



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**«Особенности профессиональной деятельности балетмейстера в
детском музыкальном театре»**

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

88,84 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

« 10 » 03 2026 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ 407-118-3-1

Комарова Кристина Вячеславовна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ.....	7
1.1 История развития детских музыкальных театров в России, как контекст профессиональной деятельности балетмейстера	7
1.2 Психолого-педагогические особенности работы балетмейстера с детским коллективом разновозрастного состава	13
1.3 Специфика творческих и методических подходов в балетмейстера в условиях синтетического детского спектакля	16
ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПРИ ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ «КОНЕК-ГОРБУНОК» (НА МАТЕРИАЛЕ ДЕТСКОГО ТЕАТРА «КОЛИБРИ»).....	20
2.1 Анализ творческой деятельности детского театра «Колибри».....	20
2.2 Разработка и поэтапная реализация хореографической концепции спектакля: от замысла к воплощению.....	26
2.3 Анализ результатов проекта и оценка эффективности методик работы балетмейстера.....	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	49
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	53
ПРИЛОЖЕНИЕ	60

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы выпускной квалификационной работы «Особенности профессиональной деятельности балетмейстера в детском музыкальном театре» обусловлена возрастающей социокультурной ролью детских музыкальных театров в системе эстетического воспитания и личностного развития подрастающего поколения. В условиях цифровизации и клипового мышления театр как живое, синтетическое искусство становится уникальной средой для формирования эмоционального интеллекта, креативности и коммуникативных навыков ребенка. В этом процессе фигура балетмейстера-постановщика приобретает ключевое значение, выступая связующим звеном между музыкой, словом, драматургией и пластической выразительностью.

Профессиональная деятельность балетмейстера в детском коллективе представляет собой сложный синтез художественного творчества и педагогического процесса. В отличие от работы в профессиональной труппе, она требует не только хореографического мастерства, но и глубокого понимания детской психофизиологии, умения мотивировать, обучать и создавать психологически комфортную атмосферу в разновозрастной группе. Несмотря на богатую историю и практику детских музыкальных театров в России, в научно-методической литературе недостаточно систематизированы специфические творческие и методические подходы, адаптированные именно к условиям детского синтетического спектакля, где ребенок является одновременно и исполнителем, и объектом воспитательного воздействия. Существующие методики часто заимствуются из профессиональной практики без должной адаптации, что приводит к несоответствию приемов возрастным возможностям детей и снижению воспитательного потенциала театра. Таким образом, актуальность настоящего исследования определяется необходимостью в обобщении теоретических знаний и практического

опыта для выработки эффективной модели деятельности балетмейстера в условиях современного детского музыкального театра.

Цель исследования: Выявить и теоретически обосновать специфику профессиональной деятельности балетмейстера в детском музыкальном театре, продемонстрировать ее на практическом примере.

Для достижения цели последовательно решаются задачи:

1. Проанализировать историческую эволюцию детских музыкальных театров в России и выявить ее влияние на становление профессии балетмейстера в этой сфере;

2. Проанализировать психолого-педагогические особенности работы с детским разновозрастным коллективом и выявить их влияние на специфику деятельности балетмейстера;

3. Систематизировать творческие и методические подходы к сочинению хореографии и организации постановочного процесса в условиях детского музыкального театра;

4. Провести практический анализ деятельности детского музыкального театра «Колибри» как базовой площадки для реализации практического проекта;

5. Описать и проанализировать процесс организации и реализации творческого проекта спектакля «Конек-Горбунок»;

6. Оценить эффективность проекта, проанализировать трудности и сформулировать практические рекомендации для балетмейстеров.

Объект исследования: Профессиональная деятельность балетмейстера в детском театре.

Предмет исследования: Специфика профессиональной деятельности балетмейстера в детском музыкальном театре, обусловленная историко-культурными, психолого-педагогическими и художественно-методическими факторами.

Гипотеза работы заключается в том, что профессиональная деятельность балетмейстера в детском музыкальном театре обладает

спецификой, обусловленной возрастными особенностями исполнителей и педагогическими задачами, что требует адаптированных методов постановки и педагогики. Предполагается, что теоретические методики значительно повышают качество театральных постановок.

Теоретико-методологическую основу исследования составили: историко-культурный подход (для анализа эволюции детского театра); личностно-деятельностный подход (в рассмотрении работы с ребенком – исполнителем); принципы интеграции искусств. В работе применялся комплекс методов: теоретический анализ научной, методической и искусствоведческой литературы; изучение и обобщение педагогического опыта; наблюдение за творческим процессом; беседа; анализ продуктов творческой деятельности (видеозаписи, сценарные и хореографические материалы); метод проектов.

Методы исследования:

1. Теоретические: анализ и систематизация научной, психолого-педагогической и искусствоведческой литературы по проблеме исследования; историко-культурный анализ;

2. Эмпирические: включённое наблюдение за творческим процессом; беседы с участниками (режиссёром, хормейстером, детьми); изучение опыта деятельности детского музыкального театра «Колибри»; анализ продуктов творческой деятельности (видеозаписи репетиций и спектакля, сценарий, хореографические материалы, эскизы); педагогический эксперимент, реализованный в форме постановочного проекта;

3. Методы обработки данных: качественный анализ и интерпретация результатов наблюдений, бесед и продуктов творческой деятельности.

Практическая значимость работы заключается в том, что содержащиеся в ней теоретические выводы и практические наработки, а также разработанный и описанный постановочный проект могут быть непосредственно использованы в деятельности балетмейстеров, хореографов-педагогов, режиссёров детских театральных студий,

руководителей творческих коллективов в системе дополнительного образования. Материалы работы могут послужить основой для спецкурсов и методических пособий.

Степень научной разработанности проблемы отражена в трудах, посвященных истории детского театра (Н.И. Сац, А.А. Брянцев), основам режиссуры и хореографии (К.Я. Голейзовский, Р.В. Захаров, А.В. Мелехов), психолого-педагогическим аспектам творческого развития детей (Л.С. Выготский, Д.Б. Эльконин, К.Д. Ушинский, Н.И. Пирогов, В.К. Виллюнас, А.С. Белкин, Н.Н. Бахтин, Е.К. Чухмани др.). Несмотря на обширный корпус литературы, комплексное рассмотрение фигуры балетмейстера на пересечении этих дисциплин остается недостаточно изученным, что определяет научную новизну данной работы.

Практическая база исследования: Образцовый коллектив детский музыкальный театр «Колибри» Дома культуры «Новоуральский» города Новоуральска. В исследовании приняли участие 60 детей в возрасте 7-17 лет, педагогический состав театра.

Структура работы обусловлена целью, задачами и логикой исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

1.1 История развития детских музыкальных театров в России, как контекст профессиональной деятельности балетмейстера

Формирование профессиональной компетентности балетмейстера, работающего с детьми в жанре музыкального театра, невозможно без опоры на прочный теоретический фундамент. Данная глава посвящена анализу трех взаимосвязанных опор этой деятельности: историко-культурного контекста, психолого-педагогического знания и специфической художественной методологии. Рассмотрение этих аспектов позволит перейти от абстрактного понимания профессии к конкретным принципам работы, подлежащим практической проверке.

История детского музыкального театра в России – это не просто хроника учреждений, а эволюция взглядов на роль искусства в воспитании ребенка и, как следствие, на функции его создателей. Деятельность балетмейстера в этой сфере напрямую зависела и зависит от доминирующей культурной парадигмы.

Особенное развитие детское театральное творчество получило в Западной Европе в эпоху средневековья, откуда на рубеже XVI-XVII веков попадает сначала на Украину, а затем и в Россию. Театр включался в учебные планы всех образовательных учреждений, сначала духовных, а затем и светских. Театр играл, как и сейчас, огромную роль в воспитании и образовании молодого поколения.

Приобщить Россию к театральной культуре задумал царь Алексей Михайлович. Во время путешествия на Украину он впервые увидел величественные театральные представления и привез с собой в Москву их устроителя – Симеона Полоцкого и поручил ему воспитание и обучение собственных детей. Первый русский просветитель Симеон Полоцкий

познакомился с театральным искусством, обучаясь в Киево-Могилянской академии, а затем продолжив свое образование в духовных заведениях Западной Европы [59].

В Москве Полоцкий помогал знатым боярам в устройстве домашних театров. Именно благодаря Полоцкому и Матвееву при дворе Алексея Михайловича открывается «Потешная палата». Там для царя и приближенных играли немецкие и русские дети под руководством пастора Грегори, нанятого в немецкой слободе. Они разыгрывали сюжеты из Библии и древнегреческой мифологии. А.Н. Глумов так характеризует музыкальное оформление этих спектаклей: «Началу спектакля обычно предшествовала вступительная сцена, нечто вроде пролога с музыкальными номерами. Акты и финалы пьесы завершались интермедиями с пением кантов. Эти интермедии иногда выдерживались в серьезном характере, иногда они были шутивы по содержанию».

Домашние постановки, часто приуроченные к праздникам или визитам гостей, носили преимущественно прикладной и дидактический характер, служа целям светского воспитания и практическому изучению иностранных языков и искусств. Роль хореографии была маргинальной и сводилась к разучиванию простых бальных па, народных плясок или живых картин. Балетмейстер как специалист, как правило, не привлекался; его функции, выполняли гувернеры, учителя танцев или наиболее подготовленные старшие участники. Тем не менее, этот период сформировал важнейшую установку: театр для детей возможен и ценен как синтетическое действо.

В царствование Петра Россия вступает в новую культурную эпоху, становится великой державой, которая нуждается в общедоступном театре. Петр строит на Красной Площади «Комедиальную Храмину» и приглашает руководить театром немцев. В качестве актеров туда набирали подростков из мещан и подьячих.

По-настоящему петровские замыслы реализовались в школьных

театрах славяно-греко-латинской академии и медицинской академии на Яузе. Здесь сочинялись оригинальные пьесы, написанные на русском языке и рассказывающие о русской истории и России того времени. Их авторы – преподаватели Дмитрий Ростовский и Феофан Прокопович. Играли пьесы ученики. Школьный театр славяно-греко-латинской академии был ориентирован, прежде всего, на воспитание самих учеников. Этот театр был закрытого типа, существующий для нужд самой школы. По праздникам туда приезжал царский двор. А вот театр медицинской академии был ориентирован больше «вовне». Он давал открытые спектакли, привлекая на театральные представления в основном население среднего класса.

После переезда двора в Петербург главным учебным заведением страны становится Шляхтенный корпус. Здесь театр, прежде всего, использовался для лучшего усвоения иностранных языков. Играли Вольтера в подлиннике. Однако императрице Елизавете Петровне представления кадетов были интересны сами по себе, как театр. Она приглашала юных артистов играть при дворе, а позже в 1756 году учредила первый государственный общедоступный театр фактически на базе Шляхтенного корпуса. Главными актерами этого театра стали Федор Волков и его труппа, привезенная из Ярославля. К театральному искусству ярославцев приобщали бывшие ученики Шляхтенного корпуса. Руководил театром Александр Петрович Сумароков, выпускник этого же учебного заведения.

Вопрос использования театрального искусства в образовательных учреждениях не раз становился причиной споров и обсуждений. Известна полемика, возникшая вокруг статьи Н.И. Пирогова «Быть и казаться», где автор выступает против использования театра в воспитательных целях и подчеркивает вред публичности спектаклей. Однако Н.И. Пирогов считал, что без участия зрительного зала «можно... и даже должно позволять детям от 12 до 14 лет выучивать избранные роли из различных пьес... с целью упражнения в языке и способе выражать отчетливо мысли» [10]. В полемике

участвовали видные педагоги В.П. Острогорский, Н.Ф. Букатов, К.Д.Ушинский, Н.Н. Бахтин, которые доказывали возможность и целесообразность проведения театральных занятий в общеобразовательной школе, считая их средством повышения культурного уровня учащихся. Эту точку зрения разделяли и деятели профессионального театра, в частности драматург А.Н. Островский.

