



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

РЕЖИССУРА ХОРЕОГРАФИИ КАК ВАЖНЫЙ КОМПОНЕНТ ТВОРЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ И МОЛОДЕЖЬЮ

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Педагогика хореографии»

Проверка на объем заимствований:
65,94 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 15 » 02 2019 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-307-211-2-1Кст
Береговая Ольга Николаевна

Научный руководитель:
к.п.н., доцент кафедры хореографии
Юнусова Е.Б. Юнусова Е.Б.

Челябинск
2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО - МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ РЕЖИССУРЫ ХОРЕОГРАФИИ НА ТВОРЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ	6
1.1. Хореографическое искусство как самодостаточный вид творческой деятельности в работе с детьми и молодежью	6
1.2. Понятийный аппарат режиссерского искусства, его основная концепция как самостоятельного вида деятельности	24
1.3. Драматургия как основной инструмент режиссуры, используемый в области хореографического искусства	30
1.4. Технология создания хореографического произведения с использованием основ драматургии	47
ГЛАВА 2. РЕЖИССУРА ХОРЕОГРАФИИ КАК ОСНОВНОЙ КОМПОНЕНТ ПРИ СОЗДАНИИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ	58
2.1. Практическое использование технологии создания большой формы хореографического произведения для детей и молодежи на базе РЦДО Школы искусств №2 Клуб Юнеско	58
2.2. Опытно - экспериментальная педагогическая работа, по внедрению и апробации большой формы хореографического произведения на базе школы искусств, как проявление режиссерского искусства в хореографии	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	76
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	78
ПРИЛОЖЕНИЯ	82

ВВЕДЕНИЕ

Хореография – это многогранный и уникальный вид искусства, который изо дня в день, с невероятной скоростью обретает невероятную популярность среди детей и молодежи. Хореографическая деятельность развивается повсеместно, что в свою очередь влечет за собой появление все большего числа любительских коллективов. В деятельности, которых, постановочная работа должна быть построена на фундаментальных знаниях в области режиссуры.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что в связи с огромным интересом и широким распространением хореографии на территории постсоветского пространства. Эта тема может представлять особый интерес среди широкого круга хореографов, которые стремятся повысить свой уровень балетмейстерского мастерства. И успешно применять наработанные знания при реализации постановочного материала. Развитие любой деятельности это неизбежный фактор, и педагогика не исключение. Появляется потребность в поиске все более результативных методов или инструментов воздействия на подрастающее поколение. Выход на новый качественный уровень, это некое требование современных детей.

Целью данной работы, является возможность выявить положительные аспекты влияния режиссуры на хореографическую деятельность детско-юношеских коллективов. В результате задачами исследования стало:

- 1) проанализировать и изучить основы хореографического и режиссерского искусства.
- 2) раскрыть особенности раскрыть основы драматургии в хореографической деятельности.
- 3) изучить основные компоненты при построении композиции постановки танца.

4) апробировать большие формы хореографических произведений на детско-юношеском коллективе.

Объектом является художественно-эстетическое воспитание детей младшего школьного возраста

Предмет исследования: педагогическая и постановочная деятельность педагогов – хореографов в области дополнительного образования.

Гипотеза исследования – предполагается, что применение в хореографической деятельности основ режиссерского искусства может оказаться ключевым для реализации художественно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Для достижения цели исследования, решения выделенных задач и проверки достижимости выделенной гипотезы применялся комплекс взаимосвязанных и взаимодополняющих друг друга различных методов:

- проведение анализа научных литературных источников по проблематике исследования;
- обобщение педагогического опыта;
- апробация больших форм хореографических произведений
- освоение технологии создания композиции постановки танца, с использованием основ драматургии.

Теоретическая значимость исследования состоит в установлении психолого-педагогических закономерностей деятельности педагога-хореографа и ее положительного воздействия на процесс художественно-эстетического воспитания; совершенствуя художественно – эстетическое воспитание, путем использования различных навыков и приемов.

Практическая значимость исследования состоит в:

- получении ключевых положений и выводов в исследовании, которые свидетельствуют о существенном повышении результативности процессов и, как следствие, эффективности функционирования

педагогического процесса с элементами режиссуры в дополнительном образовании и в художественно – эстетическом воспитании.

- разработке, апробации и внедрении педагогических условий осуществления деятельности педагога-хореографа;

- разработке танцевального спектакля, как одной из больших форм хореографического произведения для младших школьников в школе искусств, для формирования основ художественно-эстетического воспитания. Основные теоретические положения и результаты исследования опубликованы в Методическом сборнике. Апробация результатов выпускной квалификационной работы была осуществлена и проанализированы в условиях Школы-искусств №2 – Клуба ЮНЕСКО хореографического отделения г. Караганды. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО - МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ РЕЖИССУРЫ ХОРЕОГРАФИИ НА ТВОРЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

1.1. Хореографическое искусство как самостоятельный вид творческой деятельности в детско-юношеских коллективах

Что такое хореография? По мнению большинства людей, которые никак не связаны с хореографическим искусством, это слово означает просто «танец», но на самом деле оно объединяет гораздо больше, чем казалось на первый взгляд. Слово хореография имеет греческое происхождение, что буквально означает записывать «хороводную пляску». И только намного позднее этим, словом стали обозначать все, то что так или иначе относится к искусству танца. На протяжении достаточно долгого времени, хореографическое искусство развивалось в унисон с культурным развитием общности. Танец, на своем многовековом пути достаточно серьезно эволюционировал. И происходила эта эволюция танцевальных форм, благодаря отмиранию старых форм и зарождению новых направлений, преобразовывалась лексика. Каждое последующее зарождение новой эпохи в культуре, влекло за собой появление хореографических явлений. Отходят на второй план жанры, существовавшие раньше, в них был отражен быт, народность, некие особенности выделявшие ту или иную эпоху. Отсюда следует, что хореография во все времена отражала дух эпохи. Даже в самых казалось бы простейших танцах, отражались религиозные взгляды, обряды, условия быта и их мировосприятие. Хореография различных народов поражает своим многообразием хореографического языка, пластической выразительностью. Профессионализация танцевального искусства обусловила возникновение сценической хореографии. Постепенно отделяясь от прямой связи с трудом и бытовыми обрядами, танец приобретал значение искусства, воплощающего красоту тела, различные

состояния человеческого духа, причем чувственное начало, согласно бытовавшим философским концепциям, представлял собой форму выявления духовной сути, и трансформировался в театрализованные зрелища. Хореографические произведения имеют определенную структуру, которая не является явлением стихийного характера. Структура придает произведению некую форму, которая в свою очередь способна раскрыть определенное содержание. Построение структуры осуществляется при помощи различных систем, понятий и категорий. За многовековую историю в танцевальном искусстве было накоплено и отработано множество различных подходов, благодаря которым можно умело передать всеми доступными средствами. Во времена многовековой истории претерпели изменения основные выразительные средств, формы и жанры танца, виды и стили, язык, делающие танец танцем. И сегодня мы уже говорим о сложившейся системе норм и выразительных средств, входящих в искусство хореографии, и выделяющих его достаточно специфические черты и самое главное, это возможность иметь право на самостоятельность в потоке всех искусств. Если говорить о конкретных определениях, дающих четкую формулировку используемых понятий, то они звучали бы следующим образом. Форма произведения хореографического искусства – это огромная система различных выразительных движений человека в пространстве, организованных специфически и ритмически, обобщающих пластику реальной жизни общества. Порой даже самый простой танец практически всегда выражает различный спектр настроения, в нем всегда заложен определенный смысл, его форма одухотворена, будто воплощение духовной жизни человека. Взаимосвязь формы и содержания носит неизбежный характер, который относится философским вопросом бытия. Относительным единством, можно было бы охарактеризовать соотношение содержания и формы. Ведь порой в ходе течения развития, образуются некоторые несоответствия содержания и формы, что в свою очередь ведет к неизбежному

обновлению уже сложившейся системы. Отмирают старые, и преобразовываются новые формы, которые способны соответствовать обновленному содержанию. Хореографическая форма художественного произведения формируется преимущественно из танцевально-пластического языка (т.е. лексики), танцевальных и пантомимных эпизодов и сцен (сольных, ансамблевых, массовых), все это преобразовывается в цельную танцевальную композицию. Форма и содержание находятся в непрерывном синтезе, что делает абсолютно невозможным, их обособленное существование. Содержание возможно познать только сквозь призму формы. Все что до этого не было реализовано в форме, остается лишь замыслом, но не действительным содержанием танцевального произведения. И наоборот, форма лишь тогда приобретает художественный оттенок, когда она одухотворена содержанием. Отдельно взятые из общего контекста танцевальные элементы, сами по себе, еще не являются художественной формой. В изолированном виде они сами по себе не несут совершенно никакого смыслового значения, не смотря на то, что обладают рядом выразительных возможностей, образных предпосылок. Особую выразительность приобретают отдельные танцевальные элементы, когда они выстраиваются согласно определенному алгоритму, что создает между ними некую невидимую взаимосвязь. Благодаря чему, в последующем складывается целостная танцевальная форма, которая способна раскрыть содержание. Форма не является некой механической структурой отдельно взятых движений, это целая система, которая подчинена содержанию. И только лишь в качестве элементов уже обрамленной формы, отдельные движения приобретают образно-содержательный смысл. И самое главное в том, что, суть заключается в единстве содержания и формы, но однозначный приоритет, конечно, остаётся за содержанием. Ведь именно этот факт придает постановке его значимость и идейный смысл. Хочется отметить, что на протяжении всей истории хореографического искусства, его

выдающиеся деятели, были едины в одном. В своем творческом процессе они стремились раскрыть богатство и глубину содержания. Ведь именно раскрытие одухотворенности танца дарила своеобразный «неистовый полет души», где идейная глубина и художественный замысел - были важнейшими критериями художественности произведения. Не маловажным аспектом является тот факт, что только техническая чистота формы, меткость выразительных средств способны сделать содержание, действительно духовной силой искусства. Конечно же, форма зависит от содержания, но вместе с тем она достаточно активна и способна сама влиять на него. Вялая, не соответствующая содержанию форма способна испортить даже самое хорошее содержание. И именно в этом аспекте, талант и мастерство хореографа выражаются, помимо всего прочего, в умении создать форму, наилучшим образом выражающую содержание. Необходимо найти такие выразительные средства, которые окажутся единственными и незаменимыми для данного содержания. На протяжении всего исторического развития хореографического искусства, содержание и форма находятся в постоянном развитии. Изменяется характер художественных произведений, соответственно потребностям своего времени. Взору представляются новые грани жизни, углубляется содержание и расширяется и обогащается круг выразительных средств. Все эти изменения начинаются именно с содержания и влекут за собой развитие формы. На протяжении многих столетий вырабатывались малые и крупные танцевально-хореографические формы, которые способны выразить обобщенно-поэтическое жизненное содержание. Форма – это способ (метод) изложения хореографического материала, и как он будет изложен – такую форму этот материал, как хореографическое произведение и приобретет. Следует всегда помнить, что все виды танцевального искусства имеют свои формы, свои особенности построения композиции танца. Хореография на сегодняшний день является одним из достаточно распространённых видов искусства. Который имеет в своем

арсенале оригинальные и разнообразные формы и виды, при этом продолжает, развивается в различных направлениях и жанрах. В настоящее время можно выделить следующие основные формы хореографического искусства, которые на сегодняшний день наиболее распространены.

Основные формы хореографического искусства используемые сегодня:

- 1) миниатюрная форма в хореографическом искусстве;
- 2) этюд – основа сюитной формы хореографии;
- 3) сюита;
- 4) хореографическая картина, картинка;
- 5) хореографический спектакль (балет);
- 6) эстрадный номер (танец);
- 7) триптих;
- 8) полька;
- 9) вальс;
- 10) вокально-хореографическая композиция;
- 11) хореографическая композиция и другие.

К сожалению, на сегодняшний день реальность такова, что определение формы постановочной работы, зачастую становится невозможным. Особенно такая тенденция становится не редкостью в современных направлениях хореографии, так как постановщики, к сожалению, следуют новым веяниям моды. Что в свою очередь сказывается на постановочных работах, где порой свойства и качества порой не всегда соответствует заявленной форме по определению. Все это происходит в силу того, что хореографы не всегда владеют достаточно точной информацией и знаниями, а следуют, исключительно модным тенденциям на конкретный танец или направление. Поэтому при профессиональном подходе рождаются достойные произведения своих балетмейстеров, которые в свою очередь открывают новые формы, жанры и направления, являясь при этом несомненным катализатором для

развития хореографического искусства. И только в едином творческом порыве композитора, драматурга, художника и постановщика рождается поистине произведение искусства. При всем при этом не стоит забывать и том, что существует синтетическая природа хореографии. Она заключается в том, что свою лепту каждый раз вносят танцовщики и музыканты, которые при каждом исполнении творят жизнь этого произведения. Необходимо понимать что, содержательность и образность хореографической лексики и цельного танцевального произведения, характер и способы его раскрытия, непосредственно зависят от выбора постановщиком формы, жанра и приемов построения композиции танца в процессе создания живописного хореографического полотна, его художественного сценической реализации. Все это является неотъемлемой частью творческого мышления балетмейстера.

Стиль танца – один из самых важных компонентов в хореографии. Одной из наиболее распространенных ошибок на сегодняшний день является непонимание стилистической разницы, нивелирует различие героических образов. Чаще всего это становится ощутимым в массовых номерах. Массовый танец значим не меньше, а порой он способен поразить зрителя своей масштабностью, что делает его более выразительным. В постановочной работе быть мелочей не может. Это творческо-созидательный процесс, требующий обширных, фундаментальных знаний, развитого творческого мышления, хорошей материальной базы и много других различных факторов, требуемых в работе над постановкой. Базируясь на знаниях природы танца, и опыте профессиональных постановщиков, что в свою очередь является школой мастерства в создании танца. Где мы учимся логике построения композиции, лаконичности, органичности и сценической яркости самых разнообразных танцев. Это естественным образом позволяет грамотно выдерживать хореографический стиль, манеру, и характер, что в свою очередь дает возможность хореографу – постановщику выработать свой

стиль, свой почерк, определить свое индивидуальное направление. Как говорил Игорь Александрович Моисеев об искусстве: «Я не понимаю пустословия в искусстве. Афористически я выразил эту мысль такими словами: «В искусстве лучше не сказать ничего, чем сказать нечего». Танцевать просто для того, чтобы танцевать, ничего этим не выразив: если не мысль, так чувства, – нет смысла! Иначе это не искусство, а пустое времяпровождение. Я всегда ищу мысль, которая дала бы повод появиться именно этому танцу... Я всегда приспосабливаюсь к той музыке, которая в данный момент нужна для того или иного танца. В тот момент, когда я работаю, скажем, над молдавским танцем, все мои пристрастия вокруг молдавской музыки. Она, кстати, очень зажигательна, спокойно слушать ее нельзя – она зовет к движению» [3, с. 186-189].

