



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Этапы создания хореографического произведения»
Выпускная квалификационная работа по направлению
51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата
«Руководство любительским хореографическим коллективом»
Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:
65 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 01 » 02 2023 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнила:
Студентка группы ЗФ-407-115-3-1
Хакимьянова Алина Данисовна
Научный руководитель:
к.п.н., доцент кафедры хореографии
Юнусова Елена Борисовна

Челябинск
2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	7
1.1. Понятие и структура хореографического произведения	7
1.2. Специфика создания хореографического произведения	11
1.3. Роль балетмейстера в создании хореографической композиции в хореографическом коллективе.....	18
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ПО СОЗДАНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	25
2.1. Разработка хореографической постановки в хореографическом коллективе	25
2.2. Методические аспекты работы по созданию хореографического номера.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	48
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	51
ПРИЛОЖЕНИЕ	54

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Одной из популярных форм современной системы художественного и эстетического воспитания детей и подростков является хореография. Этот вид искусства, как никакой другой, сочетает в себе значительные возможности движения и музыки для развития творческого потенциала занимающихся, их приобщения к красоте движения, гармоничного физического и личностного развития. Хореография – одно из эффективных средств творческой самореализации ребенка. Танцевальное искусство обладает такой особенностью, как синкретичность, то есть сочетанием движения и музыки, позволяющим развивать чувство ритма, умения слышать музыку, двигаться в соответствии с характером музыки, согласовывать движения с заданным ритмом и эмоциональным содержанием.

Занятия хореографией развивают пластику, грацию, выразительность, формируют элементарные актерские навыки, стремление к самовыражению в процессе творческой танцевальной деятельности.

На современном этапе существует большое количество различных школ, кружков, коллективов, в которых дети могут приобщиться к миру хореографии. Задачей руководителя является грамотная организация учебно-воспитательного процесса, отбор репертуара в соответствии с возрастными особенностями занимающихся. Перед руководителем встает задача грамотной и оптимальной организации репетиционной и постановочной работы.

Процесс создания хореографического произведения становится важной частью деятельности руководителя хореографического коллектива. Для того, чтобы создать хореографическое произведение балетмейстер должен обладать соответствующими знаниями и умениями не только в области хореографии, но и быть также осведомленным о тонкостях и правилах музыкального оформления произведения, специфике режиссуры,

подбора декораций и прочее. В своей деятельности ему необходимо взаимодействовать со специалистами из различных областей, для того, чтобы сделать произведение ярким, неповторимым и запоминающимся, особенно если это касается детского творчества.

Новый этап развития хореографического искусства в России связан с нарастающей открытостью общественной жизни и расширением культурного пространства. В связи с этим воздействие хореографического искусства на культурную жизнь общества усиливается. Танец на протяжении всего существования человечества, начиная с древнейших времен и по настоящее время, всегда являлся неотъемлемой частью жизни общества.

На сегодняшний день, танец – это явление, которое быстро развивается, постоянно совершенствуется, приобретая новую форму и содержание.

Проблема исследования заключается в теоретическом и экспериментальном обосновании путей создания хореографического произведения.

Создавая свои композиции, балетмейстер придумывает движения и позы, соответствующие общему стилю его хореографии, позволяющие исполнителю наиболее полно раскрыть смысл и образ сценического действия.

Особое внимание нужно уделять подбору музыки и сочетанию сюжета и лексики с музыкальным материалом.

Цель исследования: рассмотреть этапы создания хореографического произведения на учащихся детской школы искусств хореографического отделения.

Исходя из цели, можно выделить следующие задачи:

1. Проанализировать историко-теоретические основы хореографического искусства.
2. Рассмотреть понятие и структуру хореографического произведения.

3. Выявить специфику создания хореографического произведения, этапы его создания на примере учащихся 7 класса Уйской детской школы искусств №1.

4. Разработать хореографическую постановку для хореографического отделения детской школы искусств.

5. Разработать методические рекомендации по созданию хореографического произведения в работе с детьми.

Объект исследования: процесс создания хореографической композиции.

Предмет исследования: этапы создания хореографического произведения.

Гипотеза исследования строится на предположении о том, что процесс создания хореографического произведения будет успешным если:

– раскрыть идею танцевального номера посредством развития и взаимодействия сценических образов в танце;

– достигнуть соответствия танцевального текста и музыкальных образов;

– использовать инновационные средства выразительности, учитывая возраст исполнителей.

Вопросы специфики постановки хореографического произведения получили освещение в исследованиях таких ученых, как Н.Т. Смирнов – Сокольский, И.Г. Шароев, Н.Д. Шереметьевская, А.В. Иванов, Г.Ю. Жданова, В.В. Петровский, И.Р. Маринин и др.

Ценный вклад в становление танцевального творчества как самостоятельной системы внесли мастера профессионального искусства Т. Устинова, И. Моисеев, Н. Надеждина, Т. Ткаченко и др., активно формируя эту новую сферу художественной деятельности.

Учтены рекомендации постановочных методик известных мастеров – Мориса Бежара, Торбьерна Стенберга, Триши Браун, Гвена Вильвера, Бруно Чафрея, Опийо Окаша, Александра Пепеляева, Вадима Никитина,

Дэниэла Реннела, Эли Смирновой, Татьяны Багановой, Ули Джагес, Ольги Козорез.

При написании работы были использованы следующие теоретические методы: теоретический анализ исторической, методической, искусствоведческой и психолого-педагогической литературы по изучаемой проблеме.

Эмпирические методы: синтез, анализ и сравнение работ мастеров профессионального искусства и свой собственный опыт.

База исследования: Уйская ДШИ №1, учащиеся 7 класса (13 лет).

Теоретическая значимость заключается в детальном рассмотрении этапов создания хореографической композиции, в раскрытии педагогической техники профессионально-постановочного процесса, в расширении вопросов к изучению содержания и драматургии постановки.

Практическая значимость исследования отражается в возможности использования полученных результатов в работе педагога-хореографа в образовательных учреждениях, учреждениях дополнительного образования, в хореографических студиях, кружках.

Структура работы включает в себя: введение, две главы, заключение, список использованных источников, приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1.1. Понятие и структура хореографического произведения

Хореографическое произведение является результатом профессиональной творческой деятельности в области танца. Хореографическое произведение как самостоятельный объект авторско-правовой охраны может быть представлено в качестве отдельных хореографических номеров в виде танцев в аудиовизуальных произведениях, танцевальных композиций фигуристов, мастеров художественной гимнастики, в составе номеров эстрадных исполнителей (например, певцов), танцевальных сцен в театрально-зрелищных постановках, включая оперу, оперетту, балет и т. д. [2]

Само слово хореография (от греческого – choreo – танцюю) охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений. Многие считают, что хореография – это танец, или хореография – это балет, но по мнению Захарова Р.В. понятие хореография гораздо шире. В него входят не только сами по себе танцы, народные и бытовые, классический балет. Само слово «хореография» греческого происхождения, буквально означает «писать танец».

Но позднее этим словом стали называть все, что относится к искусству танца. В этом смысле употребляют это слово большинство современных деятелей танца. Хореография – самобытный вид творческой деятельности, подчиненный закономерностям развития культуры общества. Хореографическая композиция, танец – это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики. Хореографическое произведение – это также способ невербального

самовыражения танцором, проявляющийся в виде ритмически организованных в пространстве и времени телодвижений. Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие. В настоящее время хореографическое искусство охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое. Танцевальное искусство присутствует в той или иной степени, форме в культуре каждого этноса, этнической группы. И это явление не может быть случайностью, оно носит объективный характер, ибо традиционная народная хореография занимает первостепенное место в социальной жизни общества как на ранних этапах развития человечества, так и сейчас, когда она выполняет одну из функций культуры, является одним из своеобразных институтов социализации людей и, в первую очередь, детей, подростков и молодежи, а также выполняет и ряд других функций, присущих культуре в целом.

Хореографическое искусство появилось на ранних этапах человеческого развития: в первобытное время были танцы, которые изображали процесс труда, воспроизводили движение животного, имели магический смысл, настрой на войну. Через танец человек обращался к природе за помощью. Танец символизировал молитву, заклинание, приношение жертвы, просьбу об удачной охоте, дожде, солнце, рождении ребенка или уничтожении врага. Танец древнейший массовый вид искусства. В нем выражаются общественные и эстетические народные представления, историческое развитие, специфика труда, уклада жизни, нравов, обычаев, характера. Народ формирует через хореографическое произведение безупречный образ, к которому следует стремиться. Перемены общественного порядка, жизненного уклада меняли специфику танцевального искусства. Имеется достаточно большое количество плясок лирической, героической, комической, медленной и плавной или вихревой, огневой, коллективной и сольной направленности, через которые может

быть раскрыт взгляд на современника. Во многих ансамблях народных танцев, профессиональной и самодеятельной специфики, можно наблюдать танцевальные композиции, которые посвящены разной тематике и событиям в народной судьбе.

С танцами на профессиональном уровне можно встретиться в операх, музыкальных комедиях, в пределах эстрады, цирка, кинофильмов, балета, на льду и пр. [8]

Создание хореографического произведения работа не из самых простых. Зрителю важна информация, доносящая с помощью танца, важно пониманию драматургии, главное не затягивать процесс развития действия, иначе смотрящему с зрительного зала картина будет не интересна, именно для этого балетмейстер при сочинении проходит каждый этап погружаясь в состояние образов, характера, музыки, замечает и исследует каждую эмоцию, музыкальные оттенки, динамику произведения, досконально прорабатывает хореографические приемы и выразительные средства, свет, костюмы, декорации играют очень большую роль на протяжении создания композиции и в конечном итоге, помогают погружаться в картину танца.

Сама структура хореографической композиции состоит из драматургии и 5 этапов создания:

- экспозиция;
- завязка;
- развитие действия;
- кульминация;
- развязка;

Каждый этап имеет свое развитие. 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.

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.

Развитие действия – это та часть произведения, где развивается 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 развертывания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации.

Кульминация – наивысшая точка развития хореографической композиции. На данном этапе происходит наивысший накал эмоционального поведения героев на сцене их взаимоотношений, развития сюжета танца.

