



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

БАЛЕТМЕЙСТЕР – СОЗДАТЕЛЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

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

Проверка на объем заимствований:
39,61 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 11 » 06 2019 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст
Жолдаспекова Айдана Сериковна

Научный руководитель:
к.п.н., доцент
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Челябинск
2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА	8
1.1. История хореографического искусства	8
1.2. Балетмейстер и сфера его творческой деятельности	11
1.3. Художественно-творческое мышление и индивидуальный стиль балетмейстера	19
ГЛАВА 2. РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПО СОЗДАНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	29
2.1. Этап формирования модели будущей композиции танца	29
2.2. Музыка – основа хореографического произведения	38
2.3. Выразительные средства решения хореографического образа	44
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВОЧНОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ГРУППЕ	53
3.1. Специфика работы в танцевальной группе «Асылым»	53
3.2. Постановка танца в танцевальной группе «Асылым»	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	71

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования определена основной проблемой хореографического искусства на современном этапе. Хореографическое искусство как часть культуры за последнее время претерпело радикальные изменения. Они коснулись репертуара, расширения жанрового и стилевого многообразия. Это не могло не сказаться и на роли балетмейстера, от творческих работ которого напрямую зависит настоящее и будущее хореографического искусства в целом.

Балетмейстеры работают в оперно-балетных театрах, театрах музыкальной комедии, на эстраде, в ансамблях классического, народного, современного танца, сочиняют балльные танцы. Однако, сегодня чуть ли не каждый, кто поставил один-два пусть удачных номера, называет себя балетмейстером. Но балетмейстер – это не разовая постановка, это каждодневный творческий процесс, который требует от человека, выбравшего эту профессию, очень многого [1, с. 62].

Каждый вид искусства имеет свои специфические законы отражения жизни, свои особые формы, выразительные методы и средства. Писатель пишет роман, повесть, пьесу, пользуясь словом; композитор в своем творчестве пользуется звуками музыки; художник – красками; скульптор – пластическими материалами (глина, мрамор), а хореограф – выразительной пластикой тела, движениями, мимикой и жестами. Но все виды искусства объединяет одна цель – создать средствами своего искусства художественный образ [2, с. 34].

Особенность хореографии в том, что это синкретическое искусство. Здесь слились в едином потоке танец и пантомима, музыка и поэзия, скульптурные позы и пластика движений, драматургия литературного произведения. Талант балетмейстера заключается в умелом соединении всех этих выразительных средств для создания цельного художественного образа в одном хореографическом произведении, будь то короткая

миниатюра или многоактный балетный спектакль.

Несмотря на специфику творческой деятельности (в профессиональном или любительском искусстве), стилевую принадлежность (балетмейстер классического балета, народного или современного танца), образовательный уровень (вузы культуры, искусства, колледжи), место профессиональной деятельности (театр, ансамбль народного танца, любительский коллектив, школа искусств, цирк, телевидение и т.д.) суть творческой профессии балетмейстера в одном – создание танца.

Профессия балетмейстера как создателя хореографического произведения предполагает решение большого круга вопросов в процессе работы. Это и поиск музыки, и сочинение хореографического текста, и выстраивание драматургии, и работа с исполнителями. 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 [3, с.51].

Кроме этого, балетмейстер является идейно-творческим руководителем группы. Особенно остро этот вопрос стоит в детской хореографической группе. Здесь руководитель группы должен учитывать тот факт, что у обучающихся, как правило, нет в дальнейшем перспективы профессионального исполнительства, и они должны максимально реализовать свои творческие задатки и способности в самом процессе обучения, во время пребывания в группе, ансамбле, студии и т.д. Поэтому наиболее действенным средством воспитания творческих способностей является репертуар группы. Стабильность репертуара создает наглядную перспективу роста и движения группы. Сохранение полноценных, прошедших испытание временем постановок, с непрерывной работой над новыми номерами, имеет огромное значение для сплочения группы, развития в нем творческой атмосферы и стремления к активным занятиям.

Работая хореографом в ансамбле танца учебного центра г. Астаны, понимаешь – насколько труден процесс создания профессионально грамотного хореографического произведения, которое было бы не временным «разовым» номером одного концерта, а заслуженно заняло место в репертуарной основе ансамбля. Теоретических же исследований, раскрывающих особенности постановочной работы в любительских группах, особенно детских, очень мало, выходят они в свет редко и незначительными тиражами, большинство авторов описывают опыт работы режиссеров балетного профессионального театра. Поэтому так важно использовать любую возможность изучения законов, которыми великие мастера порой стихийно и непроизвольно подчиняли свое творчество, научиться сознательно пользоваться этими законами, применять их в своей собственной творческой практике.

В своем исследовании мы определим сущность профессии «балетмейстер», раскроем содержание составляющих единого процесса создания хореографического произведения, выявим особенности работы балетмейстера на каждом этапе, проанализируем творчество известных мастеров балета, рассмотрим процесс профессиональной подготовки специалистов-хореографов, занимающихся постановочной деятельностью, проанализируем специфику работы балетмейстера в детской хореографической группе.

Цель исследования – определить и обосновать сущность и специфику профессиональной деятельности балетмейстера-создателя хореографического искусства.

Объект исследования: деятельность балетмейстера.

Предмет исследования: творческий процесс создания хореографического искусства.

Цель, объект и предмет определили следующие задачи:

- Раскрыть сущность профессии «балетмейстер».
- Проанализировать работу балетмейстеров профессиональных

хореографических коллективов.

– Показать специфику и особенности творческого процесса балетмейстера при создании хореографического произведения.

– Раскрыть особенности подготовки балетмейстеров для профессионального и любительского искусства.