После 1917 года детский театр был быстро осознан новой властью как мощный инструмент формирования «нового человека». Однако подлинный переворот в области именно музыкального театра для детей связан с именем Наталии Ильиничны Сац. Открытие в 1965 году Московского государственного детского музыкального театра (ныне – имени Н.И. Сац) стало эпохальным событием. Сац, будучи режиссером и просветителем, сформулировала принципиально новую концепцию: детский музыкальный спектакль – это высокое, профессиональное искусство, не знающее скидок на возраст, но говорящее на доступном ребенку языке. В ее театре впервые балетмейстер был поставлен в один ряд с композитором, дирижером и режиссером. Перед ним ставилась амбициозная задача: создавать хореографию, которая была бы органичной частью драматургии, эмоционально точной, стилистически выверенной и, главное, исполнимой и понятной детской аудиторией как в качестве зрителей, так и (в случае студий) исполнителей.

Актеров в театре Н. Сац называли «синтетическими артистами» – они должны были уметь все. Представление о «синтетическом артисте», характерное для эстетики театра Н. Сац, во многом восходит к идее «актера-сверхмарионетки» Г. Крэга. Известно, что Крэг мечтал об актере-личности, который должен был «все знать, все уметь», обладать редкостной пластикой, музыкальностью, удивительным чувством драмы, умением создавать на сцене эффект «чуда». Перечисленные качества приписывала «синтетическому актеру» и Н.И. Сац [49].

В свои 24 года Наталия Сац получает звание заслуженной артистки

Республики. Её имя овеяно поистине всенародной славой. Но годы сталинских репрессий не обошли ее стороной: арестованная в 1937, только через 18 лет она смогла вновь вернуться в Москву. И с необыкновенной фантастической энергией она борется за создание совершенно нового театра – детского музыкального. Не было здания, практически не было опер и балетов для детей, не было артистов, желающих и умеющих работать в таком театре. Но всем этим «не было» противостояли ее воля, ее вера, ее любовь к детям.

«Меня часто спрашивают, как, когда у меня появилось чувство неодолимой потребности отдать все свои силы, опыт, любовь на создание театра оперы для детей. Вся моя жизнь какими-то крупинками готовила меня к этому, самому главному» – сказала Наталия Сац [49].

Параллельно в системе внешкольного воспитания (дворцы пионеров, дома культуры) массово создавались детские театральные студии и кружки. Здесь фигура балетмейстера-педагога стала центральной, часто совмещающей все постановочные функции. Этот период закрепил двуединую модель существования детского музыкального театра: профессиональная сцена (образец и лаборатория) и любительская студия (массовая практика воспитания).

60-80 годы стали расцветом детской театральной самодеятельности. Возникает теория комплексного воспитания ребенка средствами театрального искусства. На то, чтобы «помогать юному человеку, становиться личностью», были ориентированы все сферы деятельности театра. Речь идет о том, что все театральные профессии являются тропинками к спектаклю, результату труда театрального коллектива. В процессе создания спектакля ребята овладевали множеством нужных «ремесленных» навыков: плотничали, столярничали, разбирались в электроприборах, шили, рисовали, красили, моделировали. Вместе с тем они учатся слушать музыку, видеть красоту скульптуры, живописной композиции, поэзию света и цвета, понимать язык звуков и линий, вещей и

предметов. В театральных коллективах рождаются интересные методики обучения и воспитания через театральную деятельность [29].

Современный период (рубеж XX-XXI вв.): плюрализм, вызовы и новые возможности. Распад единой государственной системы дополнительного образования и культурный плюрализм привели к взрывному росту разнообразия форм. Сегодня сосуществуют:

- Государственные академические театры (Театр им. Н.И. Сац, «Зазеркалье»);
- Частные детские театральные школы и студии, ориентированные на рыночный спрос;
- Коллективы при общеобразовательных школах и центрах творчества;
- Проектные фестивальные группы.

Балетмейстер вынужден совмещать в себе художника, педагога, психолога и менеджера, реагируя на запросы родителей, конкурентную среду и изменившиеся медиа-привычки детей. Появились новые вызовы: снижение двигательной активности детей, клиповое восприятие, короткая продолжительность концентрации внимания. Одновременно открылись и новые возможности: доступ к мировому репертуару и методикам, интеграция мультимедийных технологий в сценографию, акцент на инклюзивность, требующую от балетмейстера особой чуткости и знания адаптивных методик (арт-терапия, танцевально-двигательная терапия).

Вывод: Исторический анализ показывает, что роль балетмейстера в детском музыкальном театре эволюционировала от случайной и периферийной к системообразующей и центральной. Современный специалист действует в сложном поле, где на него влияют традиции академической школы (наследие Сац), массовая практика студийной работы и актуальные социокультурные вызовы. Понимание этого контекста является первым необходимым условием для осмысленной профессиональной деятельности.

1.2 Психолого-педагогические особенности работы балетмейстера с детским коллективом разновозрастного состава.

Работать с детьми – значит ежечасно, ежедневно, из года в год отдавать ребенку свой жизненный и душевный опыт, формируя из него человека нашего общества – личность, развитую всесторонне и гармонично. Это долг каждого, кто посвятил себя работе с детьми. Работа эта включает в себя образование и воспитание в семье и школе и, конечно, художественное воспитание ребенка. Приобщать маленького человека к миру прекрасного, научить ребенка отличать подлинное произведение от подделки, прививать с самых ранних лет хороший вкус, закладывать те добрые основы, которые помогают ему, вырасти настоящим человеком с тонким чувством изящного, человеком, чья душа открыта всем проявлениям творческого таланта – задача чрезвычайно важная и столь же сложная. [31].

Балетмейстер – профессия сложная. Балетмейстер, работающий с детьми, – профессия, сложная вдвойне. Ведь кроме обычных трудностей, всегда сопутствующих сочинению танца, кроме воспитательных задач педагог должен умело разбираться в возрастных особенностях своих «артистов» [31].

Учет специфики возрастных групп. Типичный коллектив детского музыкального театра объединяет детей от 7 до 17 лет, что требует дифференцированного подхода.

1. Младший школьный возраст (7-11 лет). Согласно теории Д.Б.Эльконина, ведущей деятельностью в этот период становится учебная деятельность, однако игровая форма остается ключевой для мотивации и освоения новых навыков [63]. Для детей этого возраста характерны:

- Конкретно-образное мышление: Они лучше воспринимают инструкции, данные через метафору и образ («бежим, как пушистые зайчики», «тянемся, как травинки к солнцу»).

- Высокая эмоциональная подвижность и непосредственность:

быстрое переключение эмоций, искренность реакции.

- Неустойчивое внимание и быстрая утомляемость. Продолжительность активного сосредоточения редко превышает 20-25 минут.

- Физиологические особенности: Активный рост, относительная слабость мышечного корсета, необходимость дозирования силовой и ударной нагрузки.

Методические следствия для балетмейстера:

- репетиция строится как череда коротких (10-15 минут), сменяющих друг друга игровых заданий;
- широкое использование методов ассоциативной пластики;
- акцент на общем рисунке и эмоциональной выразительности, а не на технической чистоте;
- обязательное включение физкультминуток или смены деятельности (пропели – потанцевали – поиграли в этюд).

2. Подростковый возраст (12-16 лет). Это период интенсивного психосоциального кризиса идентичности (по Э.Эриксону). Ведущей деятельностью, по Эльконину, становится интимно-личностное общение со сверстниками [13]. Ключевые особенности:

- Формирование абстрактно-логического мышления: Появляется способность к самоанализу и критике.
- «Воображаемая аудитория» и чувство собственной уникальности: Подросток остро переживает, как он выглядит со стороны.
- Нестабильность самооценки, ранимость: Критика воспринимается болезненно, похвала – как подтверждение значимости.
- Физиологические изменения: Неловкость, угловатость движений из-за скачков роста, у девушек – формирование нового образа тела.

Методические следствия для балетмейстера:

- переход от игровых методов к методам действенного анализа (по К.С. Станиславскому)

- обсуждение мотивов поступков персонажа;
- предоставление возможности для осмысленного творчества (импровизация на заданную тему, сочинение небольшой комбинации);
- индивидуальный подход, основанный на уважении; создание ситуаций, где подросток может проявить ответственность (помощь младшим, ведение разминки);
- осторожная, всегда конструктивная критика, обязательно сбалансированная конкретной похвалой.

Формирование мотивации и «ситуация успеха». Поверхностная мотивация (костюм, аплодисменты) неустойчива. Задача балетмейстера – способствовать формированию внутренней, процессуальной мотивации, когда ребенок получает удовольствие от самого процесса творчества и самореализации. Классик педагогики А.С. Белкин вводит понятие «ситуация успеха» – «целенаправленное, организованное сочетание условий, при которых создается возможность достичь значительных результатов в деятельности» [5]. Для балетмейстера это означает:

1. Постановка достижимых, но развивающих задач для каждого ребенка;
2. Публичное признание любого, даже небольшого достижения;
3. Распределение ролей и танцевальных задач так, чтобы каждый участник имел свою «изюминку», момент, когда он становится важным и незаменимым в спектакле;
4. Создание в коллективе атмосферы взаимопомощи, а не конкуренции.

Управление групповой динамикой и психологический климат. Балетмейстер является лидером детской группы. От него зависит психологическая безопасность среды, что особенно важно для творческого раскрепощения. Необходимо мягко, но уверенно направлять групповую динамику, предотвращая возникновение жестких статусных иерархий и буллинга. Важнейшим инструментом здесь выступает личный пример

уважительного, доброжелательного, но требовательного общения. Снятию психофизических зажимов, работе со сценическим волнением и тревожностью способствуют элементы телесно-ориентированных и арт-терапевтических практик, включенных в разминку и этюдную работу (например, упражнения на доверие, дыхательные практики, метафорические танцевальные игры).

Вывод: Психолого-педагогическая компетентность балетмейстера – не дополнительная, а базовая составляющая его профессионализма. Понимание закономерностей возрастного развития (Д.Б. Эльконин), умение создавать мотивирующую среду через «ситуацию успеха» и управлять групповыми процессами являются необходимыми условиями не только для педагогического результата, но и для достижения высокого художественного качества спектакля, так как раскрепощенный, уверенный в себе ребенок – лучший материал для сценического творчества.

1.3. Специфика творческих и методических подходов балетмейстера в условиях синтетического детского спектакля

Методика работы балетмейстера в детском музыкальном театре – это авторский синтез общих законов хореографии и специфических приемов, рожденных необходимостью работы с непрофессионалами в контексте синтеза искусств.

