

# РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПО СОЗДАНИЮ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ БЕЛОРУССКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА

**Беляева О. П.**

*доцент кафедры хореографии*

*УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Целью настоящего доклада является теоретическое и научно-методическое обеспечение хореографического образования в процессе преподавания предмета «Искусство балетмейстера» в вузах культуры и искусств. Задачи исследования – определение основных приемов развития танцевального материала в процессе сочинения сценической композиции, созданной на основе белорусского хореографического фольклора.

Работа по созданию сценической композиции на основе хореографического фольклора, ее подготовительный период, сочинение и реализация – важнейшие этапы в творческом процессе балетмейстера. Итогом такой работы является создание сложной многогранно-специфической модели под названием «хореографическая композиция». Хореографическая композиция, как известно, это форма организации и связи разнородных компонентов, которые соединяясь в художественное целое, образуют сценическое единство. Взаимодействуя друг с другом, эти структурные компоненты, подчиняясь внутренним законам сценического развития, выступают в танце как особые средства пластической выразительности, призванные воплощать художественный замысел балетмейстера. Одним из таких средств, формирующих модель будущей постановки и определяющих ее специфические черты, является лексика танцевального произведения. Под лексикой хореографической композиции понимается организованная последовательность взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, приобретающих в конкретном художественном контексте эмоционально – смысловое значение. Являясь способом реализации художественного замысла, лексика в силу своей пластической выразительности подсказывает постановщику идейно-содержательный, метроритмический и интонационный строй хореографического произведения, предопределяет его стилистику, жанр, колорит, формирует приемы развития пластических мотивов. Выделим наиболее универсальные приемы лексической организации хореографического материала, которые не только предопределяют пластическую ткань сценической композиции, но и формируют сценический образ, придают ему художественную убедительность и достоверность. Такими средствами при создании хореографической композиции являются пластическая интонация, пластический мотив и пластическая мелодия. Пластическая интонация – это изначальная категория хореографической композиции, минимальный танцевальный оборот которого, в определенном художественном контексте приобретает эмоционально-выразительное значение. Как правило, пластическая интонация состоит из одного или нескольких элементов и выражается в танце через лаконичную действенную деталь, характерный штрих сценического образа. Переплетаясь и взаимодействуя друг с другом, пластические интонации образуют в композиции пластический мотив. Пластический мотив – это уже более сложная структурная единица танцевального произведения. Пластический мотив, по определению Н. В. Богданова, это прообраз, «зерно» художественного замысла, то, вокруг чего строится и на чем держится архитектура будущей композиции.

В отличие от пластической интонации, которая служит средством дополнения, «украшения» характеристики сценического образа, создание пластического мотива является одним из важнейших способов организации танцевального материала. В

одних композициях пластическим мотивом может являться одно движение, в других – совокупность движений, в третьих, – совокупность движений в сочетании с композиционно-пространственным построением. Раскрытие образного содержания, создание пластической характеристики героев осуществляется, как правило, через разработку, изложение одного или нескольких мотивов в развитии. Причем, развитие пластических мотивов должно определяться общим стилистическим единством всех лексических составных, формирующих лексическую ткань хореографического образа. Для пластического мотива в процессе организации танцевального материала характерны следующие принципы его развития:

- 1) точное, буквальное повторение основного мотива;
- 2) вариационное изложение основного мотива;
- 3) образование производного мотива (сочетание основного мотива с вариационным);
- 4) присоединение к основному мотиву нового, самостоятельного мотива.