– Показать особенности работы балетмейстера в детской хореографической группе.

Гипотеза исследования. Мы предположили, что создание хореографического произведения, отвечающего критериям сценического искусства, возможно при условии:

1) теоретического обобщения и осмысления опыта, накопленного мастерами прошлого и настоящего;

2) соблюдения этапов создания и единства законов постановки хореографического действия;

3) учета особенностей работы творческой группы.

База исследования: танцевальная группа «Асылым», гимназия №65.

Методологическая база. Первый систематизированный труд об искусстве танца – книга Ж.Ж. Новерра «Письма о танце», изданная в 1760 году – своеобразное пособие, в котором наряду с рекомендациями для танцовщиков определены правила и выведены закономерности создания хореографического произведения. Именно эта книга остается и сегодня настольной книгой для многих хореографов, практиков и теоретиков.

За многие годы опубликованы труды, касающиеся непосредственно технологии профессиональной работы балетмейстера, это работы Р.В. Захарова «Искусство балетмейстера», «Записки балетмейстера», «Сочинение танца», Ф.В. Лопухова «Пути балетмейстера», «Шестьдесят лет в балете». Некоторые теоретические положения раскрываются в книгах М. Фокина «Против течения», П. Карпа «О балете», «Балет и драма», И. Смирнова «Искусство балетмейстера» и др.

Сегодня эти книги переизданы и являются бесценной теоретической

базой, методологическим фундаментом, руководством в обучении многих поколений балетмейстеров.

Воспитательный аспект системы подготовки специалистовхореографов исследовался такими учеными, как Г.А. Бурцева, Т.А. Казаринова, В.В. Королев, А.И. Леоненко и другие. Также в работе использовались материалы, раскрывающие специфику любительских объединений Н.А. Баклановой, книги о творческом процессе в детских самодеятельных группах А.С. Каргина, Т.В. Пуртовой, А.Н. Беликовой.

Методы исследования: метод теоретического анализа материала по данной проблеме; метод наглядности, систематичности; метод наблюдения.

Практическая значимость исследования определяет условия поиска новых путей реализации творческих возможностей руководителей хореографических коллективов в постановочной деятельности как балетмейстеров.

Выводы и рекомендации могут быть полезны хореографам, педагогам дополнительного образования.

Работа состоит из трех глав, введения и заключения, списка используемой литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

1.1. История хореографического искусства

Становление и развитие искусства балета связаны с культурами Италии, Англии, Австрии и особенно Франции. Именно в этой стране начался процесс отделения балета от оперы и предоставления балетному искусству статуса самостоятельной отрасли хореографии.

Основателем классического балетного искусства был французский балетмейстер Ж.Ж. Новерр, который отстаивал идею синтеза между танцем и музыкой. По мнению Новерра, именно синтез предопределял создание полноценного хореографического образа [4, с.90].

Ведущими школами классического балета в начале XIX века становятся итальянская и французская, которые совершенствуют, развивают на новом уровне основные принципы балета XVII–XVIII ст., ведут поиски новых средств и приемов, значительно усложняют технику прыжка, вращения, и тому подобное.

Процесс развития балетного искусства XIX века имел взаимозависимый характер. Поиски, которые происходили в европейской хореографии, стимулировали становление этого вида искусства в России, которая впоследствии приведет к обратному процессу – влиянию искусства российского балета на западноевропейский («Российские сезоны» в Париже).

Плодотворно работали в России западные балетмейстеры Ш. Дидло (1767–1837), который поставил много разножанровых представлений и воспитал таких звезд балетного искусства, как А. Истомина (1799–1848) и Е. Телешова (1804–1857), и А. Сен-леон (1821–1870) [5, с.76].

Последующий расцвет балета происходит во второй половине XIX – в начале XX ст. и связанный прежде всего с именем М. Петипа (1818–1910), который осуществил новаторские балетные постановки. Всемирное

признание Петипа принесли балеты «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» (в соавторстве из Л. Ивановым), а имена О. Преображенской, М. Кшесинской, П. Гердта вошли в историю балетного искусства.

Новый этап в развитии российского балета связан с именем О. Горского (1871–1924) – постановщика балетов «Дон Кихот» и «Саламбо». Он отказался от обветшалых приемов пантомимы, предпринял действие более четким и более динамическим, начал активно вовлекать в художественное оформление своих спектаклей известных художников, в частности К. Коровина и О. Головина [6, с.43].

Настоящим авангардистом хореографического искусства XX ст. стал М. Фокин (1880–1942). Его творчество формировалось под непосредственным влиянием художественного задела М. Петипа и О. Горского. В то же время он искал новые средства выразительности, совершенствовал, а во многом видоизменял рисунок танца, создавал новые танцевальные формы [7, с.80].

В постановках М. Фокина «Египетские ночи», «Дафнис и Хлоя», «Петрушка» засияли звезды российского балета А. Павлова, В. Нежинский, Т. Карсавина, О. Спесивцева.

Именно с именами этих представителей искусства хореографии и связан триумф всемирно-известных «Российских сезонов» в Париже, которые были организованы выдающимся театральным деятелем С. Дягилевим.

Вклад дягилевских сезонов в развитие искусства мирового балета трудно переоценить. Выдающиеся художники того времени Р. Роллан, Же. Кок-то, О. Роден, П. Пикассо, К. Сен-сане были в восторге от этой культурной акции.

Дягилевски сезоны являются ярким примером межвидового синтеза искусств – музыки, хореографии и живописи, которая была сделана возможной благодаря творческим поискам художников О. Бенуа, Л. Бакста, В. Серова, М. Рериха; композитора И. Стравинского; хореографов

М. Фокина и Д. Баланчина.

