

участию их в празднично-обрядовой деятельности, в творческих коллективах, фольклорных кружках и т.д. Именно активное участие молодых людей способно заинтересовать их в обучении и познании обрядов, и народных праздников белорусов. Правильное понимание сущности молодежи, грамотная молодежная политика – это условие прорыва общества в будущее.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Дорохова, Е.А. Молодежные фольклорные ансамбли в городе / Е. А. Дорохова // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. В 2-х частях. – М., 1988. – С. 45-46.
2. Кон, И. С. В поисках себя: Личность и ее самосознание / И. С. Кон. – М. : Политиздат, 1987. – 366 с.

Фибик Д.С., студент 120н группы
дневной формы обучения

Научный руководитель – Гутковская С.В.,
кандидат филологических наук, доцент

ПРИМЕНЕНИЕ ПРОСТЕЙШИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКИХ ПРИЕМОВ ПРИ ПЕРЕЛОЖЕНИИ ПЛАСТИЧЕСКОГО МОТИВА НА КАМЕРНЫЙ СОСТАВ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

В Белорусском государственном университете культуры и искусств на специальности «Хореографическое искусство» готовят хореографов, которые получают квалификацию «балетмейстер».

Энциклопедия «Балет» дает следующее определение: «Балетмейстер – автор и режиссёр-постановщик балетов, концертных номеров, а также

танцевальных сцен и отдельных танцев в опере, драматическом спектакле, оперетте, мюзикле и др.» [1 с. 48]. Сегодня это понятие намного шире, так как балетмейстеры осуществляют свою деятельность в профессиональных и любительских танцевальных коллективах, работают в цирке, спорте и на телевидении, в государственных и частных хореографических школах, реализуют различные творческие проекты.

Безусловно, можно констатировать, что балетмейстер – это профессия творческая, требующая от человека знаний, трудолюбия, умения работать с людьми и конечно же, таланта. Как утверждал известный французский хореограф, теоретик балета и реформатор балетного искусства восемнадцатого века Жан-Жорж Новерр, что кроме таланта, воображения и вкуса, балетмейстер должен изучать историю, мифологию, машинерию, анатомию, рисование, музыку и поэтические творения древности [2].

Балетмейстер сегодня должен мыслить хореографическими образами, обладать высокой культурой, глубокими знаниями в теории создания хореографического произведения, и, главное – практическими навыками и умениями по реализации художественного замысла.

На одной из ведущих дисциплин нашей специальности – «Искусство балетмейстера», которую на направлении специальности «народный танец» преподаёт профессор кафедры хореографии Гутковская Светлана Вячеславовна, студенты, осваивая будущую профессию, на протяжении всего периода обучения выполняют творческие задания, овладевая ремеслом постановщика.

В первом семестре студенты знакомятся с лексикой танца и осваиваются такие понятия, как «лексический модуль», «пластическая интонация», «пластический мотив», «балетмейстерский приём» и другие.

Именно балетмейстерские приёмы являются тем способом оригинальной подачи танцевального материала, который позволяет добиться высокого художественного результата, колоритной визуальной картинкой и поддерживать

неизменный интерес у зрителей. Самое главное заключается в том, что применение балетмейстерских приёмов соответствует сегодняшнему художественному мышлению, поэтому изучению и применению приёмов уделяется огромное внимание в обучении будущих балетмейстеров, начиная с первого семестра. «У каждого балетмейстера есть свой арсенал средств, с помощью которых он доносит до зрителя тему и идею своих произведений. Этот арсенал состоит из известных приемов организации хореографического действия», – отмечают специалисты [3 с. 89]. Овладение приемами начинается от простого к сложному: первоначально изучаются простейшие балетмейстерские приёмы, а в дальнейшем на старших курсах – более сложные приёмы полифонического изложения хореографической фактуры.

В первом семестре, прежде чем овладеть балетмейстерскими приёмами, происходит знакомство с лексикой танца.

Танцевальная лексика является одной из основных составных частей и выразительным средством хореографической композиции. Как известно, танцевальная лексика бывает традиционная и новаторская. Первоначально студенты осваивают лексику традиционную. К традиционной лексике белорусского танца можно отнести большой пласт разнообразных движений: различные шаги, ходы и движения, исполняемые на месте (присюды, притопы, подбивки и др.) и с продвижением (галоп, припадание и др.); дробные выстукивания, прыжки, присядки и вращения, то есть технически сложные для исполнения движения. К ним добавляются разнообразные движения корпуса, плеч, положения рук и головы, танцевальные и пантомимные жесты.

