточника, способности брать такой ракурс движения, который дает возможность сделать его более выразительным и разнообразным.

Балетмейстер при том, что сохраняет неповторимый характер каждого фольклорного танца, должен стремиться ярче, рельефнее выразить его внутреннюю сущность, развить, обогатить его композицию, его пластику. А это предполагает постоянное изучение бытующих в народе образцов, постижение различных вариантов той или иной пляски, что помогает выявить сердцевину, основу данной формы фольклорного танца. Вот эта основа и должна отразиться в сочинении как его главный компонент.

Одним из главных вопросов, на которые балетмейстер призван ответить, работая с фольклорным первоисточником, - это вопрос, каково содержание произведения, поскольку форма танца обусловлена содержанием. Например, в белорусском "Лянке" мы видим трудовой процесс выращивания льна, а в узбекском "Пахта" - хлопка, в молдавском танце "Ла спалат" показывается процесс стирки белья, а в танце "Табакеряска" - процесс выделки табака.

Балетмейстеру очень важно при сценической обработке фольклорного танца, при сочинении на основе фольклорного материала нового танца уловить в первоисточнике и отразить в своей работе эмоциональность, темперамент, образный строй народного танца.

В образах танцевального фольклора, отшлифованных временем, выявляются лучшие черты национального характера, раскрывается душа народа, его образ, его характер.

"Не могу назвать более многоликого, податливого и благодатного для хореографа материала, равного по своим качествам русскому фольклору, - говорит И. Моисеев. - Мне всегда кажется, что наши пляски должны исполняться былинными красавицами, что в них живут некие Ильи Муромцы или Добрыни Никитичи - люди удивительной цельности, ясности, величавости".

При сценической обработке необходимо, чтобы танец приобрел еще более богатый образный строй, чтобы один танец отличался от другого. Задача балетмейстера сохранить смысл первоисточника, разработать и углубить его композицию, обогатив ее своею балетмейстерской фантазией, найти для этого самую точную, яркую, доходчивую форму.

Необходимо помнить, что, работая над фольклорным танцем, балетмейстер должен учитывать при сценической обработке построение его по законам драматургии, т. е. чтобы произведение имело композицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку.

Необходимо искать не оригинальные движения и рисунок вообще, а оригинальные движения и рисунок, раскрывающие мысль, заложенную в этом танце. Это должны быть выразительные, пластические "слова", выражающие определенное содержание.

При сценической обработке фольклорного танца перед балетмейстером стоит еще задача показать со сцены типичные черты характера народа. Развивая свойственную русскому танцу и любому народному танцу благородную манеру исполнения, балетмейстер должен показать со сцены образец, пример академического исполнения фольклорного первоисточника, сохранив его национальные черты. В этом плане интересной является деятельность Т. А. Устиновой в Русском народном хоре имени М. Е. Пятницкого. Ее постановки - курский "Тимоня", "Рязанская змейка", "Северный танец с шаями", омская "Золотая цепочка", "Ярославская кадрили", "Брянские игрища", "Калужские переборы" и другие - создают в нашем воображении яркий портрет русского человека, его многогранность, высокую духовность, чувство собственного достоинства, удаль, смелый задор. Во всех указанных композициях Устинова добивается от артистов точности в манере исполнения, местного своеобразия в трактовке отдельных движений.

Подобные примеры можно взять из репертуара многих ансамблей народного танца. Так, в программе Государственного ансамбля народного танца СССР есть аджарский танец "Хору-ми", в котором рассказывается об отважных аджарских воинах. Имеется несколько фольклорных вариантов танца, которые различаются построением сюжета. Танец состоит из четырех частей. Первая часть - появление воинов, вторая разведка, третья - бой с противником, а четвертая - или торжество победителей, или спасение раненого товарища и уход. Многие балетмейстеры работали над сценической интерпретацией этого танца, и многие варианты были удачными. Главное - это бережное и точное воспроизведение народной манеры исполнения.

А в осетинском танце "Симд" в противоположность "Хору-ми" нет сюжета, но в нем отражается благородство мужчин, огромное уважение их к женщине. Рисунок танца, его перестроения, скульптурные позы танцующих - во всем отражается народный характер, чувствуется народная манера исполнения.

Фантазия балетмейстера, работающего над новым хореографическим произведением, должна опираться на жизненность народного произведения.