Принцип синтетичности: балетмейстер как «дирижер пластики» в оркестре искусств. Детский музыкальный спектакль по своей природе синтетичен. Балетмейстер здесь не автономный творец, а со-автор и интегратор. Его работа начинается с анализа либретто и музыки, где он выявляет пластический потенциал драматургии. Как писал Р.В. Захаров, «танец в драматическом спектакле (а музыкальный театр для детей часто драматичен по основе) должен быть продолжением действия, а не вставным номером» [23]. Это утверждение особенно актуально для детского восприятия, целостного и непосредственного. Деятельность балетмейстера

включает:

1. Работу с композитором/музыкальным материалом: Выбор или обсуждение музыки, обладающей четким ритмическим рисунком, яркой мелодикой и эмоциональной определенностью, что облегчает создание пластического образа;

2. Взаимодействие с режиссером: Совместное определение функций танца в каждой сцене (характеристика персонажа, развитие конфликта, создание атмосферы, гротеск);

3. Координацию с педагогом по вокалу: Разработка такой пластики, которая не препятствует, а поддерживает процесс пения. Метод «озвучивания жеста» З.В. Савковой, когда движение рождается из дыхания и интонации, здесь незаменим [48];

4. Диалог с художником: Обсуждение того, как костюм (длина, объем, фактура) и декорации (уровни, пространство) могут стать частью хореографии;

Методика сочинения детской хореографии: от образа к движению. Классик детской хореографии К.Я. Голейзовский предупреждал об опасности механического переноса взрослой лексики: «Детский танец должен исходить из поэзии детства, из его особой образности и чистоты» [16]. Методика строится на следующих принципах:

1. Доминанта образности: Каждый танец или движение должны быть понятны ребенку-исполнителю и ребенку-зрителю через конкретный образ («танец камешков на дне ручья», «хоровод волшебных фонариков»). Это снимает проблему «механического» заучивания;

2. Безопасность и анатомическая целесообразность: Полное исключение травмоопасных элементов (сложные поддержки, глубокие прогибы, прыжки с неконтролируемым приземлением). Движения должны соответствовать естественным биомеханическим возможностям возраста;

3. Структурная ясность и повторяемость: Танцевальные комбинации строятся на простых, легко запоминающихся связках, с четкими

музыкальными акцентами (на «раз», на «и»). Повторяемость элементов внутри номера и даже спектакля (лейтмотивы) создает ощущение уверенности у исполнителей;

4. Дифференциация и многоуровневость: В массовых сценах используется принцип многоуровневой хореографии, где более сложную лексику исполняет группа подготовленных детей, а остальные выполняют упрощенный, но стилистически единый рисунок. Это позволяет сохранить художественный замысел при разном уровне подготовки;

5. Использование импровизационных «островков»: В репетиционной практике и иногда в самой структуре номера оставляется место для небольшой детской импровизации на заданную тему. Это развивает творческое начало и делает каждый показ живым;

Организация постановочного процесса: этапность и гибкость. Процесс делится на этапы, но в отличие от профессионального театра, он должен обладать гораздо большей гибкостью и возможностью возврата назад.

1. Подготовительно-аналитический этап: Разработка общей пластической концепции спектакля и пластических характеристик персонажей;

2. Обучающе-репетиционный этап: Самая длительная фаза. Сочетание тренинга (развитие необходимых для спектакля навыков) и собственно репетиций. Активное использование игровых и этюдных методов для проживания образа;

3. Сводный этап: Соединение разрозненных сцен в целое. Работа над ритмом спектакля, переходами, общением со зрительным залом;

4. Прогонный этап: Работа в условиях, приближенных к сценическим (костюмы, свет, звук). Акцент на выносливости, концентрации и умении исправлять возможные ошибки без паники.

Вывод: Творческая методология балетмейстера в детском музыкальном театре представляет собой адаптивную систему, где

художественный замысел реализуется через педагогически выверенные приемы. Ее ядром является принцип синтетичности и образности, а инструментами – дифференциация, безопасность и гибкая организация процесса, основанная на понимании детской природы. Теоретический анализ, проведенный в первой главе, позволяет перейти к практической апробации выявленных принципов и особенностей в конкретном проекте.

ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПРИ ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ «КОНЕК-ГОРБУНОК» (НА МАТЕРИАЛЕ ДЕТСКОГО ТЕАТРА «КОЛИБРИ»)

2.1 Анализ творческой деятельности детского театра «Колибри»

Настоящая глава представляет собой практико-ориентированное исследование, в котором теоретические положения об особенностях деятельности балетмейстера в детском музыкальном театре проецируются на конкретный творческий процесс. Объектом анализа избран авторский проект постановки музыкального спектакля «Конек-Горбунок» на сцене детского музыкального театра «Колибри», где я выступала в роли балетмейстера-постановщика. Цель главы – на реальном материале выявить, систематизировать и доказать эффективность специфических методов работы, охватывающих период от предпроектного анализа до оценки результатов. Глава построена по логике реализации проекта: от диагностики исходных условий и формулирования концепции – через этапы воплощения – к рефлексии и оценке. Такой подход позволяет не только описать процесс, но и критически осмыслить примененные методики, что составляет основную научную и практическую ценность данного раздела работы.

Образцовый коллектив детский музыкальный театр «Колибри» основан в Доме культуры «УЭХК» г. Новоуральска в 1986 году Надежда Юрьевна Корелина, выпускница Челябинского института культуры вместе с единомышленниками воплотила идею художественного руководителя ДК, заслуженного артиста РСФСР Александра Хорста и директора Надежды Бевз, о детском театре в стенах ДК (Приложение).

Музыкальный театр «Колибри» существует в Новоуральске уже 40 лет, став за это время настоящей творческой институцией и кузницей талантов. В его стенах выросло несколько поколений, а многие выпускники,

пройдя школу коллектива, успешно окончили театральные вузы и сейчас работают по специальности в различных городах России, что является одним из ключевых показателей эффективности его педагогической системы (Приложение).

Признанием высокого художественного уровня театра служат многочисленные награды различного уровня – от городских до международных. Особенно стоит отметить успехи последних лет: выступление на профессиональной сцене Уральского государственного Театра эстрады (г. Екатеринбург), победу в конкурсе «Дети играют для детей» на всероссийском фестивале «Роза ветров» со спектаклем «Золотой ключик», а также последующее приглашение на Международную научно-практическую конференцию-фестиваль в г. Челябинск. По итогам этой конференции театр был награжден дипломом за спектакль «В стране Лимонии». В 2025 году коллектив подтвердил свой статус, став лауреатом I степени на конкурсе «Мимикрия» в г. Ирбит.

Наш театр прошел путь от любительского кружка до профессионально ориентированного коллектива с устойчивой репутацией. Он представляет собой уникальное и целостное явление в сфере детского художественного творчества. За сорокалетнюю историю он сформировался не просто как творческий коллектив, а как устойчивая социально-художественная система по модели «творческой семьи», где педагогические цели неотделимы от художественных задач. Анализ его многогранной деятельности позволяет выявить те фундаментальные принципы, которые создают уникальную среду для реализации профессиональных задач балетмейстера.

Коллектив объединяет около 60 детей в возрасте от 7 до 17 лет, разделенных на 3 разновозрастные студийные группы (Приложение). Руководители коллектива: Надежда Корелина (режиссер), Татьяна Зайцева (хормейстер), Кристина Комарова (балетмейстер-постановщик), Лариса Полынских (аккомпаниатор) (Приложение).

Ключевым принципом, определившим внутренний климат и эффективность театра «Колибри», является преемственность и взаимопомощь. Сформированная за десятилетия система, при которой старшие, опытные воспитанники берут шефство над младшими, решает сразу несколько стратегических задач:

1. Педагогическая разгрузка руководителей: Старшие дети помогают в разучивании текстов, хореографических комбинаций, следят за порядком на репетициях, выступая в роли тьюторов – наставников.

2. Социализация и личностный рост: Для младших такая модель создает безопасную и поддерживающую среду, снижая стресс и страх ошибки. Для старших – это школа ответственности, лидерства и осмысления собственного опыта.

Формирование традиций и корпоративной культуры: Благодаря этой преемственности, нормы уважительного отношения к труду, сцене и друг другу передаются «из уст в уста», формируя сильное чувство общности и принадлежности.

Данная модель напрямую влияет на работу балетмейстера, позволяя делегировать часть рутинной работы по отработке синхронности или запоминанию рисунка опытным участникам коллектива, сосредоточившись на художественной и концептуальной стороне постановки.

Учебная работа в театре «Колибри» строится на принципе триединства дисциплин, что является методологической основой для подготовки универсального юного артиста музыкального театра:

1. Музыкальное направление (вокал, сольфеджио, музыкальная литература): Развитие слуха, чувства ритма, постановка голоса, умение работать с фонограммой и в ансамбле.

2. Театральное направление (актерское мастерство, сценическая речь, художественное слово): Развитие воображения, эмоционального интеллекта, способности к перевоплощению, четкой дикции и владения словом.

3. Танцевально-пластическое направление (хореография, основы сценического движения, ритмика): Формирование телесной осознанности, координации, выразительности жеста, освоение основ различных танцевальных стилей как инструмента актерской выразительности.

«Колибри» позиционирует себя именно как музыкальный театр, где танец, слово и вокал не просто сосуществуют, а органично сплетаются, усиливая друг друга.

Музыка является не фоном, а драматургической основой, диктующей характер движения и развития эмоции.

Хореография здесь редко бывает «чистой»; она почти всегда действенна и сюжетна, продолжая линию, заданную текстом или вокальной партией.

Эта синтетическая природа требует от балетмейстера выхода за рамки сугубо танцевальных задач. Он должен мыслить категориями общей мизансцены, понимать законы вокального дыхания, чтобы движения не мешали пению, и уметь выстроить пластический образ, созвучный актерской трактовке.

Главной задачей этого синтеза является не узкая специализация, а раскрепощение творческих способностей ребенка. Педагоги стремятся снять психофизические зажимы, помочь перенести на сцену ту естественную свободу и образность, которой дети обладают в жизни. Ключевым методом здесь становится импровизация, которая развивает быстроту реакции, креативность и уверенность в себе, позволяя ребенку стать не механическим исполнителем, а соавтором.

Многолетний опыт работы театра наглядно демонстрирует его мощное воспитательное и дисциплинирующее воздействие. Участие в коллективном творческом процессе, где результат зависит от ответственности каждого, формирует у детей:

1. Ребята учатся совмещать репетиции с Внутреннюю дисциплину и тайм-менеджмент: учебой, что часто мотивирует их к более организованной

и качественной учебе в школе.

2. Чувство взаимопомощи и командный дух: Поддержка друг друга естественно переносится из творческой сферы в учебную и бытовую.

3. Устойчивую психику и адаптивность: Успешный сценический опыт, преодоление волнения, принятие, как аплодисментов, так и конструктивной критики формируют «прививку» от стрессов взрослой жизни, повышают самооценку и способствуют формированию позитивной «Я-концепции».

Особое внимание в театре уделяется тщательному подбору репертуара, который рассматривается как главный педагогический и художественный инструмент, что подтверждается богатой историей постановок: «Приключения золотого ключика», «Кошкин дом», «В стране Лимонии», «Приключения хрустальной туфельки», «Однажды в Бремене», «Сказки джунглей», «Море волнуется раз», «Снежная Королева», «Емелино счастье», «Тайна капитана Флинта» (Приложение). Параллельно театр является активным участником жизни ДК, его воспитанники с удовольствием выступают на различных концертных площадках с отдельными номерами и даже в роли ведущих, однако именно полноценный музыкальный спектакль-мюзикл остается смысловым и творческим стержнем деятельности «Колибри». В его практике этот жанр обладает двумя фундаментальными особенностями:

1. Отсутствие режиссерского диктата, культивация сотворчества. Образы персонажей, элементы пластического решения, детали костюмов и декораций рождаются не как жесткий приказ, а в процессе совместного поиска на занятиях музыкой, хореографией и актерским мастерством. Этот эвристический подход позволяет каждому ребенку вносить личный вклад, делая постановку по-настоящему авторской и близкой всему коллективу.

2. Выраженный арт-терапевтический потенциал. Детский мюзикл в «Колибри» становится пространством для гармоничного развития:

– Вокальные занятия корректируют речевые проблемы, улучшают

дыхание, снижают эмоциональную тревожность;

- Хореографические упражнения формируют правильный мышечный корсет, развивают пространственное мышление и телесную осознанность;

- Совместное творчество снимает социальные страхи, учит эмпатии и конструктивному взаимодействию.