Анализируя феномен «Российских сезонов», необходимо четко помнить о важном месте, которое занимал в контексте этого явления наш великий соотечественник, ведущий солист труппы Дягилева, выдающийся хореограф Серж (настоящее имя – Сергей Михайлович) Лифар (1905–1986).

Серж Лифар танцевал главные роли практически во всех балетах «Российских сезонов» – в «Виденье розы», «Аполлоне Мусагетти», «Блудном сыне», «Писляполуденному отдыха фавна» и тому подобное. На протяжении многих лет имя Сержа Лифаря было несправедливо забытым, но в июне 1994 р. в Киеве состоялся I Международный конкурс балета им. Сержа Лифаря. С того времени он проводится каждые два года. Большой художник наконец вернулся на родину, от которой, кстати, никогда не отказывался. Именно поэтому на могиле выдающегося мастера написано: «Серж Лифар из Киева». Следовательно, творчество этого блестящего художника следует интерпретировать как общецивилизационный феномен.

Расцвет искусства балета второй половины XX ст. связанный с именами Г. Улановой, О. Лепешинской, Ю. Григорьевича, М. Плисецкой, Н. Безсмртной, М. Лиэпи, В. Васильева, Е. Максимова, В. Чабукиани, Г. Нуриева, М. Баришникова и др. [8, с.32].

Сегодня развитие балетного искусства Украины непосредственно ассоциируется с творчеством А. Шекери, В. Калиновской, В. Колтуна, Т. Таякиной, А. Рубиной, В. Писарева и др.

Анализируя искусство хореографии, следует отметить, что оно представлено не только классическим балетом, но и непосредственно связано и с традициями народного танца, который воспроизводит в движении и пластике специфику национального самосознания (ансамбль танца им. П. Вирского).

Яркая страница в развитии искусства народного танца связана с

традициями испанской национальной культуры, в частности с деятельностью хореографа и танцовщика А. Гадеса, в творчестве которого объединились искусство классического балета и уникальное явление испанской культуры – искусство фламенко.

Следовательно, искусство хореографии постоянно развивается и видоизменяется, ведь язык пластики, язык танца, которым владеют ее ведущие художники, будет всегда привлекать внимание и вызывать восхищение у зрителей всего мира.

1.2. Балетмейстер и сфера его деятельности

Необходимо определить и обосновать сущность и специфику профессиональной деятельности балетмейстера, поскольку изменения коснулись даже понимания терминов «балетмейстер» и «хореограф». Следует отметить, что первоначальное значение термина «хореография» – запись танца, таким образом, хореограф, это тот, кто записывает танец, и профессия эта существовала долгие годы до появления видеозаписи. Однако согласно энциклопедии второе значение этого термина – искусство сочинения танцев и балетов. В этом значении термин применяется с середины XIX в. [9, с.27].

Хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, с помощью чего создается хореографический образ, который возникает из музыкально ритмичных движений. Он имеет условно обобщенный характер и раскрывает внутреннее состояние и духовный мир человека. Основу хореографического образа составляет движение, которое непосредственно связано с ритмом. Для правильной постановки хореографических композиций необходим балетмейстер.

«Балетмейстер» означает мастер балетного спектакля. Балетмейстеры работают в оперно-балетных театрах, в музыкальной комедии, на эстраде,

в ансамблях классического и народного танца, сочиняют балетные танцы. Одни сочиняют и ставят большие балеты, другие их репетируют. Значит можно выделить балетмейстеров 3 типов [10, с.55]:

- сочинитель;
- постановщик;
- репетитор.

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 балетмейстера от 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.

Но есть существенное отличие балетмейстера от режиссера драмы, оперы, кино и т.д. Всякий режиссер 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 режиссера – истолковать их, найти яркое, убедительное сценическое воплощение идей автора, драматурга или композитора [11, с.38].

Балетмейстер-сочинитель сам является автором балета, сочинителем всего хореографического текста, а затем уже и постановщиком его на сцене. Недаром в афишах прошлого столетия мы читаем: «Балет сочинен Ш. Дидло, поставлен А. Глушковским» или «Балет сочинен и поставлен М.И. Петипа». Чтобы стать подлинным создателем хореографического

произведения, балетмейстер должен быть хорошим организатором, чтобы возглавить весь процесс работы над танцевальным номером. Он должен использовать в своей практической и теоретической деятельности опыт смежных искусств. Балетмейстеру-сочинителю необходимо изучать историю, мифологию, поэтические творения и различные науки, а знакомство с геометрией даст ему возможность создавать четкие формы и фигуры. Балетмейстер-сочинитель должен любить и изучать музыку, уметь раскрыть ее средствами хореографии [12, с.43].

Для того чтобы танец был выразительным, нужна выразительная музыка. Выбор формы выражения для той или иной темы требует работы над постижением фольклорно-танцевальных источников, освоение теории и методики постановки народного и классического, историко-бытового и современного танцев. Необходимость найти нужное «слово» для выражения мысли и чувства того или иного героя заставляют балетмейстера каждодневно развивать свою фантазию, обогащать палитру выразительных средств. Поэтому балетмейстер должен в совершенстве знать технологию и методику своей работы, теорию хореографического искусства, танцевальный язык разных народов мира.

Приступая к работе, балетмейстер должен видеть, к какому результату он стремится: как будут действовать герои, каковы у них будут характеры, как строится завязка, где будет кульминация, необходимо четко отвечать себе на вопросы: зачем? для чего? То есть выстраивать композицию по законам драматургии. Большое значение имеет музыкальный материал. Хореография – эхо музыки. Основоположник балетного театра Жан Жорж Новерр писал: «Вложенная в нас природой любовь к музыке влечет за собой и любовь к танцу» [15, с.90].