В народном танцевальном творчестве, произведение, рождалось как бы самопроизвольно, импульсивно, из навыков телодвижений человека, координации, темперамента народа. Оно рождается из всего того, что непосредственно окружает человека и то, чем он живет. В национальном грузинском танце длинные платья стелятся по земле, и поэтому визуально идет восприятие будто, девушка плывет, а не выбрасывает ноги, как в канкане. В этом и есть суть того что, органика заключается в том, что гармония является ключевым фактором где: ритм сочетается с музыкой, движение с костюмом, характер танца с темпераментом народа. И только тогда это воспринимается как истинное самовыражение национального характера. В качестве одного из примеров народно-сценического танца, можно привести триптих «Русский фарфор» в постановке Н.С. Надеждиной в хореографическом ансамбле «Березка». Он состоит из трех танцев, где первый танец «Год 1812» – имеет лирический жанр, второй танец «Год 1886» – комедийный жанр, с элементами сатиры, третий танец «Год 1918» – героический жанр. Отсюда следует что, мы можем сказать, что каждый танец, независимо от его формы имеет жанр. лирический, комический, драматический, трагедийный, героический, эпический,

сатирический, смешанный, где могут быть черты разных жанров. Если говорить о жанре более подробно, то хотелось бы отметить самые основные аспекты данной темы. Сам жанр определяется достаточно многими факторами: идеей, сюжетом, темой, традициями, различными приемами того или иного сценического жанра. Более точное определение этого понятия звучит так: Жанр – это внутренняя разновидность вида. Жанры способствуют более глубокому отражению действительности в искусстве. Деление на жанры существует во всех видах искусства. К примеру в изобразительном искусстве жанры различаются, прежде всего, по предмету изображения. Например:

- пейзаж (изображение природы)
- натюрморт (изображение вещей)
- портрет (изображение человека)
- анималистический жанр (изображение животных)
- мифологический жанр (изображение мифов)
- батальный жанр (изображение боевых сцен)

В сценических произведениях искусства различают три жанра: эпический, лирический, драматический. Разделения жанров на жанровые определения носят порой метафорический характер и порой сочетают совершенно несовместимые понятия. В систему балетных жанров включаются определения, аналогичные для других искусств (поэма, плакат, симфония, новелла, драма, эпопея, сюита, трагедия, миниатюра, сказка и другие); их объединяют вместе или в различных сочетаниях без пояснений и доказательств правомерности такого заимствования. Причина этого во многом обусловлена отсутствием единого принципа жанровой классификации и его применения в различных областях творчества, в частности в «балете» и «балетном театре». Множественность природы балетного театра, в котором прямое использование выразительных средств других искусств сочетается со своеобразным преломлением жанровых разновидностей, форм, стилевых особенностей, идущих, в частности, из

драматического театра, литературы, музыки, живописи. Взаимообогащающий синтез драмы (то есть театра, литературы) и музыки в балете постоянно порождает центробежные силы и по отношению к музыке, и по отношению к драме. При детальном изучении хореографического спектакля возникает полярное стремление, с одной стороны, включить балетную музыку в ряд музыкальных жанров и анализировать исходя из музыкальной формы, драматургии, выразительных средств, с другой стороны – рассматривать постановку как чисто театральное (обычно узко хореографическое произведение). У знаменитого советского балетмейстера и педагога Ростислава Владимировича Захарова относительно жанрового вопроса в хореографических произведениях было свое определенное мнение на этот счет. Он считал, что в балетах, созданных на сюжетах из классической литературы, основой для определения их формы и художественного воплощения в музыке и хореографии является эти самые литературные жанры. Жанры поставленных им спектаклей, балетмейстер называет романтической поэмой («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева), социально-романтической повестью («Кавказский пленник» Б. Асафьева), сказочным балетом-феерией («Золушка» С. Прокофьева), лирико-комедийным балетом («Барышня-крестьянка» Б. Асафьева), исторической повестью («Медный всадник» Р. Глиэра), героической повестью («Тарас Бульба» В. Соловьева-Седого), героической поэмой («Дочь народа» А. Крейна), комедией («Мирандолина» С. Василенко) и трагедией («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева).

Как мы видим, Захаров опирается на литературные, жанры, но при этом смело смешивает жанровые определения, относящиеся к различным литературным родам. Предлагая при определении жанра спектакля с оригинальным сюжетом исходить из идеи, содержания предложенной программы, при анализе каждого конкретного хореографического произведения. Вопрос определения жанровой классификации достаточно

размыт. Можно найти различные формулировки по данной теме у признанных деятелей хореографического искусства. Одним, из которых является поэт, социолог, балетовед и переводчик Поэль Меерович Карп. Он предположил, что характер пластики лежит в основе классификации балетных жанров. По его мнению, существует три основных жанровых направления – лирический жанр, эпический и драматический. Он считает, что различие основывается «на преобладании в хореографии ее соответствующей стороны – изобразительной – пластической, музыкальной или действенной». Балет эпического жанра (эпос) близок к изобразительному началу и преобладает в нём изобразительно – пластическая сторона. В литературном жанре эпос предполагает развернутое достаточно обширное повествование о человеческой жизни, ее всестороннее изображение в динамики развития. Эпический балет, прежде всего, должен изображать объективную картинку происходящего. Речь идет не столько о прямом транслировании какого-либо сюжетного действия, сколько о том, чтобы использовать все многообразие отразившей его пластики. Один из самых значительных и ярких советских эпических балетов – «Пламя Парижа» В. Вайнонена, по сценарию Н. Волкова и В. Дмитриева (музыка Б. Асафьева). Это вереница запоминающихся картин. Где первый акт слабее других именно потому, что здесь всего больше места отдано дробным драматическим эпизодам. Все это отражается в состоянии правящего класса. Его смятение, ощущение неминуемой гибели, его искусственный и далекий от реальной жизни мир обрисованы во втором акте. Состояние революционного подъема прекрасно воплощено в танцах третьего акта, вершиной которых остается знаменитый танец басков. Наконец, торжество и ликование победившего народа живет в танцах четвертого акта, где классический танец, совсем иной, чем в пасторальной интермедии второго акта. Стоит только подойти к «Пламени Парижа» с обычной меркой балета-пьесы, как окажется, что балет В. Вайнонена не выдерживает критики: сюжет в нем ослаблен, узловые,

казалось бы, эпизоды, кроме разве гибели Актера, рассказаны скороговоркой и не привлекают внимания. Основные танцевальные части дивертисменты, что дает повод объявить их второсортными. Но заслуга авторов в том, что, избрав важную народно-революционную тему, они не побоялись эпического решения, сумели это решение верно наметить в сценарии, найти в музыке и талантливо воплотить в хореографии. Поэтому-то балет «Пламя Парижа» прожил на сцене более четверти века и продолжает в лучших своих частях волновать зрителя. А его второй и третий акты принадлежат к высшим достижениям советской хореографии. «Пламя Парижа» – пример танцевального эпического балета. В нем особенно большое место занимают массовые характерные танцы. Балетмейстер В. Вайнонен глубоко постиг характер изображаемого им народа. Это дало ему возможность угадать многие черты французского национального танца. Эпический балет нередко непосредственно опирается на фольклор. Образные характеристики в нем порой создаются прямым воспроизведением народного танца с его особенным пластическим рисунком. Оригинальная хореография здесь тоже в очень большой мере вдохновляется народным танцем. Другим примером балетного эпоса может служить «Спартак» Л. Якобсона (сценарий Н. Волкова, музыка А. Хачатуряна). Здесь щедрое воображение балетмейстера отыскало для героев и массовых сцен множество ярких пластических мотивов и в пантомиме и в танце. Танцевальные структуры и здесь редко поднимаются до отчетливой действенной значимости, хотя и рисуют картины нарастания или спада того или иного характерного состояния героев и массы. Сцены разложения в лагере Спартака, танец гадитанских дев, отчасти танец этрусков – самые примечательные в этом смысле фрагменты. В иных эпизодах преобладает едва композиционно организованная пантомима. Большое место в балете занимают и статические картины («горельефы»). Балет лирического жанра (лирика) близок к музыкальному началу и преобладает в нём музыкальная сторона.

Именно в лирическом балете всего теснее становится связь между музыкой и хореографией, и музыкальная основа всего больше определяет структуру сопровождаемой ею хореографии. Если в балетном эпосе музыка подчеркивает объективный характер действия, как бы повествуя о нем, то в лирическом балете, напротив, максимальное слияние музыки и танца в какой-то мере как бы относит события и переживания к самому повествователю, что, как известно, свойственно лирике. Ее свойство сосредоточиваться на отдельных переживаниях, что для балета очень типично. Правда, хореографическое произведение, если это не танцевальный номер, а целый балет, не ограничивается изображением отдельных переживаний, но приводит их в некоторое композиционное единство, представляющее уже подобие развития характера. Типы лирического балета разнообразны: «балет – симфония», «балет – сюита», «балет – дивертисмент». При классификации их вернее всего исходить из строения музыкальной формы. По аналогии с музыкой (например, с типами симфонической драматургии) данные жанровые определения могут быть, возможно, использованы для разграничений жанров бессюжетных (программных) балетов, лирических миниатюр. Балет-симфония, включает в себе внутреннее развитие и активное взаимодействие различных переживаний хореографического образа, в процессе которого возникают противопоставление и конфликты. «Лебединое озеро», в частности его вторая картина, лучший пример симфонического лирического балета. Балет-сюита, представляет цепь меняющихся переживаний, хотя и сопоставляемых, но непосредственно друг с другом не взаимодействующих. «Шопениана» – характерный пример сюитного лирического балета. Лирический жанр занимает в балете весьма большое место. Пожалуй, именно он чаще всего поднимает балет к самым высоким вершинам искусства. И все же неверно было бы сводить все жанры к лирике и считать ее нормы обязательными для всякого балета. Балет драматического жанра (драма) близок к действительному началу и

преобладает в нём действенная сторона. Дrame, несомненно, надлежит оставаться одним из основных хореографических жанров. Ее беды проистекали из неправомерного отождествления с литературной драмой. Между тем, уступая лирике и эпосу в самостоятельной силе, драматическая хореография как бы синтезирует их качества, что ведет к более широкому и многообразному отражению действительности. В этом, несомненно, сильная сторона балетной драмы, которой не следует пренебрегать. К тому же, содержание в балетной драме раскрывается по преимуществу через развитие действия, воплощенное, прежде всего в сценарии. Этим объясняется наибольшая сюжетная наглядность балетной драмы и, следовательно, ее наибольшая доходчивость среди хореографических жанров. Однако чем сложнее сюжет, тем больше приходится драматической хореографии дробиться и мельчаться в попытках его объяснения, тем скорее обретает она пантомимический характер, оставляя танцу лишь незначительные эпизоды. Хотя к числу драматических балетов принадлежат такие шедевры советской хореографии, как «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта», законы балета-драмы нельзя распространять на другие жанры. Как ни велики были успехи балетной драмы, эпос и лирику она вытесняла необоснованно. Музыкальные жанры определяют жанры хореографии. С появлением симфонической музыки появились новые жанры в музыке, под влиянием которых появились и новые жанры хореографического искусства. Например, хореографическая поэмы и хореографические симфонии. Определение жанра балета как «поэма» или «симфония» указывает на жанр музыкальной партитуры. Тем самым балетмейстера стремились построить хореографическое развитие на основе музыкальных выразительных средствах. Например, «Этюды» Х. Ландера на музыку К. Черни, «Шопениана», «Прелюдия» М. Фокина на музыку Ф. Листа, «Класс-концерт» А. Мессерера на музыку С. Баха и т.д. В таких балетах хореография, как и музыка, воплощает обобщённые эмоциональные

состояния, обобщённые темы без житейской «конкретности». Как правила такие балеты «бессюжетные». С другой стороны появление симфонической музыки требует музыкальной драматургии, что неразрывно связано с драматическим действием балетного спектакля. Это означало стремление передать идею, сюжет, образы танцевальными средствами, и философскую обобщённость. Многообразие и взаимопересечение принципов классификации жанров приводит к спорам: является ли жанр категорией содержания или категорией формы. Большинство справочных изданий, творческих исследований по конкретным видам искусства, предлагают учитывать не один, а несколько признаков при определении жанра, и главный признак содержательность. Жанры возникли как способы воплощения определённого содержания. И опознавательными признаками жанра служили сюжет и композиция танца. Интересное объяснение понятия жанр дал Г. Товстоногов в книге «О профессии режиссера»¹: «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ этого отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр». Эта важная черта жанра – способность отражения мировоззренческих позиций автора – также определяет содержательную сторону жанра. Тип жизненного конфликта является важной содержательной сущностью жанра и влияет на относительную устойчивость образов, приемов развития действия, структуры произведения и т. д. Представляя собой многозначное понятие, жанр, прежде всего – сложился внутри тех или иных видов и родов искусств для воплощения конкретного жизненного содержания. Дифференциация искусства танца по функциональному признаку имеют два подвида: художественно-профессиональная и народно-бытовая хореография. В свою очередь художественно – профессиональный танец делится на эстрадный и балет. Коренным отличием между эстрадным танцем и балетом является то, что в балете танец соединяется не только с музыкой, но и с драмой. Иначе говоря, «балет» понимается как сюжетный

спектакль со сложным драматургическим развитием образов. В качестве трех основных родов танцевального искусства М. Каган в своей книге «Мифология искусства»², называет сюжетно-изобразительный танец (близкий к пантомиме), неизобразительный ('который «становится динамическим орнаментальным узором») и классический танец (соединяющий возможности «орнаментальные» с «повествовательными»). Устанавливая основным критерием различий в искусстве хореографии степень приближения и удаления к изобразительной и повествовательной программности. Жанры драматического театра определяют жанры хореографии К. Станиславский различал жанры балетного театра идентичными театру драматическому: трагедию, комедию, драму и их разновидности. основополагающим признаком жанрообразования в таком случае служит тип конфликта, который влияет на музыкально - хореографические образы и выразительные средства. На сегодняшний день иногда сохраняется убеждение о существовании исконно балетного жанра – феерии. Но, это не жанр, а скорее форма изложения сказочного сюжета, а сказка может быть и комедийной, и драматической, и трагедийной. Более того, даже сохраняя академические формы классического балета, в зависимости от творческой индивидуальности, стиля авторов сказка может рассказать о своих героях с лирической наполненностью чувств, драматически обостряя конфликтные столкновения (балеты Чайковского), или с эпической «отстраненностью», акцентируя не само развитие образов, а постепенно проявляя различные грани характера, состояний («Раймонда» А. Глазунова). В этой особенности балетов Чайковского и Глазунова, несмотря на легендарно-сказочные сюжеты и канонические формы классического балета конца XIX века, проявились специфические черты основных разновидностей балета-драмы, в которых жизненные явления находят отражение через психологию героя, его внутренний мир в более обобщенно-условном плане, без индивидуализации отдельных образов. Сказочные и легендарные сюжеты в современном балете, как и в лучших

спектаклях прошлого, трактуются не как феерический спектакль, а как произведение искусства, способное выдвигать идеи не менее современные, чем балеты о современности. Они облекаются, таким образом, в ту или иную жанровую форму в зависимости от предлагаемого конфликта, который может быть и драматическим, и комическим, и даже трагедийным. Последнее встречается реже, однако не отрицает возможности в аллегорической форме выразить трагические жизненные противоречия. Достаточно сравнить такие спектакли, как «Конек-горбунок» Щедрина, «Золушка» Прокофьева и все балеты Чайковского (особенно «Лебединое озеро» в авторском варианте), «Каменный цветок» Прокофьева, «Легенду о любви» Меликова, «Икар» Слонимского. Балетные постановки с легендарным сюжетом позволяют сохранить композиционные особенности сказки как разновидности эпического рода литературы: построение фабулы, исключая эффект неожиданности, неторопливость изложения (что позволяет останавливать действие дивертисментными вставными танцами), крайняя поляризация героев на положительных и отрицательных. Сюжет сказки, легенды, как правило, прост, и его образы можно показать в танце. Эти особенности во многом определяют тот факт, что первые шаги национальных балетов связаны с образами из народного эпоса. Таким образом, исходя из вышеизложенного, жанры балетного театра складывались постепенно, по мере того, как хореографические представления насыщались действенностью, жизненной содержательностью сюжетов, драматургической цельностью. Естественно, в драматическом, оперном и балетном театре аналогичные жанры приобретали иную окраску, свои специфические особенности, свой круг тем, образов и предмет отражения.