Развязка – разрешение конфликта. Завершение действия. 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 фабулы должна вытекать из самой фабулы», – говорил Аристотель. 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. [25]

Все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Только синтез всех компонентов позволит хореографу создать такую драматургию хореографического произведения, которая бы интриговала, заинтересовывала зрителя.

Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец, длительность тех или иных сцен подчинялись основному замыслу, основной задаче, которую ставят перед собой постановщики, а это, в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых хореографических произведений. Знание законов драматургии помогает композитору, автору, а в данном случае балетмейстеру в работе над произведением, а также при анализе уже созданного сочинения. [6]

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.

1.2. Специфика создания хореографического произведения

Прежде чем приступать к созданию будущей хореографической композиции, необходимо изучить материал по выбранному источнику замысла. Любая хореографическая картина не будет грамотно выстроена без знаний по теме взятой постановщиком.

Специфика создания хореографического произведения состоит из 5 разделов, этапов.

Творческий процесс создания хореографического произведения состоит из нескольких этапов, главные из которых – появление замысла, выражающего идею будущего произведения, обусловленную потребностью

творческой деятельности, и дальнейшее её воплощение в обобщенном художественном образе, конкретизации отдельных фрагментов.

Первый этап: источник замысла. В первом этапе идет самостоятельная работа хореографа над произведением, которое бы соответствовало художественно-эстетической подготовке исполнителей, их возрасту, техническим и актерским возможностям. Идея может возникнуть на основе литературного произведения, произведения живописи, на основе произошедшей жизненной ситуации и т.д. Иногда необходимость высказаться приходит к балетмейстеру после прослушивания музыкального произведения.

Стимулы можно разделить на идейные, слуховые, визуальные, тактильные, кинетические.

Идейные стимулы. Связаны с определённой философской концепцией. При таком стимуле движения и их композиция создаются с намерением выразить определенную мысль или отношение хореографа к чему-либо. К идейным стимулам можно отнести литературные тексты и жизненные наблюдения.

Слуховые стимулы. Прежде всего это музыка. Выбирая музыкальное произведение, хореограф должен осознать и воспринять ее характер, структуру и композиционное построение. Музыка диктует не только вид танца, но и его длину, стиль, настроение, то есть общую форму. Музыка создаёт определенную структурную рамку, она служит катализатором при отборе движения. Другими слуховыми стимулами могут быть слова, стихи, шумы, звуки природы, человеческий голос.

Визуальные стимулы. Ими могут служить картины, скульптуры, видео, предметы быденной жизни.

Обычно визуальные стимулы каким-либо способом затрагивают восприятие и воздействуют на сознание хореографа, и он отображает с помощью движений свои впечатления, то есть как он воспринимает визуальные стимул, его линии, формы, ритм, цвет.

Кинетические стимулы. Источником замысла могут послужить движения или фазы движения, которые дают толчок для создания хореографии. В этом случае законченное произведение не имеет коммуникативной задачи и не выражает какую-либо идею, однако все остальные компоненты хореографической композиции – стиль, настроение, динамика и форма – будут присутствовать.

Тактильные стимулы. Очень частое прикосновение даёт ответную двигательную реакцию, которая может стать основой для танца. Тактильный стимул может быть сопровождающим, если исполнитель использует какой-либо предмет в своём танце. Однако важно, чтобы манипуляции с предметом не становились самоцелью и не закрывали движение.

В процессе создания нового хореографического произведения, огромное значение имеет творческая фантазия балетмейстера. Она проявляется не только в сочинении танцевальных сцен, но и в сочинении сюжета, разработке композиционного плана, создании образов и умении поставить эти образы в необходимые сценические ситуации, в которых бы образы, раскрывая себя, раскрывали сюжет, идею произведения. Балетмейстер прежде всего должен изучить материал, который берется в основу сюжета. [14]

Второй этап: работа с музыкальным материалом. Музыка не просто сопровождение танцевальных движений, она несет в себе образы, и иногда идейный замысел постановки. В настоящее время появилась возможность использования компьютерных программ, которые позволяют производить монтаж музыкального материала в зависимости от замысла постановки (менять последовательность музыки, замедлять или ускорять музыкальный темп, использовать шумовые эффекты).

Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либреттиста. На основе своего композиционного плана

хореограф расписывает, как должна играть мелодия каждого моменты действия во время исполнения. Затем он приглашает музыканта, показывает ему композиционный план и просит попробовать сыграть музыку для экспозиции танца.

Начинается непосредственная работа постановщика с музыкантом. Во время импровизации руководитель вносит свои коррективы, предложения, обращается за советом к композитору, как лучше выразить то или иное действие. Так, в совместной творческой работе возникает хореографическое решение музыки танца. Постепенно на основе импровизации, аранжировки мелодии рождается музыка хореографической постановки. Так же, если рассматривать вариант с сочинением музыкального материала, этом случае композитор стремится в своем сочинении воплотить мысли, передать развитие действия, образы, заложенные в драматургии предложенного ему литературного сценария.

Когда говорят, что танец основывается на музыкальном произведении и раскрывает музыку, то, казалось бы, первична музыка, но если брать за основу план-сценарий, в котором балетмейстер уже определяет в какой-то степени и характер, и стиль будущего произведения, то можно сделать вывод, что замысел танцевального номера предшествует рождению музыкальных образов. Только полное понимание, творческая согласованность усилий композитора и балетмейстера способствуют созданию хореографического произведения, цельного по художественному замыслу, направленности, по музыкально-пластическому языку, по слитности видимого и слышимого образов. Чтобы более полно рассказать композитору о своем замысле, о характере задуманной сцены, балетмейстер, предлагая план, должен представлять себе характер, тембр звучания оркестровых инструментов, различие красок в сочетании голосов, чередовании их, контрастировании. [1]

Когда мы говорим сегодня о необходимости выражения музыки в танце, мы требуем совпадения образного строя, стиля музыки и танца,

структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствия темпа, метроритма. [3] Однако сказанное не означает, что должна быть «оттанцована» каждая доля такта, каждая нота, что в пластике необходимо в точности повторить ритмический рисунок мелодии. Но когда хореограф в середине музыкальной фразы или перед ее концом начинает новую танцевальную фразу, это производит впечатление своего рода диссонанса.

При всей самостоятельности хореографии и музыки они своего рода аналоги, хотя есть немало примеров, когда одна и та же музыкальная пьеса, одна и та же партитура у разных балетмейстеров находила разное прочтение и разное истолкование. Естественно, такое расхождение допустимо только тогда, когда не искажается образное содержание, характер композиторского текста, его стиль, а с подобным приходится встречаться. Сказанное в равной мере касается и музыки, сопровождающей народные танцы.

В музыкальном материале хореограф находит национальные черты своих героев, интонации эпохи, и в своем хореографическом решении он обязан отразить все это.

Другим методом работы над созданием музыки танца является её подбор в соответствии с замыслом и композиционным планом. Постановщик прежде всего отбирает такую музыку, которая по своему жанру соответствует содержанию танца, его теме, идее. Балетмейстер ищет законченное музыкальное произведение, характер содержания, которого совпадает с замыслом и программой задуманной постановки. С помощью концертмейстера хореограф тщательно проводит анализ музыки: определяет её жанр, содержание, музыкальную драматургию, форму, анализирует из скольких частей состоит произведение.

Постановщик уясняет для себя музыкальные темы, имеющиеся в произведении, их характер мелодический и ритмический рисунок, с каким художественным образом танца она может ассоциироваться. В музыке действенная основа хореографического образа выражается в проявлении

эмоций, чувств, мыслей и действий, которые составят драматургию музыкального образа. Он проявляется в мелодии, гармонии, динамике развития музыки, в самой её композиции. Музыкальный образ, волнующий своим звучанием, должен стать основой замысла балетмейстера, с учётом которого он разрабатывает содержание танца, а затем и композиционный план будущей постановки.

Третий этап: работа над драматургией. Разрабатывается сюжет номера, тема и идея, раскрывается содержание композиции. Работа с исполнителями. Балетмейстер-сочинитель выступает в роли балетмейстера-постановщика. Этот этап начинается с первой репетиции, на которой рассказывается о замысле танца, задачах каждого исполнителя, происходит знакомство с музыкой.

Последующая работа – это проучивание основных танцевальных движений. На данном этапе работы отслеживается справляются ли исполнители с танцевальными движениями. Именно здесь происходит выбор исполнителей будущего танца с которыми и проводится постановочная работа. Работа над созданием композиции танца. Композиция определяет взаимодействие художественных средств, используемых в хореографическом произведении. На данном этапе выстраивается рисунок танца и хореографический текст. Только сам автор решает, какие выразительные средства хореографии он использует в своей постановке, какими постановочными приемами воплотит свой замысел.

Сюжет – это связанные между собой и последовательно развивающиеся события, в который раскрываются характеры и взаимоотношения людей, жизненные отношения и противоречия. Это цепь событий. Это то, что происходит. Для того, чтобы персонажи могли себя проявить, они должны быть поставлены в обстоятельства, которые привели бы их в конфликтные взаимоотношения друг с другом. Основная линия сюжета – преодоление конфликтных отношений.

В хореографии часто нет сюжета. Искусство хореографии может быть бессюжетным, но оно не должно быть бессодержательным. Содержание передаётся через форму, построение, движение, рисунок. Сюжет – это важнейшая сторона содержания хореографической постановки, раскрывающая его тему, идею.

Тема – это круг жизненных явлений, которые отображены автором в его произведении с определённой идейной позицией. Это единая линия действия спектакля. Это тот жизненный материал, который воспроизводится автором в спектакле.

Идея – это мысль; взгляд на то или иное явление. Это совокупность чувств, эмоций, переживаний художника. Это философское определение действительности, которая отображается в действии произведения, это объективно – выраженная оценка действительности. [21]

Четвёртый этап: работа над композиционным планом и графикой сцены. Композиционный план – это музыкально – хореографический сценарий, в котором в органическом единстве разработано драматургическое развитие содержания танца с подробным решением конкретных хореографических форм его воплощения. Далее идет сценическое оформление танца, которое предусматривает работу над костюмом, реквизитом, световым решением номера при последующем концертном выступлении. Сценический костюм позволяет представить создаваемый балетмейстером сценический образ исполнителя.