Карельский балетмейстер В. Кононов создал ряд прекрасных сценических образцов народного танца, основанных на материале фольклора, овеянных народными легендами и сказаниями. Пожилые женщины из села Сумпосад Беломорского района напели ему сказание об утушке, показали ход, движения рук. Уловив пластические штрихи, интонацию народного танцевального говора, В. Кононов создал прекрасный поэтический номер, повествующий о преданности, чистоте, благородстве. И хотя речь идет об утушке и двух селезнях, зритель воспринимает все это так, как будто разговор идет о людях, об их отношениях.

Иногда отдельные штрихи быта, манеры отношений партнера и партнерши, подмеченные балетмейстером в жизни, в фольклорном образце, могут послужить толчком, исходным материалом для создания номера. Например, на севере Карелии в русском танце, бытующем там, есть такой штрих: парень чинно и неторопливо подходит к девушке, с поклоном обращается к ней, и, прежде чем положить ей руку на плечо, он вынимает из кармана платочек, взмахом расправляет его, держа двумя руками, и кладет на плечо девушки. Только после этого на платок он кладет свою руку. Все эти движения были воспроизведены балетмейстером при сценической обработке танца.



Приведенные примеры показывают, как в танце отражается характер, быт, жизненный уклад народа.

Музыкальный материал, на котором строится фольклорный танец, как правило, содержит в себе лишь основную мелодию, лишенную развития. Вспомним слова Н. В. Гоголя: "Само собою разумеется, что, схвативши в них первую стихию, он (балетмейстер. - *И. С.*) может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни создает целую поэму"<sup>1</sup>. Задача композитора состоит в том, чтобы, не исказив первоисточника и в то же время учитывая фольклорную форму танца, законы его сценического развития, создать музыкальное произведение, обогащающее народный музыкальный первоисточник. В этой работе композитору, конечно, нужно консультироваться с балетмейстером, занятым обработкой фольклорного образца. В этом случае произведение будет более интересным. При инструментовке сочинения важно, чтобы композитор, обогащая оркестровыми красками народную мелодию, не ушел от подлинного народного колорита. Одним словом, необходимо сохранить в музыкальной обработке образ, характер, стиль, типичную форму музыки народного первоисточника.

В процессе сценической обработки фольклорного образца балетмейстер вправе обогатить его привнесением определенного сюжета, но важно, чтобы сюжет этот был основан на обрядах или обычаях данного народа либо раскрывал народные образы; развивая элементы сюжета, имеющиеся в песне или легенде, фантазия балетмейстера вправе в значительной степени развивать сюжетную линию, образы и характеры, ставя героев в определенные ситуации, где раскрывались бы в полной мере их характеристики. Такой прием, по существу, находится на грани сценической обработки фольклорного танца и создания балетмейстером

своего авторского сочинения на основе народного первоисточника. Примером тому может служить работа И. Моисеева "Хитрый Макану", созданная на основе молдавского фольклора, где сюжет и характер героев взяты из жизни. А в репертуаре Государственного академического ансамбля народного танца Казачий пляс в исполнении танцевальной группы Кубанского народного хора. Балетмейстер А. Милованов. Украины имени П. Вирского есть украинская народная кадрили XIX века "Девятка", восстановленная П. Вирским на основе записи фольклорного материала А. Гуменюка (музыкальная обработка композитора Г. Завгороднего). Сохраняя всю прелесть первоосновы, балетмейстер и композитор создали подлинный шедевр народного искусства с учетом законов сценической площадки и построения произведения по законам драматургии.

Большой наградой для балетмейстера является тот факт, когда созданная им обработка фольклорного танца возвращается в народ, и люди часто и не подозревают, что рука мастера коснулась их танца. Так было с танцем Курской области "Тимоня", с "Ярославской кадрилию", поставленными в хоре им. М. Е. Пятницкого Т. Устиновой, с "Уральским переплясом" и "Барыней", созданными в Уральском хоре балетмейстером О. Князевой, с "Субботеей" балетмейстера М. Чернышева, поставленной им в Воронежском народном хоре, работами В. Модзoleвского, Г. Гальперина и многими другими. Это бывает тогда, когда хореограф смог уловить подлинный характер танца, народную манеру исполнения, найти интересную танцевальную лексику, в результате чего танец со сценической площадки шагнул в народ, вошел в быт народа. Как мы уже говорили, белорусским народным танцем стала "Бульба", созданная в свое время И. Моисеевым для ансамбля. Теперь "Бульбу" танцуют на народных праздниках, в коллективах художественной самодеятельности, на профессиональной сцене - танцуют как подлинно народный танец.