Новая эпоха, новый стиль внесли в балетные жанры свои изменения. Современные балетные жанры необходимо различать не только стилистически, не только по выразительным средствам, но и по принципу отбора сюжета, образов, того жизненного содержания, которое волнует

современников – создателей балета, а главное – становится доступным искусству танца по мере его развития (сравним «Тщетную предосторожность» Ж. Доберваля и «Клопа» Л. Якобсона). При изучении эволюции жанров нельзя не учитывать исторически изменяющегося восприятия балетного искусства. Жанры балетного театра, их разновидности, накапливая конкретные черты (темы, образы, средства) на определенных исторических этапах, в периоды наибольшей стилистической ясности, затем подвергались «размыванию», трансформации. Обращение искусства балета к различным сторонам действительности привело к необходимости поисков различных способов отражения, новых жанровых образований, которые со всей широтой раскрывали бы многообразие жизненных явлений. Каждый из трех основных жанров приобрел свои типологические разновидности, которые могут быть разграничены по многим признакам: по тематике (семейно-бытовая комедия), по влиянию литературного направления или главенствующего стилевого течения в искусстве определенного периода (романтическая драма), по наличию межродовых признаков (эпическая драма, лирическая трагедия) и т. д. Специфика разновидностей жанров балетного театра заключена также в предмете изображения, в отношении к нему авторов, в методе развития конфликта и музыкально – пластического воплощения образов. В энциклопедии «Балет» говорится: «Поскольку балет, как правило, имеет сценарную (литературно-сюжетную) основу, на жанры балетные накладываются отпечаток роды и виды, свойственные литературе. Так есть балеты эпические – «Пламя Парижа», лирические – «Шопениана» и драматические – «Лауренсия». Эти разновидности редко существуют в чистом виде, нередко они перекрещиваются, и возникают балеты лирико-эпические – «Каменный цветок», лирико-драматические – «Лебединое озеро», эпико-драматические – «Спартак» [4, с. 204].

Хореографическая форма складывается из танцевально-пластического языка, танцевальных и пантомимных эпизодов и сцен

(сольных, ансамблевых, массовых), организующихся в цельную композицию.

Содержание и форма взаимосвязаны друг с другом, одно без другого не существует. О содержании можно узнать только через форму; все, что не воплощено в форме, остается лишь замыслом, но не действительным содержанием произведения. И наоборот, форма только тогда художественна, когда она одухотворена, наполнена содержанием. Отдельные танцевальные «па», взятые сами по себе, еще не составляют художественной формы. Веками вырабатывались малые и крупные танцевально-хореографические формы, способные выразить обобщенно-поэтическое жизненное содержание. Форма зависит от содержания, но она активна и сама влияет на него. Слабая, не соответствующая содержанию форма может испортить самое хорошее содержание. В единстве содержания и формы определяющее значение принадлежит содержанию. Именно оно придает танцу его общественное значение и идейный смысл. В работе по созданию танца нет мелочей. Это творческий, созидательный процесс. Основываясь на знаниях природы танца, опыте профессиональных балетмейстеров, мы учимся логике построения композиции, используя самые разнообразные формы ее представления. При этом грамотно выдержать стиль, манеру, характер. Это, в свою очередь дает возможность талантливому балетмейстеру выработать свой почерк, определить свой стиль. Лучшие произведения выдающихся балетмейстеров открывают новые формы, жанры и направления, развивают язык танца. Содержательность и образность хореографического текста и целостного танцевального произведения, характер его раскрытия непосредственно зависят от выбора балетмейстером формы, жанра и приемов построения композиции танца в процессе создания живописного хореографического полотна, его художественного сценического воплощения. Следует всегда помнить, что многие виды хореографического искусства имеют свои определенные формы, свои особенности построения

композиции танца. Хореография как один из видов сценического искусства, имеет свои оригинальные и разнообразные формы и виды, а также развивается в различных жанрах и направлениях.

1.2. Режиссёрское искусство и его основные понятия

Современная интерпретация слова «Режиссура» звучит примерно следующим образом - творческая деятельность, где находит свое отражение глубокий анализ жизни и ее естественных принципов, где психология мышления и мировосприятия находит выход через реализацию накопленного опыта в художественном произведении, путем пространственно – временных видов искусства. Иными словами, режиссер – это тот человек деятельность которого основывается на его собственном жизненном опыте. Его непосредственная задача, пропуская сквозь призму своего сознания – транслировать зрителю свое видение мира, путем сравнения, анализа и иных способах донесения материала.

Режиссером может стать абсолютно любой человек. В котором проснулся интерес к жизни. Режиссурой является определенный вид мышления - это идея, мысль, фантазия, вывод – воплощенный в ту или иную художественную форму. Возможности режиссера безграничны, он словно «волшебник» способен превратить фантазию в реальность и наоборот. Он ловко использует все доступные виды творческой деятельности, сценические способы выразительности, собственные знания, фантазию. Благодаря чему, и создает различные зрелище, действие, праздник, спектакль, фильм, эстрадный номер. Тем самым он способен вызвать у зрителя определённый спектр эмоций и чувств, решая таким путем поставленные задачи и цели. Необходимо выделить некоторое количество жанров, в которых себя может проявить себя в полной мере режиссер. Буквально каждый день рождаются все новые и новые виды и синтезы жанров, образуя новое. Но, не смотря на это, необходимо

расширять свои познания о уже существующих достижениях, приемах в режиссуре. Тем самым мы создаем платформу для фантазирования и создание чего-то нового. При выборе того или иного жанрового направление – что в свою очередь становится некой призмой, сквозь которую режиссер рассматривает и показывает жизнь и ее проявления.

Определение режиссуры трактуется примерно следующим образом: режиссура в современном понимании - как личностное творчество, стала интенсивно формироваться в европейском театре лишь в 15-16 веках. Важную роль в этом отношении сыграл факт возникновения сценической коробки - перенесение театральных представлений с уличных, площадных, ярмарочных подмостков в закрытое помещение дворца, а затем - в специализированные здания. Появилась необходимость разрабатывать зримый фон представлений, что повлияло на возникновение такой фигуры, как художник – декоратор. Это был знаменательный для европейского театра 17-19 веков событие. Фигура художника-декоратора, в той или иной мере выполнявшего функцию режиссера-постановщика. Словарь Эфрона и Брокгауза еще в 90-х годах 19 века определял профессию режиссера следующим образом: " ...В наше время автор хотя и присутствует на репетициях, но уже не имеет больше надобности, заботится о деталях постановки; это - забота режиссера, от которого требуется не только основательное знание сцены, литературы и археологии, но еще много такта и умения ладить с артистами". Главной мыслью данной статьи был тот факт, что на тот момент был совершён революционный прорыв в театральном укладе 19 века. В то время когда режиссеры повсеместно стали творческими руководителями своих театральных коллективов. Первопроходцами считаются такие культовые личности как: Р. Вагнера и Л. Кронегга. И только после них это явление ознаменовалось широким проявлением и появлением огромной плеяды «великих», определивших общее понимание режиссерской профессии на много лет вперед: в России - К. Станиславского, , А. Таирова, Е. Вахтангова; во Франции - А. Антуана,

Ж. Капо; в Германии - М. Рейнгардта; В Англии - Г. Крэга. Возникновение режиссуры, как самостоятельного вида творческой деятельности. Существовало немало количество формулировок определяющих смысл профессии Режиссер. От самых простых «режиссура - это образ жизни». До более, замысловатых например как; "режиссер - это человек, который мыслит пространством". Режиссерская деятельность имеет широкий профиль развития. Достаточно много возникает различных режиссерских профессий. Можно привести такие примеры, как: балетмейстер (режиссер балетных спектаклей), режиссер музыкально-драматического театра, режиссер пантомимы, режиссер цирка, режиссер кино и телевидения, режиссер-постановщик и т.д. Однако при здравом осмыслении достаточно быстро, приходишь к такому выводу, что есть лишь одна режиссерская профессия - постановщика, а весь вышеперечисленный абсурд связан лишь с разницей технологий в различных пространственно-временных видах искусств. Очень грубо можно сказать, что режиссер, специалист, осуществляющий свой творческий замысел с помощью специфических средств творческой деятельности, и реализует его во времени и пространстве, создавая произведения пространственно-временных видов искусств. Таким образом, творчество режиссера состоит, как бы из двух основных этапов: замысла и реализации (постановки). Если говорить об определении понятия замыселто это звучало бы примерно так: – это не что иное как исходное представление режиссера его будущего произведения, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс режиссуры, где режиссеры стараются, так или иначе, зафиксировать творческий поток своих беспорядочных мыслей. План, заявка, набросок, экспликация - вот наиболее распространенные формы фиксации творческого замысла. Не существует четких границ в технологии создания и фиксации замысла, нет. Каждый режиссер работает в своей неповторимой и только ему присущей манере. Некоторые режиссеры – постановщики достаточно развернуто расписывают свой

замысел, стараясь как можно точнее его конкретизировать и детализировать. Рене Клеру принадлежит фраза: "Мой фильм уже готов - его осталось только снять". Остальные же режиссеры, например Микельанджелло Антониони, стараются не особо конкретизировать свой замысел до начала работы на площадке. В любой реализации художественного замысла режиссера главенствует изобразительность, - т.е. возможность воспроизведения средствами режиссуры внешнего чувственно-конкретного образа действительности. Однако, несмотря на все выше описанные подготовительной работы, все же ключевую роль в работе занимает постановочная деятельность. Как бы хорошо не подготовился режиссер к работе, зачастую, процесс работы приобретает импровизационный характер. Импровизация - это творческий спонтанный, сиюминутный акт создания художественного произведения или отрывка. Именно в данном творческом процессе - импровизации, более отчетливо проявляется истинный творческий почерк, присущий именно этому режиссеру. От него требуется некая индивидуальность, неповторимое своеобразие личности и мировоззрения, которое способно придать определенный, уникальный характер его детищу. Качество создаваемого режиссером продукта, напрямую зависит от его кругозора, мышления и мировоззрения. Режиссура на самом деле - по самой своей природе носит созидательно-творческий, авторский, "драматургический" характер. Только творческая индивидуальность в искусстве обладает интуицией - способностью непосредственно усмотреть истинный и скрытый смысл в явлениях действительности. Только яркая и креативная индивидуальность в искусстве способна создать свою оригинальную и неповторимую художественную концепцию - образную интерпретацию жизни, ее проблем. Концепция объемлет как все творчество режиссера, так и каждое его отдельное произведение, включает в себе некую смысловую его доминанту. И именно благодаря богатству и образности изобразительно-выразительных средств, показатель художественности произведения

искусства становится намного выше и качественнее. Как правило, чем сложнее концепция произведения, тем более изощренные изобразительно-выразительные средства использует режиссер. Вершины сложности они достигают в так называемом интеллектуальном, элитарном искусстве, где зачастую основной замысел явно скрыт. В связи с этим появляется новое направление в искусстве режиссуры, такое как интеллектуализм. Особую популярность набирает этот вид творческой деятельности в современной хореографии. Формулировка звучит следующим образом, интеллектуализм - это особый тип, манера, форма. Концептуальный и философский склад художественного мышления, в котором мир предстает, как драма интересных идей, где персонажи которого олицетворяют и своими действиями передают, (разыгрывают в лицах) мысли автора, выражают различные стороны его художественной концепции и проявления. Интеллектуализм в искусстве, как правило связан с так называемой параболической мыслью, включая в произведение притчи или иных вставных элементов, которые казалось бы, далеки от обсуждаемых в нем проблем. Либо если говорить о хореографии, в танцевальном произведении либо появляется определенная концепция, либо используются не стандартные решения и приемы, для более «острого» попадания в тему. Ведь суть интеллектуализма, на мой взгляд поднимать разного рода вопросы, и посредством искусства искать на него ответы, или же подталкивать зрителя к размышлению. Так или иначе, философичность становится не только содержанием, но и структурой художественного произведения, изменяя сам его тип: спектакль-концепция, балет-концепция, фильм-концепция. Произведение становится носителем художественной информации. Где главной задачей художественной информации состоит в том, что бы раскрыть специфику художественного произведения, раскрыть так, сказать замысел, который состоит в том, чтобы оказать эмоциональное воздействие. Передовая информацию не стандартным языком, а посредством индивидуализированных

художественных образов и приемов. Зачастую объединяя различные художественные информационные нюансы в единое целое, режиссер достаточно умело использует метод коллажа. Другими словами включая с помощью монтажа, в произведение искусства разнообразных объектов или тем, для усиления общего идейно-эстетического воздействия. К данному методу обращались Бертольд Брехт и Евгений Вахтангов, Андрей Тарковский и другие. Коллаж это особая организация изобразительно-выразительных средств по параболическому принципу, и является структурной основой интеллектуализма в режиссуре, обеспечивающей многочисленные смысловые параллели и контрасты. Он оперирует всевозможными сближениями, аналогиями, вариациями, повторами, играющими подчас роль лейтмотивов. Монтируя эпизоды, кадры, мизансцены, реплики режиссер создает зримый интеллектуальный коллаж, несущий в себе художественно-образную информацию. Монтаж, организация наработанного материала, это и есть тот самый кропотливый труд режиссера, его способ существования в художественном мире.

Режиссер как создатель ролей реализует свою творческую волю не в собственных, им самим создаваемых материально-изобразительных средствах, а через творчество своего актера, сливая свою художественную инициативу с его волей и его мироощущением и мировоззрением, воплощая свое намерение - в его словесно-физических действиях. Режиссер является катализатором актерского искусства, узурпируя права актера, чтобы воспользоваться ими в интересах целостности постановки и успешной ее реализации. Таким образом, основным действующим материалом творчества режиссера, является Актер, который способен выразить через свой психофизический аппарат творческий замысел режиссера. Актер всегда находится в самом центре сценических событий и явлений. Он некая - живая связь между замыслом автора и сценическим решением режиссера и восприятием зрителя. Используя в своем творчестве различный материал, включая разнородные элементы

постановочной деятельности, режиссер способен реализовать тот "лабиринт сцеплений", который, по словам Льва Толстого, и заключает в себе сущность искусства. Трехмерные сценические конструкции, звук и, главное, движения и позы актера, сплетаясь волею режиссера воедино, порождают принципиально новое художественное явление. Создавая мизансцены и, оперируя ими же, режиссура обретает специфический для нее эстетический характер, который находится вне компетенции иных форм искусства. Это - наглядно запечатленные фрагменты пространства с их постоянными изменениями во времени.