Творческая жизнь театра не замыкается на сцене. Важными элементами являются;

- Летние творческие лагеря;

- Интенсивные занятия и подготовка эскизов будущих спектаклей в неформальной обстановке;

- Творческие вечера и капустники: Развитие навыков импровизации и самопрезентации;

- Благотворительные показы и выездные спектакли: Воспитание социальной ответственности, понимания миссии искусства.

Детский музыкальный театр «Колибри» готовит новые постановки ежегодно к новогодней кампании. Так, в 2024 году был поставлен спектакль «Конек - Горбунок», который и стал творческим проектом данной выпускной квалификационной работы.

Вывод: Таким образом, детский музыкальный театр «Колибри» предстает как сложноорганизованный педагогический организм, где художественное творчество является не самоцелью, но высокоэффективным средством личностного развития и социальной адаптации ребенка. Его деятельность базируется на принципах семейственности, синтеза искусств, коллективного творчества и терапевтической направленности. Эта уникальная среда формирует и специфические требования к деятельности балетмейстера: он должен быть не только хореографом-постановщиком, но и чутким педагогом-психологом, способным к диалогу и импровизации, гибко встраивающим свою работу в общий контекст сотворчества. Именно в этих условиях осуществлялась практическая реализация проекта «Конек-Горбунок»,

анализ которой представлен в последующих параграфах.

2.2 Разработка и поэтапная реализация хореографической концепции спектакля: от замысла к воплощению

Постановка музыкального спектакля «Конек-Горбунок» в театре «Колибри» являлась ярким примером коллективного синтетического творчества, где хореография выполняла не автономную, а служебно-выразительную функцию. Разработка ее концепции была не первичным актом, а ответом на общий режиссерский замысел и музыкальную драматургию. Данный процесс можно представить, как последовательность взаимосвязанных этапов:

Этап 1. Совместное погружение в материал и формирование общего замысла.

Постановка музыкального спектакля «Конек-Горбунок» в театре «Колибри» наглядно продемонстрировала нелинейный, адаптивный характер творческого процесса, где хореография формировалась в постоянном диалоге с драматургией, музыкой и живой реакцией детского коллектива. Работа балетмейстера началась не с создания готовых танцевальных композиций, а с глубокого аналитического и соавторского этапа.

За основу был взят сценарий, написанный режиссером театра по мотивам сказки П.П. Ершова. Однако, в отличие от канонического текста, это был «живой» рабочий документ. Задача балетмейстера на этом этапе заключалась в:

- Выявлении «точек роста» для пластики: Определении моментов, где действие логично переходит в танец, и где оно требует пантомимической конкретики;

- Анализе характеров для создания «лейтдвижений»: Совместно с режиссером обсуждалась пластическая характеристика героев. Например, угловатые, «скребущие» движения для Дормидонта; мелкая, юркая поступь

и круглые, мягкие прыжки для Конька-Горбунка; царственная осанка и плавные, «плетеные» движения рук для Царь-девицы.

Состав действующих лиц и их трактовка также имели ключевое значение для хореографии. Помимо главных героев (Иван, Конек-Горбунок, Царь, Царь-девица, Дормидонт), в спектакле были задействованы характерные и массовые группы: два брата, 8 «девок», 8 «народа» (исполнявших также функцию живых декораций), 8 рыбаков и две Кобылицы (Приложение). Особого внимания заслуживает режиссерская трактовка сюжета: в нашем спектакле отсутствовал традиционный персонаж Жар-птицы. По задумке режиссера, Ваня и Конек обманывали Царя, подменяя диковинку – в мешке оказывался сам Конек-Горбунок. Этот комедийный ход потребовал от балетмейстера особой пластической разработки сцены «демонстрации дива», сместив акцент с мистического чуда на озорную, почти цирковую клоунаду.

Совместный подбор и адаптация музыкального материала: В условиях отсутствия возможности создания оригинальной партитуры, музыкальный ряд формировался путем тщательного подбора и коллажирования готовых произведений из открытых источников. Этот процесс был не техническим, а глубоко художественным. Балетмейстер участвовал в нем как равноправный соавтор, исходя из драматургических и пластических задач.

Критериями выбора служили:

- Драматургическое соответствие: Эмоциональный и образный строй музыки должен был точно совпадать со сценой;

- Ритмико-пластическая ясность: Музыка должна была давать четкую метрическую и фразовую основу для построения движения, особенно важную для детского коллектива;

- Структурной определенности: Имеет ли музыка четкие фразы, периоды, кульминации, на которые можно «нанизывать» хореографические комбинации.

- Стилизовое разнообразие как художественный прием: Сознательное

смешение стилей стало ключевой «фишкой» спектакля и основой его современного звучания. Например, для сцены народного гулянья была использована яркая, динамичная обработка русской народной темы композитора Сергея Чекрыжова, что создавало ощущение праздничной стилизации. В то же время, в эпизоды с Кобылицей и танца девок были включены ритмичные фрагменты зарубежной инструментальной музыки в современной аранжировке, подчеркивающие динамику и гротеск.

– Принцип музыкального микса: Использование популярных современных инструментальных композиций или песен (в том числе и от неизвестных авторов, распространяемых на безвозмездной основе) в ключевых моментах позволило создать неожиданные эмоциональные акценты и сделать спектакль ближе и понятнее современной молодой аудитории. Этот подход не был эклектичным, а подчинялся общей идее — показать сказку через призму сегодняшнего дня, где волшебство уживается с современными ритмами.

Особенностью работы стал тот факт, что сценарий не был догмой. В процессе репетиций он естественным образом трансформировался: какие-то сцены сокращались для динамики, в другие, напротив, вписывались шутки, рожденные в творческом порыве актеров или педагогов. Это требовало от балетмейстера высочайшей гибкости.

Принцип модульности. Поскольку музыкальный материал часто представлял собой законченные, но не всегда гибкие по длительности треки, принцип модульности стал технической и творческой необходимостью. Танцевальные модули создавались строго под определенные музыкальные фразы (на 4, 8, 16 тактов). Это позволяло, при необходимости монтажа, «сшивать» сцену из этих блоков, обеспечивая безупречное попадание в музыкальные акценты и кульминации, даже если исходная композиция редактировалась. Сложные массовые сцены (придворные сцены, народные гулянья) строились не как монолитные блоки, а как набор взаимозаменяемых пластических модулей на 4, 8 или 16 тактов. Если

сценарий требовал сокращения, можно было безболезненно убрать 1-2 модуля, сохранив целостность рисунка. Если нужно было добавить комический эпизод, вставлялся новый небольшой модуль-«вставка».

Импровизация как метод поиска. Многие удачные «шутки», рождались непосредственно на репетициях. Балетмейстер поощрял импровизационные этюды на заданную тему (например, «как Ваня пытается сесть на Конька»). Найденные детьми острохарактерные, смешные позы и жесты затем отбирались, редактировались и вплетались в общий хореографический текст, становясь авторским вкладом юных артистов. Импровизационные этюды проводились на конкретный, уже выбранный музыкальный фрагмент, что сразу задавало детям нужный ритм и настроение для поиска жеста.

Непрерывный диалог с режиссером. Любое изменение в мизансцене или действии влекло за собой перестройку пластического рисунка. Диалог «режиссер – балетмейстер» велся постоянно: «Если здесь герой говорит эту шутку, какой жест ее может усилить?», «Если мы убираем эту реплику, как нам перебросить движение актеров на другую часть сцены?». На этом этапе балетмейстер выступал как со - драматург, переводя вербальный и музыкальный текст на язык сценического действия. Хореографическая концепция формировалась как система пластических мотивов, лейтдвижений, соответствующих характерам и конфликтам.

Этап 2. Создание хореографической драматургии и лексики.

Перед началом сотрудничества с другими специалистами режиссер проводит читку пьесы с детьми, анализирует драматургический материал, определяет актерские составы и распределяет роли. Его работа на этом этапе формирует драматургический и психологический каркас будущего спектакля, определяя трактовки характеров и основные логические акценты. Хормейстер совместно с аккомпаниатором переводят музыкальный материал в рабочую форму: создают клавиры, адаптируют партитуру под конкретные детские голоса, упрощают сложные места,

прорабатывают вокальные партии. Их задача – создать исполнительский и звуковой фундамент. Балетмейстер, находясь в этом же временном отрезке, ведет свою внутреннюю работу, опираясь на уже утвержденные режиссером драматургические решения и имеющуюся музыкальную канву.

Данный этап является центральным творческим актом, где абстрактные идеи обретают конкретную пластическую и организационную форму. Он начинается, когда образы героев четко определены, а музыкальный материал отобран и проанализирован. Это фаза активного синтеза, когда балетмейстер не только сочиняет танец, но и выступает в роли ключевого связующего звена между различными художественными службами спектакля. Важнейшим условием на этой стадии является неразрывность художественного замысла с психолого-педагогическими возможностями детского коллектива. Балетмейстер выступает не только как хореограф, но и как педагог-проектировщик, заранее адаптируя будущий спектакль под специфику восприятия и физиологии ребенка.

Именно в этот период балетмейстер закладывает основы будущей хореографии:

- Анализ и «перевод»: Получив от режиссера утвержденные трактовки образов и понимание драматургической логики, а от хормейстера – нотный материал, балетмейстер начинает «перевод» этой информации на язык тела;

- Создание «двигательного досье»: Для каждого персонажа (особенно тех, кто активно действует в танцевальных сценах: Иван, Конек, Царь-девица,) разрабатывается предварительный набор характерных поз, жестов, типа передвижения. Это еще не готовый танец, а именно «палитра», из которой он будет складываться;

- Сценарно-пластическое планирование: Прослушивая музыку, балетмейстер отмечает в партитуре моменты, которые станут основой для хореографических кульминаций, определяет длительность и характер будущих танцевальных номеров, намечает возможные построения.

Разработка танцевального языка ведется с учетом возрастных и психологических особенностей исполнителей:

1. Лексика для средней группы (10-13 лет):

Основа: Сочетание образно-игровой пластики и начальной технической оснащенности. Акцент на ясности формы и эмоциональной выразительности.

Характер движений: Динамичные, ритмически четкие комбинации. Вводятся базовые элементы классического танца (у станка и на середине), народной стилизации, современной пластики, но в упрощенном виде. Развивается координация, работа в ансамбле.

Педагогический подход: Через понятные метафоры и сюжеты («танец озорных огоньков», «битва с волнами»). Важна быстрая смена деятельности и положительная оценка для поддержания мотивации. Данной группе часто поручаются самые активные и зрелищные массовые сцены, где энергия и непосредственность являются преимуществом.

2. Лексика для старшей группы (14-17 лет):

Основа: Углубленная работа над техникой, артистизмом и сложной композицией. Акцент на осмысленности движения, драматургической функции танца и создании целостного сценического образа.

Характер движений: Расширенный диапазон, включающий более сложную координацию, поддержки, виртуозные элементы. Способность к длительным развернутым хореографическим формам (вариации, дуэты, драматические пластические монологи). Углубленная работа над стилем (исторический танец, характерный танец).

Педагогический подход: Партнерские отношения с балетмейстером. Обсуждение мотивации персонажа, логики его пластики. Этой группе доверяют сольные и первые партии, где требуется не только техника, но и глубина интерпретации, выносливость.

3. Принципы композиции, ориентированные на разный возраст:

Чередование и взаимодействие: Хореография строится так, чтобы

сложные технические номера старших групп сочетались с более простыми, но не менее важными по смыслу композициями средних, давая каждой возрастной категории возможность для яркой самореализации и зрительского успеха.

Эмоциональные «якоря»: Для обеих групп внутри танца создаются понятные эмоциональные контрасты и переходы, но на разном уровне сложности проживания.

