



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА НАД ВОПЛОЩЕНИЕМ ТВОРЧЕСКОГО
ЗАМЫСЛА

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

Проверка на объем заимствований
67,46 % авторского текста

Работа А.С.Сидорова к защите
рекомендована/не рекомендована
« 30 » 12 2017г.
зав. кафедрой хореографии
А.Г.Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст
Золотарева Наталья Владимировна

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

Челябинск
2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА.....	7
1.1. Подбор и анализ музыки.....	7
1.2. Задачи балетмейстера. Танец и его составляющие.....	15
1.3. Сочинение танцевального текста.....	25
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРА.....	34
2.1. Роль балетмейстера в постановочной работе в государственных ансамблях.....	34
2.2. Источники содержания и выразительные средства народной хореографии.....	53
2.3. Подготовка танцевального коллектива к работе над постановкой танца.....	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	69
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	70

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы моей работы – «Организация работы и творческой деятельности хореографического коллектива» (при общеобразовательных школах, школах искусств, колледжах культуры и искусства и высших учебных заведений).

Интерес к искусству хореографии с каждым годом неуклонно возрастает. Об этом говорят открывающиеся классы с эстетическим уклоном в общеобразовательных школах, где проходят уроки хореографии; кадетские корпуса и женские семинарии, в которых изучаются историко-бытовые и бальные танцы; появляются новые современные танцевальные стили, которые очень привлекают современную молодежь. Так же происходит популяризация самодеятельных танцевальных конкурсов среди различных учебных заведений. Все эти факты – свидетельство пробуждения нового современного художественного сознания людей. Такие обстоятельства являются плодотворными предпосылками для возникновения и организации новых хореографических коллективов, а так же роста и развития уже существующих, что отвечает потребностям нашей действительности.

В своей работе я рассматриваю не только цели и задачи хореографических коллективов в общеобразовательной школе и других учебных заведениях, а так же отвечаю на такие вопросы как:

1. Каким должен быть художественный руководитель хореографического коллектива;
2. Каков репертуар хореографического коллектива;
3. Воспитательная работа в процессе репетиционных занятий хореографического коллектива;
4. Педагогическая целесообразность проведения концертных выступлений и их организация;

5. Роль хореографического коллектива в эстетическом, культурном воспитании, в общеобразовательном процессе и развитии личности. Я считаю, что все эти вопросы очень важны, актуальны на сегодняшний день и заслуживают пристального внимания.

Объект исследования: Работа балетмейстера над воплощением творческого замысла

Предмет исследования: Рассмотреть педагогический опыт Марченковой А.И. в организации балетмейстера над воплощением творческого замысла

Цели исследования:

На примере анализа педагогического опыта Марченковой А.И. в организации работы и творческой деятельности, работе балетмейстера над воплощением творческого замысла определить необходимые условия для плодотворной работы балетмейстера.

Задачи исследования:

Обосновать необходимые условия для организации работы и творческой деятельности хореографического коллектива:

- Историко-теоретические основы танцевального творчества
- Подбор и анализ музыки
- Задачи балетмейстера. Танец и его составляющие
- Сочинение танцевального текста
- Роль балетмейстера в постановочной работе в государственных ансамблях
- Источники содержания и выразительные средства народной хореографии
- Подготовка танцевального коллектива к работе над постановкой танца.

Источниковедческой базой для выполнения дипломной работы служила следующая литература: Бакланова Н.А. Профессиональное мастерство работника культуры: учебное пособие; Каргин А.С.

Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе; Хореографическое образование на стыке веков. Сб. докл. и тез. Всероссийской науч.-практ. конф.; Пуртова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О.В. «Учите детей танцевать». Педагогический опыт Марченковой А.И., педагогический опыт Золотовой С.И. Газетные и журнальные статьи.

Уровень изученности. При написании выпускной квалификационной работы мы опирались на труды следующих специалистов:

Захаров Р.В., Мазепа В.И. в своей работе подробно описывает нам историю появления хореографии как искусства и ее значение в культуре.

Труды Горшковой Е.В. посвящены работе с детьми дошкольного возраста, занимающихся хореографией. В работе «Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа» Горшкова Е.В. рассказывает нам о ценности музыки в танцевальном искусстве, о том какую музыку лучше всего использовать в детских постановках, о том как важно верно подобрать музыку, подходящую хореографическому образу. В пособии «От жеста к танцу...» представлены подробные конспекты занятий и методические рекомендации по развитию творчества в танце у детей 5-7 лет.

Знаменитая работа Карпа П.М. под названием «Младшая муза» повествует нам, в виде занимательного рассказа, историю появления хореографического искусства и его развитие.

Смирнов И.В. автор постановок в знаменитых балетах «Я помню чудное мгновенье», «Сильнее любви» в своей работе «Искусство балетмейстера» уделяет внимание следующим темам: балетмейстер, кто он такой, какие балетмейстеры бывают, и в чем заключается смысл его работы; основные законы драматургии и их применение в хореографическом произведении; значение музыки в хореографическом произведении; композиция танца; работа балетмейстера по созданию хореографического образа и другие.

Методы исследования, которыми мы пользовались:

Эмпирической группы: изучение литературы, изучение информации в интернете, работа с видеоматериалом.

Теоретической группы: анализ, систематизация, обобщение.

Теоретическая значимость. Обобщение информации о значении рисунка при создании хореографического образа в хореографии.

Практическая значимость. Разработка методического пособия по подбору танцевального рисунка, при постановке различных танцевальных композиций: этюдов, танцевальных зарисовок, танцевальных миниатюр, сьюит и т.д., которое может быть использовано хореографами педагогами дополнительного образования в области хореографии, а также любителями танцев.

Структура дипломной работы состоит из: содержания, введения, двух глав, а также подглав, а также заключения, списка использованной литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

1.1. Подбор и анализ музыки

Первого из них балетмейстера – сочинителя новых хореографических произведений – балетов, можно сравнить с композитором, создающим музыкальное произведение большой формы.

Но композитор будит воображение слушателей, создавая музыкальные образы, а балетмейстер для достижения той же цели создает образы пластические, зримые. Способность мыслить хореографическими образами отличает режиссера драмы или оперы. Он также имеет дело с драматургией, которую ему предстоит воплотить в своей хореографии, развитии пластической линии всего балета, поэтому он, как и режиссер, должен быть мыслителем, философом, психологом, педагогом.(3)

Всякий режиссёр приступает к постановочной работе уже после того, как изучил, осмыслил и продумал пьесу, которую должен ставить или, текст на который написана опера, т. е. имея на руках готовый текст. Он является постановщиком авторского сочинения (например, пьесы А. Островского или оперы В. Чайковского, написанной по либретто). Основная задача – истолковать их, найти яркое, убедительное сценическое воплощение идей автора, драматурга или композитора. Сам является автором балета, сочинителем всего хореографического текста, а затем уже и постановщиком его на сцене.

Недаром в афишах прошлого столетия мы читаем: «Балет сочинён Ш. Дидло, поставлен А. Глушковским» или «Балет сочинён и поставлен М. И. Петипа». (3)

Несведущие люди приравнивают творчество балетмейстера к труду режиссёра. Это большое заблуждение, которое наводит подчас путаницу в понимании роли балетмейстера для создания балета, а иногда приводит к

произвольному искажению авторского танцевального текста, плагиату и т. п.

Принято говорить: «балетмейстер-постановщик», подразумевая под этим «балетмейстера-сочинителя». Правильно ли это? Балетмейстер-постановщик – это тот, кто ставит артистам уже сочиненные произведения. Значит, балетмейстер-сочинитель – это тот, кто сочиняет балет или танец, а постановщик – это тот, кто показывает это сочинение артистам. Чаще всего эти два типа балетмейстера объединяются в одном лице. Но кто-то должен ещё и репетировать сочинённый и поставленный балет или танец. Это может делать сам балетмейстер-сочинитель, но он иногда поручает такую работу другому специалисту-балетмейстеру-репетитору. Такая должность есть почти в каждом театре.(3)

Репетитор чаще занимается возобновлением старых спектаклей, вводом в них новых исполнителей, но также параллельно с постановщиком работает со вторым или третьим составом нового балета. Это третий тип балетмейстера. В его обязанность входит вся работа по показу и отделке танцев, мизансцен – как сольных, так и массовых. В небольших труппах имеется один-единственный штатный балетмейстер театра, который является и сочинителем, и постановщиком, и репетитором всего репертуара. Такие театры, как Большой в Москве или театр им. Кирова в Санкт-Петербурге, обладают целым штатом репетиторов высокой квалификации. Одни из которых, работают только с солистами, другие с кардебалетом, третьи – с народно-характерными танцовщиками. Четвертый тип балетмейстера можно назвать танцмейстером. И вот почему.

Если слово «балетмейстер», принято употреблять в значении «создатель балетного спектакля», т. е. большой формы театрального представления, то слово «танцмейстер», буквально означает «мастер танца», т. е. отдельного номера. В жанре малых форм работали многие

хореографы прошлого, им уделяют немало внимания и современные балетмейстеры.

Как мы уже говорили, чтобы стать балетмейстером, необходимо хорошее образование и способности к этому виду творческой деятельности. Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: прежде – всего, отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять бесчисленное число разнообразнейших танцевальных композиций. (7)

Балетмейстер должен уметь понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы, присущие людям различного характера, как бы эти движения не были сложны. Он должен иметь выразительное лицо и пластику. Кроме того, ему необходимо обладать прекрасной зрительной памятью и острым взором, способным замечать исполнительскую погрешность в массе танцовщиков. Глаз балетмейстера, подобно объективу киноаппарата, должен точно фиксировать сцену или танец, также как ухо композитора или дирижёра контролирует игру оркестра. Музыкальный слух, безупречное чувство ритма, дадут ему возможность работать над музыкальным произведением, запомнить его так, чтобы при сочинении хореографии он мог его мысленно пропеть.

Рисунок в танцевальной композиции и красочная гамма костюмов как и декоративный фон, в балетном театре играют очень значительную роль.

Создатель крупных хореографических произведений, должен обладать знаниями и способностями режиссёра-постановщика драматургического цельного спектакля. Все эти качества, заложенные в природе человека, развиваются не сразу, а путем учебы и тренировок. В прошлом балетмейстером становился артист балета, обладающий фантазией и проявивший способность к сочинению танца. Опыт служил ему единственной балетмейстерской школой. Если он обладал ещё пытливым умом и жаждой знаний, то заниматься самообразованием:

много читал, посещал музеи и выставки, концерты симфонической музыки. Знакомство с выдающимися достижениями других искусств расширяло кругозор, развивало ум и художественный вкус.

Таким был Михаил Фокин, обладавший исключительной широтой познаний. Ведь хореографическое училище могло тогда дать лишь очень низкий уровень знаний. Фокин добился всего сам. Создатель хореографического шедевра – танцы лебедей в балете «Лебединое озеро», балета «Щелкунчик» в 1-ой редакции и ряда других Лев Иванов был незаурядным музыкантом (7).

И это закономерно привело к организации обучения специалистов в соответствующих заведениях. В 1940 г. в Москве была организована кафедра хореографии и специальное балетмейстерское отделение при Государственном институте им. А. В. Луначарского.

1. Может ли балетмейстер ограничиться лишь художественным руководством вверенного ему коллектива? Балетмейстер является организатором всей творческой жизни балетной труппы и определяет её идейную и художественную направленность.

2. Человеческое телодвижение как четырехсторонний выразительный комплекс, как единство четырех информационных потоков – телосложенческого, контактного, кинетического, психологического (9).

История развития танцевальных движений – история кинетических средств выразительности (амплитуда, прыжок, вращения, координация, ритмика и т.п.). Подстраивание под развитую кинетику контактных, телосложенческих, психологических средств выразительности – создание тем самым специфических танцевальных форм человеческого телодвижения.

Приемы развития содержательности в танцевальном движении выражается за счет изменения темпо-ритма исполнения, за счет изменения направления движения, за счет изменения амплитуды движения, за счет контрастной смены одного элемента другим и др.

Танцевальный текст (последовательное соединение движений, поз, мимики) – многоаспектное выразительное целое, сложное художественно-образное языковое явление. Как и музыкальный, он обладает схожими построениями: фразами, предложениями, периодами, частями.

Структуры построений текста закрепились в практике танцевального искусства как характерные конкретно-исторические композиции (хоровод, кадрили, пляска и т.д.).

Пространственное строение танца определяется расположением, перемещением танцующих на сцене. Пространственное строение может поднять или снизить активность танцевального действия, придать ему черты изобразительности (конкретности) или обобщенности (абстрактности). Элементами пространственного строения танца являются: мизансцена (расположение танцующих на сцене), рисунок, пространственный переход. Приемы развития рисунка в массовом танце (за счет изменения темпо-ритма, введения дополнительного танцевального текста, контрастной смены одного построения другим). (11)

Выбор музыки для будущего танца – это всегда проблема. Каждый хореограф решает ее по-своему. Но как бы не происходил выбор, в любом случае необходимо обосновать, почему именно эта музыка избрана для танца. Чем она привлекательна? Что в ней такого особого, отличительного от других подобных произведений?