1.3. Драматургия как основной инструмент режиссуры, используемый в области хореографического искусства

Одним из главных инструментов режиссуры в области хореографии является «Драматургия». Само слово «драматургия» уходит своими корнями в древнегреческое происхождение, где слово «драма» означает действие. Отсюда следует, что любое действие имеет некие общие закономерности, вне зависимости от вида творческой деятельности, такие как, например: драматургия драматического театра, драматургия хореографического искусства. Все они имеют общие черты, закономерности, законы развития. И не смотря на все это, каждой из данных видов деятельности существуют специфические особенности и различия. К примеру, в хореографии для раскрытия сюжета необходимо учитывать законы драматургии, где учитывается система образов и обязательно необходимо учитывать характер конфликта. Если говорить о законах драматургии, то один из них гласит – действие предполагает единство. В танце действие объединяет в себе внешнее движение, что является некой основой, при этом существует и его внутреннее содержание. Движение, которое лишено содержания не является действенным. При разделении танца по эпизодам, у каждого эпизода

должен быть свой внутренний сценарий, который необходим для полного раскрытия «сверхзадачи». Существует несколько видов композиций такие, как: одноплановая композиция, и многоплановая. К одноплановым композициям относятся те композиции, в которых при показе различных образов, характеров героев линия действий единая. В работе детско-юношеских танцевальных коллективах зачастую используют одноплановую композицию, в связи с тем время ограничено. Многоплановая композиция – это та композиция, где параллельно развиваются несколько линий действия, они переплетаются и дополняют друг друга и контрастируют одна с другой. Если говорить об определениях что такое линия, то здесь можно было бы выделить следующие понятия такие как: главная линия, побочная линия. Главной линией действия называют линию всего номера и вместе с тем линию каждого персонажа, где она способна раскрыть основную тему произведения. Когда как побочная линия лишь, рассматривает отдельный момент действия, который связан с устремлениями персонажей и героев. Каждый из побочных эпизодов связан с главной линией номера. Здесь действует закон подчинения второстепенного главному. В хореографическом произведении в единой линии действия могут развиваться несколько тем. Тема – действенная сторона произведения, его единая линия. Идея – субъективное суждение, философское определение действительности в произведении. Приемы организации хореографического действия: Прием контраста – это прием несет в себе отрицание, неприятие, несогласие и имеет различные проявления (музыке, между солистами кордебалетом). Контраст проявляется в характере движений или в композиции. Вертикальное и горизонтальное построения – тоже проявление приема контраста как противопоставление возвышенного и низменного, победителя и побежденного. Без противоречий, конфликта, столкновений, борьбы не может быть и сценического творчества. Контрастность – закон единства и борьбы противоположностей, закон диалектике. Закон развития. Нет

борьбы, нет конфликта, нет развития, нет жизни. Лейтмотив – это сюжетный стержень, сквозная нить повествования, позволяющая отдельные моменты танца в единый рассказ. Сюжет – это последовательность событий, их развитие, течение конфликта в конкретных обстоятельствах времени, места и образа действия. Сверхзадача – это основная цель, ради которой балетмейстер создавал свое произведение. Это способ воплощения идеи и мечты. Существует понятие линии сквозного действия, которая соединяет воедино, пронизывает точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче. Сверхзадача и сквозное действие – вот главное в драматическом искусстве. При сочинении хореографического произведения мы различаем 5 основных частей. Рассмотрим подробнее каждый из пяти компонентов композиции, органически и неразрывно между собою связанных.

Экспозиция - это самое начало, где происходит знакомство зрителей с главными героями, условиями и обстоятельствами. Назначение экспозиции – это введение в действие. Именно в этом фрагменте хореографического произведения отображается характер развития действий, учитывая особенности костюма и декораций, выявляются стиль и манеры исполнения. Сквозь призму музыкального оформления, и каких-то особых примет воссоздается эпоха, определяется место действия. Именно здесь становится понятен жанр танца, начиная с народно-сценического танца, заканчивая современной хореографией. Жанры и формы в хореографии могут быть достаточно разнообразны и соответственно экспозиция, как бы, настраивает зрителей на восприятие одного из них. Ведь главная задача экспозиции это – погружение в атмосферу происходящего, подготовка к восприятию. Действие здесь может развиваться неторопливо, постепенно, а может динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает здесь хореограф, от его интерпретации произведения в целом, от музыкального

материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария сочинения, его композиционного плана.

Следующим этапом считается завязка. Даже, исходя из самого названия, не сложно примерно догадаться какие действия будут происходить в этой части танцевального произведения. Само название говорит само за себя - действия будут «завязываться», события начнут разворачиваться таким образом, чтобы завязывался некий конфликт интересов. Все это отражается в танцевальной лексике, в музыкальном оформлении и тд.

Последующим этапом в драматургическом построении считается «Основное развитие действия». Данная часть считается ступенькой перед кульминацией, в которой происходит основное развитие действий. Конфликты, характер которых был заложен в предыдущей ступени развития действий, нынче приобретает более напряженный характер. Произведение с драматургической точки зрения может выстраиваться таким образом, что количество и длительность эпизодов может носить вариативный характер. При условии сохранения динамики развития событий, подводя эти действия к логической кульминации развития событий художественного произведения. Как говорилось ранее, конечно же драматургическое искусство носит вариативный характер. Поскольку некоторые художественные произведения имеют стремительную динамику развития событий, что не скажешь к примеру, о других танцевальных композициях, где динамика развития событий носит спокойный, размеренный характер. Существует ряд приемов способных сделать наиболее выигрышным произведение, с точки зрения драматургии. Таких как, например, где для достижения более ярко выраженного контраста, необходимо снизить темп напряженности в предыдущей ступени. В данной части главные герои раскрываются в полной мере, тем самым приобретают направление развития черт их характера, определяются линии из поведения. Действующие лица выступают во взаимодействии, в

чем-то дополняя, а в чем-то противореча друг другу. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел, все более усиленно привлекая внимание к поднятым драматургом главным вопросам. В основной части хореографического произведения заложено как начало сюжета, так и суть конфликта, который постепенно набрал обороты в ходе развития событий. Хронометраж основной части имеет львиную долю по длительности от всего произведения в целом. Ведь именно здесь в полном объеме раскрываются образы героев через различные действия и соответственную оценку этим действиям. Проявляются взаимоотношения солистов и кордебалета. В композиционном построении важно правильно расставить акценты, выделить основное.

Ну и конечно же кульминация – наивысшая точка эмоционального накала хореографического произведения. Основой кульминации является главное событие, в котором и разрешается драматический конфликт главных героев. Происходит сие действие наряду с вершиной музыкального оформления. Хореографический текст – движения, позы, жесты, мимика и рисунок танца в своем логическом построении приводят к вполне логическому усилению темпа развития динамики наряду с музыкальным развитием. Кульминация может строиться как на основе единства рисунка и лексики, так и с помощью только чего-то одного, из многообразия этих выразительных средств.

Развязкой считается та часть художественного произведения, где выполняется функция завершения сюжетной линии. Так сказать - подводится итог о разрешении конфликта, завершается сюжет. Развязка завершает мысль, ставит точку в действии. Она может совпадать с кульминацией, может быть стремительной или же иметь более степенную динамику развития событий. Не маловажную роль играет при этом авторская индивидуальность, оригинальность и самобытность балетмейстера – постановщика. Многое зависит от взглядов драматурга, от

его мировоззрения и грамотности в композиционном построении зависит качество продукта в конечном итоге. Художественное произведение должно нести некую функцию, либо воспитательную, либо поучительную, либо эстетический, либо глобально-философский характер. Знание законов драматургии помогает автору сценария, хореографу, композитору в работе над сочинением, а также при анализе уже созданного сочинения. Композицию создает балетмейстер – создатель, сочинитель хореографического произведения. Это может быть сочинение целого балета, отдельного танцевального номера, эпизода в пляске, дуэта, трио, квартета и т.д. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строится по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку. В композиции следует различать рисунок танца и хореографический текст. Внутренний взор балетмейстера – это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сперва смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем все более четко вырисовывается цельный танец, или иная форма хореографического произведения со всеми его событиями, образами. Когда создается композиционная постановка, воображению хореографа представляется прежде всего логическое развитие характеров героев в обусловленных сюжетом действиях и поступках. Но ему видится и декоративное оформление, цвета и форма костюмов, необходимая бутафория и реквизит, сценическое освещение. Композиция танца состоит из ряда компонентов. В него входят: драматургия (содержание), музыкальное оформление, хореографический текст (движения, позы, жесты, мимика), работа в пространстве, т.е. рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все это подчинено задаче выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Композиция составляется из ряда частей – танцевальных комбинаций.

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

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

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

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

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

4. Кульминация, как и завязка, может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей. Если говорить о бессюжетном хореографическом номере, то кульминация должна выделяться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом.

5. Развязка должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает неоправданно внезапной, ничем не обусловленной, а в другом случае – затянутой, расхолаживающей, нарушающей все впечатление от танца. Развязка - завершает действие. Она способна быть как мгновенной, так и резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы. Развязка – идейно-нравственный итог сочинения, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Иногда автор подготавливает развязку

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

Грамотное использование законов драматургии и правильная их интерпретация это – одна из наиболее трудных и сложных задач в творчестве хореографа или балетмейстера. Ни одна творческая работа, ни способна строится на основе каких-то определенных законах, в силу особого мировоззрения и мировосприятия сочинителя, помимо этого, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. Многое зависит от изобретательности, опыта и мастерства хореографа. Но необходимо помнить, что все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец длительность тех или иных сцен подчинялись основному замыслу, основной задаче, которую ставят перед собой создатели сочинения, а это в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых хореографических произведений. Говоря о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, необходимо помнить о том, что здесь существуют определенные временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться в определенное время, т.е. драматургу нужно раскрыть задуманную им тему, идею хореографического произведения в определенный временной период сценического действия. Если первым компонентом композиции танца и балета является драматургия, то вторым, органически с ней связанным, является музыка. Если говорить о музыкальном оформлении, то фигурально можно провести следующую аналогию - где музыка – это сестра, а брат – это танец. Соотношение этих двух видов творческой деятельности является фундаментальной для создания величественной формы хореографического искусства как – балет. Музыка аналогично своим собратьям подчиняется определенным законам

драматургии. Структура построения является идентичной, как и для всех иных видов творческой деятельности. Глиер во время работы над его балетом «Медный всадник» говорил: «Я пишу не музыку «вообще», а музыку театральную, а потом прошу вас в композиционном плане очень подробно описать все, что на сцене происходит и как это происходит. Прошу точно обозначить место, время и характер сценического действия и каждого танца, только тогда я сумею написать музыку для нашего балета – музыку театральную. Конечно, это будет музыка симфоническая, но предназначенная для театра, а не для концертной филармонической эстрады». Для реализации своего драматического замысла балетмейстеру необходима не только музыкальная составляющая как основа, но и средство, которое способно выразить всю идею задуманного. Этим недостающим элементом является хореографический текст. Он словно недостающая часть некоего пазла, который при сложении всех его частей складывается в единую цельную картинку. Хореографический текст это – язык, язык хореографического искусства в пространстве. Своими корнями он уходит далеко в древность где люди общались не только при помощи звуков, но при помощи движений, жестов и мимики. С течением времени эволюционировал человек, а вместе и с ним развивалось все, и быт, и культура, и общность. Народное творчество набирало свою популярность, и достаточно быстрыми темпами эволюционировало, а вместе с ним развивался и хореографический текст в различных, танцах, плясках и обрядах. «В языке в своем, - писал великий русский педагог К.Д.Ушинский, - народ в продолжение многих тысячелетий ... сложил свои мысли и свои чувства. Природа страны и история народа, отражаясь в душе человека, выражались в слове. Человек исчезал, но слово, им созданное, оставалось бессмертной и неисчерпаемой сокровищницей народного языка, так что каждое слово языка, каждая его форма есть результат мысли и чувства человека, через которые отразились в слове природа страны и история народа». В мире существует множество

национальностей, которые имеют различные корни, а вместе и с тем и различную культуру. Но не смотря на все различия можно было бы смело выявить нечто общее что объединяет их между собой, это – выразительность человеческого тела, мимики и жестикуляции. Язык – это средство, посредством которого возможно сложить внятную речь – диалог, монолог и т.д. Аналогичная ситуация складывается и в народном творчестве, где каждый народ при помощи традиционных танцевально–языковых средств создает хореографическую речь, где отражаются мысли, чувства, устремления и переживания. Языковыми средствами классического танца, балетмейстер пользуется для выражения содержания задуманного произведения в форме монологов, диалогов, терцетов, квартетов, хоров – кордебалета. Если рисунок танца – это перемещение исполнителей по сценической площадке, то хореографический текст – это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Рисунок танца и танцевальный текст составляют композицию танца. Но не следует каждому движению, жесту или позе придавать значение отдельных слов. Но, тем не менее, каждое движение, жест и поза могут иногда сказать больше, чем отдельное слово. Это уникальная способность выразить мысль, чувство, глубокое переживание человека в данное мгновение. хореография героев и есть танцевальная речь, с помощью которой рассказывается содержание балета, раскрываются образы и характеры действующих лиц в действиях и поступках. Эту танцевальную, хореографическую речь мы и называем текстом балета (или танца). Что должен иметь в виду при работе над созданием хореографического текста балетмейстер? Работа балетмейстера по сочинению хореографического текста заключается не складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции. Прежде чем начать работу над хореографическим сочинением, балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере или балетном спектакле,

что он хочет сказать зрителю. При этом сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления. В каждом хореографическом сочинении, основанном на народном, классическом танце должна присутствовать поэтическая образность. «Язык балета – язык поэтический. Без поэзии нет танца», - говорил замечательный балетмейстер Р.В.Захаров. Любое хореографическое произведение строится, на основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баян, фортепиано, - во всех случаях, хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в хореографических образах. Танцевальный язык должен быть теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения. Сочиняя танцевальный текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы. В свою очередь танцевальные образы дадут возможность раскрыть идею произведения, изложить сюжет номера. Таким образом, раскрытие идеи произведения, образа и характера героев находится в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного балетмейстером. В хореографическом произведении, в танцевальном номере балетмейстер также стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо

другой балетмейстерский прием. Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии. В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение. Поэтому при сочинении хореографического текста балетмейстер должен следить за логикой развития движений. Иногда сочиненное балетмейстером движение не производит должного впечатления, когда оно исполняется на месте. Но вот это же движение исполняется с быстрым продвижением по кругу и сразу становится интересным, выполняющим ту задачу, которую ставил перед собой балетмейстер при сочинении данного фрагмента танца. Есть композиции, которые наиболее интересно смотрятся в исполнении по диагонали. Иногда движения, сочиненные хореографом, становятся более выразительными и динамичными, когда они исполняются во вращении. Сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца. Ритм и акцент в том или ином танцевальном движении могут иногда кардинально изменить характер движения и даже его национальную принадлежность. Большое значение имеет ракурс, в котором движение исполняется. Балетмейстер должен найти такой ракурс (естественно, учитывая основную задачу раскрытия образа, его характера, манеры исполнения), который был бы наиболее интересен для данного движения. В хореографическом произведении может быть сольный номер, дуэт, трио, квартет и т. д. В сочинении массового номера балетмейстер иногда использует единый текст для всех исполнителей. В других случаях выделяются сольные пары или отдельные солисты, и во время их сольных выступлений остальные исполнители как бы аккомпанируют им. Аккомпанемент не должен отвлекать внимание зрителей, а должен лишь помогать воспринимать пластическое одноголосие и многоголосие. Высшими достижениями балетного театра всегда были те спектакли, где танцевальная речь понятна без предварительного прочтения, либретто,

объясняющего содержание балета. Рисунком танца мы называем перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения по сцене. Круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – все это используется в танцевальном рисунке. Рисунок танца – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, и зафиксируем рисунок танца. Рисунок танца, как и вся композиция (он должен выразить определенную мысль), должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Прежде чем разбирать значение рисунка танца в создании хореографического произведения, следует сказать, что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны. И потому при анализе рисунка танца в том или ином произведении придется касаться и его хореографического текста. На протяжении веков хореографическое искусство усложнялось, оттачивалось. Развивались все составные части композиции танца, становился разнообразнее и сложнее рисунок танца. При сочинении рисунка постановщик должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. Рисунок танца в творчестве хореографа – постановщика играет немаловажную роль, он организует движения танцующих, систематизирует их. Разные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача хореографа – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выразил ту мысль, то

настроение и тот характер, которые заложены в номере. Разнообразие и богатство рисунка танца никогда не должны быть самоцелью. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а всей своей выразительностью способствовал пониманию основной идеи произведения, его образов, пониманию замысла балетмейстера. Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а, следовательно, и через рисунок танца. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. Там, где танец насыщен танцевальной лексикой, кульминация номера может быть решена через интересный танцевальный текст (рисунок в этом эпизоде может быть не столь насыщенным, не столь сложным). Хореограф постановщик бесспорно, должен учитывать, какое впечатление производит сочиненное им произведение на зрителя. Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определенные коррективы. Логика развития рисунка танца диктует в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывает случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие, эмоциональные состояния героя. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому. Такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче, которая стоит перед балетмейстером. Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. Он должен отражать характер, образ музыки, ее стиль, находиться в тесно связи с темпом, ритмом музыкального сочинения. Танец, его рисунок, развивается вместе с

музыкой, он то замедляется, то убыстряется, то звучит еле слышно на пианиссимо, то усиливается до звучания фортиссимо. В танце, так же как в музыке, где одна фраза логически переходит в другую, один рисунок должен сменять другой. С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить либо в повторе, либо а развитии уже использованного рисунка. Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должен найти адекватное выражение в композиции танца, следовательно, и в его рисунке. Темп музыкального произведения, динамика должна получить соответствующее выражение в рисунке танца. Темп определяет не только скорость движения, но и быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке, но и определяет характер произведения. Таким образом, динамика, темп является и средствами выразительности танца. Характер и темперамент, присущие танцам определенного народа, также находят отражение в рисунке танца. Это проявляется в динамике движения, в остроте и плавности рисунка, свойственного тому или иному народному танцу.

Каждый народ под влиянием условий жизни, труда, географического положения выработал в течение веков свой типичный рисунок танца, свою танцевальную лексику. В них наиболее полно раскрывается характер этого народа, его быт, его обычаи и нравы. Работая над постановкой народного танца, балетмейстер должен досконально изучать фольклорный материал данной области – разновидности хороводов, характер и манеру движений, специфические, характерные для этой области темы хороводных песен. Кроме того, следует, конечно, учитывать еще взаимосвязь и, следовательно, взаимовлияние культур различных народов. Распределение танца по сценической площадке зависит от многих факторов, но прежде всего от той задачи, которую ставит перед собой балетмейстер в данном танцевальном номере. Он

должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, который является для него наиболее важным. Рисунок танца может строиться балетмейстером в нескольких планах. Необходимо что бы хореограф постановщик умело мог манипулировать вниманием зрителей посредством тех инструментов которыми он владеет, такие как рисунок танца, хореографический текст, главные персонажи его художественного произведения. Наверное, в этом и заключается искусство балетмейстера. Умение управлять и держать внимание зрителей, распределяя рисунок таким образом, чтобы второстепенное не отвлекало, а главное было эффектно выделено. Отсюда следует, хореографический рисунок конечно же зависит от замысла балетмейстера, от его идеи, где влияет абсолютно все, от музыкального материала, (его внутреннего характера и образа, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), до национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характер). Произведение должно быть построено по законам драматургии, что отражается и в рисунке танца. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, использовать принцип контраста в построении рисунка, выделять основной, первый план рисунка танца, равномерно размещать рисунок по сценической площадке. Диагональ используется в танцах очень часто, как в народных, так и в классических. По диагонали очень выгодно исполнять всевозможные па, требующие стремительной динамики, - воздушные полеты, бег на пальцах, различные вращения и т. п. все зависит от замысла, от построения комбинации, стиля и характера танца. Одним из наиболее распространенных рисунков в хореографии является круг. Круговые танцы – движение танцующих по кругу – берет свое начало в далекой древности. Во время язычества хороводы водили по кругу, изображая круговое движение солнца. Это и теперь наиболее распространенная фигура почти во всех народных танцах: русские хороводы, украинские гопакы,

белорусские, молдавские, танцы народов Кавказа и другие строятся на рисунке круга. И профессиональное искусство танца, в том числе и классический балет, никогда без него не обходится: почти все вариации и коды включают в свою композицию круг. Каждый последующий рисунок должен логически вытекать из предыдущего, быть им подготовленным. О ракурсе. Часто видим, как танцующие то стремительно летят или плывут к нам лицом, то поворачиваются в профиль и мы видим их сбоку, то вдруг становятся спиной. Ракурс – это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих): анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески – это все ракурсы. От того, насколько балетмейстер умеет пользоваться ракурсами, зависит богатство или скудость танцевального текста, содержательность сочиняемого танца. Как же рождается внутренняя форма в процессе сочинения танца балетмейстером? Ознакомившись со всеми материалами, относящимися к интересующей его теме, - литературными, иконографическими, музыкальными и хореографическими, балетмейстер начинает фантазировать. Внутренний взор балетмейстера – это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сперва смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем все более четко вырисовывается цельный танец и наконец, балет со всеми его событиями, образами. Когда создается большой балет, воображению хореографа представляется прежде всего логическое развитие характеров героев в обусловленных сюжетом действиях и поступках. Но ему видится и декоративное оформление, цвета и форма костюмов, необходимая бутафория и реквизит, сценическое освещение. Проходит эта работа в то время, как звучит музыка в исполнении концертмейстера или магнитофона. Конечно, лучше всего работать с концертмейстером, опытным музыкальную форму композиторского сочинения, проанализировать музыкальную форму композиторского сочинения. В рабочем кабинете балетмейстера или в балетном зале должно находиться зеркало, с помощью которого проверяются движения, позы, мимика,

найденные в процессе фантазирования. Балетмейстер начинает пробовать: сначала это отдельные движения, жесты, позы, иногда целые комбинации. Он исполняет все: партии мужские и женские, танцы сольные и массовые – танцует за весь кордебалет. Следя за собой в зеркале, проверяет, насколько найденная им внутренняя форма находит верное, убедительное выражение в форме внешней – в сочиненном танце или мизансцене. В процессе сочинения он сперва мысленно, а затем физически танцует с воображаемыми партнерами. В какое невероятное количество образов он должен перевоплотиться – и перевоплощается! О мимике. Одухотворенным и живым предстает перед нами артист с подвижными и выразительным лицом, на котором отражается все движения души и тончайшие оттенки внутреннего мира человека, течение его мысли, внезапная или последовательная смена настроений. Мимика – особый дар. Нет актерского мастерства если отсутствует мимика. Действительно, как можно, вырабатывая силу ног, гибкость и эластичность корпуса, пластику рук, оставлять без внимания лицо будущего артиста. Можно и нужно развивать мимику путем специально выработанной системы упражнений. Мимика наряду с другими компонентами входит в текст, в композицию, созданную балетмейстером. Драматург хореографического произведения, помимо знания законов драматургии, должен обладать четкими представлениями о специфике выразительных средств, и возможностях хореографического жанра. Изучив опыт хореографический опыт предшествующих поколений, он должен полнее раскрыть ее возможности.

1.4. Технология создания хореографического произведения с использованием основ драматургии.

Хореография – это творческий процесс на всех этапах его реализации. Деятельность в хореографии бывает различной: это и исполнительская деятельность, педагогическая, и постановочная. Конечно

же, можно заниматься каждой деятельностью обособленно, но отчасти искусство балетмейстера носит многопрофильный характер. Поэтому современному хореографу крайне необходимо быть универсальным специалистом, и обладать глубокими знаниями и обширным кругозором. Композиция постановки танца, один из тех предметов, которыми хореограф обязан владеть чуть ли ни в совершенстве. Создание хореографического произведения начинается с рождения замысла, это касается как профессиональных балетмейстеров, так и хореографов - постановщиков в школах искусств и танцевальных коллективах различного уровня подготовки. Замысел обязательно должен включать в себя тему и идею будущего произведения, причем совершенно не важно, идет работа над большим танцевальным спектаклем, или же трех минутной танцевальной композицией. В современном мире реальность для хореографа такова в большинстве случаев, после возникновения замысла начинается поиск, и подбор музыкального произведения. Когда как в профессиональных коллективах государственного уровня возможен вариант написания музыкального сопровождения под рожденный замысел постановщика. После утверждения музыкального материала, начинается работа над программой. Программа является первым звеном в цепи творческих процессов, предшествующих появлению нового хореографического произведения. Программа содержит подробное изложение сюжета, последовательное описание событий спектакля с указанием времени, места действия и социальной среды, развёрнутую характеристику основных образов, чёткого обозначения основного конфликта и расстановку борющихся сил. Непременное условие создания программы – владение законами драматургического построения действия, ясное и чёткое определение основных пунктов его развития. Приступая к разработке программы балетмейстер, прежде всего, определяет жанр, в котором она будет решаться. В искусстве существуют различные жанры: трагический, героический, сатирический, комедийный и др. Замысел

определяет форму танца. Она бывает различной: сольная пляска, дуэтная, групповая и др. Нужно выбрать такую, которая соответствовала бы замыслу и давала широкие возможности для выражения идеи задуманного номера. Выяснив все эти моменты, можно приступать к сочинению действия танца, его драматургии: экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки. Разрабатывая программу танца, важно сделать так, чтобы каждое последующее действие по своей яркости, силе воздействия, выразительности было сильнее предыдущего. Хотя в данном вопросе, все индивидуально, и динамика развития драматургии имеет вариативный характер. Единство содержания, формы, драматургии всегда должно быть в центре внимания постановщика. Чем детальнее разработает он драматургию, тем полнее и убедительнее будет донесена до зрителя тема и идея замысла. В период работы над сочинением содержания танца – его программой, постановщик намечает все действия персонажей на основе жизненной логики, разрабатывает драматургию сценического воплощения танца. Так возникает балетмейстерское решение танца, которое оформляется в виде композиционного плана – это музыкально-хореографический сценарий, в котором в органическом единстве разработано драматургическое развитие содержание танца с подробным решением конкретных хореографических форм его воплощения.

В композиционном плане содержатся следующие сведения:

- время и место действия танца
- обстановка, в которой возникает действие
- описание декораций, при необходимости
- подробно излагается по законам драматургии всё действие танца с характеристикой и обоснованием поступков действующих лиц
- последовательно описанная экспозиция, завязка, ступени развития действия, кульминация, развязка.
- указывается предположительный характер хореографической формы танца (монолог, дуэт, хоровод, кадрили, перепляс и др.)

- отмечается характер музыки, её темп, размер
- делается точный хронометраж всего танца в минутах и отдельных эпизодов в секундах с указанием примерного числа тактов музыки, характера её звучания.

Иногда композиционный план называют сценарием (итал. сцена) – словесный проект балетного спектакля, содержащий изложение его главных событий (сюжета), идеи, конфликта. Сценарий служит основой для создания музыки и постановки будущего произведения. Сценарий не только составная часть хореографического произведения, но и особый род литературы. Для зрителей же разрабатывается либретто. Либретто – (итал. libretto- книжечка) – изложение сюжета балета в программке спектакля, которая помогает зрителю понять происходящее на сцене действие. Следующим немаловажным этапом при создании хореографического произведения является определение формы. Хореографическая миниатюра представляет собой малую хореографическую форму, которая существует во всех направлениях хореографии. Это небольшое произведение с ограниченным количеством участников – от одного до пяти. Хореографические миниатюры бывают нескольких видов: тематические, игровые, сюжетные, бессюжетные. Нередко их объединяют общим замыслом, вследствие чего создается целостный спектакль.

Одной из самых популярных хореографических форм среди педагогов-постановщиков нашего города является сюита. Сюита – это композиция, состоящая из нескольких танцев, объединенных одной темой и общей линией развития. Особенно удачна форма сюиты для постановки композиций с патриотической или многонациональной тематикой, которая так актуальна в Казахстане. Зачастую казахстанские хореографы ставят сюиты межнационального характера. Туда входят танцы разных народов проживающих на территории Казахстана, объединённых темой «Дружбы народов».

Следующая форма хореографического произведения, которая имеет несколько трактовок – это дивертисмент - ряд концертных номеров, составляющих особую программу развлекательного характера, идущую в качестве дополнения к основному спектаклю или концерту.