Роль костюма в хореографии важнее, чем в драме или опере, потому что танец лишен словесного текста и его зрелищная сторона несет повышенную нагрузку. Как и в других видах сценического искусства, костюм в хореографии характеризует персонажей, выявляет их исторические, социальные, национальные, индивидуальные особенности. Если в танце используется реквизит, то его наличие на репетициях должно быть с самого начала. (веточки, платочки, шали). Для создания определенной обстановки на сцене используются световые эффекты

(затемнение, мелькание света, выделение световым лучом). Для решения творческого замысла балетмейстера используются и видеопроекторы.

Световое оформление помогает воссоздать обстановку действия, создает необходимое настроение, усиливает воздействие на зрителя, способствует раскрытию идейного содержания постановки. Световое оформление иногда способно заменить декорации, беря на себя смысловую нагрузку. Оно дает возможность выхватить отдельных персонажей, сделать световые акценты. Свет помогает создать атмосферу хореографического произведения.

Пятый этап: технический паспорт хореографической композиции. В этом разделе разрабатываются эскизы костюмов, описание костюмов, уточняется световая партитура.

Творческий процесс балетмейстера делится на 2 уровня: возникновение источника замысла и его воплощения. Собираение и обобщение материала, моделирование характеров, образов, предлагаемых обстоятельств, их взаимодействия, идея и тема стремятся обрести событиями, характерами, вырисовывается стиль, жанр, логику взаимоотношений. Хореограф начинает «мыслить от образа» и рисовать его внутренним зрением, то есть видеть, а уже затем сочинять, и само создание хореографического произведения разделяется в пять основных этапов.

1.3. Роль балетмейстера в создании хореографической композиции в хореографическом коллективе

Чтобы раскрыть и реализовать талант, балетмейстеру необходимо настойчиво, упорно овладевать знаниями в различных сферах искусства. Развивая традиции отечественного балетмейстерского искусства как науки, прежде всего необходимо изучать произведения и жизнь классиков мировой культуры: писателей, философов, композиторов, педагогов, историков, критиков, балетмейстеров.

Чтобы развивать и поднимать искусство хореографического мира к новым высотам, необходимо обогащать его новыми формами, приемами, идеями, сюжетами и музыкой.

Будущий пропагандист новых идей должен быть на гребне волны новых философских течений, социальных направлений, то есть он должен быть в какой-то мере и философом.

Балетмейстер, который постоянно занимается своим творческим ростом и стремится совершенствоваться в мастерстве сочинения и постановки хореографического произведения, обязательно встречается с различными деятелями культуры и искусства, с композиторами, дирижерами, артистами, художниками, писателями и педагогами. Разрабатывая характеры будущих персонажей своих произведений, постановщик сталкивается с множеством различных типов, характеров, образов, личностей, имеющих свою индивидуальность, психику, темперамент. Будущий автор танцев должен быть психологом, чтобы уметь различать, отбирать, синтезировать и претворять все свои впечатления в будущих персонажах, сценических образах.

Хореограф, как психолог, должен знать, понимать и применять на практике психологию творчества. Психология творчества – то обработка одной внутренней системы другими внутренними системами, их взаимодействие, взаимопроникновение. Психологический язык передачи мыслей – это образный творческий язык внутренних энергий человека. Это тот язык, которым должен овладеть балетмейстер, зная, что танец – это зримая энергия мысли.

Балетмейстер – создатель хореографического произведения, автор танца, художник – творец хореографического полотна. Постановщик – это режиссер, мыслящий хореографически.

Настоящий балетмейстер – это всегда режиссер. Каждый творческий человек должен руководствоваться определенными критериями для самоконтроля. [19]

Итак, быть балетмейстером – значит иметь природные данные к этому роду деятельности. Для такой творческой работы недостаточно получить специальное образование, многое зависит от врожденной интуиции, способности к импровизации и развитого хореографического мышления. Хореограф должен обладать: отлично развитой фантазией, способностью мыслить хореографическими образами, умением показать выразительными средствами танца разные характеры, чувствовать и воспроизводить всевозможными движениями, жестами, позами различные чувства и настроения; прекрасной зрительной памятью, музыкальным слухом и безупречным чувством ритма, умением сочинять бесчисленное количество танцевальных композиций, комбинаций и отдельных движений.

Так же хореографу необходимо уметь работать в коллективе, уметь правильно преподнести информацию учащимся, не ограничиваясь созданием, сочинением произведения, но и грамотно передавать информацию, заложенную в идею будущего номера исполнителям. В коллективе хореограф должен играть роль не только постановщика, но и воспитателя, психолога и организатора, иметь способность учить, воспитывать и всесторонне развивать детей в коллективе.

В работах И.П. Подласого говорится об отличительной особенности коллектива – объединение людей на задачах деятельности, явно полезной для общества. [11] Особая ценность культурной среды жизнедеятельности воспитанников – это творческий коллектив, который является средой обитания учащихся и полем педагогической деятельности. Хореограф в коллективе выступает в качестве средства формирования личности ученика, а к характеристикам данного социума имеют отношение традиции, режим, дисциплина и отношения, воспитание духовное и нравственное, и физическое развитие учащихся.

Педагог – хореограф в своей работе должен руководствоваться взыскательным, но справедливым отношением к детям, иметь одинаковый подход к любому члену коллектива, равномерно распределять роли среди

исполнителей. Большое значение в работе с учащимися имеют преемственность и развитие чувства коллективизма. Балетмейстер должен добиваться такого положения, чтобы каждый ребёнок знал, что он может в любую минуту заменить товарища, чтобы каждый член коллектива привык поступаться своим личным «я» для общего дела. «В руках педагога-хореографа – действенные средства воспитания подрастающего поколения. Всестороннее использование этих средств на занятиях хореографией должно привести к широкому распространению танцевальной культуры. А это, в свою очередь, внесёт вклад в формирование человека, гармонично сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство». [17]

Прежде всего, руководитель и педагоги воспитывают дисциплину. Хорошо сказал Р.Ролан «В искусстве нельзя победить навсегда, нужно побеждать каждый день». Вот для этого так важно привить с детства чувство самодисциплины. Работу нужно начинать с мелочей. Приучать к единой форме на занятиях, к аккуратным прическам у девочек. Казалось бы, мелочи, но как раз они и играют большую роль в настрое ребят на учебный процесс, придают определенную серьезность делу, воспитывают аккуратность.

Урок является местом проявления творческих способностей человека. Педагоги понимают, что успех урока зависит не только от правильно выбранной формы и содержания занятий, но и еще от умения правильно управлять самим процессом. На вопрос, что значит учить? Можно дать такой ответ: «Учить – это не только правильно объяснять и показывать, исправлять ошибки и давать советы, это, прежде всего умение создавать такие обстоятельства, которые без принуждения способствуют воспитанию и обучению детей». [4]

Хореограф выстраивает свой урок для обучающихся так, чтобы им он был интересен, может использовать множество разнообразных методов, тем самым давая понять учащимся как работать на занятии, и какие именно

задачи перед ними стоят. К примеру, игровой метод. Он используется с детьми младшего возраста, детям через игру объясняется какое-либо упражнение, тем самым привлекая внимание на сам процесс занятия, что не дает уставать от однообразия отрабатываемого материала и отвлекаться на посторонние предметы и разговоры. В процессе игровых действий у детей формируются волевые качества, приобретается опыт поведения и ориентировки, вырабатывается характер. Игра направлена на закрепление определенного материала.

Педагог-хореограф старается поднять и эмоциональный уровень урока, так как это одна из главных особенностей в проведении занятия. Необходимо отметить, что и атмосфера урока влияет на восприимчивость учеников. Поэтому педагог должен стремиться в напряженные моменты урока внести, немного юмора, ему дорога радость учеников от преодоления сложностей учебных заданий.

При постановке танцевальных номеров, балетмейстер отталкивается от возрастных особенностей детей. Как известно, у каждого учащегося имеются своеобразные функциональные возможности, поэтому по-разному протекает процесс усвоения движений, организм различно реагирует на физическую нагрузку.

Педагог-хореограф в коллективе – это воспитатель и организатор, который занимается не только развитием хореографических навыков и умений, но и формирует и воспитывает личность ребенка способного жить в современном обществе. Участник хореографического коллектива должен иметь возможность гармонически развиваться. Чтобы осуществлять такое развитие руководитель, педагог хореографии должен обладать определенным набором человеческих и педагогических качеств:

1. Обладать художественным вкусом, воспитывая детей на примерах высокохудожественных образцах хореографии.
2. Знать методику постановочной работы, владеть композиционным построением.

3. Владеть разнообразной разно жанровой хореографической лексикой.

4. Быть музыкально грамотным, владеть работой с музыкальным материалом, концертмейстером, фонограммой.

5. Иметь элементарные знания в области педагогики, психологии, медицины, анатомии, истории хореографии, живописи, литературы и так далее.

Хореограф в хореографическом коллективе, владея элементарными знаниями в области других искусств и наук, сможет грамотно и правильно контролировать физическое развитие детей, не вредя здоровью, учитывать возрастные особенности детей при изложении и показе нового материала, быть интересным, ярким, образованным человеком.

Процесс создания хореографической композиции играет немаловажную роль. Во время постановки номера, балетмейстеру необходимо проработать и обговорить каждый элемент, образ, характер героев с исполнителями, для полной передачи того содержания, что вкладывает в будущую композицию. Обучающиеся тем самым, впитывают в себя информацию, развивают те качества, что вложены в идею номера. К примеру, в номере заложена военная тематика.

Учащиеся, танцуя номер по данной теме, прорабатывают в себе тему нравственности, патриотизма. В народном танце, учащиеся изучают быт, обряды, фольклор, обычаи древности, то есть изучают и погружаются в историю народа. Таким образом, роль балетмейстера состоит не только в том, чтобы обучающиеся развивали свои физические способности, знали порядок упражнений и технику правильного исполнения, но и развивались духовно.

Воспитание и обучение представляют неразрывное единство. Педагогический процесс строится таким образом, чтобы дети, приобретая знания, овладевая навыками и умениями, одновременно формировали бы свое мировоззрение, приобретали лучшие взгляды и черты характера.

Занятия хореографией содействуют эстетическому воспитанию детей, оказывают положительное воздействие на их физическое развитие, способствуют росту их общей культуры, поэтому можно утверждать, что хореограф имеет богатую возможность широкого осуществления воспитательных задач.