Далее следует анализ. Методика анализа музыкального материала предполагает скрупулезное знакомство с его звуковыми выразительными средствами:

- с принципами звук изложения (что представляет из себя данная музыка: тоновая, тембровая, конкретная);
- с характером музыкальной образности (особенности мелодики, ритмики, оркестровки, исполнения);
- с принципами развития музыкальных тем;

- со структурой построений (фраз, предложений и т.п.). (11)

Вначале определяются ассоциирующиеся с данной звучностью и логикой построения музыкального произведения будущие танцевальные персонажи, их отношения, среда в которой они действуют, время действия, состояния и т.д. и т.п. Во время повторных прослушиваний музыки уточнить и прояснить характеры танцующих персонажей, их действия, логику взаимоотношений.

Обозначить вид танцевальной лексики будущих персонажей (классический, народный, джазовый танец, свободная пластика и т.д.). Определить в слове ТЕМУ, ИДЕЮ и СЮЖЕТ предполагаемой постановки. Возникший в слове замысел еще и еще раз проверить и сверить с развитием музыкальной образности. Внести в него, если надо, уточнения, коррективы.

Танцевальный сюжет ничего общего с литературным сюжетом не имеет.

Сюжет в танце – это внутреннее смысловое развитие, сцепление образов, роль которых могут играть, как уже говорилось выше, и отдельные танцевальные движения (пластико-динамические мотивы), и части танцевальных текстов, в которых создаются эмоциональные настроения (состояния), и персонажи, которые действуют эпизодически или на протяжении всей танцевальной композиции. То есть разноплановое современное хореографическое сознание позволяет говорить о том, что сюжет в танце – явление многослойное (15).

Сюжетное действие в произведениях танца строится либо как бесконфликтное, где воссоздается образ лирического переживания или пейзажной зарисовки, соотнесения и повторения (скажем, в сюите) вереницы настроений, характеров, отношений (балет «Шопениана» в постановке М. Фокина), либо как конфликтное, где в основе лежит коллизия (противоречие, столкновение). В последнем случае мы наблюдаем разные характеры, устремления, жизненные позиции, которые

сталкиваются и отстаивают свои интересы. Действие здесь развивается по законам драматургии, проходя этапы: экспозицию, завязку, несколько ступеней развития, кульминацию и развязку. Так строятся события в балетных спектаклях («Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта» и др.), отдельных номерах («Чумацкие радости». «Подольночка» в постановке П. Вирского, «Беспризорники» в постановке В. Варковицкого и др.).

Сюжетность в танце — построение многоуровневое, просматривающееся в логике текста танцевальных движений, в характере межперсонажных отношений, в последовательности действий, событий, явлений.

Многоуровневая сюжетная конструкция является на самом деле многоуровневой (многолинейной) содержательностью танцевального произведения. Такой содержательной насыщенности нет (и не может быть!) при формальном соединении «школьных» движений в цепочку, в «актерском» или «пантомимном» интерпретировании выразительной палитры танцевальных движений (18).

Логика построения и развития невербальных сюжетных образов танцевального текста должна совпадать с сюжетной образностью музыкального произведения, дополняться образностью костюмов и соотноситься со сценической средой, что в целом и определяет видовое своеобразие танцевальной сюжетности.

Музыка как невербальная основа танцевального произведения, определяющая его содержание, образы, драматургию. Проникновение в суть музыкального произведения. Балетмейстерский анализ мелодического и ритмического построения музыкальной фразы, ее динамических оттенков. Слияние музыкальной и танцевальной фразы.

Четырехсторонняя выразительность музыкального звука (высота, длительность, тембр, громкость), определяющая образность музыкального произведения как в целом, так и отдельных его частей.

Танец пытается ориентировать форму и содержательность музыкального звука на свою образность телодвижений, на свойственные обоим искусствам темпы, ритмические рисунки, интонации и т. п.

Если выразительность музыкального звука в танце представлять в виде системной организации, то системообразующим свойством здесь должна будет выступать кинетика исполняемых под данную музыку танцевальных движений (неважно, будь то движения свободно-пластические, бытовые, народные, классические, джазовые и пр.). Данное суждение важно для последующего понимания совершенного синтеза всех компонентов - искусств в танцевальном произведении.

Традиционная танцевальная музыка своим метроритмом (вальсы, польки, мазурки и пр.) соответствует основным шагам бытовых танцев. Что же касается мелодической, инструментальной, структурной выразительности, то она в бытовом танце, как правило, не отражается. И это уже составляет проблему.

Профессиональное искусство танца, особенно в последнем столетии, стремится очень тонко и емко «вычитывать» музыкальную ткань, ее содержательную образность. Поэтому мастера последнего столетия довольно часто берут для своих хореографических постановок музыку самостоятельную, не предназначенную для танца в замысле композитора. Они считают, что своей образностью она вполне отвечает выразительным возможностям современного танцевального искусства.

Аспекты музыкальной образности (метроритмические, мелодические, инструментальные и пр.) являются неким невербальным либретто для современного хореографа. Не случайно степень связности музыкального текста с текстом танцевальных движений, например, Ф. В. Лопухов предлагал подразделять как «танец около музыки», «танец под музыку», «танец в музыку», а Дж. Баланчин отстаивал еще тезис – «танец с эффектом зримой музыки». В последнем случае танцевальный и музыкальный тексты максимально сливаются своими образными формами.

Дж. Баланчин это отлично показал в своей «Симфонии до мажор» на музыку Ж. Бизе (22).

Современные мастера танца полно слышат и отражают звуковую образность в сценическом действии, варьируя, по своему усмотрению, степень связности музыкального и танцевального текста. В сфере танцевального творчества привлекается музыка разных направлений и стилей. Поэтому балетмейстер, естественно, должен быть знаком с особенностями звучания, текст сложения того или другого конкретного направления, стиля, уметь отражать эти особенности в своих сценических композициях.

Историческая эволюция конструкции танцевального костюма – от бытовых форм к высокопрофессиональным – высвечивает довольно ясную тенденцию – стремление к максимальному выявлению (обнажению) кинетики самого телосложения танцовщика, что приводит к использованию трико, купальника, комбинезона, майки.

Эта тенденция подкрепляется тягой профессионального танца к абстрактности, к раскрытию выразительности именно в сложной и тонкой кинетике движений, а не в потоке контактных или актерских построений.

Проект танцевального костюма должен отвечать характеру лексики танца, ее образному строю и действию, а также характеру музыкальной звучности (спокойному, резкому, страстному и пр.). Влияние костюма на танцевальную образность (25).

1.2. Задачи балетмейстера. Танец и его составляющие

Слово «драматургия» происходит от древнегреческого слова «драма», что означает действие.

Со временем это понятие стало употребляться более широко, применительно не только к драматическому, но и к другим видам

искусства: сейчас мы говорим «музыкальная драматургия», «хореографическая драматургия» и т. д. (27)

Драматургия драматического театра, кинодраматургия, драматургия музыкального или хореографического искусств имеют общие черты, общие закономерности, общие тенденции развития, но каждое из них вместе с тем имеет и свои специфические особенности! В качестве примера возьмем сцену объяснения в любви. Один из героев говорит любимой девушке: «Я тебя люблю!» Каждому из перечисленных видов искусства для раскрытия этой сцены потребуются свои оригинальные средства выразительности и различное время. В драматическом театре, для того чтобы произнести фразу: «Я тебя люблю!», понадобится всего несколько секунд, а в балетном спектакле на это придется затратить целую вариацию или дуэт. В то же время отдельная поза в танце может быть сочинена балетмейстером так, что выразит целую гамму чувств и переживаний. В пьесе, предназначенной для драматического театра, раскрытию действия служит и построение сюжета, образов, выявление характера конфликта и сам текст произведения.

То же самое можно сказать и о хореографическом искусстве, поэтому здесь большое значение имеет композиция танца, т. е. рисунок и танцевальный текст, которые сочиняются балетмейстером. Функции драматурга в хореографическом произведении, с одной стороны, выполняются драматургом-сценаристом, а с другой — они развиваются, конкретизируются, находят свое «словесное» хореографическое решение в творчестве балетмейстера-сочинителя.

Драматург хореографического произведения, кроме знания законов драматургии вообще, должен иметь четкое представление о специфике выразительных средств, возможностях хореографического жанра (27).

Изучив опыт хореографической драматургии предшествующих поколений, он должен полнее раскрыть ее возможности.

В своих рассуждениях о хореографической драматургии нам не раз придется касаться драматургии литературных произведений, написанных для драматического театра. Такое сопоставление поможет определить не только общность, но и различия драматургии драматического и балетного театров.

Еще в древние времена театральные деятели понимали важность законов драматургии для рождения спектакля.

Древнегреческий философ-энциклопедист Аристотель (384— 322 гг. до н. э.) в своем трактате «Об искусстве поэзии» писал: «...трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец».

Аристотель определил деление драматического действия на три основные части:

- 1) начало, или завязка;
- 2) середина, содержащая перипетию, т. е. поворот или изменение в поведении героев;
- 3) конец, или катастрофа, т. е. развязка, состоящая либо в гибели героя, либо в достижении им благополучия.

Такое деление драматического действия с небольшими дополнениями, разработкой и детализацией применимо к сценическому искусству и в наши дни.

Анализируя сегодня лучшие хореографические произведения и их драматургию, мы можем увидеть, что выявленные Аристотелем части имеют те же функции и в балетном спектакле, танцевальном номере (28).

Так же как Аристотель, Новер делил хореографическое произведение на составные части: «Всякий балетный сюжет должен завязку и развязку.

Карло Блазис в своей книге «Искусство танца», говоря о драматургии хореографического сочинения, также делит его на три части: экспозицию, завязку, развязку, подчеркивая, что между ними необходима

безупречная гармония. В экспозиции объясняется содержание и характер действия, и ее можно назвать введением. Экспозиция должна быть ясной и сжатой, а действующих лиц, участников дальнейшего действия, следует представить с выгодной стороны, но не без недостатков, если последние имеют значение для развития сюжета.

Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения мы различаем пять основных частей.

1. Экспозиция знакомит зрителей с действующими лицами, помогает им составить представление о характере героев. В ней намечается характер развития действия; с помощью особенностей костюма и декорационного оформления, стиля и манеры исполнения выявляются приметы времени, воссоздается образ эпохи, определяется место действия. 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.

2. Завязка. Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается — начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой-то третьей силой возникают конфликты. Драматургом, сценаристом, композитором, хореографом сделаны в развитии сюжета первые шаги, которые впоследствии приведут к кульминации.

3. Ступени перед кульминацией — это та часть произведения, где разворачивается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает напряженность. Ступени перед кульминацией действия могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой разворачивания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации (30).

Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие, наоборот, плавного, замедленного хода событий. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, надо для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия. В этой же части раскрываются разные стороны личности героев, выявляются основные направления развития их характеров, определяются линии их поведения. Действующие лица выступают во взаимодействии, в чем-то дополняя, а в чем-то противореча друг другу. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел, все более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям. В этой части хореографического произведения в процессе развития действия для некоторых второстепенных персонажей может наступить кульминация их сценической жизни и даже развязка, но все это должно способствовать развитию драматургии спектакля, развитию сюжета, раскрытию характеров главных действующих лиц.

4. Кульминация — наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев.

В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна выявляться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т. е. композицией танца.

Кульминации обычно соответствует также наибольшая эмоциональная наполненность исполнения.

5. Развязка завершает действие. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо, наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы. Развязка — идейно-нравственный итог сочинения, который зритель

должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Иногда автор подготавливает развязку неожиданно для зрителя, но и эта неожиданность должна быть рождена всем ходом действия.

Законы драматургии требуют, различные 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 (33).

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.

Драматург, работающий над хореографическим произведением, должен только изложить сюжет, сочиненный им, но и найти решение этого сюжета в хореографических образах, в конфликте героев, в развитии действия с учетом специфики жанра.

Нередко балетмейстер, автор постановки, бывает и автором сценария, поскольку он знает специфику жанра и хорошо представляет себе сценическое решение произведения – развитие его драматургии в сценах, эпизодах, танцевальных монологах (35).

Работая над драматургией хореографического произведения, автор должен увидеть будущий спектакль, концертный номер глазами зрителей, попытаться заглянуть вперед — представить свой замысел в хореографическом решении, подумать, дойдут ли его мысли, его чувства до зрителя, если они будут переданы языком хореографического искусства.

Основой сюжета для хореографического сочинения может быть какое-то событие, взятое из жизни (например, балеты: «Татьяна» А. Крейна (либретто В. Месхетели), «Берег надежды» А. Петрова (либретто Ю. Слонимского), «Берег счастья» А. Спадавеккиа (либретто П. Аболимова), «Золотой век» Д. Шостаковича (либретто Ю. Григоровича и И. Гликмана) или концертные номера, такие как «Чумацкие радости» и «Октябрьская легенда» (балетмейстер П. Вирский), «Партизаны» и «Два Первомая» (балетмейстер И. Моисеев) и др.); литературное произведение (балеты: «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (либретто Н. Волкова), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (либретто А. Пиотровского и С. Радлова). В основу сюжета хореографического произведения может быть положен какой-то исторический факт (примером тому являются «Пламя Парижа» Б. Асафьева (либретто В. Дмитриева и Н. Волкова), «Спартак» А. Хачатуряна (либретто Н. Волкова), «Жанна д'Арк» Н. Пейко (либретто Б. Плетнева) и др.); былина, сказание, сказка, стихотворение (например, балет Ф. Яруллина «Шурале» (либретто А. Файзи и Л. Якобсона), «Конек-Горбунок» Р. Щедрина (либретто В. Вайно-нена, П. Маляревского), «Сампо» и «Кижская легенда» Г. Сини-сало (либретто И. Смирнова) и др.)