Сценический рисунок: Для массовых сцен, где участвуют обе группы, рисунок строится с учетом дифференциации: старшие занимают позиции, требующие большей устойчивости и ответственности (например, внешний круг, сложные переходы), средние – формируют динамичное ядро композиции.

Наличие четкого хореографического видения позволяет балетмейстеру эффективно ставить технические и художественные задачи смежным специалистам, всегда учитывая интересы юного исполнителя:

1. Работа с художником по костюмам:

– Функциональность и безопасность: Формулируются требования к крою и материалам, обеспечивающим свободу движения и комфорт (например, «юбка для вращений определенной длины и жесткости», «мягкий, легкий объемный элемент, не мешающий прыжкам»).

– Образ и поддержка характера: Костюм проектируется как продолжение пластики персонажа («неуклюжие» элементы в костюме Конька-Горбунка).

Учет сценической реальности: Заранее продумывается логистика быстрых переодеваний и надежность застежек.

2. Взаимодействие с художником-постановщиком и бутафором:

– Безопасное пространство: Определяются требования к планировке сцены, устойчивости и отсутствию травмоопасных элементов в декорациях;

– Игровой и функциональный реквизит: Реквизит создается легким, удобным для детской руки и органично вписанным в хореографический

рисунок.

3. Согласование с постановочными службами (свет, звук):

– Обозначаются ключевые точки для световых акцентов, выделяющих солистов или создающих настроение;

– Уточняются моменты, где звук (хлопки, шаги) является частью музыкально-ритмической структуры танца.

Таким образом, разработка хореографической концепции в детском музыкальном театре – это процесс тройного проектирования: художественного, педагогического и организационно-технического. Балетмейстер выступает в роли ключевого интегратора, чья четкая внутренняя работа на начальной стадии позволяет:

1. Создать доступный и выразительный танцевальный язык, соответствующий возможностям разновозрастного коллектива.

2. Сформулировать точные и обоснованные требования ко всем элементам сценического оформления, обеспечивая их функциональность и безопасность для детей.

3. Заложить прочный фундамент для синтетического единства будущего спектакля, где танец становится органичной и неотъемлемой частью драматургического целого. Этот подход, примененный в театре «Колибри», превращает этап постановки в осмысленную педагогическую и художественную практику, ориентированную на раскрытие потенциала каждого юного участника.

Особой творческой и организационной задачей для балетмейстера стала работа с ключевым режиссерским приемом – «живыми декорациями» в виде больших цветных платков. Эта находка режиссера выполняла несколько функций: она была экономична, образна (платок мог становиться морем, небом, дворцом, котлом) и вовлекала в действие самих исполнителей. Группа «народа» (8 человек) была одновременно и актерским составом, и службой смены оформления. Балетмейстеру необходимо было:

– Интегрировать манипуляции с платками в общий пластический рисунок спектакля, превратив чисто технический процесс перестановки в осмысленное, ритмически организованное действие.

– Обеспечить безопасность и слаженность: перемещения больших полотнищ требовали четкой координации, специальных хватов и безупречного чувства ансамбля у всей группы.

– Создать хореографические переходы, где превращение платка из предмета в декорацию становилось частью метафоры (например, плавное «накатывание» платка-моря под музыку).

Данная задача стала ярким примером того, как балетмейстер в детском театре решает комплексные проблемы, находясь на стыке режиссуры, хореографии и организации сценического пространства (Приложение).

Этап 3. Репетиционно-постановочный

Данный этап является центральным, практико-ориентированным и наиболее сложным в условиях детского музыкального театра, где почти каждый участник является универсальным исполнителем, одновременно поющим и танцующим. Деятельность балетмейстера здесь приобретает исключительно синтетический характер, требуя неразрывного сотрудничества с хормейстером и режиссером для создания целостного пластико-вокального действия.

Работа строится на основе детального интегрированного календарно-тематического плана, где цели балетмейстера и хормейстера согласованы в каждой временной точке.

Принцип «от простого к сложному» и «от общего к частному»: Процесс делится на логические фазы:

– Фаза 1. Ознакомительно-тренировочная (общие репетиции): Знакомство всей труппы с общей концепцией, музыкой, сюжетом танцевальных номеров. Проведение специальных разогревающих классов, адаптированных для разного возраста, направленных на подготовку тела к

конкретной лексике спектакля (например, упражнения на подвижность позвоночника для образа Конька-Горбунка).

– Фаза 2. Работа по группам и партиям (разводка): Интенсивная работа отдельно со средней и старшей группами, а внутри них – с солистами и кордебалетом. Именно здесь происходит детальная «разводка» движений, отработка комбинаций и переходов.

– Фаза 3. Сводно-блочные репетиции: Соединение разученных фрагментов в целые картины или акты. Сначала собираются танцевальные блоки, затем они стыкуются с вокальными номерами и диалогами.

– Фаза 4. Сквозные прогоны и монтировка: Репетиции всего спектакля от начала до конца, сначала с остановками, затем без. Интеграция со светом, декорациями, костюмами и реквизитом.

Специфика работы с разновозрастными группами на репетиции.

Работа со средней группой (10-13 лет):

– Энергия и дисциплина: Учитывая высокую энергетику и еще формирующуюся произвольность внимания, репетиции строятся динамично, с частой сменой деятельности (повторили комбинацию – сыграли в ассоциативную игру на образ – снова повторили). Четко обозначаются временные рамки («на эту связку у нас 15 минут»).

– Метод образной «лепки»: Объяснение идет через яркие, конкретные образы. «Не просто поднять руку, а как будто вы держите огромный светящийся шар Жар-птицы и хотите его подбросить к самой кулисе». Корректировка дается не в негативной («ты делаешь не так»), а в позитивной и образной форме («давай сделаем твой прыжок еще более хулиганским, как у Конька-Горбунка, который дразнится»).

– Групповая мотивация и игровая дисциплина: Активно используется метод «подражания лучшему» (когда один ребенок удачно поймал образ, ему предлагают показать всем). Создаются мини-соревнования между группами («какая линия девочек сделает этот проход синхроннее и веселее?»). Четко устанавливаются и соблюдаются правила репетиционного

этикета.

Работа со старшей группой (14-17 лет):

– Сотрудничество и осознанность: Балетмейстер переходит от авторитарного стиля к диалогу. Обсуждается мотивация поступка персонажа в танце: «Почему в этот момент Царь-девица делает именно это движение? Что она выражает: радость, протест, тоску?»

– Техническая шлифовка и артистизм: Основное время уделяется тонкой работе над качеством движения, выносливостью, деталями (положение пальцев рук, угол головы, направление взгляда). Поощряется разумная инициатива и предложения от самих исполнителей по поводу их партии.

– Ответственность и менторство: Старшим даются поручения помочь младшим, повторить с ними связку, что формирует лидерские качества и чувство ответственности за общее дело. Балетмейстер подчеркивает их статус «опоры спектакля» и пример для подражания.

Ключевая и самая сложная задача этапа – объединить танец, пение и актерскую игру в единое целое.

Работа с хором и солистами-вокалистами: Балетмейстер и хормейстер проводят совместные репетиции, где отрабатывается:

Дыхание: Постановка дыхания так, чтобы оно не прерывало пластическую фразу.

Координация: Способность петь, одновременно выполняя сложное движение или переход. Часто движения специально упрощаются или ставятся на долгие ноты для обеспечения вокального качества.

Эмоциональное единство: Звучание голоса и характер движения должны исходить из одного эмоционального источника.

Работа с режиссером над мизансценированием: Балетмейстер присутствует на репетициях драматических сцен, чтобы пластическая характеристика персонажа была единой. Совместно с режиссером выстраиваются переходы от диалога к танцу и обратно, чтобы они были

логичными и органичными.

Введение реквизита и костюмов: Как только основной рисунок танца выучен, на репетиции вводится реквизит (ленты, посохи). Это «революционный» момент, требующий новой адаптации. Позже добавляются репетиционные, а затем и сценические костюмы, чтобы дети привыкли к их объему, весу и ограничениям в движении.

Балетмейстер постоянно мониторит психологическую атмосферу в коллективе.

Предотвращение выгорания и скуки: Чередование интенсивной работы с игровыми разминками, разборами видеозаписей репетиций, рассказами об истории балета.

Индивидуальный подход: Умение заметить и снять напряжение у ребенка, похвалить за малейший успех, найти особые слова для мотивации стеснительного или, наоборот, гиперактивного участника.

Формирование «команды»: Создание общих традиций, ритуалов (например, общий круг в начале и конце репетиции), совместное обсуждение успехов и неудач, что превращает разновозрастную группу в сплоченный творческий организм.

К концу репетиционно-постановочного этапа хореографический текст спектакля, задуманный балетмейстером, становится плотью и кровью детского коллектива. Танец перестает быть набором движений, а становится естественным языком выражения мыслей и чувств юных артистов. Готовность спектакля к показу определяется не только технической отточенностью, но и той уверенностью, психологической и эмоциональной заряженностью, которую балетмейстер-педагог сумел передать и воспитать в своих исполнителях. Этот этап является главным доказательством эффективности всех предшествующих теоретических и концептуальных работ.

Этап 4. Заключительный (технический синтез и прогоны). На этом этапе происходила «сборка» спектакля, где балетмейстер выступал в роли

художественного координатора. Или (сведение и генеральные прогоны).

Данный этап представляет собой финальную стадию подготовки спектакля, где происходит интеграция всех художественных и технических компонентов в единое целое. Балетмейстер на этой стадии переходит от роли педагога-постановщика к роли художественного координатора и «внешнего глаза», осуществляющего финальную шлифовку хореографии в условиях, максимально приближенных к премьерному показу. Его задача – обеспечить техническую безупречность и художественную целостность танцевальных сцен в полной сценической среде.

Технические репетиции («монтажные»): интеграция со светом, звуком и декорациями. Это первый шаг сведения, где физические параметры сцены впервые взаимодействуют с живым исполнением:

– Работа в декорационном пространстве:

Адаптация мизансцен и рисунка: Происходит корректировка заранее поставленных танцевальных переходов и построений с учетом реальных габаритов и расположения декораций. Например, круг, который идеально выстраивался в репетиционном зале, «растягивается» или «сжимается» на реальной сцене. Балетмейстер оперативно перестраивает схемы, чтобы сохранить замысел.

Обеспечение безопасности: Фиксируются все потенциально опасные моменты: узкие проходы, ступеньки, подвижные элементы декораций. Балетмейстер вносит правки в движения (заменяет прыжок на шаг, упрощает проход), чтобы минимизировать риск травмы в условиях ограниченного или сложного пространства.

– Световая партитура:

«Световой лифт» для танцоров: Балетмейстер работает с художником по свету, указывая ключевые точки, где свет должен выделить солиста или группу («поймать» выход Конька-Горбунка), а также зоны, где дети должны быть особенно точны в расположении, чтобы не оказаться в темноте.

Создание атмосферы и ритма: Световые переходы (смена цвета,

затемнение) согласуются с ритмом и характером танца. Резкая световая вспышка может акцентировать удар в музыке и синхронное движение всего кордебалета.

– Окончательная работа со звуком и костюмами:

Проверяется баланс между живым пением детей в движении и фонограммой или оркестром. Балетмейстер следит, чтобы физическая нагрузка в кульминационных танцах не приводила к срыву дыхания и потере силы звука; при необходимости вносит мелкие паузы или изменения в пластику для возможности взять дыхание.

Проводятся репетиции в полных сценических костюмах. Балетмейстер проверяет, не мешают ли головные уборы, плащи, объемные элементы ранее выверенным движениям, и дает актерам время привыкнуть к новым ощущениям, чтобы костюм стал частью образа, а не препятствием.