Если же говорить о хореографической картине, то ее истоки уходят в прошлое, когда в великолепном симбиозе оперного, балетного и симфонического искусства драматургическое действие было мощным объединяющим началом. Все эти виды искусства прекрасно сочетались на сцене, дополняя друг друга. В то же время каждый компонент мог существовать как вполне самостоятельное произведение, не теряя цельности, красоты и динамичности. Постепенно хореографическая картина, обособившись в отдельную, самодостаточную форму, приобрела свою популярность среди балетмейстеров. В XX веке с утверждением народного танца как новой формы профессионального хореографического искусства, хореографическая картина приобретает широкие возможности жанрового развития, о чем свидетельствуют работы таких крупных балетмейстеров, как И. Моисеев, Н. Надеждина и др. И, наконец, самая сложная хореографическая постановка – это балет. Он имеет достаточно сложную структуру и требует профессиональной подготовки исполнителей. Балетом называют вид сценического искусства, спектакль, содержание которого воплощается в музыкально - хореографических образах. И, конечно же, нельзя не сказать о новом жанре танцевального искусства, который набирает популярность во всем мире - хореографический спектакль. Он представляет собой хореографическое произведение, которое состоит из нескольких миниатюр или танцев, объединенных общим замыслом. Создание хореографического спектакля подразумевает широкую и многогранную подготовку: написание либретто, подбор и анализ музыкальных произведений, создание танцевальной лексики, разработку сценического костюма и, конечно же, непосредственно саму постановочную работу. И это лишь немного из

того, что необходимо проделать, работая над созданием хореографического спектакля. Постановочная работа в специализированных учебных заведениях - это особая область хореографической деятельности, где в полной мере проявляется мастерство хореографа. Хореограф – это специалист широкого профиля, помимо этого, это профессия творческая. Она требует от специалиста, очень много знаний, трудолюбия, умения работать с людьми (найти к ним подход) и конечно же таланта. Хореограф - балетмейстер – должен быть новатором своего времени, человеком высокой культуры и глубоких осмысленных знаний, в совершенстве владеющим основами профессионального мастерства. При создании своих художественных произведений, специалисту в данной области необходимо овладеть знаниями и навыками в области композиции постановки танца. Владение знаниями автора (драматурга) и режиссёра постановщика дает хореографу ряд преимуществ в конкурентной среде. Основным отличием балетмейстера от режиссера и драматурга, является способность мыслить хореографическими образами. Но, как и они, балетмейстеру необходимо быть, как психологом, так и педагогом. Поскольку успешная реализация художественного проекта от части, зависит от правильной работы с людьми. Продумывая драматургию постановки, воплощая ее всевозможными художественными средствами доступными в области хореографии, балетмейстер планомерно становится режиссером – постановщиком. Поиск сюжета для хореографического произведения, происходит сквозь призму жизненного опыта, и знания литературных произведений. После теоретических этапов продумывания произведения, необходимо приступать к практической части создания произведения. Сочинение хореографического текста (танцевальной лексики и рисунков). После чего можно приступать к непосредственной работе с исполнителями. Исходя из выше изложенного, можно выделить

следующие основные этапы при создании постановки танца, которые отражены в таблице №1.

Таблица 1

№	Наименование этапа	Краткое описание
1)	<p>Рождение замысла</p> <p>Создание программы, тема, идея.</p>	<p>Осмысление замысла произведения.</p> <p>Тема - это предмет авторского изображения, те явления и события, на которые автор хочет обратить внимание читателя.</p> <p>Идея - это основная мысль произведения. В неё отображается отношение автора к теме его произведения.</p> <p>Художественный образ – в художественном творчестве образ – явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из жизни.</p> <p>Сюжет – это последовательность событий, их развитие, течение конфликта в конкретных обстоятельствах времени, места и образа действия.</p> <p>Художественный образ – это форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиции определенного эстетического идеала. Воплощение художественного образа осуществляется с помощью разных</p>

		выразительных средств.
2)	Подбор музыкального материала.	Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное на основании драматургического замысла
3)	Костюм.	Подбор или разработка сценического костюма.
4)	Композиционный план.	<p>Форма – это способ (метод) изложения хореографического материала.</p> <p>Жанр – это внутренняя разновидность вида</p> <p>Стиль – это совокупность выразительных средств, отличающие творческую манеру исполнения.</p> <p>Создание драматургической структуры.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Экспозиция. 2. Завязка. 3. Развитие действия. 4. Кульминация. 5. Развязка
5)	Сочинение хореографического произведения	Сочинение хореографического текста (лексики и рисунков танца).
6)	Постановочно - репетиционная работа	Постановочно - репетиционная работа с исполнителями.

Организация постановочного сложный процесс, требующий от постановщика особого режиссерского мастерства. Особое внимание стоит уделить репетиционной работе. Требовательность это ключевой фактор к «чистому исполнению». Иногда балетмейстеру приходится ставить постановки других авторов, но делать это следует только с согласия автора данного произведения. Естественно, что при «переносе» сочинения, необходимо указывать его истинного автора. Особенно ответственно балетмейстер должен относиться к произведениям, вошедшим в золотой фонд мировой хореографии, ставшим ее классическими образцами. Р. В. Захаров писал: «Чтобы стать балетмейстером, нужно иметь не только прекрасное хореографическое образование, но и способности. Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять несчетное число разнообразнейших танцевальных композиций. Балетмейстер должен уметь, понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы, присущие людям самых различных характеров, как бы эти движения ни были сложны. Он должен иметь выразительное тело и лицо. Необходимо обладать прекрасной зрительной памятью и открытым взором, способным замечать исполнительную погрешность в массе танцовщиков; музыкальный слух, чувство ритма дает возможность запомнить так, чтобы при сочинении хореографического номера он мог мысленно пропеть. При сочинении балетмейстер должен донести главное, тему, идею, зажечь, увлечь исполнителей. Ставить – чтобы глаза горели, а исполнители стали единомышленниками. Должна быть вера, твердость, что номер успешно будет закончен. Рождается он в муках, в вечном поиске, нельзя стоять на месте, только вперед, пусть не всё гладко, но ждать озарения нельзя».

Вывод к первой главе: проанализировав хореографические произведения известных балетмейстеров, которые завоевали признание широкой общественности и выдержали испытание временем, можно

убедиться, что кроме интересного решения, яркого музыкального материала, они отличаются целостностью драматургии. Т.е. четко выявленной идеей, тщательно разработанной темой, убедительным их образным истолкованием. И наоборот, даже при интересном музыкальном материале, изобретательном хореографическом решении слабость драматургического построения приводит балетмейстера к неудаче. Итак, хореографическое полотно в целом, каждый его акт, каждый эпизод должны иметь четкую драматургию, служить определенной цели и решать определенную задачу. По этой самой причине необходимо свободно лавировать в понятийном аппарате хореографического искусства, а в особенности балетмейстерского искусства. Так и иметь общие понятия режиссерского искусства, и драматургии. Рассмотрение такого явления как режиссура в хореографии, является важным аспектом в работе хореографа. Композиция постановки танца – это тот предмет, в хореографической деятельности который помогает хореографу ставить качественные, интересные, оригинальные постановки. Конечно, творческая деятельность имеет импровизационный характер, в силу индивидуальности постановщика, особенности композиции. Данная структура может иметь вариативный характер. Хорошая балетмейстерская работа играет важную роль в работе с детьми и молодежью, где хореография является неким инструментом в формировании разносторонне развитой личности учащегося. Поэтому термин «грамотный специалист» в образовательной сфере, в современных реалиях должно стать «нормой». Исследовательская деятельность позволяет раскрыть основные понятия в хореографии, которая является своеобразной платформой для влияния режиссерского искусства. Что в свою очередь позволяет расширить диапазон творческой деятельности хореографов, и разнообразить репертуар танцевальных коллективов. Поскольку режиссёрская деятельность заключается не только в умелом использовании драматургических приемов (как автор драматурга), но как режиссер постановщик. Суть, которого заключается в правильной

организации постановочного процесса, а работа в образовательной сфере подразумевает еще и хорошую педагогическую работу. Поэтому в данной работе и рассматривается термин режиссура хореографии, как деятельность многопрофильная и разносторонняя. Взаимопроникновение различных видов сценических искусств может дать хореографу новые художественные средства, а его ученикам новые физические возможности, которые в свою очередь необходимы, для полного раскрытия художественного замысла хореографа. Что является наиглавнейшей задачей в области хореографии. Данный факт можно считать неким итогом данной работы.

ГЛАВА 2. РЕЖИССУРА ХОРЕОГРАФИИ КАК ОСНОВНОЙ КОМПОНЕНТ ПРИ СОЗДАНИИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

2.1. Практическое использование технологии создания большой формы хореографического произведения для детей и молодежи на базе РЦДО

Школы искусств №2 Клуб Юнеско

В Казахстане сегодня наблюдается настоящий ренессанс в области хореографического искусства. Создаются национальные спектакли на самых высоких уровнях, используются различные формы художественных произведений. Различные формы хореографического произведения все чаще находят отклик в сердцах хореографов по всему миру. Детские школы искусств, детско-юношеские танцевальные коллективы тоже постепенно переходят от простых форм хореографических произведений к более сложным. Происходит этот процесс не быстро, в связи с тем что техническая подготовка учащихся требует детальной проработки, что занимает более длительное время. Но владея уверенной базой опыта в педагогической деятельности, возможность перехода детско-юношеского творчества к более сложным формам станет планомерным и грамотным развитием хореографической деятельности детей и молодежи. Школы искусств и профессиональные детско-юношеские танцевальные коллективы являются отличными базами для реализации смелых, более сложных, творческих проектов, ввиду грамотного введения учебно-методической работы. Одной из таких школ, стала Школа искусств №2 где возникла идея создать танцевальный спектакль на базе ресурсного центра дополнительного образования.

Танцевальный спектакль «Казахстан» включает в себя четыре танцевальные композиции объединённых одной идеей, идеей патриотизма. Спектакль состоял из танцевальных композиций, объединённых общей тематикой и комплексом выразительных средств. Где приняли участие учащиеся трех возрастных групп студии танца «Беркут» Школы искусств

№2 в возрасте от 8 лет до 17 лет: старшая группа (4 человека), средняя группа №1 (18 человек), средняя группа №2 (12 человек). Всего в данном спектакле приняло участия 34 исполнителя. Сюита включала в себя 4 части. Где первые три части показывают, на чем же основывается любовь к родине, а четвертая часть является завершающей для всей композиции. Первое - это любовь к истории своего народа и ее выдающимся личностям. Где в образах батыров подразумеваются «великие сыны казахского народа», это великие правители, выдающиеся личности, национальные герои различных воин. А все вместе это народ, который во времена великих воин и нашествий объединялся и отважно противостоял врагу. И после сложных и выматывающих периодов, обязательно наступает светлое время обновлений. А у казахского народа время обновлений наступает весной, и именно весной празднуется светлый праздник «Наурыз». Наурыз - это праздник весны, природы, начала нового года, новой жизни. Это очень символический праздник и соответственно с ним связано множество традиций и обычаев. Наурыз отмечается 22 марта в день весеннего равноденствия Наурыз - это день возрождения природы, пробуждения ее ото сна. И в этом спектакле вторая часть начинается с взмаха белым полотном, что символизирует дыхание земли, дыхание природы. И после нескольких «вздохов», полотно снимается, что символизирует обновление и возрождение, и «расцветают» девочки цветы. Во второй части, под названием «Дала сазы» «Мелодия степи» демонстрируется любовь к родной земле. О красоте и богатстве казахских степей слагались легенды, сочинялись Кюи, и хореография не стала исключением. В данной композиции, красота степи показывается через образ девушки «цветка». Весной казахстанские степи раскрашиваются разноцветными красками, как пестрые ковры. С апреля по май начинают цвести дикие тюльпаны. Время цветения их короткое, но необычайное зрелищное. Наряду с необычайной природной красотой, ценится и красота душевная, материнская. Следующим аспектом, который бы хотелось отметить в

танцевальной композиции – это семейные ценности, материнство. В казахской фольклорной культуре, глубоко почитался и почитается, по сей день культ семьи, культ матери. В танцевальной композиции «Ана», что в переводе означает мама, отражается семейная преемственность. И четвертая, завершающая композиция «Вальс независимости». Данная танцевальная композиция так сказать объединила, и под итожила все три предыдущие темы. Этот танец стал символом современного, свободного Казахстана, где люди разных национальностей живут под единым флагом. Для многих, Казахстан, стал родным домом, где мирно живут более 100 национальностей. И это, на мой взгляд, является основой для мирной жизни на этой земле. Конечно же, это лишь малая часть, фундаментальных ценностей казахского народа, но именно сквозь призму этих аспектов формируется чувство патриотизма т.е. любовь к своей родине и своей стране.

1) Хореографическая картина «Казак батырлары».

Исполняет старшая группа (4 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 13- 17 лет.

1-3 год обучения.

№	Наименование этапа	Краткое описание
1)	Рождение замысла Создание программы	Тема: исторические события. Идея: смелость и отважность казахского народа. Художественный образ: образ батыров.
2)	Подбор музыкального материала	Музыкальное сопровождение современная казахская инструментальная музыка группы «Улытау» композиция Жумыр Кылыш.
3)	Костюм	Стилизованный казахский костюм состоящий из удлиненной жилетки с меховыми вставками и банданой.

4)	Композиционный план	<p>Форма: хореографическая картина.</p> <p>Жанр: исторический жанр.</p> <p>Стиль – стилизованный – казахский танец.</p> <p>Структура:</p> <p>Экспозиция: спектакль начинается с закрытого занавеса. Звучит вступление, открывается занавес. На сцене стоят четыре исполнителя старшей группы в мужских стилизованных костюмах, в рисунке ромб.</p> <p>Посередине данного ромба в партере расположены учащиеся средней группы №2, накрытые белым плотном, рисунок №</p> <p>Завязка: Движение юных артистов начинаются по кругу движениями напоминающими скачку, символизирующие обеспечение безопасности родной земли в любые времена.</p> <p>Основная часть: заключается в танцевальных композициях.</p> <p>Кульминация – развязка: трижды взмах полотном с последующим его снятием.</p> <p>Символизирующее «дыхание природы, пробуждение».</p>
5)	Сочинение хореографического произведения	<p>Сочинение хореографического текста в казахской танцевальной лексике. Основная часть наполнена мужской лексикой, где отражается быт и национальный колорит. Это скачки, народные развлечения мужского характера (казакша курес). Рисунки используемые в данной композиции –</p>

		круг, ромб, квадрат и т.д.
б)	Постановочная работа.	Постановочно - репетиционная работа с исполнителями.

2) Хореографическая картина «Дала сазы».

Исполняет средняя группа (12 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 8 - 9 лет.

1- 2 год обучения

№	Наименование этапа	Краткое описание
1)	Рождение замысла Создание программы, тема, идея,	<i>Осмысление замысла произведения.</i> Тема – пробуждение природы. Идея – любовь к родной земле Художественный образ – образ «девушки - цветы»..
2)	Подбор музыкального материала	Музыкальное оформление музыкального исполнителя Асылбека Енсепова «Улы жибек жолы».
3)	Костюм.	Казахские национальные костюмы в красно – зеленом цвете.
4)	Композиционный план	Форма – хореографическая картина. Жанр – лирический жанр. Стиль – казахский танец. Структура: Экспозиция: начинается музыка, исполнители «вырастают» из положения лежа», и начинаю исполнять плавные, параллельные

		<p>движения рук, символизирующие ковыляние цветов на ветру, и их произрастание.</p> <p>Завязка: начинается развитие женской лексики в партере.</p> <p>Основная часть: в основной части исполнители активно перемещаются по сценической площадке, используя хореографические рисунки.</p> <p>Кульминация: кульминация совпадает с финалом танцевальной композиции.</p> <p>Развязка: поочередное возвращение в партер, но уже на переднем плане сцены.</p> <p>Драматургическая структура в данной композиции соотносилась, со структурой в музыкальном произведении. Развитие действия здесь имеет «кольцевой» характер, т.е. исполнители вернулись в исходные положения. И остались на сцене</p>
5)	Сочинение хореографического произведения	Сочинение хореографического текста в женской казахской танцевальной лексике, отражающий образ цветов в степи. Используются различные рисунки и переходы.