В процессе работы над сочинением драматургия его претерпевает значительные изменения, развивается, обретает конкретные черты, обрастает подробностями и произведение становится живым, волнующим умы и сердца зрителей. Каждый вид искусства, появляясь на свет, принимается за разработку средств выразительности, форм, традиций. (38)

Хореография начала с уподобления, с подражания реальной жизни. С большей мерой подобия воспроизводились в древнейших плясках движения животных, имитировались процессы труда и т.п. (38).

Первобытный человек был, прежде всего, охотник. И это определяло развитие подражательных плясок, в которых изображались животные.

Исследователи обнаружили танцы: «бабочки», «лягушки», «эму», «динго», кенгуру – у австралийских племён; у бразильских индейцев – рыбы пляски и пляски летучей мыши; у североамериканских – «медведя», и «бизона»; на Севере России – пляски «утушек», «лебёдушек», оленя и т.п. Подражая движениям животных, охотники верили, что изображение предмета охоты влияет на сам предмет и что танец, например, буйвола, может заставить зверя прийти в район предстоящей охоты. Но, развиваясь, танец всё более удалялся от жизненной первоосновы и приобретал обобщённо-условный характер, наполняясь своеобразными символами, знаками, кодами.

Хореография научилась одним штрихом, одной деталью изображать целое (руки, поднятые над головой и напоминающие оленьи рога, – символ самого оленя); она собрала большой фонд лексики и рисунков, где каждое движение и построение участников на плоскости, несущие первоначально конкретную функцию и понятный всем смысл (притопы как способ пробудить весной землю от сна, круг как отражение солярного культа и т.п.), приобрели затем условно-обобщённый характер. Учась передавать приметы внешнего мира, человек в то же время хотел танцевальными средствами воплотить и своё отношение к нему, свой внутренний мир. Тем самым изобразительная лексика пополнялась движениями, которые имели ярко выраженную эмоциональную окраску и обрабатывались в соответствии с принятыми художественными установками, постепенно приобретая всё более отвлечённый, абстрактный вид.

Переходя к постановочной работе, руководитель начинает с рассказа о содержании танца, стараясь возможно полнее объяснить исполнителям характер, взаимоотношения, обстановку, в которой действуют персонажи. Затем исполнители знакомятся с движениями, входящими в танец. Если движения отличаются своеобразием, технической трудностью, они предварительно отрабатываются. Когда они технически уже не представляют трудности для исполнителей, начинается работа над танцем:

исполнители знакомятся с его рисунком, последовательностью выходов, перестроений. И лишь когда вчерне весь танец уже ясен, когда готов как бы первый его набросок, – начинается наиболее сложная и тонкая отработка движений, требующая творческого подхода к созданию танцевальных образов. Полезно последние репетиции проводить в костюмах, намечая обстановку сцены. Это позволит исполнителям органичнее войти в свою роль, слиться с рисуемым образом.

Примерами связи содержания и формы танца с жизнью народа могут служить старинные героические военные пляски: например, «Гонта» у запорожцев, «Хоруми» у грузин; хороводы и танцы, отражающие картины труда: «Уж мы сеяли, сеяли лен» (русский хоровод), «Сбор хлопка» (узбекский танец), «Бульба» (белорусский танец); танцы, в которых изображаются животные и птицы, например: «Гусачок» в Смоленской области, «Ласточка», «Петух», «Козлик» у литовского народа; танцы, связанные с картинами природы, такие, как «Метелица», которую танцуют и русские, и украинцы, изображая вихревое, кружащееся движение снежинок, подражая движениям зябнущего человека (40).

Необходимо обратить внимание учащихся на то, что в искусстве жизнь отражается своеобразно, в особой художественной форме. Танцующие выделяют в исполняемом действии самые яркие, характерные, обобщенные черты, они придают действию красивую и выразительную форму. Девушки, исполняющие литовский народный танец «Ласточка», держат в одной руке маленький белый платочек и время от времени делают быстрые мягкие взмахи кистью руки, подражая взмаху крыльев. В танце есть фигуры «полет», «нырянье», когда бег девушек и их пробеганье в воротца напоминают движения птиц. Есть фигура, в которой девушки взмахивают платком, как бы прощаясь с улетающими птицами.

Выделение, ярких, типических черт составляет также основу изображения в танце человека. Каждый народ придает своему танцюру или

танцорке те черты народного характера, которые он любит, уважает, которыми он гордится (41).

В танцах русского народа мы встречаем образы мужчин, женщин, девушек с очень разнообразными характеристиками, в зависимости от места происхождения танца и от его содержания. Но в основе этих характеристик лежат по преимуществу одни и те же, наиболее типические и наиболее излюбленные народом черты: образ мужчины-танцора отличается силой ловкостью, благородством, виртуозностью движения.

Русская женщина — величава и в то же время скромна, сдержанна в выражении своих чувств, движения ее плавны и грациозны. В некоторых танцах ей свойственны живость и веселье, задорность, кокетство с оттенком лукавства и юмора. Большую помощь в понимании характера и образов русского танца может оказать ознакомление учащихся с отрывками из художественной литературы, в которых описываются танцевальные сцены.

Танец Наташи Ростовской в гостях у дядюшки (Л. Толстой «Война и мир»), танец бабушки в произведении А. М. Горького «Детство», танец-соревнование лучших плясунов двух соседних колхозов, строящих электростанцию в повести Тендрякова «Среди лесов», описание танцев в поэме Твардовского «Страна Муравия» — далеко не полный список литературных произведений, в которых ярко и правдиво описаны танцевальные сцены, раскрыты чудесные образы русского народного танца.

В практике иногда приходится сталкиваться с неправильным пониманием этого выражения: нередко считается, что содержание имеется лишь в сюжетных танцах, где рисуются определенные события, где имеются завязка, развитие действия и развязка.

Учащиеся должны понимать, что танец не всегда рисует события, что очень часто содержанием танца является именно воплощение

художественных образов, характерных человеческих черт, настроений, переживаний.

1.3. Сочинение танцевального текста

Композицию создает балетмейстер – создатель, сочинитель хореографического произведения. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определённом музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строиться по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку. В композиции следует размечать рисунок танца и хореографический текст.

Рисунок танца – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке (45).

Он передавал это, используя все возможные выразительные средства, в том числе и рисунок танца, который и был одним из выразительных средств, словом, имела тесная связь между тем, что хотел сказать охотник – исполнитель танца, и его передвижениями, т. е. танцевальным рисунком. В древние времена наиболее развитым в композиции танца был именно рисунок, хотя он часто был незамысловат.

Можно предположить, что именно с появлением земледелия наряду с круговыми рисунками появляются и линейные построения танца, что в какой-то степени связано с отражением в нём трудового процесса – полевых работ.

Большое значение в развитии рисунка танца древних народов имела импровизация. Танцы шаманов, дошедшие почти до наших дней, подтверждают это.

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

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя.

Взаимосвязь рисунка танца и танцевальной лексики.

Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста.

В зависимости от задачи номера балетмейстер может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. «Некоторое знакомство с геометрией, – говорил Новер, – также может принести здесь немалую пользу: наука эта внесёт ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст чёткость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению большой блеск».

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определённое психологическое воздействие, и задача балетмейстера – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Например, плавное развитие рисунка, неторопливое движение, соответствующее музыке, невидимые движения ног танцующих, как бы плывущих по сцене, рождают перед зрителем образ лебёдушки. Рисунок танца в данном случае играет ведущую роль, но для создания образа имеют значение и танцевальный текст, и костюм – словом, все выразительные средства.

Ещё во времена Пифагора начались исследования воздействия на человека различных построений и перестроений. Различались спокойно-статистический характер горизонтального построения, возвышенный – вертикального построения, возбуждающе-динамический – диагонального построения. Уже в то время задумывались над соотношением переднего, заднего и крайнего планов, необходимых для создания глубины пространства.

Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а всей своей выразительностью способствовал пониманию основной идеи произведения, его образов, пониманию замысла балетмейстера.

Взаимосвязь рисунка танца с драматургией. Логика развития рисунка.

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 же в этом эпизоде может быть не столь насыщенным, не столь сложным).

Логика развития рисунка танца представляет связь предыдущего рисунка с последующим, а также, что каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. Представьте себе, что певец, начав музыкальную фразу, резко обрывает её, не допев до конца, и переходит к следующей. Это вызывает у слушателей недоумение. Так и танцевальный рисунок должен быть завершённым и логично переходить из одного в другой. «Каждая картина или положение сами собой ведут к следующим, – писал Новер, – фигуры танца следуют одна за другой столь же непринуждённо, сколь и грациозно. Задуманный эффект сразу же становится осязаемым, фигура, казавшаяся изящной на бумаге, будучи перенесена на сцену, теряет свою прелесть, другая, которая кажется пленительной зрителю, видящему её сверху, выглядит совсем иначе из ложи первого яруса или партера ...»

Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определённые коррективы.

Логика развития рисунка танца диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывают 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» обрывая один рисунок и переходить к другому, такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче, которая стоит перед балетмейстером.

Разговаривая, человек то повышает, то понижает голос, изменяя интонацию, замедляет или ускоряет речь. На письме это обозначается знаками препинания. Рисунок танца тоже рассказывает и, следовательно, тоже имеет свои знаки препинания. Их расстановка в первую очередь зависит от мысли, драматургии и музыкального материала.

Взаимосвязь рисунка танца и музыкального материала.

Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. Он должен отражать характер, образ музыки, её стиль, находиться в тесной связи с темпом, ритмом музыкального сочинения. Танец, его рисунок, развивается вместе с музыкой, она 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 её развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить, либо в повторе, либо в развитии уже использованного рисунка.

Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должны найти адекватное выражение в композиции танца, следовательно, и в его рисунке.

Рисунок танца соответствует характеру музыки. Например, лирический вальс требует рисунка плавного, неторопливого, если можно так сказать, напевного.

А острый, чёткий характер мазурки заставит балетмейстера обратиться к рисункам, стремительным, с динамичными продвижениям, резкими поворотами, неожиданными изменениями в направлении движения.

Это не означает, что вальс и мазурка не могут иметь один и тот же рисунок. Круг может быть и в вальсе и в мазурке, но характер рисунка в лирическом вальсе будет отличаться от мазурки, более динамичной, темпераментной, порывистой.

Темп музыкального произведения, динамика должны получить соответствующее выражение в рисунке танца. Темп определяет не только скорость движения, не только быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке, но и определяет характер произведения. Таким образом, динамика и темп являются и средствами выразительности танца.

Рисунок танца как выражение характера народа.

Характер и темперамент, присущие танцам определённого народа, также находят отражение в рисунке танца. Это проявляется в динамике движения, в остроте и плавности рисунка, свойственному 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. (11)

Распределение танца по сценической площадке.

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.

«Балетмейстерам почаще следовало бы обращаться к картинам великих живописцев, – Писал Новер – Изучение этих шедевров, несомненно, приблизило бы их к природе, – и они старались бы, тогда как можно реже прибегать к симметрии в фигурах, которая, повторяя предметы, даёт нам на одном и том же полотне как бы две сходные картины.

Однако сказать, что я вообще, порицаю, все симметрические фигуры и призываю всю искоренить их применение, значило бы превратно использовать мою мысль» (НOVER Ж.Ж. Письма о танце и балетах).

Высказывание Ж.Ж. Новера об изучении балетмейстерами произведений великих живописцев, о симметрии и асимметрии в рисунке танца, думается, справедливо особенно в тех случаях, когда мы отражаем на сцене какую-либо бытовую картину, жизненное явление, раскрываем в танце определенный сюжет.

Возьмем, например, сцену перед наводнением в балете Р.Глиэра «Медный всадник». Паника, страдание, волнение, различные мелкие эпизоды, сменяющие один другой, решены пластическими средствами. Может ли балетмейстер в данном случае пользоваться симметрическими рисунками? Нет. Рисунок должен соответствовать характеру сцены. Горе и отчаяние людей, бушующая стихия – всё должно быть хаотичным, разбросанным, неорганизованным. Однако это впечатление может быть достигнуто лишь с помощью высокой организации рисунка танца и построения мизансцены. Важно, чтобы балетмейстер умел подчинить их конкретной задаче (11).

Рисунок танца может строиться балетмейстером в нескольких планах. Нужно чтобы хореограф умел переносить внимание зрителей на тот план или на тех действующих лиц, которые в данный момент являются главными. Например, в танцевальной картине «Хмель» П.П. Вирским в ансамбле народного танца Украинской ССР, балетмейстер построил сцену так, что в определенный момент отвлекает внимание зрителей и делает неожиданным появление девушки-хмеля.

Нужно уметь управлять вниманием зрителя и для этого так распределять рисунок танца по сценической площадке, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное.