Танец "Крууга", основанный на вепском фольклоре (Карелия), создан балетмейстером В. Кононовым. Танец исполняется без музыки под ритмическое выстукивание ног танцующих. На протяжении танца сменяющийся ритм как бы воспроизводит разговор юношей и девушек, то затихая, то усиливаясь. Этот разговор служит своеобразным музыкальным сопровождением и в то же время несет смысловую нагрузку. Танец этот бытует сейчас в народе, а основой для его создания В. Кононову послужили элементы народной игры.

Можно привести многочисленные примеры успешной обработки народного фольклора в коллективах художественной самодеятельности. Интересна сценическая обработка фольклора донских казаков в номере "На Азовской земле" (Народный ансамбль песни и танца донских казаков Азовского городского Дома культуры Ростовской области, руководители В. Иванов и А. Красуля), "Праздничная урожайная" (Прихоперский народный ансамбль песни и танца Балашовского отдела культуры Саратовской области, хореограф З. Демидова), "Гулебо-плясовой карагод", созданный в народном ансамбле танца "Жемчужина КМА" Дворца культуры Михайловского горно-обогатительного комбината Курской области (балетмейстер В. Погодин). Игры и обряды народа нашли отражение в работе М. Сергиенко "Дубровские игрища" (село Дубровка Суражского района Брянской области). На материале фольклора была поставлена "Ферапонтовская кадрили" в сельском Доме культуры Шексинского района Вологодской области (руководитель Г. Степанов). В ансамбле "Тлярата" Дагестанской АССР Тляратинского района была создана программа в двух отделениях, целиком построенная на обработке фольклорного материала (художественный руководитель Д. Муслимов). В репертуаре коллектива аварские танцы "Тинди", "Тинкла", "Анцух", лакский танец "Аргишариб" и др.

Фольклорный материал служит для балетмейстера источником вдохновения. "Но чтобы быть поэтом истинно народным... надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним... прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ"<sup>1</sup>. Это высказывание Н. Добролюбова в полной мере можно отнести к творчеству балетмейстера, работающего с фольклорным материалом.

## 2.2. Воплощение художественного замысла хореографической постановки на примере ансамбля «Эклекто»

Ансамбль «Эклекто» был создан в 2010 году. При руководстве Штельвах О.Н. Коллектив работает в разных направлениях. На примере данного коллектива рассмотрим этапы построения хореографической композиции.

### 1. Постановочный вид

Это целая серия репетиций по созданию нового произведения. Начинается постановочная работа в данном коллективе с готовности хореографа, когда номер представляется во всех деталях, важнейший момент – собеседование с исполнителями: познакомить с темой, идеей, сюжетом (если есть). Задачи – заинтересовать исполнителей, познакомить с музыкальным материалом.

Можно рассказать параллельно с музыкальным материалом. Рассказать какими, хореографическими средствами разделено произведение (танец или элементы, пантомимы и окрабатики) жанры, о костюмах.

Поставить четкие задачи перед каждым, если сюжет распределить “роли”. Работа начинается по принципу от простого к сложному.

- Проучивании более простых движений
- Основных
- Наиболее часто встречающихся
- Затем движения по степени сложности
- В связках
- В этюдной форме
- Разводка номера

Разводить следует по частям (1,2 и т.д.)

Затем проходить одну за другой связки. Повторить несколько раз, чтобы закрепить в памяти.

Повторить, просмотреть несколько раз, чтобы проверить соответствие музыки, замысла, лексике рисунка, чтобы увидеть часть целиком и логично с последующим.

Правило. Балетмейстер не входит в рисунок танца при отработке, должен держать все в поле своего зрения. В танцевальном классе или в зрительном зале. Между репетициями балетмейстер уточняет, просматривая проделанное. Исполнитель должен учить материал, вживаться в “роль”.

## 2. Технический вид

Начинается отработка поставленного номера. Целый танец вновь разбивается на куски (части) и над каждой из них идет кропотливая работа.