Первым творческим заданием по дисциплине «Искусство балетмейстера», которое готовится студентами самостоятельно как домашнее, а затем проверяется педагогом на занятиях с последующим обсуждением, было сочинение учебного танцевального этюда на основе одного движения из арсенала белорусского народно-сценического танца на заданный музыкальный материал. На музыкальное произведение «Пастушок» из репертуара

Белорусского государственного академического заслуженного хореографического ансамбля «Харошкі» мною был подготовлен танцевальный текст, базирующийся на одном основном движении – *ра de bask*, к которому применялся приём дробления его на составные части с последующим укрупнением каждой из них. Затем присоединялись разнообразные положения рук по первой и второй позициям, наклоны корпуса вперёд, в сторону и назад, движения головы из стороны в сторону, работа плеч (поднятие и опускание) и мимика лица.

Следующим заданием стало создание пластического мотива с использованием нескольких основных и связующих движений.

Пластический мотив служит «структурно-тематической единицей танцевальной лексики и состоит из логично-взаимосвязанных и согласованных с музыкой движений, жестов, поз, являясь основой пластической темы сценического образа» [4 с. 15].

Музыкальный материал, выбранный для данного задания, а именно музыкальная композиция «Як курачка пеўніка ратавала» в исполнении инструментальной группы «Аверсэв» из альбома «Залатая скарбонка», продиктовал выбор движений, в соответствии с основными музыкальными интонациями. В качестве базовых движений были выбраны следующие: «гармошка», выпады, соскоки по второй позиции ног, *releve*. Музыка помогла с выбором мелких, требующих хорошей технической подготовки движений ног, то есть практически, так называемой, «биссерной» лексики.

В этом пластическом мотиве приёмами развития движения являлись смена ракурса движений с использованием положений *epaulement*, *тру-а-кар*, профиль, *en face* и спинной ракурс; добавление следующих положений рук: на поясе, по первой и второй позициям, а также комбинированные положения рук; резкие наклоны корпуса из стороны в сторону; повороты головы, подчёркивающие направление движения; изменение амплитуды исполнения от маленькой до большой; изменения темпа исполнения движения от быстрого к

медленному; работа с ритмическим рисунком в сторону его усложнения, вследствие чего появились пластические паузы. В кульминации движение исполнялось с продвижением по площадке.

В дальнейшем осуществляется переход к следующему, более сложному, этапу: происходит переложение готового пластического мотива на исполнителей с использованием простейших балетмейстерских приёмов.

Известно, что «балетмейстерский приём – это особая форма организации пластического материала, имеющая конструктивное, композиционно-структурное значение и используемая для раскрытия образного смысла хореографического произведения» [4 с. 32]. На данном этапе осваиваются простейшие балетмейстерские приёмы, такие как «исполнение в унисон», «зеркальное исполнение», «волна», «вопрос-ответ», постепенное увеличение или уменьшение числа исполнителей, а также «поворот изображения». Данные приёмы дают возможность избежать повторов, длиннот, добиться драматургического развития, позволяют непрерывно поддерживать восприятие зрителя.

Для переноса своего пластического мотива на исполнителей я выбрал четверых танцовщиков, то есть камерный состав исполнителей.

Известно несколько основных форм хореографического произведения: сольное, камерное и массовое. Понятие «камерный» означает небольшой по числу танцовщиков состав, который состоит в среднем от 2 до 4 исполнителей любого пола, т.е. может быть только женский, только мужской или смешанный. В данном случае был выбран мужской состав, потому что моя танцевальная лексика предполагала именно мужское исполнение. Камерный состав был выбран потому, что он более точно подходил для переложения пластического мотива на исполнителей с применением простейших балетмейстерских приёмов.

Были использованы следующие приёмы: «исполнение в унисон», то есть когда танцовщики исполняют один и тот же текст; «вопрос-ответ» (буквальный

и вариационный); «волна» – это образное название приёма точно отражает его суть: как будто движется волна по морю или по реке, потому что одно и то же движение быстро повторяется по очереди всеми исполнителями; «зеркальное исполнение», когда два танцовщика исполняют танцевальный текст с одной ноги, другие же одновременно исполняют тот же самый текст, но с другой ноги, как будто зеркало стоит перпендикулярно авансцене.

Именно эти способы организации первоначального пластического мотива более ярко и эффектно, на мой взгляд, способствовали раскрытию художественного содержания танцевального этюда.

В результате, благодаря применению простейших балетмейстерских приёмов при переложении пластического мотива на камерный состав исполнителей, был создан яркий, гармоничный танцевальный музыкально исполненный этюд.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Новерр, Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. – Ленинград ; Москва: Искусство, 1965. – 374, [1] с., [9] л. ил. : ил. – Библиогр.: с. 363-367.
3. Карпенко, В. Н. Балетмейстерские приёмы, работающие на раскрытие тематики хореографического произведения / В. Н. Карпенко, Н. Н. Щеглова, В. А. Карпенко // Вестник Науки и Творчества. – 2016. – №6(6). – С. 87-94.
4. Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции: учеб.-метод. Пособие / С. В. Гутковская. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – Ч. 1. – 136 с.