Рассмотрим в качестве примера адажио из второго акта балета «Лебединое озеро» в постановке Л.Иванова. Весь рисунок танца кордебалета построен как аккомпанемент основным действующим лицам – Одетте и Принцу. По своему характеру танец солистов соответствует музыке.

Так же как в оркестре тема переходит от солирующего инструмента ко всему оркестру, или группе инструментов, так и на сцене тема иногда переходит от солистов к кордебалету, несмотря на всё разнообразие и красоту построения лишь фон для главных персонажей (20).

При построении рисунка танца балетмейстер должен учитывать планировку сцены, а также смысловую сторону эпизода. Так, например, «Половецкие пляски» в опере А.Бородина «Князь Игорь», тесно связаны с предыдущей сценой. Следовательно, рисунок танца должен исходить предыдущей мизансцены и быть обращен к главным персонажам. Предположим, что танец, например хоровод, должен быть построен как чувство какого-нибудь действующего лица. При сочинении такого хоровода балетмейстер должен строить рисунок танца так, чтобы он был обращен к герою. Тогда смысловая задача танца найдет в рисунке своё отражение.

Сочинение танцевального текста – это в первую очередь поиск и отбор основных содержательных пластико-динамических мотивов (контактных, кинетических, телосложеческих) для рук, ног, головы, корпуса. Эти мотивы при дальнейшем варьировании будут воссоздавать в танце исходный замысел.

Мотивы в танце встречаются и реально-подражательные, и искусственные по своей форме. Те и другие могут входить как в декоративные построения (орнаментальный рисунок танца), так и в построения содержательно-действенные (изобразительно-повествовательные).

Нередко, если брать телодвижение в целом, ноги исполняют абстрактную содержательную форму, а руки – изобразительно-конкретную.

Встречается и одноплановая мотивность в телодвижениях. Но в любом случае содержательность (контактная, кинетическая и пр.) всегда присутствует в мотивах, будь они абстрактные или конкретные. Логика темпо-ритмо-интонационного варьирования танцевальных мотивов (при «эффекте зримой музыки») полностью совпадает с линией темпо-ритмо-интонационного, высотного и тембрового построения музыкального текста. Это позволяет максимально полно слить в единое содержательное целое как невербальную значимость музыкальной звучности, так и невербальную значимость кинетически развиваемых мотивов танца.

Например, для сочинения танцевального текста в музыке (при многократном прослушивании) целенаправленно выделяется (слышится) либо мелодическая линия солирующих инструментов, либо аккомпанирующая (фоновая, ритмическая) группа инструментов, либо обе линии в их образном взаимодействии. Соответственно обе эти линии повторяются затем в танцевальном тексте. Каждая звуковая линия

(солирующая и фоновая) находит свою связь с текстом телодвижений, свое отражение в нем (20).

У музыкальных звуков и танцевальных движений, кроме очевидных различий, есть поразительное сходство — общность темпо-ритмо-интонационного варьирования. На этой базе и может возникнуть совершенный синтез (взаимослияние) двух невербальных художественно-образных линий.

Такой синтез дает качественно новое (более сложное и обращенное уже одновременно к слуху и зрению) явление, которое можно назвать музыкально-танцевальной образностью, содержательностью. И в этом случае уже нет отдельной музыки, нет отдельного танцевального текста, а есть их неделимое целое. Повторяем, этого можно добиться лишь в результате полного слияния темпо-ритмо-интонационного начала двух текстов - музыкального и танцевального.

«Эффект зримой музыки» позволяет добиться полной адекватности не только реалистических музыкально-танцевальных форм, но и форм модернистских. В последних музыкальная ткань предстает очень «изобретательной». Танцевальное решение должно быть только на этом же уровне. Тогда и может родиться совершенная общность – единство художественно-образных качеств музыки и танца.

В модернистских формах роль слова, его логики существенно ограничивается. Если в реалистических музыкально-танцевальных формах еще можно пытаться осмыслить, пересказать танцевальное действие словами (хотя это вряд ли нужно и можно делать), то в модернистских формах это делать не имеет никакого смысла.

Здесь лучше всего идти строго за музыкой, слушать ее и делать то, что она «предлагает». Делать – значит мыслить невербально, мыслить именно танцевально. В этом и состоит сущность балетмейстерской профессии – мыслить танцевально.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

2.1. Роль балетмейстера в постановочной работе в государственных ансамблях

Слово «балетмейстер» в буквальном переводе означает «мастер балета». Балетмейстерами именуют постановщиков балетных спектаклей, концертных номеров, танцевальных сцен и отдельных танцев в опере, драматическом спектакле, оперетте, мюзикле, кинофильме и т. д.

Балет – искусство условное, действительность отражается в нем в системе хореографических образов. Приступая к постановке балетного спектакля, хореограф идет прежде всего от музыки, которая предопределяет будущие образы, диктует эмоциональный настрой сценического действия (1).

Чисто сюжетные коллизии балета содержатся в сценарии. В нем излагаются главные события, идеи, конфликты и характеры действующих лиц. Сценарий служит основой для создания балетной музыки и постановки спектакля. Балетмейстер на основе музыки и литературной первоосновы должен сочинить хореографический текст. Балетный спектакль включает в себя разные жанры и структурные формы танца. Здесь может быть чистая классика и народно-характерный танец, танец сольный, ансамблевый, массовый. Все эти виды сценического танца балетмейстер обязан знать досконально, так как профессия хореографа предполагает владение профессией танцовщика-исполнителя. Все балетмейстеры прошлого и настоящего времени имели практический опыт исполнительской деятельности.

Захаров Р.В. – это великий танцор и балетмейстер, который в своей работе «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта» уделяет внимание роли артистизма в балете, характеристике танцевального рисунка и такому неотъемлемому элементу хореографической композиции, как художественный образ.

Мазепа В.И. в своей работе подробно описывает нам историю появления хореографии как искусства и ее значение в культуре.

Труды Горшковой Е.В. посвящены работе с детьми дошкольного возраста, занимающихся хореографией. В работе «Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа» Горшкова Е.В. рассказывает нам о ценности музыки в танцевальном искусстве, о том какую музыку лучше всего использовать в детских постановках, о том как важно верно подобрать музыку, подходящую хореографическому образу. В пособии «От жеста к танцу...» представлены подробные конспекты занятий и методические рекомендации по развитию творчества в танце у детей 5-7 лет.

Знаменитая работа Карпа П.М. под названием «Младшая муза» повествует нам, в виде занимательного рассказа, историю появления хореографического искусства и его развитие.

Известный хореограф Климов А.А. свою работу «Основы русского народного танца...» посвятил всем тем, кто танцует или хочет научиться танцевать русские народные танцы. В пособии подробно описаны различные варианты исполнения хоровода, кадрили, пляски, и других видов русского народного танца.

Смирнов И.В. автор постановок в знаменитых балетах «Я помню чудное мгновенье», «Сильнее любви» в своей работе «Искусство балетмейстера» уделяет внимание следующим темам: балетмейстер, кто он такой, какие балетмейстеры бывают, и в чем заключается смысл его работы; основные законы драматургии и их применение в хореографическом произведении; значение музыки в хореографическом произведении; композиция танца; работа балетмейстера по созданию хореографического образа и другие (3).

Какими же еще качествами должен обладать балетмейстер, какими знаниями должен он владеть? Конечно, как и в любой творческой

профессии, ему необходим талант. Условие главное, но далеко не единственное. Балетмейстеру нужна высокая общая культура.

Балетмейстер должен глубоко знать литературу.

Хореографы-постановщики зачастую являются и авторами сценариев своих спектаклей, а литературные произведения издавна служат источником балетных сюжетов.

В разных профессиональных, самодеятельных, любительских коллективах создаются танцевальные номера, сюиты. Их нескончаемое множество. Одни остаются на сцене, как произведения мировой культуры, другие исчезают безвозвратно, просуществовав только короткий промежуток времени. Есть танцевальные произведения, которые восстанавливаются из прошлого в новые современные обработки. Мы прекрасно знаем, что в каждом танцевальном коллективе есть такой человек, который занимается созданием, а то и переработкой и реставрацией танцев, направляет круг артистов в нужное русло, управляет ими, воспитывает их. Эту роль выполняет балетмейстер.

Понятие балетмейстер в наше время довольно широкое. Если раньше балетмейстером считался человек, который только придумывает танец.

Балетмейстер — профессия творческая. Она требует от человека, выбравшего ее, очень многого: и знаний, и трудолюбия, и умения работать с людьми, и, конечно же, таланта. Профессия балетмейстера предполагает решение большого круга вопросов в процессе работы.

Балетмейстер не только сочиняет хореографический текст, рисунок танца, т.е. создает композицию танца, но и, пользуясь всеми средствами хореографического искусства, стремится воплотить свой замысел в сценических образах, выразить определенные мысли и чувства.

Он является идейно-творческим руководителем коллектива, создателем хореографического произведения. Как любой художник, балетмейстер должен быть высокообразованным человеком, который не только владеет профессиональными секретами хореографического

искусства но и разбирается в смежных видах искусства – драматургии, музыке, изобразительном искусстве, литературе. Замечательный советский балетмейстер К. Я. Голейзовский говорил о своем самообразовании: «Занимался всем, что меня тянуло. Занимался по строго намеченному плану. Сюда входили: история искусства вообще, хореографии в частности, затем живопись, скульптура и прикладное искусство. Много лет я занимался музыкой – рояль и скрипка, отсюда у меня развился слух и ритм. Не чужда мне была философия и психология. Но даже всех этих знаний очень мало для современного балетмейстера». Теоретически осмыслить особенности творчества балетмейстера, актера, выявить и проанализировать закономерности соотношения балетного искусства с другими видами искусства одним из первых в истории танца попытался Жан Жорж Новер в «Письмах о танце и балетах» – труде, сохраняющем свое значение и в наши дни. «Балетмейстер должен знать природу — как ее красоты, так и ее несовершенства. Это знание всегда поможет ему определить, что именно следует в ней выбирать», — писал Новер. Далее он указывал, что только зная жизнь, хореограф сможет найти для своего произведения ту долю правды, которая даст возможность раскрыть ее подлинные черты на сцене: «Ближе к природе, — и произведения наши станут прекрасными».

Говоря о природе, Новер имел в виду жизнь, изучению которой придавал большое значение. «Я совершенно убежден, сударь, — писал он, — что живописцу или балетмейстеру ничуть не легче создать поэму или драму в живописи или танце, чем поэту написать свое произведение. Ибо у кого недостает таланта, у того ничего не получится: нельзя живописать ногами. Пока этими ногами не станет управлять голова, танцовщики не перестанут заблуждаться и исполнение их будет чисто механическим. А можно ли назвать искусством танца одно только правильное, но бездушное выделывание па?»

Вслед за Новером одним из крупнейших педагогов и балетмейстеров, оставивших нам свои теоретические труды о хореографическом искусстве, был Карло Блазис, значение деятельности которого как педагога и теоретика особенно велико. В 1837—1850 годах он руководил Королевской академией танца при «Ла Скала», воспитал многих известных артистов балета, преподавал – и в Московской театральной школе. Он внес большой вклад в развитие системы классического танца, написав такие исследования, как «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820), «Код Терпсихоры» (1828), «Полный учебник танца» (1830) и др. В 1864 году на русском языке был издан труд К. Блазиса «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы».

Круг вопросов, которые затрагивал К. Блазис в своих теоретических работах, в своей практической деятельности, чрезвычайно разнообразен. Он считал, что балетмейстеру необходимы поистине энциклопедические знания. Сам Блазис прекрасно знал музыку, изучал живопись и скульптуру, придавал большое значение знанию истории. В своих теоретических трудах К. Блазис изложил взгляды на хореографическое искусство. Он писал о значении сценария и драматургии в балетном спектакле, о деятельности балетмейстера, о задачах его работы и выборе тем для балетных спектаклей, о технике танца, о характерных и бальных танцах. Говоря об исторических фактах, которые может взять балетмейстер как основу для работы над сценарием, К. Блазис высказал следующую мысль: «Балет, составленный из удачно выбранных исторических происшествий, с эпизодами, соответствующими этим происшествиям, такой балет возбудит общий интерес, произведет сильное впечатление на зрителя и осязательно покажет ему изменяемость событий, превратность счастья, борьбу страстей. Изображение людей, память о которых дошла до нас может возбудить в нас сочувствие ко всему доброму

и отвращение от всего низкого и порочного, оно заставит краснеть порок, а добродетели придаст силы бороться с неправдою.

Творческая деятельность балетмейстера в коллективе весьма разнообразна: это сочинение произведения, постановка и репетиционная работа. Балетмейстер, сочиняющий хореографическое произведение, основывает свою работу на программе, созданной либреттистом, и на музыке, написанной композитором.

Часто бывает, особенно при создании хореографических миниатюр и концертных номеров, что балетмейстер является и автором сюжета номера. Когда говорят о широком кругозоре балетмейстера, имеют в виду знания, помогающие ему в его профессии сочинителя, создателя хореографического произведения. Задумав произведение, балетмейстер чаще всего излагает его в виде композиционного плана (устно или письменно) композитору, который создает музыкальное произведение с учетом балетмейстерского замысла.

На основе музыки балетмейстер сочиняет хореографический текст для действующих лиц и передает свой замысел исполнителям. Через них зритель знакомится с хореографическим сочинением.