- Добивается полная ансамблевости, синхронность, то есть одновременное исполнения одного движения, несколькими исполнителями.

- Идеальное техническое исполнение движений (чистота, скорость).
- Добивается мышечное ощущение в исполнении каждого движения.
- Чистота рисунков.
- Работа над содержанием атмосферы, то есть эмоциональный строй танца, манеры исполнения, образы.
- Вводится второй состав.

Отдельные части танца вновь соединяются между собой, повторяются подряд. Оттачиваются связки между ними, чтобы исполнители были заинтересованы в отработке нужно привлечь их в сотворчестве (девушки делают, юноши смотрят, или наоборот).

Построение репетиции в ансамбле «Эклекто».

- Начинать с экзерсиса.
- Учитывать возраст и его психологические и физические особенности.
- Чередовать статическое и динамическое напряжение.
- Через каждые 30 мин. психологическую разгрузку, эмоции, музыка.
- Перерывы.

### 3. Индивидуальный вид

Работа с солистами в коллективе вводится параллельно с общими репетициями, чистятся сольные куски. Сами исполнители должны вносить много личного и творческого в создание номера.

### 4. Сводные виды

- Разные возрастные группы.

- Танец группы + оркестр.
- Хор + оркестр + танец группы.

Номер проходится целиком несколько раз. Сводные выявляют недочеты и определяют задачи последующих репетиций. После каждой репетиции нужно сделать анализ. К новой сводной репетиции все отдельные группы должны прийти более подготовленные.

#### 5. Репетиции в костюмах.

Костюм создает определенное самочувствие, его нужно обжить, т.к. движение связано с весом одежды формой, длиной, кроем. Костюм нужно подобрать под фигуру, рост.

В идеале нужно репетировать в той обуви, в которой выступать на сцене (ботинки со шнуровкой, или присутствие или отсутствие каблука).

На репетиции необходимо научиться работать с предметами, аксессуарами.

#### 6. Репетиция на сцене

При изменении обычных ориентиров зал может потерять уверенность в технике, движениях, вращениях. Это проходит после нескольких повторений. Проверяется зрительное восприятие танца в целом.

Повторить номер несколько раз, добиваясь нужного темпа и правильного рисунка:

- а) рабочие репетиции: разметить сцену;
- б) сводные на сцене: привыкнуть к площадке.

#### 7. Монтировочные ( на сцене )

##### 1. Сцена

## 2. Художественное оформление (декорации)

## 3. Костюм

## 4. Свет

Свет должен подчеркнуть характер и образный строй танца.

## 5. Звук (микрофон, фонограмма).

## 8. Генеральная репетиция

Оформление, свет, костюм и т.д.

## 9. Премьера, концерт

Это продукт труда, ради которого учатся и трудятся участники, это отчет перед зрителем.

То ради чего идет вся остальная работа.

В программу концерта, танцы отбираются исходя из общего содержания всего концерта. Например, тематически посвящаются определенному празднику.

Не малую роль играет площадка, на которую предстоит выпускать: на маленькую не рекомендуется большие, масштабные танцы и наоборот.

Балетмейстеру желательно находиться в зале, так как номер нужно проверить на зрителя. Сверить ожидаемые и неожиданные реакции.

Стараться проникнуться атмосферой танца. Понять восприятие смотрящих с их позиций, решить, что еще не достигнуто. Затем дома проанализировать увиденное, найти путь для коррекции в номере того, что окажется возможным и необходимым.

После концерта обязателен разбор выступления. Замечания, а затем работа на репетициях по устранению недостатков *сололо* условия для непрерывного творческого совершенствования. Приучают с большей ответственностью готовиться к каждому выступлению на сцене.

## 10. Разводка



Репетиция перед предстоящим концертом уже давно исполняемое.

Необходимо уточнить состав исполнителей. Этот состав нужно ввести в номер отсюда название.

Другое название этих репетиций вводные.

Работа с художником и закройщиком - портным, над созданием пластического образа произведения.

К встрече с художником я должна быть хорошо подготовлена, чтобы сформулировать пожелания, которые, я ему выскажу, чтобы моя хореография не потерялась из-за неправильно решенного костюма. Многие художники привыкли к тому, что в театре используются дорогие, тяжелые материалы. Костюмы должны смотреться богато, монументально. Это тот случай, когда художник хотел бы максимально проявить себя, не очень соизмеряя свои замыслы с желанием хореографа и потребностями целого спектакля. Для этого стоит пригласить художника на репетицию и показать хореографию спектакля.