Оба эти искусства – братья, неотделимые друг от друга. Нежные и гармоничные интонации одного из них вызывают приятные выразительные движения другого. Сообща они являют увлекательные картины зрению и слуху». Музыка должна быть выразительной, яркой,

тогда образы и характеры, наделенные движением, будут интересны зрителю. На основе музыкального материала, балетмейстер сочиняет хореографический текст для действующих лиц, поэтому балетмейстер должен быть сам профессиональным артистом, способным донести до исполнителей все нюансы хореографической лексики. Ж.Ж. Новерр писал: «Балетмейстер должен знать танец, иметь за собой долголетний опыт танцовщика, быть знакомым с бесчисленными способами сочетания темпов. Если балетмейстер не знает танца или знает его не в совершенстве – как может он творить?» [16, с.20].

Балетмейстер-репетитор чаще занимается возобновлением старых спектаклей, вводом в них новых исполнителей, но также параллельно с постановщиком работает со вторым или третьим составом нового балета. В обязанности репетитора 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 театр в Москве или Мариинский театр в Санкт - Петербурге, или наш казахстанский театр «Астана Опера» обладают целым штатом репетиторов высокой квалификации, одни из которых работают только с солистами, другие с кордебалетом, третьи – с народно-характерными танцовщиками. Работа балетмейстера-репетитора не механическая, а тоже творческая. От того, как будет отрепетирован номер, будет зависеть, смогут ли исполнители донести до зрителя замысел балетмейстера 12 сочинителя [17, с.55].

Балетмейстер-репетитор должен присутствовать на постановочных репетициях. Если произведение создается заново, то он присутствует при работе балетмейстера-сочинителя и балетмейстера постановщика. Балетмейстер-репетитор должен выучить весь хореографический текст подетально, изучить стиль и характер движений, чтобы наиболее

качественно отработать и продемонстрировать каждое движение.

Нередко балетмейстер-репетитор помогает балетмейстеру постановщику в выборе исполнителей, т.к. он наиболее тесно связан с исполнителями и может порекомендовать нужного артиста для яркого раскрытия образа и характера. Работая над созданием образов, исполнительским мастерством артистов балетмейстеру-репетитору необходимо принимать во внимание индивидуальные качества исполнителей, уметь выявить лучшие стороны их талантов.

Только при глубоком знании характеров, склонностей, возможностей каждого исполнителя можно добиться наилучших результатов в работе. Балетмейстер-репетитор должен уметь распределить силы исполнителей на репетиции, распланировать физическую нагрузку в процессе работы так, чтобы у актеров не было перенапряжения мышц во избежание травм. Для этого, технически сложные эпизоды необходимо чередовать с легкими, или работу одной группы исполнителей менять с работой другой группы. Если номер технически сложный, то не следует стараться «прогонять» его с начала до конца.

Необходимо отработать сначала отдельные части номера, затем постепенно объединять, увеличивать объем исполнения и только потом репетировать весь номер от начала и до конца на одном дыхании, с тем, чтобы актеры овладели не только техникой танца, но и выразительно, без напряжения смогли бы станцевать весь номер. Репетиция должна планироваться так, чтобы обеспечить максимальную занятость артистов и продуктивность работы. На первом этапе целесообразно проводить отдельные репетиции для солистов и для массовки, когда отдельные партии будут отработаны, объединить их вместе в единое целое. Иногда бывает нецелесообразно отрабатывать движения в том рисунке, в каком их сочинил автор.

Тогда исполнителей ставят в линию или по диагонали, так, чтобы репетитор видел каждого, а они видели себя в зеркало и ориентировались

друг на друга. После того как будут выучены движения, начинается отработка в заданном рисунке. Темп и характер репетиций во многом зависит от мастерства репетитора. Он должен создавать творческого атмосферу, чтобы, несмотря на большую затрату физических сил, труд артиста был радостным, чтобы он видел цель, к которой нужно прийти в результате репетиции и конечную цель всей работы. Целесообразно в конце репетиции сделать анализ работы, подвести итог.

Необходимо видеть, кого можно и нужно поощрить по ходу репетиции, кому сделать замечание после нее, кого заставить повторить движение несколько раз. Если репетируется новое сочинение, то балетмейстер-репетитор должен приглашать время от времени балетмейстера-сочинителя для просмотра сделанного. Это позволит избежать искажения авторского замысла. Репетитор может внести предложения или дополнения, направленные на улучшение танцевального номера, они могут быть приняты и внесены только с согласия автора.

Без согласия балетмейстер репетитор не имеет права изменять что-либо в сочиненном номере. Репетитор должен быть человеком эмоциональным, уметь зажечь исполнителей идеей номера, темпераментом исполнения движений. Балетмейстер «должен еще показать, как придать движениям с помощью лица экспрессию и выразительность».

Таким образом, основная работа балетмейстера-репетитора заключается в отработке хореографического произведения, он ближайший помощник балетмейстера-сочинителя, от него во многом зависит успех произведения.

Существует еще понятие «танцмейстер». Буквально оно означает «мастер танца», т.е. постановщик отдельного номера. В жанре малых форм работали многие хореографы прошлого – М. Фокин, Л. Якобсон, К. Голейзовский, Б. Аюханов и другие. Но сегодня мы не называем их танцмейстерами. Эти имена стоят в одном ряду с такими мастерами, как: А. Горский, Ю. Григорович, Б. Эйфман и т.д. [18, с.50].