Чтобы быть подлинным создателем хореографического произведения, уметь возглавить весь процесс работы над балетом или танцевальным номером, балетмейстер должен быть также хорошим организатором, научиться использовать в своей практической и теоретической деятельности опыт смежных искусств.

Балетмейстер должен знать и любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее средствами хореографии. Чтобы танец был выразительным, нужно, чтобы и музыка была выразительной. Это необходимо помнить, давая задание композитору или отбирая готовые музыкальные произведения для своей постановки.

Творчество балетмейстера немислимо без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение

жизни, знание литературных первоисточников, произведений искусства. Поиск и отбор созвучных нашей эпохе тем, их значимость говорят о четкости гражданской позиции балетмейстера, о его зрелости.

Выбор наилучшей формы выражения для той или иной темы требует от балетмейстера работы по изучению фольклорно-танцевальных источников, освоения теории и методики постановки народного, классического, историко-бытового, современного бального танцев.

Необходимость найти нужное «слово» для выражения мысли и чувства того или иного героя заставляет балетмейстера каждодневно развивать свою фантазию, обогащать палитру выразительных средств. Высокая взыскательность помогает ему отобрать из различных вариантов сочиненного им то, что наиболее верно выражает мысли и чувства героя.

Творческое отношение к своей профессии и увлеченность своим трудом — обязательные условия для создания высокохудожественного произведения.

Приступая к работе, балетмейстер должен точно знать, какую цель перед собой ставит, к чему стремится, обязан четко продумать драматургию будущего сочинения: как выстроить завязку, как развивать образы, характеры действующих лиц, как вести действие к кульминации, как решать развязку. «Искусный балетмейстер с самого начала должен заранее представить себе эффект всего спектакля и никогда не жертвовать целым ради частности», — указывал Ж. Ж. Новер (44).

Отнюдь не забывая о главных персонажах представления, он должен помнить и об остальных; если он сосредоточивает все свое внимание на одних только первых танцовщицах, действие становится холодным, стремительность сцен замедляется и представление теряет весь свой эффект.

Движения должны выражать мысли и чувства. Совершенная техника — лишь средство для выражения мысли, говорим мы сегодня.

Балетмейстер, работая над созданием хореографического произведения, ищет для выражения своей мысли наиболее подходящую форму — и это естественно. «Форма и содержание всегда закономерно переплетаются, как корни деревьев, вызывая в воображении тысячи ассоциаций, рождая причудливые образы необыкновенной красоты и мудрости. В таких представлениях и описаниях, как и в самой природе, живет то, что бывает вечно новым и вечно старым, и думаешь, может ли быть художником не умеющий мыслить ассоциативно», — говорил К. Голейзовский.

Увлечение бессмысленным формотворчеством приводит к появлению произведений, не несущих в себе заряда эмоций, а через них и мыслей. Некоторые «экспериментаторы» пытаются убедить нас в глубоком философском значении своих произведений. Но ведь художник, в данном случае балетмейстер, обращается к сердцу зрителя, эмоционально воздействуя на него, увлекая его сюжетом, судьбами действующих лиц, драматургией.

Формотворчество балетмейстера иногда вызывает восторженную реакцию зрительного зала, но не стоит обольщаться этим. Вот что писал Новер по этому поводу: «Дети Терпсихоры! Бросьте все эти кабриоли, антраша и всякие замысловатые па! Оставьте жеманство и предайтесь чувству, безыскусственной грации и выразительности! Постарайтесь получше усвоить благородную мимику; никогда не забывайте, что она — душа вашего искусства. Вкладывайте в свои *pas de deux* побольше мысли и смысла».

Творчество балетмейстера-сочинителя сродни творчеству композитора или поэта, разница в том, что каждый из них сочиняет произведение, пользуясь языком своего искусства. Н. В. Гоголь говорил о том, что, основывая свое творчество на глубоком изучении и проникновении в народное искусство, «творец балета» может в своей фантазии развить, обогатить увиденное им в жизни.

Хореографическое произведение – это сплав танца и пантомимы. Соотношение танца и пантомимы зависит от задач, которые ставит перед собой хореограф, от их художественного решения.

Причем пантомима в хореографическом произведении отличается от цирковой и от пантомимы как самостоятельного жанра.

Таким образом, балетмейстер-сочинитель должен владеть искусством сочинения танца, пантомимных эпизодов, мастерством режиссерского построения мизансцены, умением создавать драматургию хореографического произведения, так как иначе он не сможет в художественно-хореографических образах раскрыть идею произведения, не сможет раскрыть свой замысел.

Известный реформатор балета русский балетмейстер М. Фокин указывал: «...балет и танец не синонимы (танцем здесь Фокин называет танцевальный язык и не имеет в виду отдельный танцевальный номер). В том-то и разница, что, кроме танца, балет пользуется и мимикой, и пантомимой, и недвижимыми, а стало быть, нетанцевальными группами. Изгнать, как «контрабанду», из балета все, что не танец, — значит обеднить балет. Если бы Жизель непрерывно танцевала, сходя с ума, то чудная сцена стала бы смешной и глупой. Если бы все сцены «Спящей красавицы» переделать в танец, то ни один зритель не вынес бы такого сплошного танцевания».

После создания хореографического сочинения (имеется в виду первый этап работы) балетмейстер-сочинитель передает — показывает исполнителям свое произведение, т. е. проводит постановочную работу, затем наступает процесс репетиционной работы по отработке, которая часто поручается балетмейстеру-репетитору.

Иногда балетмейстеру приходится осуществлять постановку спектакля или концертного номера, созданного другим автором, как нередко говорят, «переносить» спектакль, родившийся в одном театре, на

сцену другого, причем делать это он имеет право только с согласия автора хореографического произведения.

Естественно, что при «переносе» сочинения должно быть указано, кто является его автором.

В чем же заключается в этом случае работа балетмейстера?

Прежде всего постановщик должен безукоризненно знать произведение, которое собирается ставить, тщательно изучить замысел балетмейстера-сочинителя, постичь образный строй произведения, хореографический текст, композицию танцев, мизансцены, характер исполнения движений, чтобы суметь передать все это исполнителям. Особенно ответственно должен относиться балетмейстер к постановке спектаклей и концертных номеров, вошедших в золотой фонд мировой хореографии, ставших ее классическими образцами. В этом случае он подбирает в труппе таких артистов балета, которые по своим исполнительским данным могут наиболее полно раскрыть замысел, характер и стиль сочинения.

Балетмейстер в своей постановочной работе должен уделять большое внимание изучению танцевального текста не только для солистов, но и для кордебалета. Задача упрощается, если он имел возможность присутствовать при создании произведения, при показе его автором. В этом случае ему легче вникнуть в суть хореографического сочинения, в замысел, по ходу работы уточнить отдельные детали.

Если же постановщик не имел такой возможности, а изучает хореографическое произведение, уже идущее на сцене театра, то он должен скрупулезно выделить все то, что было создано автором, и отменить все наносное, появившееся в результате смены исполнителей, «фантазии» балетмейстеров-репетиторов и т. п.

В этом смысле его работу можно в какой-то мере сравнить с работой реставратора над восстановлением живописного полотна.

В создании номера или балета все имеет значение: и деятельность балетмейстера, сочинившего его, и труд исполнителя, и работа балетмейстера-репетитора. Работа балетмейстера-репетитора — тоже творческая. От того, как будет номер отрепетирован, зависит, смогут ли исполнители донести до зрителя замысел сочинителя, что, в свою очередь, влияет на то, как танцевальный номер или спектакль будет воздействовать на зрителя. Балетмейстер-репетитор, как правило, присутствует на постановочных репетициях. Если номер или балетный спектакль создается заново, то он присутствует при всей постановочной работе, которую проводит балетмейстер-сочинитель. Если, например, ставится уже поставленный ранее или в другом месте спектакль, то балетмейстер-репетитор, присутствуя на репетициях постановщика, учит хореографический текст, мизансцены, изучает стиль, характер сочинения. Нередко бывает, что балетмейстер-репетитор помогает балетмейстеру-сочинителю в выборе того или иного исполнителя.

Может показаться, что работа балетмейстера-репетитора заключается лишь в отработке, отделке того, что поставлено балетмейстером. Но это не так. Он должен не только отработать с исполнителями движения, но и раскрыть образ и характер, передать стиль сочинения. Балетмейстер-репетитор обязан выявить почерк создателя хореографического произведения, его индивидуальную манеру. Тогда в результате его работы произведение засверкает всеми гранями — в нем должны быть «выписаны» каждая деталь, каждая черточка, различаться тона и полутона, основная тема и аккомпанемент.

Балетмейстер-репетитор должен помочь исполнителям полнее раскрыть образы и характеры, исходя из задач, поставленных автором.

Работая над образами, над оттачиванием исполнительского мастерства, репетитору следует принимать во внимание индивидуальные качества артистов, уметь использовать лучшие стороны их таланта.

Балетмейстер-репетитор должен ясно представлять конечную цель своей работы, четко определить ее задачу и, исходя из нее, наметить такую последовательность и методику репетиционной работы, которая способствовала бы наиболее быстрому и качественному ее завершению.

Балетмейстер-репетитор должен составить план репетиций, определить, сколько их потребуется на данный танцевальный номер, наметить задачу каждой из них. Заметим, кстати, что на первом этапе чаще всего бывает нецелесообразно проводить совместные репетиции солистов и кордебалета, репетиции с ними проводятся отдельно, и только тогда, когда партии тех и других будут тщательно отрепетированы, их объединяют уже для совместной работы.

Естественно, что репетиционный план в процессе работы может корректироваться и незначительно изменяться. Нужно следить, чтобы на репетиции были обязательно заняты все вызванные исполнители.

Балетмейстер-репетитор должен быть и педагогом: ему нужно уметь распределить силы исполнителей, распланировать нагрузку в процессе занятий так, чтобы избежать перенапряжения мышц, что может привести к травмам. Для этого технически сложные эпизоды необходимо чередовать с легкими или работу с одной группой исполнителей сменять работой с другой. Если номер технически сложный, то не следует стремиться «прогнать» его с начала до конца, даже если технические трудности свободно преодолеваются исполнителями. Необходимо отрабатывать сначала отдельные части номера, потом объединять их вместе и только потом уже репетировать весь номер на одном дыхании, с тем чтобы исполнители не только овладели техникой танца, но и выразительно, без напряжения смогли бы станцевать весь номер.

Иногда в сочинении балетмейстера встречаются технически сложные движения. Тогда балетмейстеру-репетитору приходится отрабатывать их отдельно. Исполнители ставятся в линию или по диагонали, для того чтобы репетитор видел каждого, а они видели себя в зеркале и

ориентировались друг на друга. После того как будут выучены сложные движения, репетитор может требовать их выполнения в заданном рисунке.

Балетмейстер-репетитор должен создавать в коллективе творческую атмосферу, чтобы, несмотря на большую затрату физических сил, труд участников коллектива был радостным, чтобы все видели цель, к которой нужно прийти в результате репетиции, и конечную цель всей работы. Часто бывает целесообразно в конце репетиции подытожить то, что создано, сказать исполнителям, чего они достигли, что вышло, а над чем еще предстоит трудиться на следующих репетициях, назвать лучших исполнителей, сделать замечания тем, кто был недостаточно внимателен или недостаточно активен. Одним словом, балетмейстер-репетитор пользуется всеми педагогическими приемами, делая по ходу и в конце репетиции общие и индивидуальные замечания.

Каждая репетиция имеет свою кульминационную точку, и исполнители должны уходить с репетиции с чувством удовлетворения от того, что главное удалось сделать.

Следует помнить о длительности репетиции, которая зависит от физической нагрузки данного танцевального номера, от задачи, от возможностей исполнителей. Длительность репетиции должна планироваться так, чтобы обеспечить максимальную продуктивность работы.

Если репетируется новое сочинение, то балетмейстеру-репетитору следует приглашать время от времени балетмейстера-сочинителя для просмотра сделанного. Это позволит, с одной стороны, избежать искажений авторского замысла, а с другой — балетмейстер-сочинитель может внести изменения или дополнения в первоначальный вариант произведения. Предложения репетитора должны быть направлены на улучшение и развитие сочиненного балетмейстером. Только в этом случае они могут быть полезны, так как не будут искажать замысла, нарушать

стиль произведения, изменять трактовку образов. Но в любом случае изменения или добавления нужно согласовать с автором хореографии.

К сожалению, известны случаи, когда балетмейстер-репетитор до такой степени «улучшает» танцевальный номер, что он становится совсем непохожим на то, что задумал автор. Такой подход к репетиционной работе недопустим.

В работе с исполнителями нужно всегда учитывать педагогические и психологические моменты. Отношения с участниками коллектива должны быть искренними, дружескими, теплыми, но не панибратскими. Нужно стараться найти в отношениях с исполнителями золотую середину. Это поможет продуктивно строить работу.

Балетмейстеру-репетитору необходимо хорошо знать танцевальный коллектив. Только при глубоком знании характера, склонностей, возможностей каждого исполнителя можно добиться наилучших результатов в работе. Надо уметь видеть, кого можно и нужно поощрить по ходу репетиции, кому сделать замечание после нее, кого заставить повторить движение несколько раз. Бывает, что, учитывая особенности отдельных исполнителей, их необходимо подбодрить, поощрить, даже если их исполнение несовершенно. Это поможет им в преодолении трудностей.