Занятия по хореографии воспитывают и развивают не только художественные навыки исполнения танцев разных жанров, но и выработку у ребенка привычки и нормы поведения в соответствии с постигаемыми законами красоты. Дисциплинированность, трудолюбие и терпение – те свойства характера, которые необходимы не только в хореографическом классе, но и в быту. Эти качества годами воспитываются педагогами-хореографами и определяют успех во многих делах. Чувство ответственности, так необходимое в жизни, двигает детей, занимающихся хореографией, вперед.

Нельзя подвести рядом стоящего в танце, нельзя опоздать, потому что от тебя находятся в зависимости другие, нельзя не выучить, не выполнить, не доработать.

Аккуратность в хореографическом исполнительстве, опрятность формы в хореографическом классе переносится и на внешний вид детей в общеобразовательной школе. Они выделяются не только своей осанкой, но и прической, чистотой и элегантностью ношения самой обыкновенной одежды.

Воспитание этикета является одной из сторон на занятиях по хореографии. Кавалер ухаживает за дамой, мы постоянно уделяем внимание развитию женственности и мужественности на занятиях.

Внимание и забота о других – необходимое качество в характере детей, и занятия хореографией решают эти задачи, а главную роль в решении этих задач играет сам педагог-хореограф.

ГЛАВА 2 МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ПО СОЗДАНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

2.1. Разработка хореографического произведения в хореографическом коллективе

Первым и главным этапом в разработке хореографического произведения является источник замысла. Можем рассмотреть возникновение источника замысла на конкретном примере создания хореографической постановки «Двое в деле» на музыку группы The tango saloon.

Источником замысла хореографической композиции «Двое в деле» послужил вопрос: как рождается дух авантюризма? На самом деле, если бы люди не увлекались каким-либо экспериментальным видом спорта, не жаждали приключений, не влезали бы в опасные ситуации, то каким скучным стал бы мир?

Дух авантюризма – это жажда опасных приключений, очень острое приятное эмоциональное ощущение, которое позволяет человеку чувствовать себя особенным, выделяющимся, способным на что-то, и помогает в поднятии самооценки. Люди, которые идут на авантюры, переживают ощущения игры и азарта, возможность проявить свои интеллектуальные способности. Это переживание пиковых эмоций, которые позволяют человеку чувствовать себя в тонусе. Случается, что авантюра заканчивается неудачей и, если на фоне десяти приключений одно заканчивается негативно, человек по этому поводу особо не переживает, и это не останавливает его от участия в рискованных мероприятиях в будущем. Возникает встречный вопрос: чем вызвана такая потребность – какими-то особенностями характера или мировоззрения?

Дело в том, что мировоззрение формируется под влиянием множества факторов: страны, где человек живет, родителей, которые его воспитывают, школы, окружения, в которое он погружен и где в нем зарождается

ощущение романтики авантюризма. Не стоит отбрасывать и генетическую предрасположенность. На уровне генов передается информация от предков, и, если родственники любили совершать рискованные действия, к примеру, были альпинистами, байкерами или преступниками, скорее всего, во внуках тоже будет присутствовать потребность в переживании пиковых эмоций. Но если у родителей в опыте ничего такого не было, а ребенок совершил что-то, что другие сделать боялись и результат чего вызвал восхищение, то он приходит к выводу: делай что-то из ряда вон выходящее, и другие будут смотреть на тебя с уважением, как на образец.

В результате он расширяет рамки дозволенного и удовлетворяет потребность в получении адреналина и восхищения со стороны. Некоторые начинают врать, другие – красть, третьи – играть в азартные игры, четвертые – увлекаться экспериментальными видами спорта и влезать в приключения. После переживания двух-трех удачных рискованных опытов склонность к авантюризму у человека будет проявляться всегда, возникает потребность в самоутверждении таким путем. И люди начинают сами себе создавать условия для удовлетворения этих потребностей. [22]

А вот кто более склонен к авантюрному поведению – мужчины или женщины? Изучив их психологию Александр Петров пишет о том, что мужчины более увлечены духом авантюры, а женщины же более эмоциональны, они выплескивают свои эмоции и переживания другими способами. Специфика мужской эмоциональности гораздо хуже, и авантюрное поведение может расширить гамму этих ощущений. [11] И все же почему дух авантюризма окутан романтическим ореолом, и именно искатели приключений, легкой наживы, люди со скандальным поведением пользуются симпатией публики?

По мнению Владимира Лебедево это социально навязанная пропаганда, которая влияет на наше мировоззрение. Если ребенку в мультике показывают героев, которые практикуют авантюрное поведение, он воспринимает его как романтическое и образцовое. Если бы эти идеи не

навязывались, возможно, авантюризм не был бы в такой степени развит в настоящее время в обществе. [9]

Ведь кто такой авантюрист? Авантюрист – это человек независимый, который преодолевает запреты, расширяет правила, нормы, стандарты, навязанные ему, чтобы он был личностью воспитанной. Расширяя рамки дозволенного, не считаясь с какими-то правилами, человек авантюрного склада чувствует себя сильнее, могущественнее, способным на большее. Он проявляет свою эмоциональность – у него горят глаза, он может подпрыгивать от радости, когда у него что-то получается. Такое поведение находит отклик в женских сердцах. Хорошо воспитанные молодые люди менее привлекательны в эмоциональном плане для женского пола, чем смелые и независимые мужчины, способные на сумасшедшие поступки. [20]

Ранее, было не раз замечено теоретиками А. Петровым и В. Лебедько, что авантюрой называются некие приключения. Так вот можно ли считать, что своего рода дело, связанное с авантурой это и есть приключения? Итак, в словаре С.И. Ожегова, приключение – это захватывающее происшествие, неожиданное событие или случай в жизни, цепь нечаянных событий и непредвиденных случаев; нежданная быль, замечательное свершение, волнующее похождение, интересное испытание, возбуждающий переворот или же авантюра. [10]

Приключениями могут быть смелые подвиги, увлекательные путешествия, неожиданные происшествия, главные свершения жизни. Герои приключенческих книг – всегда смелые, сильные, неутомимые, стремящиеся открыть новое, изменить жизнь. Это и увлекает современное общество, им хочется подражать, искать и найти.

Так же в каждом промежутке времени, каждом вековом расстоянии существовали люди, описывающие жизнь авантюристов или же сами приключения. К примеру, Стефан Цвейг – австрийский писатель, который жил и творил в период между двумя мировыми войнами. [16] Его

необычность сюжетов позволяет им размышлять и думать о происходящем, задумываться о важных вещах, о том, какой несправедливой бывает временами судьба, особенно по отношению к обыкновенным людям. Все его новеллы похожи на конспект масштабных произведений. Писатель считал конец восемнадцатого века «эпохой великих авантюристов» - так он назвал свою известную новеллу, посвященную Казанове. То было время великих авантюристов и тысячи их братьев и сестер по духу и по роду занятий пытались подняться на поверхность общества, развлекая своими разнообразными и порой совершенно неожиданными дарами скучающее европейское общество, стоявшее на пороге великого исторического перелома.

Цвейг ограничился в своей новелле описанием лишь одного типа авантюристов - искателей счастья, лишенных «свирепого неистовства» и потому практически неопасных или малоопасных для общества в целом. Авантюристы этого «мягкого» типа появляются массово и становятся характерным общественным типом во времена застоя и сопровождающих его скуки и однообразия. [15]

Так же, к примеру темы авантюризма, можно привести книгу Виктора Рябинина «Бред сивой кобылы». Автор рассказывает о приключениях молодого американца Дика Блуда в Индии и Африке конца XIX, начало XX века. Герой постоянно попадает в безвыходные ситуации мирного и военного времени, но всегда с честью выходит из любой жизненной передрыги. Существует такое высказывание, что настоящий авантюрист движется вперед бесцельно и не полагается на судьбу. Но и такие люди делятся на два типа, в книге пишут: «Склонность к аванюре и риску заложены в каждом человеке с детства. Только один долго раздумывает перед прыжком с обрыва в речку по колено, а другой кидается безо всяких колебаний и так же лихо разбивается в лепёшку». [13]

И все же многие считают, что бросаться с головой в непонятную аванюру – это глупость высшей степени. Люди убеждают себя, что человек

сгодился лишь там, где родился и что нужно быть покорным. «Всё в моих руках – говорят лишь авантюристы». Так же существуют фильмы и книги, где авантюры случаются по неволе. К примеру, фильм «Один дома». Это небольшая новогодняя комедия, где маленький мальчик Кевин защищает свой дом от грабителей, которые не смотрят под ноги. Они строят грандиозные планы, пытаются вообразить их в реальность, но всегда оказываются в неловкой ситуации перед разнообразными ловушками, так как Кевин продумывает все фазы, просчитывает – как именно люди будут действовать. Грабители в этом фильме выглядят нелепо, как например, в фильме есть сцена где по одному из воришек, полз тарантул, читая о съемках комедии было интересно, как вели себя актеры, так вот в этой сцене актёру нельзя было кричать, чтобы не спугнуть паука, поэтому его крик был немым, не удивительно, что этот фрагмент снять с первого дубля. Режиссер фильма дает ему гротесковый характер.

В искусстве «авантюра» – явление, совершенно особенное. Нет, конечно, и здесь частенько происходят авантюры в классическом их понимании, где присутствуют приключения, аферы, розыгрыши, обманы. Таковых историй в книгах множество. Однако, в мире искусств авантюры приобретают еще и другой аспект. Ведь любое новое понимание, новый взгляд на привычное, новые установки в творчестве, в какой-то степени тоже наполняются духом авантюризма.

Художник Сёра создал метод пуантилизма – написание картин не мазками, а точками. И современники назвали его авантюристом, а его затею – авантюрой чистой воды. Но в XX веке выяснилось, что именно точечные градации цвета будут применяться и в телевидении, и в сотовых телефонах, и в компьютерах – ну и далее, как говорится, везде. Оказалось, что истинное творчество всегда несет в себе дух здоровой авантюры, если, конечно, оно по-настоящему новое, реформаторское, устремленное в будущее. И в этом мире творчества события и страсти бушуют часто сильнее, чем в самом захватывающем авантюрном и приключенческом романе. [18]

И надо сказать, что люди творческие – будь то живописцы или писатели, ювелиры или парфюмеры, актеры или историки, – все они, единожды почувствовав атмосферу авантюры и триумфа, сенсации и успеха, остаются верны ей навсегда. Очень часто одна авантюра их жизни сменяется другой, за ней следует третья, а потом и четвертая. Да и кто сможет их пересчитать? И все эти авантюрные события настолько яркие и захватывающие, что требуют каждый раз своей особой истории. Так вырастает цепь приключений, из которой строится судьба творчества.