Для подготовки эскизов декораций спектакля, я обсуждаю с художником сценическое пространство. Необходимо учитывать площадку и количество танцующих или простодвигающихся на ней детей, так как трудно танцевать развернутые композиции, не возможны пластические сцены на ограниченных в пространстве движениях. Поэтому детально обговаривается сценическая неоднородность: пандусы, лестницы, кубы.

С художником, в общих чертах, я оговариваю материал, из которых будут шиться костюмы, напоминаю ему, что костюмы предполагают летящие ткани, которые будут подчеркивать легкость, романтичность героя, что движения требуют определенного покроя, чтобы свободно и легко двигаться по сцене. И, наконец, после того как эскизы костюмов утверждены они передаются портному. Приятно и легко работать с профессиональным и талантливым художником, у которого есть свое видение костюма, иногда неожиданное и не совпадающее с моими собственными представлениями. И как важно в работе с художником найти золотую середину – не ограничить

его творческую фантазию и максимально приблизить его решение к моему видению сцены.

Спектакль поставлен, дети выучили все партии, появились декорации, сшиты костюмы – и, наконец, наступает самый сложный и удивительный момент – долгожданная премьера!!! У нас обычно премьера спектакля в апреле, то есть с сентября по апрель спектакль собирается в единое целое, очень долгожданное и волнительное зрелище.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изложив выше перечисленное, хочу подвести итог.

Композицию создает балетмейстер - создатель, сочинитель хореографического произведения. Внутренний взор балетмейстера - это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сперва смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем все более четко вырисовывается цельный танец и наконец, балет со всеми его событиями, образами. Композиция танца состоит из ряда компонентов. В нее входят: драматургия (содержание), музыка, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все это подчинено задаче выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении.

Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец длительность тех или иных сцен подчинялись основному замыслу, основной задаче, которую ставят перед собой создатели сочинения, а это в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых хореографических произведений. Говоря о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, необходимо помнить о том, что здесь существуют определенные временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться в определенное время, т.е. драматургу нужно раскрыть задуманную им тему, идею хореографического произведения в определенный временной период сценического действия. Таким образом, все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее.

Рассматривая подпункты: «рисунок танца» и «хореографический текст», я пришла к такому выводу, что рисунок танца - это перемещение

исполнителей по сценической площадке, то хореографический текст - это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Рисунок танца и танцевальный текст составляют композицию танца.

Разнообразие хореографических средств, глубина образов и сюжетов, богатство эмоциональных красок и красота рисунка придают народному танцу необычайную привлекательность и делают его ценной составной частью многонационального хореографического искусства.

Хоровод распространен по всей России, и каждая область вносит что-то новое, создавая разнообразие в стиле, композиции, характере и манере исполнения. Хороводы исполняют в медленном, среднем и быстрых темпах. русского сарафана», к которому мы так привыкли на сцене. Большое значение при постановке хороводов отводится фигурам. Фигуры могут образовываться одними девушками, или парнями, или парнями и девушками вместе, которые могут быть разнообразно выстроены. Об этих фигурах будет сказано подробнее в последующей главе. Хороводы бывают: орнаментальными и игровыми.

В древности пляски носили обрядовый, культовый характер, но со временем приобрели бытовой. Пляска - это наиболее распространенный и любимый жанр русского народного танца. Пляска родилась в хороводе и вышла из нее, разорвав хороводную цепь, усложнив техническую основу, создав свои формы и рисунки, заменив хороводную песню плясовой и различным музыкальным сопровождением. В каждой пляске есть свое содержание, сюжет. Одной из отличительных особенностей пляски является индивидуальная импровизация. Пляска отличается от хоровода более богатой и сложной лексикой танцевальных движений. Существует: одиночная, парная, перепляс, массовый пляс и групповая пляска.