Таким образом, подходя со знанием дела к своей работе, репетитор сможет наиболее эффективно проводить каждую репетицию. Следя за точностью, музыкальностью, техничностью исполнения, он должен помочь танцовщику или танцовщице выявить характер роли. На одну и ту же роль могут быть назначены два разных по своей индивидуальности исполнителя. В этом случае необходимо прежде всего следить за тем, чтобы сохранить авторский замысел, а индивидуальное прочтение образа может иметь место, но в определенной степени. (45)

Репетитор должен быть человеком эмоциональным, уметь зажечь исполнителей темой, идеей номера, иногда с помощью темпераментного

показа исполнения тех или иных движений. Темп, характер репетиции во многом зависят от мастерства балетмейстера.

В каждую репетицию он должен вносить творческое начало и добиваться того же от всех исполнителей.

В начале репетиционной работы особенно сложные технические движения и комбинации следует разучивать в замедленном темпе, с тем чтобы в дальнейшем привести темп исполнения в соответствие с замыслом композитора и балетмейстера.

Работа балетмейстера-репетитора чрезвычайно ответственна и важна. Он ближайший помощник балетмейстера — создателя произведения, от него во многом зависит успех постановки.

Личностные качества балетмейстера нового типа

1. Наличие прогрессивного мировоззрения.

2. Наличие вдохновения, которое губит равнодушие и проявляется:

а) в умении создать заинтересованность, например, рассказать о хореографии очень поэтично, показать перспективы, открывающиеся на этом поприще, многообразие этой деятельности, разноплановость;

б) доброжелательности и терпении;

в) индивидуальности, уважении к каждой личности. Для руководителя непростительна слабость. Он должен быть собран, подготовлен (не должен терять авторитета). Люди, особенно дети, нуждаются в твердом руководстве.

Необходимо быть строгим, но справедливым. Справедливость — это черта личности. Однако часто виной несправедливости является предубежденность — избежать ее помогает чуткость. Необходима объективная заинтересованность в своей работе. Человек без тормозов — испорченная неуправляемая машина. Нужно быть мудрым и добрым.

Древние философы говорили: «Юмор — это мудрость жизни». Веселый человек проводит занятия лучше, чем угрюмый, так, что ученики заметно лучше усваивают учебный материал. Нравственной основой

тактичности является этика — кодекс человеческой чести, регламентирующий поведение людей. Сердцевина такта — уважение личности с требовательностью к ней. Личностные качества и уровень мастерства должны оцениваться отдельно.

Мастерство приобретается, вырабатывается в любой профессии.

Главные качества мастерства

Особенно важны 3 параметра:

- 1) эрудиция;
- 2) способности;
- 3) владение педагогической техникой. Раскроем их (49).

Действия балетмейстера верны, если он постигает внутренний мир людей.

Он должен быть собран, подготовлен (не должен терять авторитета). Люди, особенно дети, нуждаются в твердом руководстве. Необходимо быть строгим, но справедливым. Справедливость — это черта личности. Однако часто виной несправедливости является предубежденность — избежать ее помогает чуткость.

Необходима объективная заинтересованность в своей работе. Человек без тормозов — испорченная неуправляемая машина. Нужно быть мудрым и добрым.

Древние философы говорили: «Юмор — это мудрость жизни». Веселый человек проводит занятия лучше, чем угрюмый, так, что ученики заметно лучше усваивают учебный материал. Нравственной основой тактичности является этика — кодекс человеческой чести, регламентирующий поведение людей. Сердцевина такта — уважение личности с требовательностью к ней. Личностные качества и уровень мастерства должны оцениваться отдельно. Мастерство приобретается, вырабатывается в любой профессии.

Главные качества мастерства Особенно важны 3 параметра:

- 1) эрудиция;

2) способности;

3) владение педагогической техникой. Раскроем их. 1. Знания открывают горизонт культуры. Широта знаний имеет огромное значение для приобретения авторитета. Действия балетмейстера верны, если он постигает внутренний мир людей.

Необходимые способности:

а) профессиональная зоркость – умение угадать состояние учеников по внешним проявлениям, вовремя поставить диагноз; требует развития наблюдательности;

б) оптимистическое прогнозирование, или педагогическое воображение, способность планировать результаты своей работы;

в) организаторские таланты — способность приобретать опыт руководителя;

г) мобильность, адекватность реакции;

д) педагогическая интуиция – вырабатывается на базе знаний, проявляется в тяжелых случаях, во внезапных догадках, озарениях.

Педагогическая техника включает приемы воздействия на участников коллектива. Надо уметь научиться свободно, управлять своими эмоциями, внутренним состоянием. Воздействовать на людей при помощи интонации, мимики, жеста. Главный инструмент — голос, его тембр, устойчивость, выразительность. Он должен не раздражать и не убаюкивать. Низкие тона больше подходят, чем высокие (высокие раздражают). Действия и мимика не менее выразительны, чем слова.

Мимика может дополнять, одухотворять речь, но часто встречается неконтролируемая мимика с незапланированным результатом (например, кто-то гневается, а вокруг все смеются).

Следует избегать двух опасных крайностей: (52)

1) чрезмерной динамичности лицевых мышц — бегающих глаз;

2) статики мышц – каменного лица. В жестикуляции проявляется индивидуальный характер. Очень часто руки не помогают, но мешают

объяснениям. Вредно постоянное манипулирование предметами. Начинающие преподаватели, как правило, не знают, «куда деть руки». Важно добиться сдержанных естественных движений – это помогает усилить внимание. Перед студентами стоит такая задача, как выработка культуры жестов. Дети часто копируют преподавателя и подражают ему, способность подражания – идентификация — может ускорять, а может и замедлять учебный процесс, поэтому при работе требуется предельная концентрация (52).

На уроках хореографии главным поприщем, на котором формируется личность, является совместный труд. Основные методы воспитательного воздействия.

Доказать истинность словесно — значит затронуть ум и эмоции в их единстве, изменить неправильные взгляды, связи между понятиями и сформировать новые. При этом надо быть объективным.

Необходимые способности:

а) профессиональная зоркость – умение угадать состояние учеников по внешним проявлениям, вовремя поставить диагноз; требует развития наблюдательности;

б) оптимистическое прогнозирование, или педагогическое воображение, способность планировать результаты своей работы;

в) организаторские таланты – способность приобретать опыт руководителя;

г) мобильность, адекватность реакции;

д) педагогическая интуиция – вырабатывается на базе знаний, проявляется в тяжелых случаях, во внезапных догадках, озарениях.

Педагогическая техника включает приемы воздействия на участников коллектива. Надо уметь научиться свободно, управлять своими эмоциями, внутренним состоянием. Воздействовать на людей при помощи интонации, мимики, жеста. Главный инструмент – голос, его тембр, устойчивость, выразительность. Он должен не раздражать и не

убаюкивать. Низкие тона больше подходят, чем высокие (высокие раздражают).

Действия и мимика не менее выразительны, чем слова. Мимика может дополнять, одухотворять речь, но часто встречается неконтролируемая мимика с незапланированным результатом (например, кто-то гневается, а вокруг все смеются). Вредно постоянное манипулирование предметами. Начинающие преподаватели, как правило, не знают, «куда деть руки». Важно добиться сдержанных естественных движений – это помогает усилить внимание. Перед студентами стоит такая задача, как выработка культуры жестов. Дети часто копируют преподавателя и подражают ему, способность подражания – идентификация – может ускорять, а может и замедлять учебный процесс, поэтому при работе требуется предельная концентрация (55).

На уроках хореографии главным поприщем, на котором формируется личность, является совместный труд. Основные методы воспитательного воздействия. Убеждение. Доказать истинность словесно – значит затронуть ум и эмоции в их единстве, изменить неправильные взгляды, связи между понятиями и сформировать новые. При этом надо быть объективным, устранить возражения и сомнения. Содержание и форма убеждения должны соответствовать уровню развития личности, учитывать индивидуальные способности. Убеждение должно быть эмоциональным, вызывать различные переживания.

В качестве дополнительного можно использовать метод внушения, т. е. воздействие одного лица на другое, рассчитанное на некритическое восприятие слов.

Такое воздействие практикуется везде. При внушении требуется категоричность, давление воли. Чем выше авторитет внушающего, тем чаще применяются внушения. Длительный контакт в коллективе предоставляет возможность для психологического сближения и влияния. Постепенно формируется и укрепляется влияние, которое находится в

прямой зависимости от духовного богатства, связанного с авторитетом и волей. Атмосфера доверия в коллективе позволяет сопоставить свои знания, умения, каждому выразить свое отношение к явлениям жизни (56).

2.2. Источники содержания и выразительные средства народной хореографии

Искусство всё пропускает сквозь эстетическую призму, одаривая, облагораживая эстетическим переживанием. Художественный образ есть особая форма отражения и осмысления жизни. Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, художника являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всём ее многообразии может явиться материалом для художника. Наше ощущение, наше сознание есть лишь образ нашего мира.

От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике – таков диалектический путь познания, движения к истине, познания объективной реальности (58).

Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Так как искусство хореографии теснейшим образом связано с музыкой, хореографический образ и его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением. Каждый художник-балетмейстер в зависимости от своей индивидуальности, уровня культуры, особенностей мышления использует и свои частные приемы, например, создавая произведение на историческую тему, любой балетмейстер в первую очередь будет изучать эпоху, в которой происходит действие, портреты исторических деятелей, литературу, живопись – всё, что может дать толчок фантазии.

Но каков будет результат, какие образы сложатся в его голове – зависит от его личности. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, балетмейстер вырабатывает свое суждение, свой взгляд.

Умение выбрать главное, самое существенное имеет большое значения для конечного результата работы – хореографического произведения. Большую роль при создании образа героя играет знание балетмейстером психологии. Оно дает возможность не только понимать встречающиеся в жизни характеры людей, но и правильно выстраивать – сначала в своем воображении, а потом и на сцене – линию поведения героев хореографического произведения (58).

Что такое хореографический образ? Искусство всё пропускает сквозь эстетическую призму, одаривая, облагораживая эстетическим переживанием. Художественный образ есть особая форма отражения и осмысления жизни. Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, художника являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всём ее многообразии может явиться материалом для художника. Наше ощущение, наше сознание есть лишь образ нашего мира. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания, движения к истине, познания объективной реальности. Хореографический образ отображает конкретный характер человека, другого существа, животного, птиц и других, проявляющийся в отношении изображаемого к окружающей действительности. Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Так как искусство хореографии теснейшим образом связано с музыкой, хореографический образ и его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением. Каждый художник-балетмейстер в зависимости от своей индивидуальности, уровня культуры, особенностей мышления использует и свои частные приемы, например, создавая произведение на историческую тему, любой балетмейстер в первую

очередь будет изучать эпоху, в которой происходит действие, портреты исторических деятелей, литературу, живопись — всё, что может дать толчок фантазии. Но каков будет результат, какие образы сложатся в его голове — зависит от его личности. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, балетмейстер вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное имеет большое значения для конечного результата работы — хореографического произведения.

Большую роль при создании образа героя играет знание балетмейстером психологии. Оно дает возможность не только понимать встречающиеся в жизни характеры людей, но и правильно выстраивать — сначала в своем воображении, а потом и на сцене линию поведения героев хореографического произведения.

Из каких же компонентов складывается хореографический образ? Какие выразительные средства использует балетмейстер для создания сценического образа в хореографическом искусстве?

Едва ли не основное значение имеет танцевальный язык: именно через пластику, через танцевальный язык зритель воспринимает замысел балетмейстера. Но важны не только «слова», не только лексика, свойственная тому или иному персонажу, но и интонация его пластической речи, жесты, позы, мимика (60).

1. ПОЗА — является составной частью каждого движения. Поза — это положение, принимаемое человеческим телом. В хореографии поза — это остановка в движении, его исходные или конечные моменты, поза — неотъемлемая часть движения. Когда найден яркий характер, поза является ключом к раскрытию образа, особенно в классике.

2. МИМИКА — это игра лица, которая передает эмоциональное состояние, реакцию на те или иные события, действия.

3. РАКУРС — это расположение исполнителя относительно зрителя или другого исполнителя. Ракурс служит для наиболее эффективной

передачи движения в пространстве. Правильный выбор ракурса помогает ярче воспринимать движения.

4. ЖЕСТЫ. Язык жестов включает знаки, используемые для языкового общения наряду со звуковой речью или взамен ее. С научной точки зрения жест — «любой знак, производимый головой, рукой, ногой, телом и выражающей эмоции или сообщающей информацию». Иногда балетмейстер выносит на сцену мельчайшие детали, бытовые подробности, и заслоняет главное, в результате чего произведение теряет свою художественную ценность. В живописи примером условности и вместе с тем правдивости являются изображения демона Врубелем .

Иногда живописные полотна тоже демонстрируют, что художник все изобразил достоверно, выписал мельчайшие детали, а художественного образа нет, нет отношения художника к тому, что изображено. Особенно трудно для балетмейстера создавать образ нашего современника. Сложность заключается в том, что зритель замечает фальшь в поведении героя, в его поступках, в манере держаться. Образ современника обязательно должен иметь индивидуальные черты. Здесь нельзя идти по линии сглаживания, нивелирования, образных характеристик.