К тому же часто события начинаются в одном веке, а заканчиваются века спустя. Поэтому авантюры и приключения невозможно разместить в хронологическом порядке. Да и то – какая хронология у блестящих авантюр?! Зато они интересны – то волнующи, то мистичны, то поразительны, а то и трагичны. Но всегда и во многом поучительны, особенно для потомков.

В истории существует множество примеров безумных людей. Их девиз: «Ни дня без приключений». Таковых в нашей истории тысячи, но лишь единицы прославились на весь мир. Эти люди не боялись идти на риск, ставили на кон все – и капитал, и репутацию, и даже собственную жизнь. Вот несколько примеров: Граф Калиостро. Настоящее имя графа Калиостро – Джузеппе Бальзамо. Он вошел в историю, как алхимик, демонолог и основатель египетского масонства. Хитрец Калиостро не только варил «чудодейственные» снадобья, но и продавал доверчивым людям карты с указанием мест, где якобы зарыты клады. Кстати, именно он продемонстрировал миру, как «превращать» свинец в золото. Во второй половине жизни великий маг научился вызывать духов умерших, читать мысли и лечить тяжелейшие недуги.

Разумеется, все это было лишь большой аферой, которая принесла графу немалое состояние. Никто и никогда не знал, сколько на самом деле лет Джузеппе Бальзамо. Так что он по праву возглавляет список самых известных авантюристов.

Иван Манасевич-Мануйлов. Журналист по профессии, авантюрист по призванию. Эта фраза именно о нем. Иван Мануйлов был не просто вхож в царскую семью, а был личным секретарем Распутина. При этом Романовы ничего не знали о его происхождении. Согласно письменным свидетельствам тех времен, Мануйлов служил в контрразведке и выполнял секретные миссии по поручению самого царя. При этом авантюрист проворачивал множество финансовых афер. Только за период русско-японской войны он «заработал» огромную по тем временам сумму – 300 тысяч рублей. Не растерялся Мануйлов и после Октябрьской революции. Он подделывал мандаты ВЧК (Всероссийской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем) и шантажировал людей от имени организации. Мануйлов был расстрелян при попытке перейти финскую границу. Перед смертью он выкрикнул: «Ах, какая была жизнь, какая жизнь!» Не смотря, на его последние минуты жизни, он не отчаялся и даже такие аферы могут сделать человека счастливым.

Лилян Бленд. Эта девушка была и спортивным журналистом, и фотографом, и бипланером. В 1910 году она сконструировала аэроплан собственноручно и даже пролетела на нем рекордные 27 метров.

Валентина Терешкова. Всемирно известная первая женщина – космонавт так и осталась единственной женщиной, которая отправилась в космос в одиночку.

В отличие от остальных участниц этого рейтинга, Терешкова особо не мечтала о приключениях, а просто работала на текстильной фабрике, пока не узнала о конкурсе в женский отряд космонавтов. Она увлекалась прыжками с парашютом, как и многие в ее время, поэтому смогла пройти конкурс и вступить в отряд. 18 месяцев она проходила тренировки, будучи рядовым советской армии. [21]

Эти люди не первые и не последние авантюристы в истории у них нет конкретного прототипа. Скорее их личность вбирает в себя типичные черты представителей этого безумного племени – искателей приключений.

Таким образом, изучив данную тему, можно понять, что опасности бывают разные: от людей и от напавших на человека сил природы. Бывают опасности стихийные, охватывающие людей скопом, и опасности личные. Пережитая опасность бодрит и закаляет человека и приучает к отважности одного и к осторожности другого. Есть опасности, на которые мы напрашиваемся, они у людей авантюры являются своего рода возбуждающей романтикой, поднимающей их жизненные импульсы. Есть опасности непредвиденные, застающие человека врасплох и есть такие люди, которые не могут жить без авантур. Даже в самых простых делах, в которых, казалось бы, нельзя нарушить закон или что-то сделать не так, как надо, эти люди совершают свой трюк, и притом почти всегда он оказывается удачным.

Таким образом, изучив идею хореографического произведения «Двое в деле», можно с легкостью сказать, что источником замысла хореографической композиции послужил вопрос: «Как рождается дух авантюризма», из личного интереса, было исследовано множество статей, книг, электронных ресурсов на эту тему и др. То есть, можно сделать вывод что замысел любого хореографического произведения можно взять с просмотренного фильма, с интересующего вопроса, либо просто картины за окном. Делаем вывод, что первым этапом создания хореографической постановки является источник замысла, без которого композиция не была бы создана.

Второй этап – исследование музыкального материала. За основу хореографической композиции «Двое в деле» было взято произведение «The tango saloon» – «March of the Big Shoe».

«The tango saloon» – экспериментальная танго группа их Сиднея, Австралия.

Их одноименный дебют, «альбом с ароматом танго с завихрением спагетти вестерн», был выпущен в 2006 году Ipecac Recordings, американским лейблом под управлением Майка Паттона и Грега Веркмана.

Mike Patton. Майк Паттон (англ. Mike Patton, полное имя Michael Allan Patton, 27 января 1968, Арката, Калифорния) – американский музыкант. Наибольшую известность он приобрёл, будучи вокалистом группы FaithNoMore в период с 1988 по 2001 годы. В 1999 году Паттон вместе с Греггом Веркманом организовали студию звукозаписи «Ipecac Recordings», чем и продолжают заниматься до сих пор. [23]

В музыкальном произведении «March of the Big Shoe» размер 4/4. Музыка имеет простую трехчастную форму (A+B+C). В первой части А (30 тактов 4/4), ее характер беспокойный, сама интонация выразительная и стремительная, ритм ровный. Из динамических оттенков звучит forte (громко). Мелодия отрывистая (staccato). Во второй части В (39 тактов 4/4), мелодия более плавная (legato), построена в мажорном ладу, из динамических оттенков: crescendo (постепенно усиливая звук). В части С (42 такта 4/4), мелодия скачкообразная, звуковое движение направлено вверх. Произведение построено в среднем регистре и умеренном темпе. В мелодии присутствуют такие динамические оттенки, как forte (громко), mezzo forte (не очень громко). На протяжении всего музыкального произведения присутствуют такие инструменты, как фортепиано, саксофон, треугольник, трещотки.

Для чего делается подробный разбор музыкального произведения? Для изучения характера музыки, для дальнейшего присваивания героям произведения эмоций схожих по драматургии с музыкой.

В третьем этапе идет работа над драматургией произведения. Составляется программа композиции где выявляется тема и идея номера.

Программа хореографического произведения:

Тема: Авантюра

Идея: Бросаться с головой в непонятную авантюру – это глупость высшей степени. Но все же такая соблазнительная глупость!

Данная работа имеет образный характер.

Форма – миниатюра.

Жанр – эстрадный, композиция носит характер приключений.

Количество исполнителей – 2 человека.

Действующие лица хореографической композиции не имеют национальный характер и не несут половую, возрастную принадлежность.

Исполнителями данной работы являются учащиеся 7 класса Уйской ДШИ №1 хореографического отделения: Звездина Виктория, Хайнанова Дарья. Ученицы физически и психологически среднего уровня подготовки.

Каждый исполнитель выполняет определенную творческую задачу в развитии сквозного действия.

Музыкальное произведение состоит из экспериментального жанра, а именно это выразительное и стремительное произведение музыкальной группы «The tango saloon».

Содержание программы хореографической композиции подразумевает конкретное место – квартира и время действия – настоящее время. Два героя – жулика. Их не волнует риск, в них присутствует жажда приключений, которые позволяют человеку чувствовать себя особенным. Люди, которые идут на авантюры, переживают ощущения игры и азарта. Это переживание пиковых эмоций, которые позволяют человеку держать себя в тонусе. Случается, что авантюра заканчивается неудачей, и если на фоне десяти приключений одно заканчивается негативно, человек по этому поводу особо не переживает, и это не останавливает его от рискованных мероприятий в будущем.

2 исполнителя: образ жулика.

Занавес открыт. Свет ЗТМ. С началом музыки площадка высвечивается по 3 плану кулис, появляются 2 исполнителя идущих друг за другом вдоль задника. Оба исполнителя начинают двигаться по диагонали от 3 плана левой кулисы до 1 плана правой кулисы. Исполнители насторожены, они боятся, оглядываются, как бы их кто не увидел. Затем два товарища сговариваются и исследуют чужую квартиру, каждый из них объясняется другому, что ему следует взять, они по очереди выбегают на

свою сторону квартиры и осматриваются. Изучая чужое пространство, перемещаясь по всем планам сцены, думают о том, что дело сомнительное и от страха убегают в самый низ комнаты на третий план сцены, где обсуждают дальнейшие действия, после уже действуют аккуратно и оба следуют по диагонали от третьего плана правой кулисы до 1 плана левой кулисы. Дойдя до определенной точки, каждый из авантюристов думая о лучшей жизни представляют себя буржуями. Их фантазии заканчиваются тогда, когда вспоминают, зачем все же пришли, и вновь идут искать награбленное. В самый кульминационный момент возвращаются хозяева квартиры, искателей приключений наполняет страх. Товарищам ничего не остается, как выбежать через окно.

Основной пластический мотив – образ жулика, отображающийся через танцевальную лексику двух героев. У каждого из них свой характер, свои особенности в передвижениях, жестах, ходьбе. У первого жулика все движения более резки и точны, второй же более плавный. Исполнение движений утрированное. Оно строится на различных принципах и приемах современного танца: принцип полицентрии, contraction и release, партерная техника импровизация и контактная импровизация. Трансформация образов в каждой ступени драматургического развития происходит на основе формирования идейности каждого эпизода и преследования раскрытия целостного произведения.