Прогонные репетиции: от остановок к сквозному действию. Это процесс «обкатки» спектакля как цельного организма:

1. Прогон с остановками: Спектакль проигрывается от начала до конца, но балетмейстер (совместно с режиссером) имеет право остановить действие в любой момент для немедленного исправления ошибок. Здесь важна оперативность и точность замечаний. Указания должны быть краткими, конкретными и адресными: «Вторая линия, сместиться на шаг вправо, вы загораживаете Ивана», «Маша, паузу перед прыжком выдержи дольше, это момент ожидания».

2. Сквозные прогоны (генеральные репетиции): Имитация реального спектакля без остановок. Задача балетмейстера – наблюдать, анализировать и фиксировать, не вмешиваясь в ход действия. Он отслеживает:

– Выносливость и концентрацию: Как дети удерживают внимание и качество исполнения к финалу;

– Темпо-ритм спектакля: Не «вязнут» ли танцевальные сцены, не несутся ли они галопом, успевают ли дети за декорационными перестановками;

– Целостность впечатления: Работает ли хореография как часть единого потока, нет ли в ней диссонансных, «выпадающих» моментов.

Психолого-педагогическое сопровождение на финальном этапе.

Нагрузка и напряжение детей в этот период достигают пика. Роль балетмейстера как мудрого наставника критически важна:

– Снятие «предпремьерной лихорадки»: Балетмейстер создает спокойную, деловую и поддерживающую атмосферу. Он объясняет, что технические репетиции с неизбежными остановками – это нормальный рабочий процесс, а не череда неудач.

– Работа с мотивацией и усталостью: Похвала становится более точечной и адресной не только за технику, но и за выдержку, взаимовыручку, артистизм в условиях полной сценической обстановки. Важно напоминать детям о смысле их работы, об истории, которую они рассказывают.

– Формирование сценического суеверия и ритуалов: Закрепляются позитивные ритуалы (общий круг, кричалка, определенная музыка перед началом), которые помогают коллективу мобилизоваться и чувствовать единство.

Финальный анализ и точечная коррекция. После каждого сквозного прогона проводится детальный летучка (разбор) с творческой группой и, в адаптированной форме, с детьми.

Балетмейстер дает общую оценку ходу хореографических линий, отмечает возросшие сильные стороны и указывает на 2-3 ключевые проблемы, которые будут устранены на следующей репетиции.

Все замечания фиксируются в рабочем блокноте балетмейстера, становясь планом на последние репетиционные дни перед премьерой. Коррекция на этом этапе минимальна, точечна и направлена лишь на устранение критических рисков.

К завершению этапа технического синтеза и генеральных прогонов спектакль технически и психологически готов к показу. Балетмейстер

обеспечил не только безупречное исполнение танцев, но и их органичное существование в сложной сценической машинерии. Дети перестают быть просто исполнителями движений; они становятся полноправными хозяевами сцены, уверенно владеющими пространством, костюмом, светом и способными доносить художественный замысел до зрителя в условиях полного синтетического театрального действия. Этот этап окончательно подтверждает эффективность всей предыдущей методической работы и переводит деятельность балетмейстера из плоскости постановки в плоскость высшего художественного руководства и наставничества.

Вывод: Поэтапная реализация хореографической концепции спектакля «Конек-Горбунок» в детском музыкальном театре «Колибри» наглядно продемонстрировала специфику и сложность работы балетмейстера в синтетической среде. Процесс, развернутый во времени от аналитического замысла до технического синтеза, позволил сформулировать следующие ключевые выводы:

Деятельность балетмейстера носит интегративный и адаптивный характер. Она не ограничивается постановкой танца, а представляет собой непрерывный диалог с режиссером, хормейстером, художниками и самими детьми. Концепция формируется как отклик на драматургию и музыку, оставаясь при этом гибкой и открытой для изменений в ходе репетиций, что требует от балетмейстера роли со-драматурга и художественного координатора.

Успех постановки напрямую зависит от педагогически обоснованного проектирования хореографического языка. Принцип дифференциации лексики для средней (10-13 лет) и старшей (14-17 лет) групп, основанный на учете возрастных психофизических возможностей, доказал свою эффективность. Он позволил создать доступный, выразительный и развивающий материал, обеспечив как техническое качество, так и эмоциональную вовлеченность каждого участника.

Ключевыми технологическими приемами, обеспечившими

управляемость и качество в условиях детского театра, стали «модульность» и «управляемая импровизация».

Модульный принцип построения танцевальных сцен обеспечил структурную ясность, легкость запоминания для детей, а также гибкость при монтаже и редактировании материала.

Импровизация как метод поиска позволила включить детей в процесс творчества, обогатив спектакль уникальными, живыми деталями и усилив их личную ответственность за образ.

Специфика детского музыкального театра, где исполнитель одновременно поет и танцует, требует от балетмейстера разработки специальных репетиционных методик. Эффективным оказался принцип последовательной интеграции – от отдельного освоения вокальной и пластической партий к их синтезу через пение «напевом» в движении. Это формирует у детей особый тип сценической выносливости и координации.

Балетмейстер выступает ключевым связующим звеном между художественным замыслом и его техническим воплощением. Его активное участие в формулировке требований к костюмам, декорациям, свету и звуку на ранних этапах (Этап 2) является залогом не только эстетической целостности, но и функциональной безопасности будущего спектакля для детей.

Репетиционный процесс трансформируется в комплексную педагогическую систему, где задачи технической отработки, психологической поддержки, командообразования и артистического раскрытия решаются синхронно. Роль балетмейстера эволюционирует от педагога-инструктора к наставнику и режиссеру пластики, кульминацией чего становится этап технического синтеза, где он выступает «внешним глазом» и гарантом целостности.

Конкретная реализация концепции в спектакле «Конек-Горбунок» также подтвердила важность гибкости балетмейстера при работе с нестандартными режиссерскими решениями. К ним относятся: адаптация

хореографии под измененный состав персонажей (отсутствие Жар-птицы, введение массовых групп) и превращение технического элемента («живые декорации» из платков) в выразительное хореографическое средство, что потребовало от балетмейстера навыков режиссера пластики и организатора сложного ансамблевого взаимодействия.

Таким образом, разработка и реализация хореографической концепции в детском музыкальном театре предстает как многоуровневый проект, успех которого определяется способностью балетмейстера синтезировать в едином процессе художественное видение, педагогическую мудрость и организационную четкость. Опыт постановки «Конька-Горбунка» подтверждает, что именно такой комплексный, ориентированный на ребенка подход позволяет превратить этап работы над хореографией из сугубо постановочной задачи в мощный инструмент художественного воспитания и коллективного творчества.

2.3 Анализ результатов проекта и оценка эффективности методик работы балетмейстера

Данный раздел представляет собой рефлексивно-аналитическое осмысление итогов постановки музыкального спектакля «Конек-Горбунук». Цель анализа – не только констатация успеха или неудач, но и объективная оценка эффективности примененных методик работы балетмейстера в условиях детского синтетического театра. Критерии оценки формировались по трем ключевым направлениям: художественный результат (целостность и выразительность спектакля), педагогический результат (динамика развития детского коллектива и отдельных исполнителей) и организационно-методическая эффективность (оптимальность выбранных подходов и технологий). Оценка проводилась на основе экспертных мнений (режиссера, хормейстера, приглашенных специалистов), обратной связи от зрителей и родителей, а также путем самоанализа и наблюдения за коллективом.

Анализ художественных результатов и реализации концепции.

Постановка была реализована и представлена зрителям в декабре 2024 года в рамках новогоднего репертуара театра (Приложение). Итоговая продолжительность спектакля составила 50 минут, что является оптимальным хронометражем для детской аудитории данного возраста. Ее итоговый художественный облик позволяет сделать следующие выводы:

1. Достижение синтетического единства: Основная концептуальная задача – создание целостного действия, где танец, пение и драма неразделимы – была решена. Критическим показателем стало отсутствие «вставных» танцевальных номеров. Каждая пластическая сцена (будь то пляска скоморохов, метаморфозы у котлов или бал придворных) была драматургически мотивирована и органично вплетена в сюжет. Зрительская реакция подтвердила, что условный язык хореографии (например, стилизованные движения Конька-Горбунка или танец Кобылиц) был понятен и воспринят без дополнительных пояснений.

2. Реализация возрастной дифференциации в хореографии: Принцип разделения лексики для средней (10-13 лет) и старшей (14-17 лет) групп доказал свою эффективность. Старшая группа блестяще справилась с технически сложными заданиями: дуэтом Ивана и Конька, танго Дормидонда, требующими выносливости и артистизма. Средняя группа, исполняющая массовые, ритмически четкие и образно-игровые эпизоды (толпа на базаре, придворные, стихии), обеспечила спектаклю необходимую энергетику и динамику. Это распределение позволило максимально раскрыть потенциал каждой возрастной категории, избежав как перегрузки младших, так и недоработки старших.

3. Эффективность «модульного» и импровизационного подходов: Работа с заранее подготовленными пластическими модулями под конкретные музыкальные фразы обеспечила высокий уровень синхронности и попадания в музыкальные акценты даже при редактировании сцен. Импровизационные находки, интегрированные в

общую канву (например, характерные ужимки спальников, реакция народа на чудеса), придали спектаклю живость и уникальность, сделав его авторским для данного конкретного состава исполнителей.

4. Успех междисциплинарного взаимодействия: Предварительная детальная работа балетмейстера с художником по костюмам и постановщиком декораций позволила избежать типичных проблем. Костюмы не сковывали движения, реквизит стал частью пластики (посохи, ленты), а световые акценты (например, выделение Конька в толпе) усилили хореографические кульминации. Это подтвердило тезис о необходимости раннего включения балетмейстера в диалог со смежными службами.

Оценка педагогических результатов и динамики развития коллектива.

Наиболее значимые результаты были отмечены в сфере личностного и профессионального роста участников.

1. Развитие универсальных навыков исполнителя: Главным достижением стало успешное преодоление детьми техники совмещения пения и танца. К финальным прогонам большинство исполнителей демонстрировало устойчивый навык координации дыхания и движения, чистое вокальное звучание в условиях физической нагрузки. Это прямой результат методики последовательной интеграции («от напева к полному исполнению») и специальных упражнений на диафрагмальное дыхание в движении.

2. Рост психологической устойчивости и командного духа: Напряженный репетиционный график и ответственный этап технических прогонов стали школой выдержки. Наблюдался явный прогресс: от ситуативной нервозности на первых сводных репетициях до собранной, взаимоподдерживающей работы на генеральных. Закрепленная модель «старший – младшему» сработала в полной мере: старшая группа осознанно взяла на себя функции наставников, что снизило тревожность у младших и сплотило коллектив.

3. Раскрытие индивидуального творческого потенциала: Применение

эвристических методов (образных этюдов, обсуждения мотивации) позволило выявить и развить артистические способности у ряда детей. Например, исполнитель роли Конька-Горбунка, изначально сильный в танце, обнаружил яркий комедийный дар, а одна из участниц кордебалета, предложившая удачную пластическую деталь для образа придворной, в дальнейшем получила небольшую, но характерную роль.

4. Формирование осознанной дисциплины: Дисциплина трансформировалась из внешней (требования педагога) во внутреннюю, основанную на понимании ответственности за общий результат. Дети стали самостоятельно следить за репетиционным графиком, готовить костюмы и реквизит, что свидетельствует о переходе к профессиональному отношению к делу.

Анализ эффективности методик работы балетмейстера и выявленные сложности.

Практика подтвердила жизнеспособность и результативность основных методических подходов, описанных в теоретической части работы.