б)	Постановочно - репетиционная работа	Постановочно - репетиционная работа с исполнителями.
----	-------------------------------------	--

3) Хореографическая картина «Ана».

Исполняет старшая группа (4 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 13- 17 лет.

1-3 год обучения

№	Наименование этапа	Краткое описание
1)	Рождение замысла Создание программы, тема, идея,	Осмысление замысла произведения. Тема – материнство. Идея – семейные ценности. Художественный образ – образ «Матери».
2)	Подбор музыкального материала	Музыкальное оформление от фольклорной группы «Туран», композиция «Ана».
3)	Костюм.	Реквизит: казахская национальная колыбельная «Алтын бесик». Костюм: Белое длинное платье, с голубым жилетом. Исполнители в образе «не замужних девушек, дочерей» исполняют танец без головного убора, прическа 2 длинные накладны косы и украшения, все это выдает социальный статус девушки. Замужние женщины, всегда были с покрытой головой.

4)	Композиционный план	<p>Форма – хореографическая картина.</p> <p>Жанр – лирический жанр.</p> <p>Стиль – казахский танец.</p> <p>Структура:</p> <p>Экспозиция: предыдущие исполнители в образе цветов остались на сцене, начинает звучать колыбельная, под которую выходит женщина «Мать» с младенцем на руках.</p> <p>При выходе матери цветы еще какое то время являются неким фоном для выхода нового персонажа. Но затем, постепенно уходят за кулисы. Мама выходит на сцену, и проходит к колыбельной, которая изначально стоит у края сцены с правой стороны. И остается у колыбельной, в партере.</p> <p>Завязка: выход не замужних, молодых девушек, дочерей. Фоном зачитывается стих о матери, в котором отражается тоска по матери, по детству, о том, как не хватает материнской заботы во взрослой жизни.</p> <p>Основная часть: основная часть наполнена женской лексикой, по кругу.</p> <p>Кульминация: кульминация же</p>
----	---------------------	--

		<p>начинается по нарастанию.</p> <p>Стремление девушек к матери, словно ожившей с семейного фото.</p> <p>Общий танцевальный фрагмент.</p> <p>Развязка: расхождение, исполнителей по разным углам сценической площадки. Что символизирует неизбежное расставание, детей с их родителями.</p> <p>Выход в конечную позу. Уход.</p>
5)	Сочинение хореографического произведения	Сочинение хореографического текста в женской казахской танцевальной лексике, отражающий основные аспекты семейных ценностей. Используются различные рисунки и переходы.
6)	Постановочно - репетиционная работа	Постановочно - репетиционная работа с исполнителями.

4) Хореографическая картина «Вальс Независимости».

Исполняет старшая группа (16 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 8-10 лет.

1-2 год обучения

№	Наименование этапа	Краткое описание
1)	Рождение замысла Создание программы, тема, идея,	<p>Осмысление замысла произведения.</p> <p>Тема: « Независимости Республики Казахстана».</p> <p>Идея : Единство и благополучие</p>

		казахского народа.
2)	Подбор музыкального материала	Музыкальное оформление: «Казахский вальс». Музыка: Латиф Хамиди. Слова: Сабита Муканова. Исполняет: Айгуль Шамшитденова.
3)	Костюм.	1) Атрибутика: 4 полотна голубого и желтого цветов. Костюм: Белые платья с бирюзовыми жилетами, головной по форме стилизован и украшен камнями. В данный комплект входят женские брюки.
4)	Композиционный план	Форма – хореографическая картина. Жанр – патетический жанр. Стиль – стилизованный казахский танец. Структура: Экспозиция: выход исполнителей с обеих сторон, в четыре линии. Завязка: хореографический текст в «коробочке» из четырех линий. Вынос полотен на сцену. Основная часть: начинается работа с полотнами, поочередное подкидывание полотен голубого и желтого цветов (цвета флага Республики Казахстан) символизирующие чистое небо, мир

		<p>и благополучие, а одноцветие фона – единство нашей страны. Лучи солнца на флаге страны имеют форму зерна – символа достатка и благополучия. Изображение солнца в государственной атрибутике Казахстана подтверждает его приверженность общечеловеческим ценностям и свидетельствует о том, что новое молодое государство полно жизнеутверждающей энергии и открыто всем странам мира для партнерства и сотрудничества.</p> <p>После чего, идет фиксации таким образом, что напоминает, развитие флага на ветру. Что в свою очередь символизирует «Независимость Казахстана». Затем идет построение «Цветка».</p> <p>Кульминация: Цветок из полотен, строится путем перемещения артистов таким образом, когда при перемещении определенной пары, происходило «перевязывание» всех полотен по центру, и в результате получались лучи. Данная фигура «цветок» в свою очередь напоминает шанырак, который изображен на гербе Казахстана. Шанырак - это часть юрты, жилища казахского</p>
--	--	---

		народа, что символизирует гостеприимство. Развязка: Движение «цветка» по кругу по другим ракурсам, олицетворение дружбы народов.
5)	Сочинение хореографического произведения	Сочинение хореографического текста в женской казахской танцевальной лексике. Используются различные рисунки и переходы.
6)	Постановочно - репетиционная работа	Постановочно - репетиционная работа с исполнителями.

2.2. Опытнo-экспериментальная педагогическая работа, по внедрению и апробации большой формы хореографического произведения на базе школы искусств, как проявление режиссерского искусства в хореографии

Реализация опытнo-экспериментальной работы по внедрению и апробации больших форм хореографического искусства осуществлена на базе РЦДО Школы искусств №2 – Клуба ЮНЕСКО хореографического отделения г. Караганды [36]. Комплекс занятий разработан для 1-2 годов обучения художественного отделения школы для подготовки к постановке танцевального спектакля «Казахстан», по предмету;

– казахский танец;

В опытнo-экспериментальной работе приняли участие – ученики возрасте (от 8 лет до 9 лет): контрольная группа (12 человек). Целью данной исследовательской работы является, подтверждения выделенных теоретических факторов эффективности использования аспектов режиссерского искусства, в художественно-эстетическом воспитании детей школьного возраста. Реализация, и апробация внедрения большой

хореографической формы произведения, в учебный процесс детей дополнительного образования, была построена из нескольких этапов. Методическая работа по планированию учебного процесса на год, была переплетена с постановочной работой. Программа, которая базируется на основных принципах и методиках обучения хореографии и воспитания личности детей. В своем исследовании и проведении опытно-педагогической и постановочной работы было выявлено следующее:

- поиск новых методов реализации организации и проведения учебной и репетиционной работы с использованием режиссерского видения;

- определение эффективных методов и инструментариев для реализации организации, и проведения учебной, и подготовки к постановочной работе;

- подготовка учебно-педагогического обеспечения для реализации организации и проведения обучения с использованием классического танца и казахского танца как основных фундаментальных технических способностях учащихся, на базе которых в последующем бы осуществлялась апробация больших форм хореографического произведения;

Практическая значимость полученных результатов данного исследования состоит в следующем:

- в возможности использования полученных результатов проведенного исследования в последующих учебных годах;

- в возможности реализации новых концертных номеров, используя различные формы хореографического искусства [37].

Исследование проводилось в 3 этапа:

- констатирующий этап – (проведение предварительного исследования теории и практики, а также базы эксперимента);

- формирующий этап – (разработка типовых учебных планов);

– контрольный этап – проведение открытых уроков и концертов с целью мониторинга.

Цель исследования – выявление уровня подготовленности учащихся к работе с большими формами хореографических произведений с использованием казахского и эстрадного танца.

Задачи исследования:

1. изучение и анализ педагогического опыта других учителей;
2. проведение бесед с детьми;
3. проведение открытых уроков, с целью мониторинга технического уровня учащихся;
4. анализ и оценка полученных данных после проведения уроков [38].

Гипотеза исследования – проведение учебных занятий, согласованных с репертуарной программой являются основным фундаментом для постановочной работы с детьми и молодежью. Поскольку для реализации творческого замысла, в более сложной художественной форме произведения, необходимо провести работу по подготовке технического уровня учащихся. На первом этапе опытно-экспериментальной работы были проанализированы государственные программы с целью разработки поурочного плана по таким, предмету как «Казахский танец». Определения базового содержания проводимых занятий по данным предметам. Как следствие образовательный процесс в организациях дополнительного образования организуется согласно: – Государственному общеобязательному стандарту;

– Типовой учебный план;

– Инструктивно-методическому письму, разработанному Республиканским центром МОН РК, которое предусматривает основные направления реализации обновленного содержания в соответствии с требованиями Стандарта.

Далее была разработана комплексная программа для экспериментальной группы с целью подготовить этих учащихся к постановочной работе. Процесс учебной работы сразу велся с внедрением режиссёрских аспектов, т.е. с детьми проводились просветительские беседы на тему будущих постановок. Детям разъяснялся замысел, идея хореографического произведения с параллельным освоением лексического материала танца. Лексический материал постепенно объединялся в тренировочные комбинации, а комбинации в танцевальные композиции. И только потом танцевальная композиция преобразовывалась из нескольких самостоятельных номеров в единый спектакль. Типовой учебный план разрабатывался с учетом обеспечения единства воспитательных, развивающих, обучающих задач по основным направлениям образовательного процесса: организованной учебной деятельности. Комплексная методическая работа важная часть всего подхода; поурочный и репертуарный план должны были быть выполнены в единой концепции и взаимоперекликаться. Были рассмотрены используемые методы работы по преподаванию казахского танца в условиях Школы искусств №2 – Клуба ЮНЕСКО хореографического отделения г. Караганды. Занятия в школе-искусств №2 на хореографическом отделении проводятся в следующем режиме:

- целенаправленность учебного процесса;
- систематичность и регулярность занятий;
- постепенность в развитии танцевальных возможностей учащихся;
- строгая последовательность в процессе освоения танцевальной лексики и технических приемов танца.

С каждым уроком обучения усложняется и становится разнообразнее танцевальная лексика различных нюансов и тонкостей, изучаемая в соответствии с программой, вводится ряд новых приемов в изучении техники вращений на середине класса, по диагонали и по кругу класса. Урок по казахскому танцу состоит из нескольких частей: преподавание

казахского танца заключается в его поэтапном освоении, которое включает ознакомление с историей возникновения и ходом развития техники народно-сценического танца, практической работой у станка и на середине зала, работой над этюдами и освоении методики танцевальных движений. В ходе проведенной работы по исследованию поставленной темы дипломной работы мной были составлены план и конспекты по проведению экспериментальных учебных занятий. Были использованы различные методы при разработке комплекса мероприятий, направленных освоение женского казахского танца и мужского казахского танца. Такие как теоретические (изучение и анализ отечественных и зарубежных литературных источников); анализ и обобщение передовой практики педагогической работы; - эмпирические (наблюдение, беседа, метод экспертных оценок).

Для того чтобы данная программа была наиболее эффективна обязаны быть соблюдены конкретные условия: - наличие цели, разделяемой всеми участниками эксперимента; - подчинение содержания, форм и методов учебно-воспитательной работы целевой установке; - высокая внутренняя мотивация педагогического коллектива к участию в экспериментальной работе. На формирующем этапе были проведены учебные. На контрольном этапе проведены контрольный открытый урок и контрольно – репетиционный урок с целью выявления уровня подготовки учащихся к постановочной деятельности средней группы №2 план конспект представлен в приложении № 1 .

Использовались критерии оценки экспертной группы преподавателей. Оценка производилась по результатам открытого урока. Эффективность обучения и используемые формы контроля по программе в школе - искусств расцениваются в форме наблюдений педагога, осуществления письменного и устного опроса, систематическое проведение открытых уроков. И главное самоанализ проведенных уроков в приложении № 2.

В работе с учащимися преподаватель должен следовать принципам последовательности, постепенности, доступности, наглядности в освоении материала. Весь процесс обучения должен быть построен от простого к сложному исполнению. И самое главное, учитывать индивидуальные особенности ученика: интеллектуальные, физические, музыкальные и эмоциональные данные, уровень его подготовки.

Анализ и интерпретация результатов опытно-экспериментальной работы

Комплекс был разработан для детей 1 – 2 лет обучения художественного отделения школы, по предмету: – казахский;

№	ФИО	Оценивание открытого урока	Оценивание репетиционного урока
1	Горюцкая Яна	5	5
2	Зингер Надежда	4	5
3	Еремий Екатерина	3	4
4	Зимницкая Дарья	4	4
5	Колмакова Валентина	5	5
6	Игбай Айбота	4	5
7	Шульга Валерия	5	5
8	Андреева Виктория	4	5
9	Колодий Ангелина	5	5
10	Тургаева Амина	4	5
11	Большакова Александра	4	4
12	Мурат Анель	5	5

Итог:

Высокий уровень	5 чел	9 чел
Средний уровень	6 чел	3 чел
Низкий уровень	1 чел	0 чел

В опытно-экспериментальной работе приняли участие:– ученики 1 - 2 года обучения: контрольная группа (12 человек), разделенная на две подгруппы. В группах проводилось исследование, и фиксировалась получаемая динамика развития технических данных у детей на основе оценивании экспертной комиссии, на открытом уроке и личной беседы с родителями.

Вывод по второй главе.

При осуществлении работы был сделан упор на теоретическую базу описанную выше. В контексте проводимой опытно-экспериментальной работы хореография рассматривалась как среда, в которой реализовывается целостная подготовка физических возможностей учащихся. Данная исследовательская работа показала возможность включения режиссерских аспектов в учебно – тренировочный процесс. Что в свою очередь дает возможность планомерной подготовке исполнителей к внедрению и апробации сложных форм художественных произведений в детско – юношеское творчество. Положительная динамика оценочной таблицы, показывает, что постепенное методическое освоение лексического текста, наряду с драматургической структурой дает ряд преимуществ в постановочной деятельности детско - юношеских коллективах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие хореографического искусства в современное время происходит достаточно быстрыми темпами, в особенности, когда работа ведется с молодым поколением. Ведь как известно, что хореография в современной системе образования внедряется повсеместно, и к искусству танца стараются приобщить как можно большее количество учащихся. Поскольку, суть современных стандартов образования направлена на развитие всесторонне развитой личности. А поскольку занятия хореографией в особенности с раннего возраста, обладают рядом положительных аспектов, то внедрение данного вида деятельности является целесообразным для образовательной системы в целом. Целью данной работы, является возможность выявить положительные аспекты влияния режиссуры на хореографическую деятельность детско-юношеских коллективах. В результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы:

1) При грамотной методической работе возможно внедрение больших форм хореографических произведений в детско – юношеское творчество, как эффективный метод для более качественного художественно-эстетического воспитания детей.

2) Важным аспектом при апробации является техническая подготовленность учащихся.

3) Выявлено положительное влияние режиссерско искусства в области хореографии. Определены значимые навыки, которые получают огромный толчок в развитии, такие как: развитие творческих мыслительных способностей, развитие актерских данных и т.д.

4) Увеличение мотивации к самостоятельной исследовательской и творческой деятельности; помощь в выявлении и развитии художественно-эстетического воспитания в общей системе образования.