Главным выразительным средством, помогающим раскрыть данную тему являются сами танцовщики, с их выразительными и эмоционально наполненными телами. При осознанных движениях тело рассказывает более широко проблемы, поставленные в данной хореографической композиции, оно раскрывает наглядно и дает возможность воспринимать работу визуально.

В хореографической композиции «Двое в деле» использовался лексический материал, основанный на материале современного танца (contemporary dance). Основной материал в номере это – гротесковые

движения, активная работа корпуса, рук, ног, головы. В композиции использовались как симметричные, так и ассиметричные рисунки, активно используются верхний и нижний рисунок.

Композиция имеет пространственное решение, использованы все планы сцены, ракурсы (фас, профиль, полу спинной ракурс, спинной ракурс) для внутренней динамики и действия внутри номера. При постановке композиции «Двое в деле» проводилась работа с каждой из тансощиц по поиску индивидуального пластического языка для передачи эмоционального состояния, а также работа в дуэте (Партнеринг, ансамблевая работа, соло).

Для построения комбинаций использованы балетмейстерские приемы: контраст (темп, уровни), контрапункт, работа в дуэте. Хореографическая композиция имеет пространственное решение – использован прием подачи рисунка, прием резкой контрастности, прием построения рисунка от частного к общему. Для активизации зрительного восприятия ускорение и замедления темпа движений, смена характера движений, смена музыкального сопровождения.

Световое оформление помогает воссоздать обстановку действия, создает необходимое настроение, усиливает воздействие на зрителя, способствует раскрытию идейного содержания постановки.

В хореографической композиции «Двое в деле» костюм создает атмосферу, помогает понять образ, спокойные цвета не отвлекают зрителя от драматургического развития.

Музыкальное произведение взято целиком и компилировано со звуком скрипа дверей.

Оно направляет и задает динамику, диктует ход событий, создает характер героев.

Хореография полностью отталкивается от музыкальной драматургии. Все образы, настроение, эмоции выражаются с помощью музыкального развития.

Разработав тему, идею номера, изучив образы героев, выстроив содержание и приемы композиции, можно переходить к четвертому этапы нашего исследования.

В четвертом этапе идет работа над композиционным планом и графикой сцены.

Сценическое оформление танца, которое предусматривает работу над костюмом, реквизитом, световым решение номера при последующем концертном выступлении.

Сценический костюм позволяет представить создаваемый балетмейстером сценический образ исполнителя.

Если в танце используется реквизит, то его наличие на репетициях должно быть с самого начала. (веточки, платочки, шали).

Для создания определенной обстановки на сцене используются световые эффекты (затемнение, мелькание света, выделение световым лучом).

Для решения творческого замысла балетмейстера используются и видеопроекторы.

Световое оформление помогает воссоздать обстановку действия, создает необходимое настроение, усиливает воздействие на зрителя, способствует раскрытию идейного содержания постановки.

В хореографической композиции «Двое в деле» костюм создает атмосферу, помогает понять образ, спокойные цвета не отвлекают зрителя от драматургического развития.

Музыкальное произведение взято целиком и компилировано со звуком скрипа дверей. Оно направляет и задает динамику, диктует ход событий, создает характер героев.

Хореография полностью отталкивается от музыкальной драматургии.

Все образы, настроение, эмоции выражаются с помощью музыкального развития.

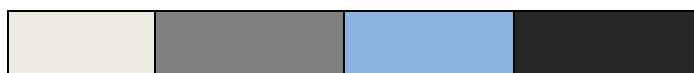
Таблица 1

Содержание		Хореография		Музыка	
Условное название фрагмента	Смысловая нагрузка	Исполнители, образы	Структура, кол-во пластических мативов	Вид, особен. Стиль, характер	Название муз. произведения
Выход героев	Представление образов	2 исполнителя Образ – 2 жулика хотят ограбить квартиру		Контемп. Настороженно, оглядываясь	March of the Big Shoe
Диагональ			2		
Соло 1			2		
Соло 2			2		
Дуэт			2		
2 солиста		Образ мечтателя	2		
Связка			2		

В пятом этапе разрабатываются эскизы костюмов, описание костюмов, уточняется световая партитура. Рассмотрим на примере эскизов постановки «Двое в деле»

Описание костюмов. [прил. 2, стр. 54, рис. 2.1, 2.2]

Костюмы в хореографической композиции выполнены в едином стиле, единой цветовой гамме спокойных оттенков.



Костюм первого героя состоит из футболки, бридж, кепки и носков. Футболка сшита из трикотажа в горизонтальную широкую черно – белую полосу. Швы по изнаночной стороне обработанные на машине для трикотажа. Горловина и рукава обметаны и закручиваются на лицевую сторону. Длина футболки выше бедер на 5 см., рукава закрывают плечи. Бриджи широкого покроя на резинке ниже колена на 10 см. сшиты из хлопчато-бумажной ткани с добавлением лавсана, темно-серого цвета чередующиеся то в крупную, то в мелкую белую полосу. Полоска вертикальная. Шов по изнаночной стороне обротан на верлоке.

Черные носки из хлопчато-бумажной ткани изготовлены на чулочной машине. Кепка из хлопчато-бумажной ткани серого цвета, состоит из 6 клиньев, швы закрытые, подклад из материала белой вязи, по окружности головы сшита тесьма для регулировки размера.

Костюм второго героя состоит из пиджака прямого силуэта, сшитого из костюмной ткани темно-серого цвета, рукав до запястья, швы прямые обработаны на верлоке, имеется подклад из месовой ткани тису, цвет подклада идентичен цвету пиджака.

Пиджак прикрывает бедра. Воротник пиджачного типа. Футболка из материала полиэстр, в бело-синюю полоску, расположенную горизонтально, швы прямые закрытого типа, горловина, рукава обработаны косой бейкой. Брюки – ластиковые шаровары серого цвета, пояс на резинке, длина брюк до щиколоток, низ собран шнурком. Брюки созданы на машине для трикотажа, швы прямые, не обработанные.

Таблица 2 – Световая партитура

№ прог.	Сцена	Время перехода, начало	Положения	%	Цвет	Длительность перехода
1	начало	00.00	ЗТМ	100%	-	3 сек.
2	экспозиция	00.03	Прострелы пр., лев. 7, 8, 9	60%	Белый	3 сек.
3	дуэт по диагонали	00.21	Точка 5,1,2	80%	Желтый	3 сек.
4	отход на 2 план сцены	00.42	Заполнение	80%	Желтый	1 сек.
5	соло 1, 2	00.50	Прострелы пр., лев. 4,5,6, 7,8,9	100%	Желтый	1 сек.
6	зиг заг	01.12	Заполнение	40%	Желтый	3 сек.
7	партер	01.43	Прострелы пр., лев. 8,9	60%	Белый	3 сек.
8	контрастная хореография	01.13	Заполнение	60%	Синий	3 сек.
9	ход по 3 плану сцены	02.43	Прострелы пр., лев. 7,8,9	80%	Белый	5 сек.
10	общая комбинация	02.52	Прострелы пр., лев. 4, 5, 6	60%	Белый	3 сек.
11	уход	03.30	ЗТМ	100%	-	1 сек.

Схема размещения дополнительных световых приборов и основных световых точек на сцене. [прил. 3, стр. 56, рис. 3.1]

После разбора всех этапов, описанных выше, можно представлять заключительный шестой этап – концертное выступление. Здесь подводится

итог проделанной работе. Определяется достигнута ли цель в ходе проделанной работы, были ли выполнены задачи для достижения цели.

2.2 Методические аспекты работы по созданию хореографического номера

При создании хореографического произведения для детей основными критериями являются содержательность танца, его соответствие современным задачам эстетического воспитания и возрастным особенностям детей. Репертуар должен прививать любовь и уважение к танцевальному искусству своей Родины и к танцевальной культуре других народов, гуманные нравственные чувства, свойственные Российской хореографической школе.

Для овладения танцевальной грамотой необходимо усвоить азбуку классического танца – это даст ту культуру исполнения, без которой немислим любой сценический танец. Народный танец является одним из средств национального, интернационального и патриотического воспитания школьников. Интерпретация элементов народного танца в соответствии с детской тематикой является непременным условием занятий.

Историко-бытовой танец, запечатлевший характер пластики прошлых эпох, прививает красивые манеры, поскольку эти танцы создавались хореографами в те времена, когда «благородным манерам» придавалось особое значение.

Особый интерес детей вызывает работа над сюжетными танцами, темы которых близки и понятны детям, заимствованы из окружающей действительности или из мира сказок.

Танцы – игры, танцы с предметами (мячами, обручами, лентами и т. д.) занимают важное место. И чем органичней связан танец со знакомой всем детской игрой, тем теплее он воспринимается зрителями.

Сказки – излюбленная тема детей. В мир сказок зритель попадает одновременно с исполнителями. Неотъемлемой частью репертуара

являются тематические танцы и хореографические сюиты. Здесь многое зависит от балетмейстера-педагога. Он должен суметь вовлечь детей в творческий процесс, пробудить инициативу и активность.

При постановочной работе очень важно учитывать возрастные особенности участников, которые делятся на три группы: младшая, средняя, старшая.

Физическая нагрузка зависит от развития костно-мышечного аппарата (например, у младшей группы мягкие кости), интенсивность и длительность – от возраста и степени подготовки обучающихся (хореографическое училище, филармония, детский коллектив во дворце культуры, кружок в школе).

Основу репертуара для детей должны составлять танцы игрового характера, отражающие их главные интересы, инсценировки детских песен, сказок, представления школьной тематики, а также народные танцы, базирующиеся на несложных танцевальных элементах и простых композициях.

Большое внимание должно быть уделено разучиванию фольклорных танцев, а также танцев, основанных на спортивных движениях (танцы с лентами, обручами, мячами). Дети должны четко представлять перспективу своей творческой работы, что пробуждает в них целеустремленность и заинтересованность.

Очень продуктивна в этом отношении постановочная работа. Дети любят ее, относятся к ней с большим интересом, активно в нее включаются, непринужденно фантазируют, словом, работают с огромным увлечением и отдачей.

Методика работы над постановкой включает в себя предварительную подготовку. Подготовительная работа содержит несколько этапов. [5] Выбор темы с учетом ее воспитательного значения для детей. Определяя тему важно провести большую работу по сбору соответствующего материала, а также консультации у работников танцевального искусства.