Вывод: сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности (60).

В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер использует для этого и рисунок танца, и танцевальный язык – пластику человеческого тела, — и мимику, жест, и драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку.

По действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они, какая внутренняя характерность образа, а чтобы ее создать, надо найти «себя в роли», воспитать и вырастить в себе качественные внутренние элементы, необходимые для изображения образа.

Пример. Как играть стариков, когда ты молод? Станиславский отвечал: «...если бы я заставил вас пройти пешком 45 километров, вы бы устали и стали бы делать то, что делает ваш покорный слуга. Все жесты, которые были у вас в молодости, сохраняются и в старости, но благодаря отложению солей сочленения у стариков точно не смазаны, это суживает широту жестов, сокращает углы сгибов сочленений, поворотов туловища. Движения делаются медленными и вялыми. Чтобы сесть, нужно опереться руками на стол, а потом медленно сесть и отдохнуть. Так же, чтобы подняться, нужно ухватиться.

Достать платок: молодой делает быстро, а старик ищет, делается все в другом ритме. Относительно старческой походки. Старик может много бегать, но прежде чем пойти, ему надо нацелиться». Станиславский говорил: «Мы забываем (на сцене) и то, как сидим, пьем, смотрим, слушаем, как в жизни внутренней и внешней действуем. Всему этому надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать». Типичное выражение лица при наиболее часто испытываемых эмоциях Слово «мимика» происходит от греческого «мимикой» — «подражательный». Лицо является важнейшей частью физического облика человека. Сокращение лицевых мышц изменяет выражение лица и сигнализирует о состоянии человека. Каждое выражение — это сокращение многих лицевых мышц. Эмоциональные проявления складывается из спонтанных и произвольных мимических реакций.

По действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они, какая внутренняя характерность образа, а чтобы ее создать, надо найти «себя в роли», воспитать и вырастить в себе качественные внутренние элементы, необходимые для изображения образа.

Пример. Как играть стариков, когда ты молод? Станиславский отвечал: «...если бы я заставил вас пройти пешком 45 километров, вы бы

устали и стали бы делать то, что делает ваш покорный слуга. Все жесты, которые были у вас в молодости, сохраняются и в старости, но благодаря отложению солей сочленения у стариков точно не смазаны, это суживает широту жестов, сокращает углы сгибов сочленений, поворотов туловища. Движения делаются медленными и вялыми. Чтобы сесть, нужно опереться руками на стол, а потом медленно сесть и отдохнуть. Так же, чтобы подняться, нужно ухватиться. Достать платок: молодой делает быстро, а старик ищет, делается все в другом ритме. Относительно старческой походки. Старик может много бегать, но прежде чем пойти, ему надо нацелиться». Станиславский говорил: «Мы забываем (на сцене) и то, как сидим, пьем, смотрим, слушаем, как в жизни внутренней и внешней действуем. Всему этому надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать». Типичное выражение лица при наиболее часто испытываемых эмоциях Слово «мимика» происходит от греческого «мимикой» — «подражательный».

Лицо является важнейшей частью физического облика человека. Сокращение лицевых мышц изменяет выражение лица и сигнализирует о состоянии человека. Каждое выражение – это сокращение многих лицевых мышц. Эмоциональные проявления складывается из спонтанных и произвольных мимических реакций. Типичные выражения лица при наиболее часто выражаемых эмоциях

- Гнев.

Мышцы лба сдвинуты вовнутрь и вниз. Лицу придается нахмуренное выражение: глаза блестят, раскрыты, ноздри расширены, крылья носа приподняты, губы либо плотно сжаты, либо оттянуты назад, принимают прямоугольную форму и обнажают стиснутые зубы, лицо часто краснеет. Презрение. Бровь приподнята, лицо вытянуто, голова приподнята, словно человек смотрит на кого-то сверху вниз, рот закрыт, уголки губ опущены, глаза тусклые и суженные. Страдание. Брови сведены, глаза тусклы, а

внешние углы губ несколько опущены, лицо застывшее. Страх. Брови немного подняты, но имеют прямую форму, их внутренние концы сдвинуты, через лоб проходят горизонтальные морщины, глаза без блеска и расширены, причем нижнее веко напряжено, а верхнее слегка приподнято, рот может быть открыт, а уголки его оттянуты назад, что позволяет натянуть и распрямить губы над зубами. Удивление. Подтянутые брови образуют горизонтальные морщины на лбу, глаза широко раскрыты, а приоткрытый рот имеет округлую форму. Радость. Губы искривлены, их уголки оттянуты назад, рот закрыт, вокруг глаз – мелкие морщинки, сами глаза блестят, прищурены или раскрыты, на лбу – горизонтальные складки. Мимика и жесты дают возможность людям понимать друг друга, часто совместно заниматься сложной деятельностью, например: дайвингом, работой под водой. Некоторые профессии предполагают виртуозное владение своим телом и языком жестов, например: профессия актера, танцора, артиста балета. Всё понятно без слов.

Игра различными актерами одной и той же роли – пример того, как при одном и том же тексте создаются столь разные образы. Этому служит язык жестов – система знаков – условных жестов, используемых для языкового общения наряду со звуковой речью или взамен ее (63).

Костюм. В профессиональных коллективах балетмейстер работу по сценическому решению дизайна костюма начинает с изучения жизненного материала, иллюстраций, орнаментов и т. д.

Сценический народный костюм – творческое решение фольклорного этнографического костюма с современных позиций. Для этой работы нужно приглашать художника.

На костюм влияют:

- 1) национальность;
- 2) эпоха;
- 3) характеристика действующих лиц;

4) характер и диапазон танцевальных движений;

5) жанр (лирический, драматический, сатирический, шуточный) (64).

Сценический костюм стремится к «сохранению» форм активно движущегося тела, его силуэта. За счет особого кроя и тянущегося материала освобождаются линии плеч и бедер. Закрепляются, как специфически танцевальные, наиболее удачные конструктивные построения на базе трико, купальников, маек и др. Избирательное отношение при изготовлении танцевального костюма проявляется и к фактуре материалов, из которых он шьется. Выбор останавливается на тканях наиболее легких, мягких, пластичных, сохраняющих форму во время сложных амплитудных и темповых движений.

Аксессуары входят в состав костюма. Ими служат платки, цветки, головные уборы, обувь. Для сцены закон то, что все аксессуары работают на раскрытие образа, а не для украшения. Реквизит — предметы, с которыми исполняется танец: ведро, коромысло, стул, игрушки. Помогает раскрыть содержание номера. Грим. В основном в хореографии применяется легкий грим. Общий молодой грим (украшает лицо, делает выразительным при сценическом освещении, помогает восприятию). С помощью грима подчеркиваются национальные особенности (глаза, скулы, нос, рот). Грим позволяет подчеркнуть возраст (старческий). Грим позволяет подчеркнуть характер действующих лиц (доброта, любопытство, злость, коварство).

2.3. Подготовка танцевального коллектива к работе над постановкой танца

Термин «композиция» восходит к греческому слову, означающему «составление», «сочинение». Композиция есть важнейший организующий

компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому.

Произведение создает балетмейстер — это может быть сочинение балета, сюжетного и тематического номера хоровода и т. д. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, они основываются на определенном музыкальном материале. Композиция отражает все особенности музыки, строится по законам драматургии. В композиции следует различать рисунок танца и хореографический текст. В. Ю. Никитин в своей работе «Композиция и постановка танца в современной хореографии» отмечает: «Художественное произведение в любом виде искусства – это всегда единое композиционное целое. Многие искусствоведы пытались найти те общие принципы композиции, которые объединяют работы различных авторов. Исследовались такие понятия, как авторский стиль, манера, замысел и т. д.

Однако ни один исследователь не смог найти то главное, что делает художественное произведение единым по духу и стилю, несущим художественную идею, востребованную зрителем. Поэтому в контексте данной работы мы остановимся только на составных частях композиции, которые относятся к любому виду искусства, но исследуем их применение в хореографии.

Итак, эти элементы:

- 1) мотивы;
- 2) повторение;
- 3) вариации и контрасты;
- 4) кульминации и кульминационные моменты;
- 5) пропорции и сбалансированность частей;
- 6) переходы (связывание);
- 7) логическое развитие и единство.

Мотив сам по себе не является художественным произведением, но может послужить основой, если:

– будет повторен несколько раз, для того чтобы зритель его запомнил;

– без вариаций и контрастов повторение мотива будет выглядеть однообразным и скучным;

– без кульминации мотив лишается своего содержания и не может донести идею автора.

Термин «композиция» восходит к греческому слову, означающему «составление», «сочинение». Композиция есть важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. Произведение создает балетмейстер — это может быть сочинение балета, сюжетного и тематического номера хоровода и т. д. (64)

Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, они основываются на определенном музыкальном материале. Композиция отражает все особенности музыки, строится по законам драматургии. В композиции следует различать рисунок танца и хореографический текст. В. Ю. Никитин в своей работе «Композиция и постановка танца в современной хореографии» отмечает: «Художественное произведение в любом виде искусства — это всегда единое композиционное целое.

Многие искусствоведы пытались найти те общие принципы композиции, которые объединяют работы различных авторов. Исследовались такие понятия, как авторский стиль, манера, замысел и т. д. Однако ни один исследователь не смог найти то главное, что делает художественное произведение единым по духу и стилю, несущим художественную идею, востребованную зрителем. Поэтому в контексте данной работы мы остановимся только на составных частях композиции, которые относятся к любому виду искусства, но исследуем их применение в хореографии.

Итак, эти элементы:

1) мотивы;

- 2) повторение;
- 3) вариации и контрасты;
- 4) кульминации и кульминационные моменты;
- 5) пропорции и сбалансированность частей;
- 6) переходы (связывание);
- 7) логическое развитие и единство.

Мотив сам по себе не является художественным произведением, но может послужить основой, если:

- будет повторен несколько раз, для того чтобы зритель его запомнил;
- без вариаций и контрастов повторение мотива будет выглядеть однообразным и скучным;
- без кульминации мотив лишается своего содержания и не может донести идею автора;
- без соразмерных пропорций мотив может быть сведен на нет или, наоборот, стать господствующим;
- без логичных переходов мотивы никогда не выстроятся в единый хореографический текст, и будут выглядеть изолированными движенческими фразами;
- без логического развития от мотива к мотиву может быть утеряна идея танца (64).

Мотивы не только определяют движение, они определяют сценографию и свет, линии и формы пространства, образы и логику поведения исполнителей.

Вариация дает интересное логическое развитие целого, обеспечивая его необходимыми средствами для постоянного повторения лейт темы, чтобы зритель увидел ее в различных ракурсах и лучше ее понял:

- без соразмерных пропорций мотив может быть сведен на нет или, наоборот, стать господствующим;

– без логичных переходов мотивы никогда не выстроятся в единый хореографический текст, и будут выглядеть изолированными движенческими фразами;

– без логического развития от мотива к мотиву может быть утеряна идея танца.

Мотивы не только определяют движение, они определяют сценографию и свет, линии и формы пространства, образы и логику поведения исполнителей. Повторение как композиционный прием

1. Повторение мотива несколько раз возможно со сменой направления при повторе.

2. Более акцентированное повторение за счет увеличения количества движений или выделения их за счет пауз.

3. Прием «Эхо» предполагает, что некая часть из уже использованного материала возникает вновь в новом контексте.

4. Прием «Резюме» предполагает, что основная часть мотива повторяется вновь в увеличенном или сокращенном варианте.

5. Прием «Обзор», при котором отдельные части мотива повторяются несколько раз.

6. Прием «Запоминание», при котором в новом содержании возникают некие отголоски того, что было использовано до этого, они могут быть изменены, но сохраняют ассоциации с уже использованным материалом.

Прием «замирание», при котором происходит несколько повторений в более сокращенном виде. Вариации и контрасты. Эти элементы композиции различны, но они дополняют друг друга.

Вариация – это видоизменение мотива, т. е. некое изменение того хореографического текста, который уже использовался. Контраст требует введения совершенно иного материала, который противопоставляется уже использованному мотиву. Естественно, этот контрастный материал можно назвать новым мотивом. Для успешной презентации танцевального

произведения необходимо использовать оба этих элемента. Вариация дает интересное логическое развитие целого, обеспечивая его необходимыми средствами для постоянного повторения лейт темы, чтобы зритель увидел ее в различных ракурсах и лучше ее понял. Контраст всегда бывает неожиданным, он вносит изменения, которые дают новые краски, и очень часто контрасты становятся кульминациями или кульминационными моментами. Контрасты могут состояться за счет изменения времени, т. е. контрастом медленному мотиву будет служить быстрый.

Возможно изменение пространства: мотиву, представленному в маленьком пространстве, будет контрастен мотив, представленный в большом пространстве.

Возможно изменение силовых характеристик: мотив легких движений противопоставляется мотиву акцентированных и напряженных движений.

Контраст не всегда появляется внезапно, движение может постепенно убыстряться, может постепенно возрастать напряжение, может постепенно изменяться пространство.

Кульминация и кульминационные моменты. «Кульминация – вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводят к этой вершине».