1. Эффективность поэтапной модели: Четкое разделение процесса на аналитический, концептуальный, репетиционно-постановочный и технический этапы позволило структурировать работу, избежать хаоса и равномерно распределить нагрузку на детей. Особенно продуктивным оказалось выделение отдельного этапа для интеграции пения и движения.

2. Подтверждение роли балетмейстера как интегратора и педагога-психолога: Успех проекта напрямую зависел от способности балетмейстера работать в междисциплинарной команде, гибко адаптировать хореографию под меняющиеся условия и удерживать фокус на педагогических задачах. Применение индивидуального и дифференцированного подходов, методов позитивной мотивации и образного объяснения доказало свою необходимость.

3. Выявленные сложности и пути их преодоления:

– Сложность: Высокая эмоциональная и физическая нагрузка на детей в период сведения. Решение: Четкое дозирование репетиционного времени, введение обязательных игровых разминок, открытый диалог о усталости и своевременная психологическая поддержка.

– Сложность: Разный уровень начальной подготовки внутри возрастных групп. Решение: Использование системы «опорных» исполнителей внутри группы, парная работа «сильный – слабый», вариативность внутри одной связки (упрощенный и усложненный вариант).

– Сложность: Жесткие временные рамки музыкальных фонограмм, ограничивающие спонтанность. Решение: Заранее заложенная модульность хореографии и тренировка детей на абсолютно точное попадание в музыкальный темп, что, в итоге, стало сильной стороной спектакля.

Выводы по второй и третьей главе.

Практическая реализация проекта «Конек-Горбунок» в детском музыкальном театре «Колибри» служит убедительным доказательством эффективности системы работы балетмейстера, построенной на синтезе художественного, педагогического и организационного начал.

1. Художественная состоятельность спектакля, основанная на синтетическом единстве всех компонентов и дифференцированном хореографическом решении, подтвердила правильность концептуальных и постановочных методик.

2. Явный педагогический результат в виде роста исполнительских навыков, психологической зрелости и сплоченности коллектива свидетельствует о верности психолого-педагогических подходов, ориентированных на поддержку, мотивацию и развитие универсальных способностей ребенка.

3. Организационно-методические принципы (поэтапность, модульность, междисциплинарное взаимодействие) показали свою надежность как инструмент управления сложным творческим проектом в условиях ограниченных ресурсов и временных рамок.

Таким образом, особенности профессиональной деятельности балетмейстера в детском музыкальном театре, реализованные в данном проекте, – гибкость, синтетичность мышления, педагогическая ориентация и способность к проектированию сложных процессов – не только являются теоретическим постулатом, но и представляют собой практический инструментарий, гарантирующий достижение как высоких художественных, так и значимых воспитательных целей. Полученный опыт может быть тиражирован и адаптирован для аналогичных детских коллективов, работающих в жанре музыкального театра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование, посвященное особенностям профессиональной деятельности балетмейстера в детском музыкальном театре, позволило на основе теоретического анализа и практической реализации творческого проекта прийти к ряду обобщающих выводов, подтверждающих выдвинутую гипотезу.

Итоги теоретического исследования позволили установить прочный концептуальный фундамент. Анализ исторического развития детского музыкального театра в России показал, что фигура балетмейстера эволюционировала от исполнителя второстепенных, прикладных задач (учитель танцев, постановщик дивертисментов) до ключевого интегратора синтетического действия. Идеи Н.И. Сац о «синтетическом артисте» и спектакле как целостном художественно-педагогическом явлении сформировали современный контекст, в котором балетмейстер становится равноправным соавтором режиссера и композитора.

Систематизация психолого-педагогических основ выявила, что работа с разновозрастным детским коллективом (7-17 лет) требует от балетмейстера не интуитивного, а научно обоснованного подхода. Учет закономерностей развития, сформулированных в трудах Д.Б. Эльконина, Л.С. Выготского, Э. Эриксона (ведущая деятельность, зона ближайшего развития, кризис идентичности), является обязательным условием. Конкретные методические следствия из этого были определены четко:

- Для младшего школьного возраста (7-11 лет) – доминирование игровых, образных методов, короткие репетиционные циклы, приоритет эмоциональной выразительности над технической сложностью.

- Для подросткового и старшего школьного возраста (12-17 лет) – переход к методам действенного анализа и сотворчества, предоставление осмысленной ответственности, тонкая работа с самооценкой и мотивацией через «ситуацию успеха» (А.С. Белкин).

Третий теоретический блок позволил сформулировать специфическую творческую методологию. Было доказано, что хореография в детском музыкальном театре – это не танец «в чистом виде», а служебно-выразительный компонент, подчиненный драматургии, музыке и возможностям ребенка-исполнителя. Ее ядро составляют принципы: безопасности и анатомической целесообразности, структурной ясности и повторяемости, доминанты образности, дифференциации и импровизационности. Балетмейстер в этой модели предстает как «дирижер пластики», чья работа неразрывно связана с диалогом с хормейстером (согласование дыхания и фразировки), режиссером (пластическая драматургия) и художником (функциональность костюма и декорации).

Практическая реализация и анализ стали доказательной базой исследования. Проект постановки спектакля «Конек-Горбунок» в театре «Колибри» был выстроен как последовательная проверка теоретических постулатов. Ключевые выводы практической части детализируют и конкретизируют деятельность балетмейстера:

1. Разработка концепции – процесс тройного проектирования. Было продемонстрировано, что создание хореографии ведется одновременно в трех плоскостях:

- Художественной (выбор стиля, создание лейтмотивов, соответствие музыке);

- Педагогической (дифференциация лексики для групп 10-13 и 14-17 лет с учетом их психофизиологии);

- Организационно-технической (формулировка точных требований к костюмам, свету, реквизиту для обеспечения безопасности и исполнимости);

2. Эффективные технологические приемы. В условиях работы с непрофессиональными детьми-универсалами (поющими и танцующими) доказали высочайшую эффективность:

- Принцип модульности: Создание танцевальных блоков на 4, 8, 16

тактов, что обеспечило гибкость монтажа, легкость запоминания и безупречную синхронность с жесткой фонограммой.

– Метод управляемой импровизации: Включение детей в творческий поиск через этюды, с последующим отбором и вплетением найденных жестов и поз в общий текст, что повысило личную ответственность и уникальность спектакля.

– Поэтапная интеграция пения и танца: Последовательность «раздельное разучивание → пение «напевом» в движении → полное исполнение» сформировала у детей особый, устойчивый навык сценической координации.

3. Роль балетмейстера на разных стадиях проекта была четко определена:

– На аналитической стадии – он со-драматург и соавтор музыкального решения;

– На репетиционно-постановочной – педагог-психолог, дифференцирующий подход, и режиссер пластики, выстраивающий мизансцены;

– На стадии технического синтеза (прогоны) – художественный координатор и «внешний глаз», отвечающий за целостность и безупречность в условиях сцены.

4. Достигнутые результаты подтвердили комплексный успех методики:

– Художественный: Достигнута синтетическая целостность спектакля, где танец стал неразрывной частью действия;

– Педагогический: Зафиксирован рост не только исполнительского мастерства, но и психологической устойчивости, командной сплоченности, внутренней дисциплины и лидерских качеств у участников, особенно в системе «старший – младшему».

– Организационный: Поэтапная модель показала свою надежность для управления сложным проектом с ограниченными ресурсами и временем.

Таким образом, гипотеза исследования получила полное и развернутое подтверждение. Профессиональная деятельность балетмейстера в детском музыкальном театре представляет собой самостоятельную, комплексную дисциплину, синтезирующую:

- Художественную компетенцию хореографа-постановщика;
- Глубокое психолого-педагогическое знание, адаптированное к специфике разновозрастной детской группы;
- Методическое мастерство в создании особой, педагогически выверенной хореографической лексики и технологий репетиции;
- Организационно-управленческие способности по интеграции всех компонентов спектакля и координации работы смежных специалистов.

Научная новизна и практическая значимость работы заключаются в том, что в ней не только систематизированы разрозненные теоретические знания, но и предложена конкретная, апробированная на практике модель деятельности. Эта модель, включающая четкую этапность, набор эффективных приемов (модульность, дифференциация, управляемая импровизация) и понимание ролевой трансформации балетмейстера, является готовым инструментарием для специалистов. Материалы исследования могут лечь в основу учебных курсов, методических пособий и программ повышения квалификации для балетмейстеров и руководителей детских театральных коллективов, способствуя повышению художественного уровня и воспитательного потенциала детского музыкального театра в России.

Проведенная работа открывает перспективы для дальнейших исследований в области разработки конкретных методик хореографической работы с детьми с ОВЗ в инклюзивных театральных группах, а также для изучения влияния цифровых технологий на создание пластического решения в современном детском спектакле.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверьянов А. И. Психолого-педагогические условия социального взаимодействия в театральном объединении подростков: автореф. дисс. канд. пед. наук. Москва, 1994. – 16 с.
2. Апраксина О. А. Музыкальное воспитание в русской традиционной культуре. – Санкт-Петербург: Лань, 2015. – 198 с.
3. Афанасенко Е. Х. и др. Детский музыкальный театр. Программы, разработки занятий, рекомендации. – Волгоград: Учитель, 2009. – 200 с. – ISBN 978-5-7057-1714-9.
4. Бахтин Н. Н. Театр и его роль в воспитании // В помощь семье и школе: детские сады. Игрушки. Детский театр. Педагогические музеи. Волшебный фонарь / сост. Н. Н. Бахтин, Е. С. Дедюлина, М.В.Новорусский и др.; под общ. ред. А. П. Нечаева. – Москва: Польза В. Антик и К, 1911. – С. 10–20. – (Педагогическая академия в очерках и монографиях. Воспитание в семье и школе; т. 6).
5. Белкин А. С. Ситуация успеха. Как ее создать. – Москва: Просвещение, 1991. – 176 с.
6. Березкин В. И. Рождение театра художника // Театр и русская культура на рубеже XIX–XX веков. – Москва, 2010. – С. 15–30.
7. Блинкова И. С. История развития детского музыкального театра// Вестник ТГУ. – 1998. – № 3. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-detskogo-muzykalnogo-teatra> (дата обращения: 10.09.2025).
8. Богданов Г. Ф. Основы постановочной работы в самодеятельном хореографическом коллективе. – Москва: Просвещение, 2008. – 159 с.
9. Брянцев А. А. Воспоминания и статьи, выступления, дневники, письма / вступ. ст. А. Н. Гозенпуд; коммент. А. А. Брянцева, А.Н.Гозенпуд. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1979. – 296 с.
10. Брянцев А. А. Причины рождения театра для детей// А.А.Брянцев: сборник статей. – Москва, 1999. –С. 25–30.

11. Валукин Е. П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. – Москва: ГИТИС, 2001. – 167 с.
12. Ветрова А. Н. Современный детский театр в контексте медиакультуры // Культура и искусство. – 2020. – № 5. – С. 54–62.
13. Вилюнас В. К. Психологические механизмы мотивации человека. – Москва: Издательство МГУ, 1990. – 288 с.
14. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – Москва, 1991. – 93 с.
15. Выготский Л. С. Психология искусства. – Москва: Искусство, 1968. – 576 с.
16. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. – Москва: Искусство, 1964. – 368 с.
17. Гребенкин А. Театральная педагогика вчера и сегодня Электронный ресурс // Театр «111» им. П. М. Ершова: веб-сайт. – Электрон. дан. – URL: <http://theater111.ru/science03.php>
18. Демиховский А. К. А. Т. Болотов – драматург Электронный ресурс. – URL: http://az.lib.ru/b/bolotow_a_t/text_0020.shtml
19. Дмитриевский Виталий Николаевич. Некоторые факты из истории детского театра в советской России // Вопросы театра. 2018. №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-fakty-iz-istorii-detskogo-teatra-v-sovetskoj-rossii> (дата обращения: 16.01.2026).
20. Дмитриевский В. Н. Театр юных поколений: творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей. – Ленинград: Искусство, 1975. – 214 с.
21. Домашний театр // Богородицкий дворец-музей и парк: сайт. – URL: <http://www.palace-museum-park.ru/index.php/ru/2008-12-15-20-44-23/32-2009-01-14-18-47-45> (дата обращения: 18.10.2025).
22. Драматический кружок школьников: сборник статей / сост. В. Г. Ширяева; Институт художественного воспитания Академии педагогических наук. – Москва: Учпедгиз, 1955. – 80 с.