Далее составление понятного, близкого детям и доступного для их исполнения сценария.

Правильный подбор музыкального произведения, отвечающего содержанию танцевальной постановки, а также при разработке отдельных эпизодов содержания, дающего возможность увязать действие и движение с музыкой. Музыка помогает раскрыть содержание и образы танца. Поэтому необходимым требованием является художественность музыки и ее доступность для обучающихся.

В качестве музыкального сопровождения национальных танцев следует брать подлинные народные мотивы, напевы, мелодии. И отдавать предпочтение тем обработкам, в которых народный характер бережно сохранен.

Для создания хореографического спектакля нужно по возможности пользоваться музыкой одного композитора, в крайнем случае, брать музыку композиторов, близких по стилю. Далее поработать над выразительными средствами, хореографическим текстом, рисунками и ракурсами. Однако на практических занятиях с детьми иногда приходится изменять лексику, рисунки, так как почти невозможно в предварительной работе установить конечный результат, окончательно воспроизвести его можно лишь в процессе работы.

Так же необходимо обговорить с исполнителями будущей постановки содержание работы, характер образов, отраженных в ней, взаимоотношения героев.

Беседа, предшествующая постановке, должна быть живой и занимательной, чтобы у детей создалась яркая картина действия, развертывающегося в постановке. Продумать оформление хореографической постановки.

Сценический костюм в этом плане имеет большое значение, так как он содействует яркому донесению до зрителя танцевального замысла. Костюм воспитывает художественный вкус ребенка, поэтому нужно

внимательно отнестись к его соответствию образу, к его краскам, изяществу, легкости и т.д.

Костюм для народного танца, должен сохранять основные черты народного костюма и в то же время соответствовать возрасту.

Рассмотрим методические приемы для развития музыкальности и эмоциональной выразительности на занятиях хореографии, которые в последующем крайне необходимы при работе над постановкой танца выразительное исполнение музыкального материала; художественное и словесное вступление перед слушанием музыки; образное сравнение и объяснение с музыкальным персонажем поможет правильно и выразительно его выполнить; музыкальные игры помогают ребенку, научиться владеть своим телом, координировать свои движения, согласовывать их с движениями других детей; музыкально – ритмические упражнения учат детей ориентироваться в пространстве, закрепляет основные виды движений, способствует освоению основных элементов танцев.

Постановочная работа определяется педагогом в зависимости от пройденного объема программы и подготовленности участников группы, а также наличие у педагога интересного танцевального и музыкального материала. В зависимости от этих факторов репертуар коллектива может быть разнообразным.

Музыкальный материал соответствует эмоциональной возрастной реакции детей на музыку, характер музыки – жизнерадостный, возможны различные обработки детских песен и народной музыки в эстрадном варианте. Музыкальный материал: классическая, эстрадная, народная музыка, современная обработка народной музыки, возможно обращение к различным музыкальным размерам.

Выбор тематики постановок основывается на возрастных особенностях детей. К примеру, для учащихся 1-2 года обучения постановочная работа строится, главным образом, на элементах игры или

несложном сюжете. В основе ее простое, но интересное, увлекательное содержание танца. Танцевальные движения носят вспомогательный характер.

Главное – приучить детей к непосредственности и выразительности, четкости исполнения, а также к нахождению на сцене. При этом у них вырабатывается важное качество – их движения становятся средством создания танцевального образа, раскрытия содержания постановки. Могут быть представлены следующие темы: животные (бабочки, цыплята, котята и т. д.), природа (дождик, солнечные лучики, цветы, радуга и т.д.), школа, детские песенки (иллюстрации).

При работе в хореографическом коллективе нужно помнить, что на каждом возрастном этапе педагог формирует набор танцевальных движений и сочетает темы и сюжеты танцевальных номеров, соответствующие интересам учащихся, не «овзросляя» детский репертуар и не давая подросткам слишком детские темы. В противном случае мы рискуем не только не достичь поставленных учебных и воспитательных задач, но и сформировать дурной вкус как у танцующих, так и у зрителей.

Для учащихся 2-3 года обучения задачи несколько усложняются. Тематика постановочной работы более разнообразна. Хорошо воспринимается детьми полька, подвижные, динамичные танцевальные номера, а также несложные сюжетные постановки.

Можно предложить инсценировки песен с несложными связками на основе современной хореографии, которые также, по возможности, строятся в виде сценок. [7] Подбор танцевальных номеров напрямую зависит от возраста детей, от их физической подготовки, состава группы, от их интересов, подбора музыкального материала и, конечно, фантазии руководителя.

Тематика постановок для учащихся 9-10 лет (3-4 год обучения) несколько видоизменяется в сторону большей серьезности, значительности, как по содержанию, так и по технике, музыкальный материал на данном

этапе ритмически более сложен и разнообразен. Мальчики этого возраста приобретают черты мужественности и силы, девочки – плавность, мягкость, женственность, но в тоже время остается четкость и подтянутость. Концертные номера ставятся на основе не только народной хореографии, но и на современном материале.

Тематика постановочной работы с учащимися 3-4 года обучения существенно отличается от работы с более младшими возрастом. Дети данного возраста наиболее активны на занятиях и еще не утратили той детской непосредственности, которая так выгодно отличает их от подростков. Однако, они уже приобрели много знаний, у них развивается чувство коллективизма. Им физически легче осваивать технику танца, а активность на занятиях даст возможность творчески участвовать в постановочной работе.

Работа балетмейстера с учащимися данного возраста требует большого творческого багажа, изобретательности и глубокого знания детской психологии. Можно сделать упор на народно-сценический танец и стилизованный народный танец, а также несложные музыкально-пластические композиции. При всей трудности работы они приносят огромную пользу и удовлетворение участникам постановки.

(11-14 лет) 4-8 год обучения – в этот период происходят количественные и качественные изменения в организме. Ребенок развивается быстро (5-6, а бывает и 10 см в год). С ростом скелета и мышц возникает реструктуризация организма, которая может быть выражена в нарушениях координации движений (говорят: стал неуклюжим).

Развитие нервной системы и сердечно-сосудистой периодически отстает от интенсивного роста, что может при большой физической нагрузке привести к обморокам и головокружению. Увеличивает возбудимость нервной системы под влиянием интенсификации функционирования эндокринных желез. В этом возрасте часто появляется раздражительность, негодование, гнев, острота (дети иногда сами не

понимают, что с ними происходит, что побуждает их к той или иной реакции). Появляется потребность в самоутверждении, стремлении к независимости – она исходит из желания считаться взрослыми. Эмоциональное состояние характеризуется силой чувств и трудностью управления ими. «Пусть ваш ученик будет безответственным, непокорным, ершистым – это несравненно лучше, чем немом, покорным, грустным и безвольным. Безволие, никчемность – сестра подлости и позора».

Эмоциональный опыт носит устойчивый характер, вспоминая обиды и несправедливость. Мы наблюдаем взаимное отрицание полов, каждый живет своим миром. Но потом такое желание заменяется интересом, который тщательно скрывается. Для этого возраста занятия проводятся 3 раза в неделю, продолжительность составляет до 1,5 часов. Проходит изучение сложных движений, комбинаций, ставятся объемные постановочные работы, учащиеся осознанно подходят к образности номера, вживаются в роль на сцене.

В создании хореографического образа основное значение имеет танцевальный язык и музыкальный материал, на котором он рождается.

Хореографический текст, должен быть образным. Умение мыслить хореографическими образами – особенность и специфика профессиональной деятельности балетмейстера.

Хореографу в работе с данным возрастом нужно найти наиболее подходящее слово, чтобы мысль воплотилась в танец, так как зритель воспринимает замысел через пластику. И тут следует обратить внимание на интонацию пластической речи: отдельные жесты, позы, характерные движения, из которых будет складываться исполнительская манера персонажа.

«Создавая свои композиции, балетмейстер отбирает соответствующую хореографию позы, которая позволяет танцовщику наиболее полно и художественно верно раскрыть смысл и образ сценического действия». Если и постановщик, и исполнитель, талантливо

выполняют свою творческую задачу, то хореографический жест обретёт множество неожиданных пластических интонаций.

Успех работы педагога состоит в том, что он должен разбираться в особенностях каждого возраста. Умело распределять физическую нагрузку. А при подготовке репертуара и разработке учебного плана просто невозможно обойтись без учета психологических характеристик каждого возрастного периода.

Работая над новым хореографическим произведением, можно подойти к выводу о том, что эффективность будущей работы зависит от успешного решения ряда воспитательных и специфически значимых задач.

К специфическим отнесем следующие: развитие творческой активности ребенка, развитие его пластики и свободы движений, работу над дефектами телосложения, формирование метроритмического слуха.

К воспитательным – динамическую адаптацию, то есть воздействия на личностные качества детей, привитие им определенных нравственно – этических норм посредством усвоения конкретных требований и правил, принятых в хореографии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования было рассмотрение этапов создания хореографического произведения на учащихся детской школы искусств хореографического отделения.

На основании поставленной цели были решены следующие задачи:

1. Проанализировать историко-теоретические основы хореографического искусства.

2. Рассмотреть понятие и структуру хореографического произведения.

3. Выявить специфику создания хореографического произведения, этапы его создания на примере учащихся 7 класса Уйской детской школы искусств №1.

4. Разработать хореографическую постановку для хореографического отделения детской школы искусств.

5. Разработать методические рекомендации по созданию хореографического произведения в работе с детьми.

В теоретической части данного исследования было раскрыто содержание этапов работы над хореографическим произведением. Оно основано на совокупности методических приемов, воспитательных функций, формирования культурного поля, знаний балетмейстера в области темы будущей композиции, его профессиональных умений и навыков, основах композиции танца, законах построения хореографического произведения.

Так же на основании проведенного исследования можно утверждать, что работа над созданием хореографического произведения создает у детей в танце активный, разнообразный, эстетический и нравственно насыщенный характер, и это является следствием четкой мотивации профессионального формирования репертуара.

Если проанализировать последовательно все ступени создания хореографического произведения, то станет ясно, что контуры его

драматургии впервые выявляются в программе или в замысле постановщика. 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.

Все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Только синтез всех компонентов позволит постановщику создать такую драматургию произведения, которая бы волновала, захватывала зрителя.