Развитие пластического мотива в хореографическом произведении может быть небольшим (минимальным) и весьма значительным (максимальным). При минимальном развитии (контрастном, синкопированном и др.) последующий мотив воспринимается как новый, самостоятельный, и только при более внимательном рассмотрении обнаруживается его интонационное родство с предшествующим мотивом. При максимальном изменении мотивного изложения (метрического, ритмического, темпового и др.) при вычленении сложного танцевального мотива сохраняется специфически характерное сочетание, своеобразное «мотивное зерно» хореографической композиции. При этом, решающую роль в образовании пластического мотива играет его ритмическое развитие, так называемая «ритмическая формула», применение которой обеспечивает обновление танцевального материала без утраты пластической индивидуальности основного мотива. Совокупность пластических мотивов, «работающих» на хореографический образ, их последовательность и гармоничный строй, в свою очередь, создают пластическую мелодию танцевальной композиции. Пластическая мелодия является практически самой сложной структурной категорией хореографического произведения. Для ее образования применяют различные приемы сценического развития, организующие мелодию, придающие ей художественную целостность и пластическое единство. Такими приемами могут быть: динамическое развитие, модуляционное изложение, регистровое перестроение, кадансовое завершение и др. Названные способы не только обеспечивают мелодическую организацию пластических мотивов, но и усиливают специфические особенности пластических интонаций, подчеркивают их стилистику и индивидуальные черты. Изложение пластической мелодии, образующейся посредством развития нескольких мотивов, обычно является многовариантным. В одних случаях хореографический мотив может совпадать с другим мотивом или развиваться параллельно с ним, может вступать с ним в диалог, как бы спорить с другой движенческой темой и под ее воздействием изменяться, утверждаться, крепнуть. В других случаях в пластической мелодии может быть достигнуто единство пластических мотивов, при этом танцевальные движения могут быть близкими и лексически родственными, но их будет отличать многообразие хореографических сочетаний или пластического интонирования. Иными словами, при создании пластической мелодии важны наличие и совместимость хореографических мотивов, их взаимодействие между собой и диктуемое этим взаимодействием лексическое развитие. Наглядным примером сценического развития композиции, где разнообразие элементов сводится к органичному внутреннему единству всех её частей может служить белорусский сценический танец «Канापелкі», созданный на основе традиционного хореографического образца, зафиксированного в Чериковском районе Могилевской области.

Этот старинный танец, непосредственно связанный с бытом и жизнью народа, обрел в хореографической интерпретации оригинальное музыкально-пластическое решение. В основе центрального образа девушек, работающих на поле, лежит разнообразный комплекс простейших танцевальных элементов: ходы – простой, боковой, с отходом назад; притопы – одинарный, двойной, тройной; дроби – простая, двойная, с поворотом, синкопой и др. Исходя из драматургии танца также были найдены движения пантомимного иллюстративно-изобразительного характера: сеянье, выращивание, прополка, собирание, сушка, мятье, вымачивание конопли, которые были скомбинированы с танцевальными элементами. К примеру, движение, имитирующее сеянье с простыми шагами, обработку конопли с дробными ходами, сушку конопли – с приставными шагами и т.д. В основе созданного центрального образа – образа девушек, работающих на поле, лежит определенный комплекс традиционных движений, которые, аналогично лейтмотивам в музыке активно развиваются. Эти движения в соединении с интонационными элементами образуют два пластических мотива, которые в соответствии со структурой музыкального материала поочередно сменяют друг друга. Такая повторяемость музыкально-пластических мотивов схематично выглядит следующим образом: А-В-А1-В-А2-В-А3-В и т.д. Из схемы видно, что на протяжении всего танца, второй мотив (В) имеет репризный, но не обновленный характер пластической темы, в то время, как первый мотив (А) также повторяется, но с изменениями ее интонационной и лексической структуры. Такое простое и одновременно вариационное развитие пластических мотивов образует пластическую мелодию танца. В развитии действия танца прием повторности пластических мотивов сохраняется, но сами движения танцевальных комбинаций приобретают новый контрастно-лексический (ходы и дроби), темповой (быстро и медленно) и метроритмический (сильная доля и слабая) характер. И наконец, композиция достигает своего кульминационного развития, в котором второй пластический мотив (В) повторяется дважды. При этом пластическому мотиву задается новый темп исполнения (сначала медленный, потом все быстрее и быстрее), который вносит не только ритмическое разнообразие в лексическую ткань финальной части пляски, но и становится доминирующим средством выразительности в характеристике танцевального образа.

Заключая анализ, посвященный развитию хореографической лексики, необходимо отметить, что по своим потенциальным возможностям хореографическая лексика – один из неисчерпаемых источников в поиске новых сценических форм пластической выразительности. Являясь универсальной формой организации танцевального материала, лексика вбирает и одновременно отражает изменения, происходящие в жизни, мироощущении и психологии человека. Воплощая с помощью приемов пластической выразительности его индивидуальные черты, она является как бы хореографическим самовыражением отдельной личности балетмейстера. Вместе с тем, освоение способов и приемов организации танцевального материала оказывает огромное преобразующее влияние на личность самого хореографа, развивает в нем черты создателя и экспериментатора, формирует нестандартность мышления, стимулирует рост его эрудиции и профессионального мастерства.

### *Литература*

1. Лебедева, Г. Д. Балет: семантика и архитектоника / Г. Д. Лебедева. – СПб.: Лань, 2007. – 160 с.
2. Уральская, В. И. Рождение танца / В. И. Уральская. – М.: Сов. Россия, 1982. – 187 с.
3. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск: Выш. шк., 1990. – 415 с.