Профессия танцмейстера больше относится времени становления бальной и сценической хореографии XVII-XVIII веков. «Танцмейстер – образцовый придворный кавалер, «джентльмен с головы до ног». Он обучает манерам короля и королеву, с ним советуются, ему подражают. Пекур, Марсель, Дюпре – образцы для придворного, их манера держать себя закон... «Просвещенный человек брал свои манеры у танцмейстера» [19, с.44].

Поэтому танцмейстер – это учитель танца. Виды профессиональной деятельности балетмейстера имеют схожие черты, но в различных профессиональных ситуациях каждая из них может оказывать опосредованное влияние на итоговый профессиональный результат. Чтобы стать балетмейстером, необходимо хорошее образование и способности к этому виду творческой деятельности. Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять бесчисленное число разнообразнейших танцевальных композиций [20, с.93].

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 дирижера 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. Поэтому знание законов изобразительного искусства для балетмейстера

очень важно. 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 еще пытливым умом и жаждой знаний, то начинал 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 определенный уровень знаний в области исполнительского искусства. Как балетмейстер, Фокин добился всего сам. Или Лев Иванов, создатель хореографического шедевра – танцы лебедей в балете «Лебединое озеро» – был незаурядным музыкантом [21, с.83].

Творчество балетмейстера немыслимо без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение жизни, знание литературных первоисточников, произведений искусства. Необходимость найти нужное "слово" для выражения мысли заставляет балетмейстера каждодневно развивать свою фантазию, обогащать палитру выразительных средств. Поиск созвучных нашей эпохе тем, их значимость, говорят о четкой гражданской позиции балетмейстера, о его зрелости. Творческое отношение к своей профессии и увлеченность своим трудом – обязательное условие для становления балетмейстера.

Таким образом, основная работа балетмейстера – сочинителя заключается в сочинении хореографического произведения. Балетмейстер-постановщик – это тот, кто ставит артистам уже сочиненные произведения. Значит, балетмейстер-сочинитель – это тот, кто сочиняет балет или танец, а постановщик – тот, кто показывает это сочинение артистам. Чаще всего

эти два типа балетмейстера объединяются в одном лице. Но кто-то должен еще и репетировать сочиненный 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.

1.3. Художественно-творческое мышление и индивидуальный стиль балетмейстера

Балетмейстер – это постановщик, творец, сочинитель балетов, хореографических номеров, часто он сам сочиняет совершенно новые танцевальные движения, в корне меняя классические представления о балете, подчиняя все своему видению постановки, вплоть до грима, костюмов, декораций, музыки [22, с.72].

Впервые в педагогическую практику понятие «индивидуальный почерк хореографа» было введено педагогом и балетмейстером Р.В. Захаровым в конце XX века. Индивидуальный почерк хореографа реализуется в профессиональной деятельности, а именно в процессе создания хореографического произведения. Рассмотрим особенности творчества наиболее выдающихся балетмейстеров.

Мариус Петипа Француза по национальности называют русским балетмейстером. Почти всю свою творческую деятельность он провел в Петербурге. Сегодня каждый театр имеет в своем репертуаре балеты М. Петипа: «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Баядерка» и другие. Творчество балетмейстера неразрывно связано с творчеством композитора П.И. Чайковского. Произведения Петипа-Чайковского это пример работы балетмейстера и композитора, когда в одном балете мы видим органичное слияние музыкальной, литературной и хореографической драматургии [23, с.23].

В классических балетах Петипа много дивертисментов. На первых

взгляд они кажутся отступлением от основного действия. Однако, ставя большие трех-четыреактные балеты, М. Петипа выстраивал хореографическую драматургию по возрастающей линии. Это раскрывалось не только в разработке сюжета, но и в танцевальном решении сцен и отдельных эпизодов. Петипа сочинял сложные рисунки танцев для кордебалета, выстраивал дуэты и массовые сцены, широко использовал всю палитру красок классического танца, особенно женского. Все это говорит о мастерстве Петипа как балетного драматурга. М. Петипа создал свод правил балетного академизма, на который опираются современные балетмейстеры [24, с.74].

Александр Горский Методы работы этого хореографа во многом совпадают с методами и принципами современных балетмейстеров. Работая в Большом театре, знаток спектаклей Петипа, он стремился преодолеть многие условности академического балета. Отвлеченные кордебалетные сцены Горский заменял действенными танцами, добивался единства, целостности всех компонентов спектакля, исторической достоверности оформления, точности национального колорита. Большое внимание уделял актерской игре и выразительности. В балете «Дон Кихот» каждый артист кордебалета имел свой характер, был живым персонажем. Все массовые сцены у Горского танцевальные, подчинены действию, эмоционально усиливают характеристики главных героев [25, с.36].

Заслуга А. Горского еще в том, что он обогатил классический и характерный танцы, старался сделать их жизненно правдивыми. Он также считал очень важным для балетмейстера изучение материала, анализ литературного первоисточника и придерживался той точки зрения, что «перенос на балетную сцену литературного произведения ни в коем случае не должен повлечь за собой искажение его сюжета, его драматургической основы» [26, с.45].

Каждой постановке балетмейстера предшествовал подготовительный процесс: знакомство с материалами эпохи в библиотеках и музеях,

осмысливание его, отбор всего того, что ему представлялось необходимым как создателю спектакля. Предварительное освоение нужного материала: особенностей народного танца, жизни людей в определенную эпоху, исследование иконографических источников – все это позже взяли на вооружение мастера советского балета. Данные требования актуальны и для сегодняшнего времени.