Вся работа нацелена на исследование значимости художественно - эстетического воспитания для школьников в становлении их личности за счет опытных занятий хореографией. Реализация опытно-экспериментальной работы по внедрению больших художественных форм в педагогическую деятельность, с целью реализации художественно-эстетического воспитания детей и молодёжи осуществлена в условиях Школы искусств №2 – Клуба ЮНЕСКО хореографического отделения г. Караганды. Результатом данной исследовательской работы можно считать отчетный концерт, проведенный 01.05.2017 года на сцене театра Музыкальной комедии, на котором состоялось дебютное выступление учащихся со спектаклем «Казахстан» фото 1,2,3,4,5,6. Спектакль создан на основании структуры технологии создания хореографического произведения, созданной в данной исследовательской работе. И был планомерно внедрен в учебный процесс, с постепенным освоением материала учащимися. Выступление детей состоялось с режиссерских аспектов в хореографическое творчество детей и молодежи. По результатам проведенного мероприятия, родителями и администрацией Школы искусств №2 был отмечен факт неординарного подхода к выбору больших хореографических форм в детском творчестве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие/ Р. Арнхейм. – М.:Прогресс,1974.
2. Беляев, И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Части 1 и 2/ И.К. Беляев. - М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1998
3. Берг, О. Взаимосвязь музыки и хореографии и музыкальное воспитание балетмейстера. // Музыка и хореография современного балета. Сб.ст. Л.: Музыка, 1979. - Вып. 3. - С. 102-120.
4. Ванслов, В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. - 192 е., нот.
5. Ванслов, В.В. Статьи о балете / В.В. Ванслов. – Л.: Музыка, 1980 – 192 с.
6. Выготский, Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968.
7. Гращенкова, И.Н. Советская кинорежиссура. История и современность. Проблемы. Имена/И.Н. Гращенкова. – М.: «Знание», 1982.
8. Дзига, Вертов. Статьи, дневники, замыслы / Дзига Вертов ; Редактор-составитель, автор вступительной статьи и примечаний С. Дробашенко. – Москва: Искусство, 1966. – 320 с
9. Дмитриев, А. Балетное творчество Б. В. Асафьева. // Музыка и хореография современного балета. Сб. ст. Л.: Музыка, 1974. С. 109-140.
10. Дубник, И. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве: Автореф. дис. . канд. философских наук – М.: 1984.-22 с.
11. Захаров, Р.В. 'Сочинение танца: Страницы педагогического опыта' - Москва: Искусство, 1983 - с.224
12. Зозуля, Е.В. Хореография как средство эстетического воспитания младших школьников //Педагогический журнал. – М., 2014. – № 1-2. – С. 73- 82.

13. Иващенко, В.Д., Чурашов А.Г. Эстетическое воспитание детей средствами хореографического искусства. – М., 2017. – 189 с.
14. Карп П. Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. - 246 с.
15. Кириллов, А. Языковой аспект художественно-образной природы танцевального движения: Автореф. дис. . канд. искусствоведения. – М.: ГИТИ им.А. В. Луначарского, 1988. 22 с.
16. Лопухов, Ф. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925.178 с.
17. Лукиан, С. О пляске / С. Лукиан. – М.; Л.: Academia, Собрание сочинений в 2 томах. Том 2, 1935. – 792 с.
18. Лукиан, С. О пляске / С. Лукиан. – М.; Л.: Academia, Собрание сочинений в 2 томах. Том 2, 1935. – 792 с.
19. Моисеев, И.А. Я вспоминаю...Гастроль длиною в жизнь / И.А. Моисеев. – М.; Согласие, 2001. – 226 с.
20. Нилов В.Н. Художественно-творческое развитие школьников хореографическим искусством в условиях взаимодействия основного и дополнительного образования //Педагогика искусства. – М., 2017.
21. Новерр, Ж. Письма о танце и балетах. Л.-М.: Искусство, 1965.376 с.
22. Овчинникова, Е.В. Современная программа и методология преподавания классического танца на начальном уровне хореографического образования //Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – Т., 2016. – № 4.
23. Пагута, Т.И. Система эстетического воспитания младших школьников в современных условиях //Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: Педагогика, психология. – Т., 2016. – № 2 (13).
24. Попов, А. Д. Творческое наследие: В 3 т. М.: ВТО, 1979. Т. 1. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. 519 с.

25. Слонимский, Ю. Драматургия балетного театра XIX века. -М.: Искусство, 1977. 345 с.
26. Сулейменова А.М., Юнусова Е.Б. Специфика работы педагога-хореографа с детьми младшего школьного возраста на уроках ритмики и танца. – М., 2018.
27. Сулейменова, А.М., Юнусова Е.Б. Специфика работы педагога-хореографа с детьми младшего школьного возраста на уроках ритмики и танца. – М., 2018. – 156 с.
28. Сушкова, Л.Н. Педагогическая компетентность как основной компонент образовательного процесса в учебных заведениях социокультурной сферы [Текст] / Л.Н. Сушкова // Международный научно-исследовательский журнал. Ч. 4. – Екатеринбург, 2013. – №10 (17).
29. Тимошенко, Л. Г. Этнокультурное образование детей в условиях современного общества [Текст] / Л.Г. Тимошенко // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). – 2013. – № 4 (132).
30. Фетисова, Н.Е. Классический танец в учебно-воспитательном процессе учреждений системы дополнительного образования детей // Дополнительное образование: проблемы и перспективы. – Н., 2014. – С. 77-83.
31. Черников, Н.В. Формирование эстетической культуры младших школьников средствами хореографического искусства. – М.: Репозиторий БГПУ, 2017. – С. 45-48.
32. Чурашов, А.Г. Партисипативный подход к художественно-эстетическому развитию детей младшего школьного возраста средствами хореографии //Мир науки, культуры, образования. – М., 2016. – № 3. – С. 33-35
33. Чурашов, А.Г. Художественно-эстетическое развитие детей младшего школьного возраста в дополнительном образовании средствами хореографии. – М., 2014. – 120 с.

34. Шанкин, Ю.В. Художественно-эстетическое воспитание личности средствами бального танца //Социально-экономические явления и процессы. – М., 2012. – № 1.

35. Щупова, Е.Н. Эстетическое воспитание детей младшего школьного возраста в учреждении дополнительного образования. –М., 2017. – 134 с.

36. Щупова, Е.Н. Эстетическое воспитание детей младшего школьного возраста в учреждении дополнительного образования. –М., 2017.

37. Энциклопедия «Балет». – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.

Электронные ресурсы

1. Марченкова А. И., Марченков А. Л. Художественный образ в хореографическом искусстве [Текст] // Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – URL <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/> (дата обращения: 19.02.2019).

2. Официальный сайт Школы искусств №2 – Клуба ЮНЕСКО г. Ка- раганды. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shi2.kz>. (дата обращения: 16.02.2019).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

**Открытый урок по предмету "Ритмика"
возрастных групп
студии танца "Беркут"
РЦДО "ШИ №2" СОШ №15**

Тема открытого урока: "Овладение искусством казахского народного танца"

Преподаватель: Береговая Ольга Николаевна

Дата проведения: 19.12.2016г

Место проведения: СОШ №15, актовый зал

Класс: Второй год обучения (1-2 класс)

Музыкальное оформление: CD

Цель класс - концерта: Показать изученные основные элементы движения казахского танца в рабочих и танцевальных комбинациях.

Задачи:

Воспитывающая:

1. Способствовать эстетическому воспитанию и любви к национальным традициям казахского танца.
2. Путем общего показа мотивировать учащихся на повышение уровня подготовки.

Обучающая:

1. Улучшение координации, музыкальности и творческой фантазии.
2. Умение видеть сильные и слабые стороны технического исполнения учащихся других групп.

Развивающая:

1. Развитие навыков, техники исполнения основных казахских шагов, положения рук в казахском характере, закрепления на практике.

Ход урока

1. Поклон

2. **Выход** - построение детей в колонку и движение по кругу шагами: простой шаг с носка, шаги на полупальцах и на пятках, шаг марша, бег с высоким подниманием бедра вперед, танцевальный бег, приставной шаг с правой ноги, приставной шаг с левой ноги.

3. Танцевальная разминка и "Финал".

4. Движения по диагонали:

- **вращение:**

- в казахском характере;

- "бигунок";

- шаг с поворотом и прогибом назад;

- **гранд-батман:**

- с шагами бросок вперед с вытянутой стопой;

- с шагами бросок вперед с сокращенной стопой;

- с шагами бросок в сторону с вытянутой стопой;

- с шагами бросок в сторону с сокращенной стопой;

- с шагами бросок назад с вытянутой стопой;- вперед, в сторон, назад, поворот

- **шаги в казахском характере:**

- основной казахский ход;

- основной казахский ход с различными видами работой руками;

- боковой казахский ход "косичка" с рукой;

- шаг с прыжком и работой руками;

5. Port de bras (пор де бра) - 1ая, 2ая, 3ья формы.

6. Этюд в казахском характере (работа над руками).

7. Казахский танец "Арулар"

8. Поклон

Самоанализ открытого урока по предмету "Ритмика"

Тема урока: "Овладение искусством казахского народного танца"

Дата проведения: 19.12.2016г

Место проведения: СОШ №15, кабинет хореографии №215

Класс: Второй год обучения (1-2 класс)

Музыкальное оформление: CD

Цель урока: Показать изученные основные элементы движения казахского танца на середине и в комбинациях.

Задачи:

Воспитывающая: Способствовать эстетическому воспитанию и любви к национальным традициям казахского танца.

Обучающая: Улучшение координации, музыкальности и творческой фантазии.

Развивающая: Развитие навыков, техники исполнения основных казахских шагов, положения рук в казахском характере, закрепления на практике.

Содержание урока соответствует теме, поставленной цели и задачам урока, выдержан по времени и прошел в темпе. Был использован показательный тип урока, форма обучения групповая, использовалась такая форма как беседа, показ движений учащимися.

Учащиеся продемонстрировали усвоенный материал: с легкостью и живостью продемонстрировали танцевальную разминку виде не большого танца - умеют координировать работу головы, корпуса, рук и ног, различные танцевальные движения по диагонали, танцевальные ходы, вращения в различном характере, понимают различный характер музыки. Учащиеся владеют хорошей техникой исполнения движений, координацией в пространстве и выразительностью.

Эмоциональное и синхронное исполнение движений этюда в казахском характере на середине и по диагонали основных шагов, передавало национальный колорит казахского танца, что соответствовало поставленной задаче и цели урока. Особенное это отразилось в казахском стилизованном танце "Арулар", который учащиеся показали в конце урока.

Уровень сложности движений соответствует возрастному критерию учащихся. Сохранили высокий уровень двигательной активности на протяжении всего урока. Учащиеся были самостоятельны, дисциплинированы.

На основании критериев музыкально-ритмического (слух, ритм) и эмоционального (пластическая передача характера и настроения музыки, положительное влияние уроков на эмоциональное состояние учащихся) развития мы можем сделать вывод, что учащиеся:

- знают, что любое танцевальное движение исполняется в строгом соответствии с темпом, ритмом и характером музыки;
- умеют распознать и передать движением характер музыки (грустный, весёлый, торжественный и т.д.);
- получают удовольствие от занятий танцем.

Занятие прошло продуктивно, все учащиеся справились с предложенным объемом работы. Атмосфера на занятии была эмоционально доброжелательная. Все присутствующие отметили высокий уровень занятия.

**Анализ открытого урока по предмету «Ритмика»
преподавателя хореографии Береговая О.Н.
РЦДО школы искусств №2 г.Караганды**

Общие сведения : *Открытый урок для родителей*

Дата: 19.12.2016, СОШ №15

Класс: Второй год обучения (1-2 класс)

Тема урока: "Овладение искусством казахского народного танца"

Оборудование урока: Хореографический класс №215

Музыкальное оформление : CD

Цель урока: Показать изученные основные элементы движения казахского танца на середине и в комбинациях.

Задачи:

Воспитывающая: Способствовать эстетическому воспитанию и любви к национальным традициям казахского танца.

Обучающая: Улучшение координации, музыкальности и творческой фантазии.

Развивающая: Развитие навыков, техники исполнения основных казахских шагов, положения рук в казахском характере, закрепления на практике.

Тип урока: Комбинированный

Форма обучения: Групповая

Методы обучения: словесные, практические

Урок построен в форме показа. Учащиеся продемонстрировали усвоенный материал. Педагог использует такие формы работы, как рассказ, комментарии движений.

Уровень сложности соответствует программе 2 класса и возрастному критерию учащихся.

Комбинации построены грамотно, достаточно высокий уровень сложности, с элементами перемещения в пространстве. Учащиеся владеют хорошей техникой исполнения движений, координацией в пространстве и выразительностью.

Эмоциональное и синхронное исполнение движений этюда в казахском характере на середине и танцевальных шагов по диагонали, передавало национальный колорит казахского танца, что соответствовало поставленной задаче и цели урока. Особенно это отразилось в казахском стилизованном танце "Арулар", который учащиеся показали в конце урока.

Занятие прошло продуктивно, все учащиеся справились с предложенным объемом работы.

Одним из критериев оценки работы преподавателя хореографии является уровень профессиональной подготовки учащихся.

Атмосфера на занятии была эмоционально доброжелательная. Все присутствующие отметили высокий уровень занятия.

Это дает основания высоко оценить работу педагога, как профессионала в своей области хореографического искусства.

Фото №1

Хореографическая картина «Казак батырлары».

Исполняет старшая группа (4 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 13- 17 лет.

1-3 год обучения.

Завязка: Движение юных артистов начинаются по кругу движениями напоминающими скачку, символизирующие обеспечение безопасности родной земли в любые времена.



Фото №2

Хореографическая картина «Казак батырлары».

Исполняет старшая группа (4 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 13- 17 лет.

1-3 год обучения.

Кульминация – развязка: трижды взмах полотном с последующим его снятием. Символизирующее «дыхание природы, пробуждение».



Фото №3

Хореографическая картина «Дала сазы».

Исполняет средняя группа (12 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 8 - 9 лет.

1 - 2 год обучения

Экспозиция: начинается музыка, исполнители «вырастают» из положения лежа», и начинаю исполнять плавные, параллельные движения рук, символизирующие ковыляние цветов на ветру, и их произрастание



Фото №4

Хореографическая картина «Ана».

Исполняет старшая группа (4 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 13- 17 лет.

1-3 год обучения

Экспозиция: предыдущие исполнители в образе цветов остались на сцене, начинает звучать колыбельная, под которую выходит женщина «Мать» с младенцем на руках.



Фото №5

Хореографическая картина «Ана».

Исполняет старшая группа (4 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 13- 17 лет.

1-3 год обучения.

Основная часть: основная часть наполнена женской лексикой, по кругу.



Фото №6

Хореографическая картина «Вальс Независимости».

Исполняет старшая группа (16 чел.)

Студии танца «Беркут» РЦДО Школы искусств №2

Возраст 8-10 лет.

1-2 год обучения

Основная часть: начинается работа с полотнами, поочередное подкидывание полотен голубого и желтого цветов (цвета флага Республики Казахстан) символизирующие чистое небо, мир и благополучие, а одноцветие фона флага нашей страны символизирует – единство нашей страны.