23. Захаров Р. В. Сочинение танца. – Москва: Искусство, 1983. – 224с.
24. Зинкевич - Евстигнеева Т. Д. Практикум по сказкотерапии. – Санкт-Петербург: Речь, 2002. – 300 с.
25. Ищенко О. В., Раздобреев О. В. Педагогические взгляды Н.И.Пирогова, К. Д. Ушинского и Н. Н. Бахтина на проблему взаимодействия театра и школы // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2023. – № 8. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-vzglyady-n-i-pirogova-k-d-ushinskogo-i-n-n-bahtina-na-problemu-vzaimodeystviya-teatra-i-shkoly> (дата обращения: 16.08.2025).
26. Калинина Т. В. Педагогика детского театра: теория и практика. – Москва: ВЛАДОС, 2018. – 254 с.
27. Карамышева Т. В. Создание и развитие театра для детей: культурно-образовательный аспект // ЧиО. – 2009. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozдание-i-razvitie-teatra-dlya-detey-kulturno-obrazovatelnyy-aspekt> (дата обращения: 16.07.2025).
28. Коренева Е. А. Хореография в детском театре: методическое пособие. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2016. – 128 с.
29. Леонов А. А., Шумова Е. Д. О некоторых особенностях школьного театрального коллектива // Режиссер работает в школе: теоретические и методические проблемы: сборник научных трудов / под ред. Е. К. Чухман. – Москва: Издательство АПН СССР, 1991. – С. 45 – 60.
30. Лоскутникова Л. П. Сценарии детских утренников и праздников. – 2015. – 150 с. – ISBN 978-5-691-02115-2.
31. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учебное пособие. – Екатеринбург: УрГПУ, 2015. – 128 с.
32. Минина Т. А., Заботина О. П. Музыкальный театр в детском саду. Конспекты занятий. ФГТ в ДОУ. – Москва: УЦ «Перспектива», 2013. – 180 с. – ISBN 978-5-98594-426-6.
33. Некрасова Л. М. Театральная педагогика: становление и развитие// Научные школы в педагогике искусства. – Москва: Издательский Дом

Российской академии образования, 2008. – С. 143–150.

34. Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. – Москва: Музыка, 1994. – 200 с. – ISBN 5-7140-0332-2.

35. Никитина А. Б. Театр, где играют дети: учебно-методическое пособие для руководителей детских театральных коллективов. – Б. м: б. и., 2001. – 200 с. – ISBN 5-691-00702-5.

36. Никитина А. Б. Школьный театр как образовательный инструмент // Управление культурой. – 2024. – № 2 (10). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shkolnyy-teatr-kak-obrazovatelnyy-instrument> (дата обращения: 16.09.2025).

37. Опарина Н. А. Педагогика детского театрализованного досуга: учебное пособие. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2022. – 208 с. – ISBN 978-5-507-45174-6 (Лань). – ISBN 978-5-4495-2171-2 (Планета музыки). – URL: <https://e.lanbook.com/book/265385> (дата обращения: 04.04.2025).

38. Научно-методическое обеспечение художественно-эстетического развития детей средствами хореографии в дополнительном образовании/ Клыкова Л.А., Юнусова Е.Б., Ованесян Л.Г., Чурашов А.Г.// Article@Marcometodológico del desarrollo artístico y estético de un niño o por medio de la coreografía en la educación complementaria (2018) Opcion, 34 (85)

39. Паскар Г. Актер и детский театр // Экран. – 1922. – № 23. – С. 18.

40. Петров И. Ф. Театр предметных кукол. – Б. м: б. и., 2004. – 150 с. – ISBN 5-691-01262-2.

41. Пирогов Н. И. Избранные педагогические сочинения / сост. и авт. вступ. ст. В. З. Смирнов; Академия педагогических наук РСФСР, Институт теории и истории педагогики. – Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1953. – 752 с.

42. Полякова Т. Н. Театр с детьми и для детей: учебно-методическое пособие по организации театрально-игровой деятельности с детьми / Российский государственный педагогический университет им.

А.И.Герцена. – Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. – 132 с. – ISBN 978-5-8064-3170-8. – URL: [https://www. Iprbookshop.ru/131771.html](https://www.Iprbookshop.ru/131771.html) (дата обращения: 04.04.2025).

43. Резолюции 1-го Всероссийского съезда по вопросам народного образования (По секциям и комиссиям) // Вестник воспитания. – 1914. – № 5. Приложение. – С. 12.

44. Рошаль Г. Л. Этапы работ Государственной Мастерской педагогического театра // Педагогический театр. – 1925. – № 1. – С. 5.

45. Рубина Ю. И. Театр и подросток / Научно-исследовательский институт художественного воспитания Академии педагогических наук СССР. – Москва: Просвещение, 1970. – 206 с.

46. Рубина Ю. И., Завадская Т. Ф., Шевелев Н. Н. Основы педагогического руководства школьной театральной самодеятельностью. – Москва: Просвещение, 1974. – 173 с.

47. Ряпосов А. Ю. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 1. – Санкт-Петербург: Астерион, 2019. – 200 с. – (Исследовательская серия). – ISBN 978-5-00045-763-4 (серия). – ISBN 978-5-00045-765-8

48. Савкова З. В. Как сделать голос сценическим. – Москва: Искусство, 1975. – 176 с.

49. Сац Н. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний / под ред. П. А. Маркова. – Москва, 2012. – 250 с.

50. Сац Н., Розанов С. Театр для детей / под ред. Н. Шер. – Ленинград: Известия ЦИК, 1925. – 139 с.

51. Современные проблемы театрально-творческого развития школьников: сборник научных трудов / Академия педагогических наук СССР; ред.-сост. Е. К. Чухман, А. П. Ершова. – Москва: АПН СССР, 1989. – 126 с.

52. Сценарии игровых и театрализованных представлений для детей разного возраста. Нескучалия. – Москва: Владос, 2001. – 200 с. – ISBN 5-691-00646-0.

53. Театр и образование: сборник научных трудов / отв. ред. Е.К.Чухман; Российская академия образования, НИИ художественного воспитания. – Москва: РАО, 1992. – 178 с.

54. Театр и школа: сборник статей. – Москва: ВТО: НИИ ХВАПН СССР. – Вып. 3 (1961) ; вып. 4 (1967) ; вып. 5 (1970) ; вып. 6 (1974) ; вып. 7 (1976) ; вып. 8 (1980) ; вып. 9 (1986).

55. Театр: время перемен: специальный выпуск информационного сборника СТД РФ «Страстной бульвар, 10». – Москва, 1998. – 60 с.

56. Театр в школе: история вопроса // Драматешка: сайт. – URL: <http://dramateshka.ru/index.php/methods/org-questions/4685-teatr-v-shkole-istoriya-voprosa> (дата обращения: 18.02.2026).

57. Ульянов М. А. Приворотное зелье. – Москва: Алгоритм, 1999. – 288 с.

58. Чурашов А.Г. Искусство хореографии как синергетический фактор развития эстетической культуры личности: монография / А.Г.Чурашов; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – Челябинск: Южно-Уральский научный центр РАО, 2023. – 142 с.: ил. ISBN 978-5-907538-09-2

59. Чухман Е. К. Театр в школе // Искусство в школе. – 2011. – № 4. – С. 20-23.

60. Шевелев Н. Н. Логика речи / Центральный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, Курсы заочного обучения, Отделение художественного чтения. – Москва, 1959. – 81 с.

61. Ширяева В. Г. Школьный спектакль / Академия педагогических наук РСФСР, Институт художественного воспитания. – Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1959. – 128 с.

62. Шпет Л. Г. Советский театр для детей. Страницы истории. 1918–1945. – Москва: Искусство, 1971. – 431 с.

63. Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды. – Москва: Педагогика, 1989. – 560 с.

64. Юнусова, Е. Б. Хореографическое образование как источник формирования художественного «Я» ребенка / Е.Б. Юнусова: непосредственный // Дополнительное образование детей в изменяющемся мире: перспективы развития востребованности, привлекательности, результативности: материалы II Международной научно-практической конференции, Челябинск, 15-16 октября 2015 года. – Челябинск: ЧИППКРО, 2015. – С. 506-510.

65. Ясюкевич В. И. Репертуар для школьного театра. – Б. м.: б. и., 2001. – 150 с. – ISBN 5-691-00693-2.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фотоматериалы детского музыкального театра «Колибри» (Рис.1-11)



Рисунок 1 – Надежда Бевз директор ДК и Александр Хорст художественный руководитель ДК



Рисунок 2 – Надежда Корелина, режиссер театра «Колибри»



Рисунок 3 – Первый состав Детского музыкально театра «Колибри», 1990г.



Рисунок 4 – Младшая группа театра «Колибри»



Рисунок 5 – Средняя группа театра «Колибри»



Рисунок 6 – Старшая группа театра «Колибри»



Рисунок 7 – Руководители коллектива: Надежда Корелина (режиссер), Татьяна Зайцева (хормейстер), Кристина Комарова (балетмейстер-постановщик), Лариса Полынских (аккомпаниатор)



Рисунок 8 – Коллаж из афиш театра «Колибри»

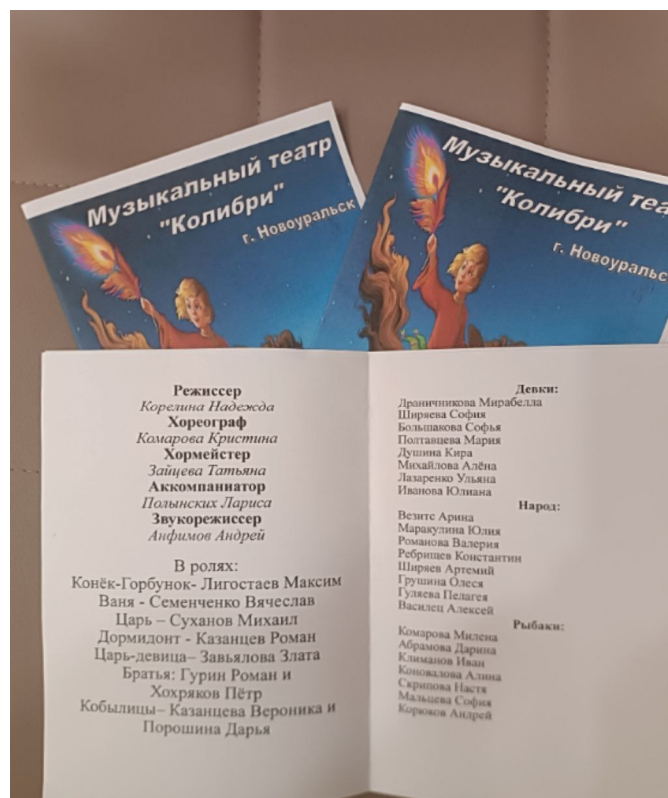


Рисунок 9 – Брошюра к спектаклю «Конек – Горбунок»



Рисунок 10 – Фото «живых» декораций спектакля «Конек - Горбунок»



Рисунок 11 –. Спектакль «Конек-Горбунок» детского музыкально театра «Колибри»