Михаил Фокин М. Фокин считается мастеров хореографической миниатюры и одноактного балета. Поставленные им спектакли всегда цельные по мысли, по драматургии, по стилевому решению. Хореограф-реформатор стремился каждому спектаклю придать неповторимый облик, искал способы создавать балеты, решенные единым по стилистике хореографическим языком, смело обращался к танцевальному фольклору. Большое внимание он уделял кордебалету, считал его роль весьма важной в развитии действия. Составляя гармоничный ансамбль с солистами, кордебалет, по мнению Фокина, призван активно участвовать в решении драматургических задач, в раскрытии смысловой стороны спектакля. М. Фокин не отрицал пантомимы, он говорил, что балет и танец не синонимы и что балетный спектакль не может быть решен только танцем, иначе зритель не выдержит такого «сплошного танцевания» [27, с.51].

Классический танец для Фокина не был универсальной системой. Он выступал против штампов в классическом дуэте, применял стилизацию, свободную пластику. Как пример, его балеты «Петрушка», «Египетские ночи», «Жар-птица», «Весна священная» и другие. В своих творческих решениях замечательный хореограф всегда исходил из музыки, из ее характера и стиля, умел находить адекватную музыкальному произведению пластическую трактовку. Бессмертное творение «Умиравший Лебедь» не сходит со сцен мирового балета. Незаурядная музыкальность Фокина позволила ему при использовании симфонической музыки продолжить поиск в области танцевального симфонизма. Его балет «Шопениана» построен по законам музыкально-хореографической

драматургии. Благодаря смысловой наполненности и естественности каждого движения, поз, жестов, бессюжетный балет выделился в самостоятельный жанр.

Стиль хореографических произведений М. Фокина, их балетмейстерское решение сливаются с музыкальным произведением. Все это говорит об огромном мастерстве, высоком профессионализме и таланте М. Фокина, который много сделал для преобразования балетного театра. Свой практический опыт он обобщил в книге «Против течения». Ростислав Захаров (1907 - 1984) Для творчества Р. Захарова характерно усиление роли драматургии и режиссуры в балетном спектакле. Выдающаяся работа Р. Захарова – балет «Бахчисарайский фонтан», утвердил новый метод работы при создании хореографического произведения. Он включал в себя углубленную разработку экспозиции балета, в которой раскрывались идейно-художественные задачи произведения, так называемый «застольный этап», самостоятельную работу актеров над образами. Актерскому мастерству артистов балета Захаров советовал учиться по системе Станиславского [28, с.52].

Работая над спектаклем, Р. Захаров стремился к тому, чтобы танец являлся не самоцелью, а средством выражения идеи, заложенной в произведении. «Еще в начале своей балетмейстерской деятельности, приступая к постановке «Бахчисарайского фонтана», я стремился сочинять танцы ради выражения мыслей и чувств, вести борьбу за содержательный, проникнутый единой идеей балетный спектакль», - писал Р. В. Захаров. В постановках Захарова реалистическая природа развития действия и образов героев не вступает в противоречие с условностью балетного жанра. Даже не сведущий в искусстве балета человек не только понимает сюжет, но и проникается чувствами героев, сопереживает им. Спектакли Захарова не оставляли безучастным зрительный зал. Р. Захаров поставил балеты: «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», Б. Асафьева, «Тарас Бульба» В. Соловьева-Седова, «Медный всадник» Р. Глиэра,

«Барышня-крестьянка» Б. Асафьева и др. Во всех этих спектаклях режиссерски четко разработана драматургия [29, с.55].

Борис Эйфман Б. Эйфман обладает индивидуальным творческим стилем, который заключается в сочетании различных хореографических форм и направлен на создание яркого, синтетического, театрального зрелища, где выбор танцевальной лексики, музыкальной партитуры, света, декорации, костюмов – все подчинено раскрытию основной философской идеи. Для выработки нового хореографического языка, созвучного современному ритму жизни, балетмейстер использует классику, джазовый танец, рок пластику, танец модерн и свободную пластику.

В этих направлениях осуществлялось развитие основных выразительных средств хореографа, однако со временем предпочтение было отдано современной модификации классического танца. Особое место в творчестве Б.Я. Эйфмана занимают балеты, биографического жанра, где хореограф создает творческие версии биографий выдающихся личностей и события, связанные с историей и временем. Это балеты: «Чайковский», «Красная Жизель» о балерине О. Спеивцевой, «Русский Гамлет» об императоре Павле I, «Роден» и др. В этом Б. Эйфман является последователем поисков режиссеров драматического театра, где осмысливается на сцене не просто конкретный сюжет или биография конкретного лица, а раскрывается таинство человеческого подсознания, жизнь человеческой души [30, с.77].

Б. Эйфман выработал и развил определенный род, тип или жанр хореографического претворения литературной темы: «Дон Кихот», «Идиот», «Карамазовы», «Анна Каренина», «Чайка» и др. Драматический метод состоит в том, что на сцену переносится не просто сюжет или событие в его повествовательно-описательном течении, а главная философская идея литературного сочинения. Каков бы ни был сюжет спектакля, хореограф всегда вскрывает важнейшие нравственные проблемы, стремится понять и отразить противоречия жизни, духовного

мира человека, стремится проникнуть в тайны человеческой психики.

Борис Эйфман называет жанр, в котором он работает, «психологическим балетом». Обращаясь к классическим сюжетам, хореограф осваивал новые жанры балета и создает балет-буфф, балет-притчу, балет-драму, балетэпопею. Борис Эйфман заставляет зрителя не просто пассивно любоваться красотой танца, но и эмоционально сопереживать театральному действию.

Юрий Григорович Обобщив завоевания предшествующего балетного театра, Григорович поднял его на новый уровень. Он углубил традиции хореографического искусства, возродил забытые формы классики, как гран-па, большое адажио, малый ансамбль, полифонический танец, основанный на взаимодействии солиста, корифеев и кордебалета. Вместе с тем обогатил балет новаторскими достижениями.