Достаточно долго считалось, что в хореографическом произведении должна быть только одна кульминация, и обычно она выстраивалась не хореографическим, а драматическим способом, т. е. идея, которую пытался донести постановщик, должна была в определенный момент получить свое разрешение. А поскольку эта идея всегда носила реалистичный характер, то ее выражение строилось по законам драмы, т. е. на конфликте каких-то противоборствующих сил, которые в кульминации, с помощью, а не за счет движения одерживали победу или погибали. Именно на таком

разрешении конфликта в кульминации построено все романтическое балетное искусство. (65)

Поэтому кульминация в подобных спектаклях всегда была одна, и после нее могли быть только развязка и финал. В современной хореографии, когда произведение решается только с помощью движения, без привлечения драматургии, кульминаций может быть несколько, и каждый зритель, в зависимости от своего восприятия, может сам определить для себя наиболее важные кульминационные моменты. В восприятии произведений современного искусства не может быть двух одинаковых мнений, и совершенно не обязательно, чтобы два человека одинаково выделили кульминационные моменты в хореографическом произведении. Конечно, возможна «супер кульминация», особенно если это сюжетное произведение, но в этом случае уже от постановщика зависит, чтобы именно на этот момент зрители обратили особое внимание. Контраст всегда бывает неожиданным, он вносит изменения, которые дают новые краски, и очень часто контрасты становятся кульминациями или кульминационными моментами. Контрасты могут состояться за счет изменения времени, т. е. контрастом медленному мотиву будет служить быстрый. Возможно изменение пространства: мотиву, представленному в маленьком пространстве, будет контрастен мотив, представленный в большом пространстве. Возможно изменение силовых характеристик: мотив легких движений противопоставляется мотиву акцентированных и напряженных движений. Контраст не всегда появляется внезапно, движение может постепенно убыстряться, может постепенно возрастать напряжение, может постепенно изменяться пространство. Кульминация и кульминационные моменты. «Кульминация – вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводят к этой вершине».(65)

Достаточно долго считалось, что в хореографическом произведении должна быть только одна кульминация, и обычно она выстраивалась не хореографическим, а драматическим способом, т. е. идея, которую пытался донести постановщик, должна была в определенный момент получить свое разрешение. А поскольку эта идея всегда носила реалистичный характер, то ее выражение строилось по законам драмы, т. е. на конфликте каких-то противоборствующих сил, которые в кульминации, с помощью, а не за счет движения одерживали победу или погибали. Именно на таком разрешении конфликта в кульминации построено все романтическое балетное искусство. Поэтому кульминация в подобных спектаклях всегда была одна, и после нее могли быть только развязка и финал. В современной хореографии, когда произведение решается только с помощью движения, без привлечения драматургии, кульминаций может быть несколько, и каждый зритель, в зависимости от своего восприятия, может сам определить для себя наиболее важные кульминационные моменты. В восприятии произведений современного искусства не может быть двух одинаковых мнений, и совершенно не обязательно, чтобы два человека одинаково выделили кульминационные моменты в хореографическом произведении.

Конечно, возможна «супер кульминация», особенно если это сюжетное произведение, но в этом случае уже от постановщика зависит, чтобы именно на этот момент зрители обратили особое внимание. Какими способами этого можно достичь?

Достижение кульминации с помощью самого движения:

- за счет повторения, выделения паузой, акцентом, резкого изменения (контраст);
- достижение кульминации за счет изменения силовых и временных характеристик, постепенное нарастание по силе или по времени, внезапное изменение динамики за счет неожиданных акцентов, резкое изменение ритмической модели;

– достижение кульминации за счет изменения пространства, резкое изменение величины пространственной модели (размер, уровень, направление), изменение фокуса движения, изменение качества движения за счет его расширения или уменьшения;

– достижение кульминации за счет изменения отношений исполнителей, неожиданный контраст движений в группе, увеличение или уменьшение количества исполнителей. В сюжетном произведении — изменение образа и в зависимости от этого движенческого мотива» (65).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Динамизм развития современного общества обуславливает то, что профессиональная деятельность молодого специалиста - балетмейстера предполагает необходимость непрерывного образования, готовность к постоянному повышению своей профессиональной компетенции. Поэтому в процессе профессиональной подготовки балетмейстера необходимо не только формировать предметные знания и умения, но и содействовать развитию тех личностных качеств, которые позволили бы в будущем решать новые профессиональные задачи. Поэтому компетентность понимается нами как способность учащихся ориентироваться в потоке информации, находить и выбирать необходимый материал, классифицировать его, обобщать, анализировать, критически к нему относиться и на основе полученных знаний эффективно решать учебные задачи.

Рынок труда сегодня делает необходимыми такие ключевые умения выпускников образовательных учреждений, как способность самостоятельно действовать в социально и культурно разнородных группах, ориентироваться в быстро меняющемся мире и получать новые знания.

Молодой специалист должен быть не только профессионально подготовлен, но и проявлять такие креативные качества, как нестандартность и критичность мышления.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян-Шупп, Р. Глобальный танец: творческий процесс, развитие новой сферы танца / Р. Акопян-Шупп // *Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф.* — Волгоград, 1999. — С. 41—50.
2. Акопян-Шупп, Р. Глобальный танец: творческий процесс, развитие новой сферы танца / Р. Акопян-Шупп // *Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф.* — Волгоград, 1999. — С. 41—50.
3. Акопян-Шупп, Р. Роль танцевальной практики в хореологии / Р. Акопян-Шупп // *Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф.* — Волгоград, 1999. — С. 3—15.
4. Акопян-Шупп, Р. Роль танцевальной практики в хореологии / Р. Акопян-Шупп // *Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф.* — Волгоград, 1999. — С. 3—15.
5. Александрова, В. А. Голубева. — М. : Лань : Планета музыки, 2007. — 128 с. Бежар, М. Путь приобщения / М. Бежар // *Курьер ЮНЕСКО.* — 1997. — Июль — август. — 30 с.
6. Александрова, Н. А. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н. А. Александрова. — М. : Лань, 2011. — 624 с.
7. Александрова, Н. А. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н. А. Александрова. — М. : Лань, 2011. — 624 с.
8. Александрова, Н. А. Танец модерн : пособие для начинающих / Н. А.

9. Александрова, Н. А. Танец модерн : пособие для Начинающих / Н. А. Александрова, В. А. Голубева. — М. : Лань : Планета музыки, 2007. — 128 с.
10. Бежар, М. Путь приобщения / М. Бежар // Курьер ЮНЕСКО. — 1997. — Июль — август. — 30 с.
11. Бекина, С. И. Музыка и движение / С. И. Бекина [и др.]. — М., 1983. — 208 с.
12. Бекина, С. И. Музыка и движение / С. И. Бекина [и др.]. — М., 1983. — 208 с. Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы : дис. ... канд. искусствоведения / Бирюков С. Н. — М., 1980. — 192 с.
13. Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы : дис. ... канд. искусствоведения / Бирюков С. Н. — М., 1980. — 192 с.
14. Богданов, Г. Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения : учеб. пособие / Г. Ф. Богданов. — М. : ВЦХТ, 2007. — 192 с.
15. Богданов, Г. Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения : учеб. пособие / Г. Ф. Богданов. — М. : ВЦХТ, 2007. — 192 с.
16. Богданов, Г. Ф. Работа над танцевальной речью / Г. Ф. Богданов. — М. : МГУКИ, 2004. — 129 с.
17. Богданов, Г. Ф. Работа над танцевальной речью / Г. Ф. Богданов. — М. : МГУКИ, 2004. — 129 с.
18. Бутенко, Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика / Э. Бутенко. — М. : Прикосновение, 2005. — 190 с.
19. Бутенко, Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика / Э. Бутенко. — М. : Прикосновение, 2005. — 190 с.
20. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — М. : Лань, 2007. — 192 с.

21. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — М. : Лань, 2007. — 192 с.
22. Ванслов, В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. — М. : Искусство, 1971. — 302 с.
23. Ванслов, В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. — М. : Искусство, 1971. — 302 с.
24. Венедиктова, Л. Парадоксы и провокации / Л. Венедиктова // Мир искусства. Октябрь. — Киев, 1999. — 156 с.74
25. Венедиктова, Л. Парадоксы и провокации / Л. Венедиктова // Мир искусства. Октябрь. — Киев, 1999. — 156 с. 75
26. Габович М. Биомеханика и танец / М. Габович // Советский балет. — 1983. — № 2. — С. 38—39.
27. Габович М. Биомеханика и танец / М. Габович // Советский балет. — 1983. — № 2. — С. 38—39.
28. Гаевский, В. М. Дивертисмент / В. М. Гаевский. — М. : Искусство, 1981. — 389 с.
29. Гаевский, В. М. Дивертисмент / В. М. Гаевский. — М. : Искусство, 1981. — 389 с.
30. Гердт, О. Территория возможностей / О. Гердт // В движении. Институт театра Нидерландов. — М., 1999. — С. 28.
31. Гердт, О. Территория возможностей / О. Гердт // В движении. Институт театра Нидерландов. — М., 1999. — С. 28.
32. Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. — М. ; Л. : Искусство, 1940. — 227 с.
33. Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. — М. ; Л. : Искусство, 1940. — 227 с.
34. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. — М., 1964. — 368 с.

35. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. — М., 1964. — 368 с. Гринер, В. Ритм в искусстве актера / В. Гринер. — М. : Просвещение, 1966. — 568 с.
36. Гринер, В. Ритм в искусстве актера / В. Гринер. — М. : Просвещение, 1966. — 568 с.
37. Добровольская, Г. И. Танец. Пантомима. Балет / Г. И. Добровольская. — Л. : Искусство, 1975. — 128 с.
38. Добровольская, Г. И. Танец. Пантомима. Балет / Г. И. Добровольская. — Л.: Искусство, 1975. — 128 с.
39. Дункан, А. Танец будущего / А. Дункан. — М., 1992. — 224 с.
40. Дункан, А. Танец будущего / А. Дункан. — М., 1992. — 224 с.
41. Жак Далькроз, Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и искусства: 6 лекций / Э. Жак Далькроз. — СПб., 1912.
42. Жак Далькроз, Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и искусства : 6 лекций / Э. Жак Далькроз. — СПб., 1912. Захаров, Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. — М., 1977.
43. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. — М., 1976. — 351 с.
44. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. — М., 1976. — 351 с.
45. Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера. — М. : Искусство, 1954. — 430 с.
46. Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера. — М. : Искусство, 1954. — 430 с.
47. Захаров, Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. — М., 1977.
48. Захаров, Р. В. Сочинение танца / Р. В. Захаров. — М. : Искусство, 1983. — 237 с.
49. Захаров, Р. В. Сочинение танца / Р. В. Захаров. — М. : Искусство, 1983. — 237 с.
50. Карп, П. П. Балет и драма / П. П. Карп. — Л., 1980.

51. Карп, П. П. Балет и драма / П. П. Карп. — Л., 1980. Карташова, Н. Н. Воспитание танцем: заметки балетмейстера / Н. Н. Карташова. — Челябинск, 1976. — 78 с.
52. Карташова, Н. Н. Воспитание танцем: заметки балетмейстера / Карташова. — Челябинск, 1976. — 78 с.
53. Кириллов, А. П. Мастерство хореографа : учеб. пособие / А. П. Кириллов. — М. : МГУКИЮ, 2006. — 128 с.
54. Кириллов, А. П. Мастерство хореографа : учеб. пособие / А. П. Кириллов. — М. : МГУКИЮ, 2006. — 128 с.
55. Киссельгоф, А. Преклоняюсь перед Мерсом Каннингхэмом / А. Киссельгоф // Советский балет. — 1990. — № 6. — С. 49.
56. Киссельгоф, А. Преклоняюсь перед Мерсом Каннингхэмом / А. Киссельгоф // Советский балет. — 1990. — № 6. — С. 49.
57. Киссельгоф, А. Тридцать лет новаторства в танце / А. Киссельгоф // Диалог-США. — 1988. — № 25. — С. 52.
58. Киссельгоф, А. Тридцать лет новаторства в танце / А. Киссельгоф // Диалог-США. — 1988. — № 25. — С. 52.
59. Кондратенко, Ю. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна / Ю. Кондратенко // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф. — Волгоград, 1999. — С. 16—20.
60. Кондратенко, Ю. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна / Ю. Кондратенко // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф. — Волгоград, 1999. — С. 16—20.
61. Королев, В. В. Формирование творческой активности у студентов - хореографов в процессе вузовской подготовки : дис. ... канд. пед. наук / Королев В. В. — М., 2003. — 180 с. 75

62. Королев, В. В. Формирование творческой активности у студентов - хореографов в процессе вузовской подготовки : дис. канд. пед. наук / Королев В. В. — М., 2003. — 180 с. 76

63. Королева, Э. А. Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века) / Э. А. Королева // Советская этнография. — 1975. — № 5. — С. 147—155.

64. Косачева, Р. Г. О некоторых художественно-эстетических противоречиях антиромантизма в зарубежном балетном театре 1917—1939 годов / Р. Г. Косачева // Музыка и хореография современного балета. — Л., 1987. — Вып. 5. — 248 с.

65. Круткин, В. Л. Антология человеческой телесности / В. Л. Круткин. — Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1993. — 169 с.