Итак, в ходе работы были разработаны определенные правильно поочередно-выстроенные пять этапов: источник замысла, работа над содержанием и драматургией номера, проработка композиционного плана, создание эскизов костюма и работа со световой партитурой. Каждый этап имеет свою смысловую нагрузку. В результате работы была раскрыта специфика создания хореографического произведения и роль балетмейстера в процессе сочинения хореографической композиции.

В практической части проведенное исследование доказало действенность применения грамотного построения при создании хореографической композиции. Проработан каждый этап на конкретном примере хореографического произведения «Двое в деле», окончательный результат работы можно выдвинуть в шестой этап. Этап завершения создания и работы над постановкой - это концертное выступление.

Балетмейстером на основании источника замысла было поставлено и отрепетировано хореографическое произведение «Двое в деле», подобрана музыка, костюмы, декорации, выбраны исполнители, образы, составлена тема и идея номера, грамотно выстроена драматургия и работа с выразительными средствами.

Таким образом, гипотеза данного исследования строилась на предположении о том, что процесс создания хореографического произведения будет успешным если:

- раскрыть идею танцевального номера посредством развития и взаимодействия сценических образов в танце;
- достигнуть соответствия танцевального текста и музыкальных образов;
- использовать инновационные средства выразительности, учитывая возраст исполнителей.

Учитывая процесс создания хореографического произведения в хореографическом коллективе, гипотеза подтвердилась. В дальнейшей работе для достижения результатов на конкурсах, концертах и фестивалях мы планируем использовать инновационные средства выразительности, включающие мультимедиа технологии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Богданова Т.Г., Братанова О. А., Гаврилушкина О. П., Гаубих Ю. Г., Головчиц Л. А. Современная хореография / Т.Г. Богданова, О.А. Братанова, О.П. Гаврилушкина, Ю.Г. Гаубих, Л.А. Головчиц – М. : Владос, 2014. – 335 с. – ISBN : 966–7133–42–7.
2. Вигман С.Л. Педагогика в вопросах и ответах: учеб. пособие / С.Л. Вигман. – М. : Проспект, 2014. 207 с. – ISBN : 978–5–534–07250–1.
3. Демин В. Состояние, тенденции и перспективы развития хореографического образования России / В. Демин – М. : Альфа – М, 2016. – 224 с. – ISBN : 978–5–94778–4497.
4. Ивлева Л.Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом: учеб. Пособие / С. Гутковская. – ЧГАКИ – Челябинск, 2003 – 58с. – ISBN : 5–94839–018–7.
5. Ковта И. Хореограф сегодня / И Ковта – М. : Первое сентября, 2016. – 232 с. – ISBN : 978–5–87317–570–5.
6. Козлов Н. И. Пластическая выразительность как один из определяющих компонентов в создании художественного образа / Н.И. Козлов. – СПб. : Композитор, 2006. - С.13. –ISBN: 978–5–7379–0660–3.
7. Курило В. С., Чиж А. Н., Кратинов Н. С., Божко Г. И. Как заниматься хореографией с младшим школьником / Луганский гос. педагогический ун-т им. Тараса Шевченко. – Луганск : Альма-матер, 2013. – 231 с.
8. Курьсь В.Н. Биомеханика. Познание телесно-двигательного упражнения: учеб. пособие / В.Н. Курьсь. – М. : Советский спорт, 2019. – 368 с. – ISBN 978–5–00129–073–5.
9. Кукушин В. С., Болдырева - Вараксина А. В. Педагогика начального образования: учеб. пособие / В.С. Кукушин, А.В. Болдырева Вараксина – М. : Март, 2015. – 589 с. – ISBN: 5–241–00543–9.
10. Лебедько В.А. Психология и философия риска и авантюризма. Режиссура жизненного пути /В.А. Лебедько, – Другое Reshenie. 2014.

11. Никитин В.Ю. Модерн – джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника. / В.Ю. Никитин – М. : ИД «Один из лучших», 2004 – 414 с. – ISBN 5–7196–0286–0.
12. Никитин В.Ю. Партерный тренаж / В.Ю. Никитин, Е.А. Кузнецов. – М. : Век информации, 2018. – 260 с. – ISBN 978–5–906511–20–1.
13. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка /С.И. Ожегов. – М.: Оникс, 2008. – 218с. – ISBN : 978–5–17–0646–93–1.
14. Петров А.Ю. Психология риска: учебное пособие /А.Ю. Петров. – М.: МГУКИ, 2012. – 31с. – ISBN : 5–7345–0061–5.
15. Подласый И.П. Педагогика: учеб.пособие / И.П. Подласый. – М: Владос, 2001. – 254 с. – ISBN : 5–691–00814–5.
16. Пуртова Т.В. Учите детей танцевать: учеб. пособие / Т.В. Пуртова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 254 с. – ISBN 5–691–00814–5.
17. Рябинин В.П. Бред сивой кобылы / В.П. Рябинин. – ИП Стрельбицкий, 2015. – 79с. – ISBN 97–1–387–70591–7.
18. Смирнова А.И. Мастера русской хореографии / А.И. Смирнова – ИД «Планета музыки», 2022 – 208 с. – ISBN : 978–5–507–44652–0.
19. Сысоева М. Е., Крившенко Л. П. Педагогика: краткий курс лекций / М.Е. Сысоева, Л.П. Крившенко – М. : Юрайт, 2014. – 254 с. – ISBN: 978–5–9916–1128–2.
20. Хавилер Джозеф С. Тело танцора / Дж. С. Хавилер. – М. : «Новое слово», 2004. – 116 с. – ISBN 978–5–87317–570–5.
21. Цвейг С. Авантюра / С. Цвейг. – М. : АСТ, 2001. – 124с. – ISBN: 978–5–389–11690–0.
22. Борисов И.А. Биография Стефан Цвейг: статья. URL : <https://24smi.org/celebrity/5212-stefan-tsveig.html>
23. Гутковская С. Профессиональная подготовка специалиста-хореографа в ВУЗе концептуальный подход: статья. URL : <httpwww.stattionline.org.uapedagog10619670-professionalnayapodgotovka->

24. Жорж Сёра Каритины и биография художника: статья. URL :
https://ru.wikipedia.org/wiki/Сёра,_Жорж
25. Композиция танца: методическая разработка. URL :
https://sudref.com/606047/kulturologiya/struktura_zapisi_tantsev_razbor_tantsa
26. Краснова Е.П. Как рождается дух авантюризма: статья. URL :
<https://www.obozrevatel.com/life/social/61403-kak-rozhdaetsya-duh>
27. Самарин В.И. Газета «Я». Самые известные в мире авантюристы: статья. URL : <https://www.facenews.ua/articles/2013/181493/>
28. Степовой Б.Ю. Авантюра и успех: статья. URL :
<https://24smi.org/celebrity/5212-stefan-tsveig.html>
29. Студопея: информационный ресурс. URL :
https://studopedia.ru/1_85080_vzaimosvyaz-leksiki-s-dramaturgiey-syuzhetniy-
30. The tango saloon: статья. URL :
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tango_Saloon
31. Хореографическая драматургия и ее значение в хореографическом произведении: методическая разработка. URL :
<http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/6866/2/05Pol%27.pdf>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1. Фото материалы репетиционно-потановочного процесса.



Рисунок 1



Рисунок 2



Рисунок 3

Приложение 2. Эскизы костюмов.



Рисунок 4



Рисунок 5

Приложение 3. Схема световых точек.

Схема размещения функциональных световых приборов и основных световых точек на сцене.

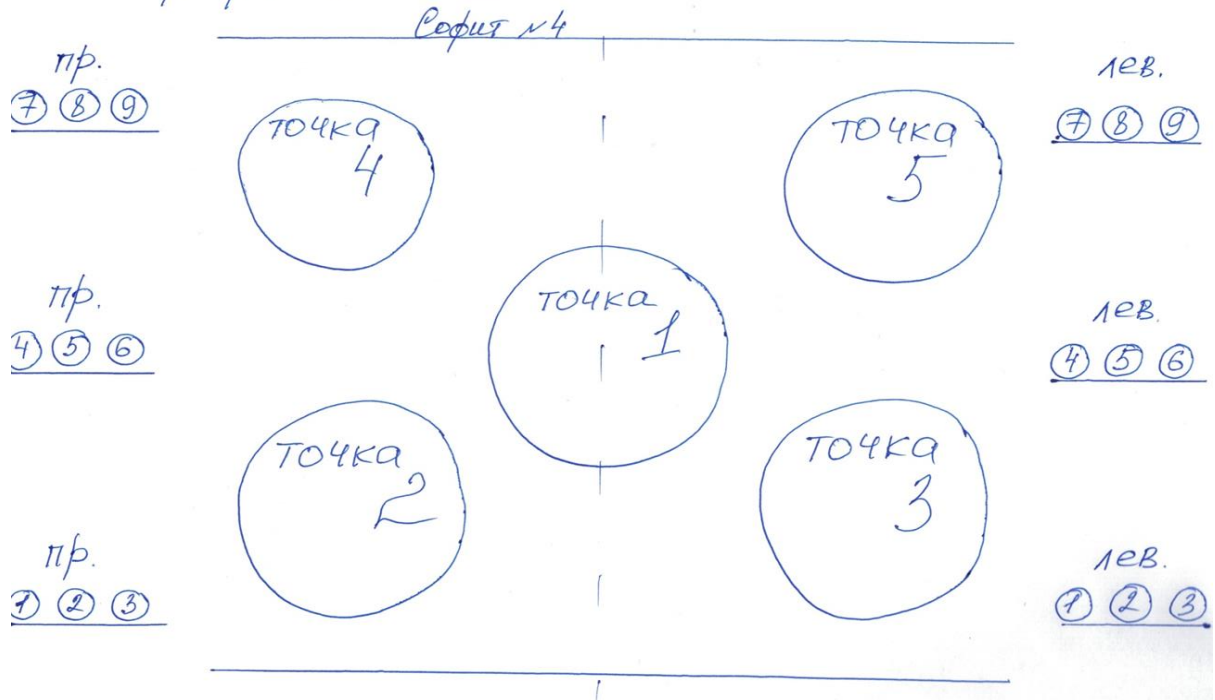


Рисунок 6