Тематика спектаклей Ю. Григоровича разнообразна: раздумья о назначении и творческих муках художника («Каменный цветок»), жертвенность во имя человечности и любви («Легенда о любви»), стремление к свободе и справедливости («Спартак»), миссия и трагедия сильной, незаурядной и властной личности («Иван Грозный»), любовь, которая сильнее смерти («Ромео и Джульетта»). В этих спектаклях новаторское развитие получили принципы музыкально-хореографической драматургии, танцевального действия, симфонического танца, когда большие ансамблевые композиции полифонического характера построены по законам музыкального развития и на музыкальной основе [31, с.82].

Основой хореографического решения является классический танец, обогащенный элементами народного, бытового танцев, свободной пластики, акробатики. При этом все эти элементы соединяются вместе и не нарушают стиля, а сплавлены в единое образное целое. Пантомима как самостоятельное явление отсутствует, ее элементы органически включены в танец. Пантомима действенна и подчинена задачам раскрытия образа. Образ обогащается переживаниями и чертами индивидуальности

исполнителя, в котором танцовщик соединяется с актером. Это более высокий тип исполнительского творчества в балете.

Все спектакли поставлены Григоровичем по его собственным сценариям. Его мышление хореографа неотделимо от им же создаваемой драматургии. В спектаклях Григоровича достигнут необычайно органический синтез искусств, когда музыка, хореография, изобразительное искусство, балетмейстерское и исполнительское мастерство находятся в удивительном слиянии, как будто все проистекает из единого источника, и вылилось у одного творца на едином дыхании.

Булат Аюханов Хореографическая миниатюра, малые, камерные формы – основа творчества известного казахстанского балетмейстера. Одноактная форма заставляет быть лаконичным в своих выразительных средствах не только хореографа, но и исполнителя. В очень кратком по времени спектакле нужно суметь донести до зрителя художественную правду, не надеясь что-либо исправить в следующем акте. Созданный Б. Аюхановым Театр классического танца, является воплощением идей и замыслов балетмейстера. Хореографу удается поведать о том, что и сейчас волнует человека [32, с.68].

В балетах «Татьяна Ларина», «Гамлет», «Преступление и наказание» автор стремится показать бескомпромиссное столкновение нравственных позиций, рисуя бунтующие, противоречивые характеры. Б.Аюханов является основателем казахской отечественной неоклассики, а также новатором в области казахского сценического танца, и это направление можно называть неофольклором. Используя все орнаментальное богатство народных танцев, особенно легкий рисунок рук, Аюханов в прямом смысле приподнял степной танец, поставив балерин на «пуанты», и смело ввел в фольклорные традиции элементы классической хореографии, тем самым создав новую традицию казахского танца. На таких принципах построены миниатюры «Поединок», «Акыны», «Булбул», балеты «Батыры», «Караван», «Гак-ку», «Слезы матери» и др.

Именно новаторские идеи Б.Г. Аюханова привели многих казахских балетмейстеров к некоторым значительным победам, поднявшим национальный балет на новый уровень. Игорь Моисеев Свою деятельность как балетмейстер И. Моисеев начал на сцене Большого театра в Москве. Уже в его первых постановках («Футболист» В. Оранского, «Саламбо» А. Арндса, «Три толстяка» В. Оранского) проявились основные качества как постановщика: интерес к национальному колориту народного танца, стремление с его помощью создавать на сцене человеческие характеры, умение находить в повседневной действительности нужные движения и сценически их интерпретировать. Эти качества хореографа-драматурга наиболее полно и ярко раскрылись в деятельности И. Моисеева как художественного руководителя Государственного академического ансамбля народного танца СССР [33, с.49].

Моисеева называют родоначальником новых танцевально-сценических форм. Поставленные им концертные миниатюры, хореографические сюиты, фольклорные циклы («Партизаны», «Колхозная улица», «Картинки прошлого», «Половецкие пляски», «Ночь на лысой горе», «В таверне» и многие другие) стали образцами раскрытия новых тем в области искусства народного танца. Они представляют собой результат слияния самобытного народного творчества с академической основой танца.

Надежда Надеждина Н.С. Надеждина – балетмейстер-новатор, создатель и руководитель государственного ансамбля «Березка». Как Чехова называют мастером короткого рассказа, Шопена – создателем жанра музыкальной миниатюры, так Надеждина стала мастером малых форм в русском танце. Именно ей удалось показать, что возможно в коротком танцевальном номере создать целую новеллу. Сочиненный ею в 1948 году девичий хоровод на тему русской народной песни «Во поле березонька стояла» (музыкальная обработка Е. Кузнецова) вот уже семьдесят лет завораживает зрителей своим «плывущим» шагом, словно

целая березовая роща вдруг ожила, сдвинулась с места и предстала в торжественно величавом параде.

Н. С. Надеждина усовершенствовала русские народные хороводы. В ее сценической интерпретации они приобрели большую образность, поэтичность, содержательность. При этом неизбежно изменилась их форма – они стали современнее, зрелищнее. «Лебедушка», «Цепочка», «Сударушка», «Прялица», «Северное сияние», «Кружевницы», «Цветы полевые» – далеко не полный перечень хороводов ансамбля. Хоровод «Березка» явился родоначальником не только ансамбля, но и нового стиля в сценической хореографии. Используя как основное выразительное средство рисунок танца, Надеждина смогла решать художественные задачи раскрытия образа, разработки драматургии в пределах хореографической миниатюры [34, с.90].