По количеству исполнителей кадрили можно отнести к групповым пляскам, но ее более позднее возникновение и появление в быту русского человека, своеобразное построение, четкое деление на пары и фигуры и ряд

других признаков отличают кадрили от традиционных плясок. Поэтому кадрили выделяется в самостоятельную форму. Кадриль ведет свое происхождение от салонного французского танца. Французская кадриль начала распространяться в русском народе в начале XIX столетия. Виды кадрили: квадратная, линейная и круговая.

Развитию польских танцев в значительной степени способствовали оперно-балетный театр и балетная хореография. Но в сценической обработке шотеров прошлого и тем более в балетной интерпретации народный танец не мог быть представлен во всей своей красоте и многообразии. Особенно много терял он в балетной интерпретации, приобретая салонно-изысканные, а иногда и манерные черты. Подлинную красоту национального танца, многообразие его форм сохранял польский народ, особенно крестьянство. Многие замечательные произведения польских композиторов созданы на народной основе. Гениальный Шопен широко использовал танцевальный фольклор. В своих полонезах и мазурках композитор создавал картины бесконечно дорогой ему родной природы, сцены народной жизни, выражал непреклонность польских патриотов. В польских танцах в художественной форме запечатлены народный характер, прошлое и настоящее страны. За изысканность и красоту форм, жизнерадостность, за связь с жизнью польские танцы снискали огромную популярность и любовь во многих странах мира.

Представленная в моей работе классификация позволила всесторонне рассмотреть народные танцы, выбранных мною областей. При использовании комплексного подхода мне удалось раскрыть не только хореографическую структуру композиции народного танца, но и проследить принадлежность к определенной жанрово-тематической направленности. Выделенные группы позволяют сделать вывод о том, что парные танцы являются основой народно-сценического танца.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова, Е Педагогическое сопровождение встречи детей и родителей в образовательном пространстве [Текст]/ Е. Александрова // Воспитательная работа в школе. – 2008. -№ 4. – С. 85-89.
2. Бакланова Н.А. Профессиональное мастерство работника культуры: Учебное пособие. М.: издательство Московского Государственного Института Культуры, 1994
3. Безруких М.М. и др. Возрастная физиология (Физиология развития ребенка). "Академия", 2002.
4. Безуглая Г.А. Координация музыкального и хореографического материала в процессе осуществления музыкального сопровождения урока классического танца // Вестник академии русского балета имени А.Я Вагановой. – №7, 1999.
5. Божович Л.И. Проблема развития мотивационной сферы ребенка / Л.И. Божович // Проблема формирования личности. – М.: Москва-Воронеж, 1997. - С. 135-172.
6. Бочкарева, М. Основные направления работы учреждений дополнительного образования с семьей [Текст] / М. Бочкарева // Дополнительное образование и воспитание. – 2003. -№ 1. – С. 6-7.
7. Григорьева Е.И.: Современные технологии социально-культурной деятельности, - Тамбов 2004.
8. Донцов А.П. Психологическое единство коллектива / А.П. Донцов. – М.: Знание, 1982.
9. Донцов А.П. Психология коллектива. Методологические проблемы исследования / А.П. Донцов. – М.: МГУ, 1984.
10. Ефремова, Е.В., Содружество двух домов (Роль учреждения ДОД в работе с семьей) [Текст] / Е. Ефремова // Дополнительное образование и воспитание.. – 2009. -№ 1. – С. 8-11

11. Пуляева Л.Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. - 80
12. Пуртурова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О.В. Учите детей танцевать: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. - М.: Владос. - 2003. - 256 с.: ил.
13. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн – М.: Учпедгиз, 1946г. – 704с.
14. Смоляр А.И. Личность учителя и реализация функций художественного образования и эстетического воспитания / А.И. Смоляр // Эстетическое воспитание и художественное образование в социализации личности. - Самара: Изд-во СГПУ, 2003. - С. 23-32.
15. Тарасов Н.И. Классический танец. М., 1975.
16. Тарасов Н.И. Классический танец. 3-е изд. - СПб.: Издательство «Лань». - 2005. - 496 с.: ил.
17. Эфрос А.В. «Репетиция – любовь моя». – М., 1993, кн. 1
18. Якобсон П.М. «Психология художественного творчества». – М., 1971
19. Янковская О.Н. Учить ребенка танцам необходимо // Начальная школа. – 2000. №2. С. 34-37.
20. Янаева Н.Н. Хореография. Учебник для начальной хореографической школы. – М.: Релиз. - 2004. – 340 с.