Многие произведения Н. Надеждиной не имеют развернутого сюжета, тем не менее, во всех поставленных ею номерах четко построенная драматургия, ярко выраженная кульминация, законченность хореографического решения. Это не просто танцы, это картинки с очень интересным не только хореографическим, но и режиссерским решением. Композиционный рисунок полон смысла и никогда не является просто орнаментом. В танцах нет комбинаций, трюков ради эффекта. Все эффектные движения, комбинации и трюки имеют смысловое значение, являются пружиной развития действия. Танец и песня в надеждинских шедеврах живут друг для друга: тут танцуют не под музыку, а саму музыку. Пластика хороводов музыкальна и полифонична.

Программы ансамбля составляют плавные женские хороводы, лирические танцевальные миниатюры, темпераментные пляски, шуточные танцы, воспроизводящие в поэтических хореографических образах русскую старину, ее быт, обряды. Своеобразие пластического языка, неповторимый творческий почерк, умение разработать драматургию и обобщить задуманный хореографом образ, привлечь к решению идейно-

творческой задачи все компоненты выразительных средств: музыку, костюм, хореографическое решение – говорят не только о таланте Надеждиной, но и о ее большом мастерстве.

ГЛАВА 2. РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПО СОЗДАНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

2.1. Этап формирования модели будущей композиции танца

Создание хореографического произведения – процесс, включающий в себя поиск тем, идей, сюжета, зарождение замысла, поиск выразительных средств, выстраивание мысленной модели будущей танцевальной композиции, постановка танца, координация усилий всей постановочной группы. Для этого балетмейстеру нужны знания законов сценического искусства, исполнительский и зрительский опыт, умение объективно анализировать увиденное, общая эрудиция, а также владение танцевальной техникой. «Балетмейстер, обладающий обширными познаниями, наделенный талантом и воображением, может вложить особенно много огня, правдивости, смысла и увлекательности в свои постановки» [35, с.49].

Ф. Лопухов утверждал искусство сочинения танца как осмысленное и сознательное ремесло. «Расчет инженера-проектировщика, план архитектора, техника-строителя, труд рабочего – вот что лежит в основе сочинения балетов; это профессия, ее надо освоить» [36, с.47].

1. Первая ступень творческого процесса состоит в накоплении материала, причем, чаще всего, это начинается еще до зарождения художественного произведения. «Балетмейстер должен все видеть, все наблюдать, ибо все существующее в природе может служить ему моделью» [37, с.52]. Творец постоянно наблюдает за сферой действительности, касающейся области, в которой он работает: художник – мир цвета, музыкант – мир звука, танцор – мир жестов; они наблюдают также за жизнью людей и их эмоциональными переживаниями. Творец собирает отдельные наблюдения, представляющиеся ему важными в том или ином плане.

2. В период накопления материала у автора постепенно, незаметно

для самого себя созревает идея будущего художественного произведения. Идея – основа каждого творческого процесса. Мало понять идею, идею нужно пережить. Нужно, чтобы она захватила все существо постановщика и превратилась в чувство. Так рождается творческий замысел.

3. В определении Р. Захарова замысел включает в себя идею балета и тему, на которую впоследствии будет создано хореографическое произведение. Это подтверждает соответствующая статья из толкового словаря:

1) Задуманный план действий или деятельности, намерение.

2) Заложенный в произведение смысл, идея» [38, с.16]. Очень ярко при помощи образных сравнений характеризует момент зарождения творческого замысла

К. Паустовский: «Замысел, - пишет он, - это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозные грозовые тучи и в них из густого электрического настоя рождается первая искра – молни. Почти тотчас же вслед за молнией на землю обрушивается ливень. Замысел, так же как молния, возникает в сознании, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается, пока не доходит до той степени напряжения, которая требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотичный мир рождает молнию – замысел» [39, с. 22].

Замысел приводит в действие фантазию постановщика, и тогда на экране его воображения начинают возникать отдельные моменты будущего номера, одни – смутно и неопределенно, другие – ярко и отчетливо. Чем дальше, тем интенсивнее работает фантазия художника. Далеко не все темы пригодны для танца. Поиск сюжета, темы в первую очередь определяется эрудицией хореографа, знанием художественной и специальной литературы, а также личными интересами и пониманием социальной ситуации. Многое зависит от таланта, природной одаренности

балетмейстера, его жизненного опыта, культуры и других факторов. «Научитесь искусству правильного выбора» - говорил Ж. Ж. Новерр в Письмах о танце» - Набрасывайте ваши мысли на бумаге и перечитывайте их сотни раз. Проникнитесь вашим сюжетом. Если предмет, который вы хотите обрисовать, сильно поразил ваше воображение – оно само укажет вам нужные краски, жесты и па. Театральное произведение лишь тогда достигает успеха, если у автора трепещет сердце, взволнована душа и пылает воображение» [40, с.58].

Чем шире диапазон знаний и интересов постановщика, тем вероятнее он сможет выделить основу будущей композиции, которая окажется актуальной и современной, а в идеальном случае обеспечит долгосрочную жизнь танца.

4. Основой замысла могут стать: -человек, его мораль и нравственность (сентиментальные, «нравственные» балеты И. Вальберха, «Человек» Г. Алексидзе); -проблема войны и мира, защиты Отечества («Ленинградская симфония» И.Бельского; «Тарас Бульба» в постановке Ф. Лопухова; «Партизаны» Игоря Моисеева, «Ивушка» Татьяны Устиновой); -проблема познания и освоения природы («Икар» В. Васильева); -картины трудовой жизни народа, образ человеческого труда, его одухотворенность («механические» танцы» Фореггера, «Болт» Ф. Лопухова, «Героическая поэма» В.Василева и Н.Касаткиной, «Колхозная улица» Игоря Моисеева). - произведения изобразительного, прикладного искусства («Триптих на тему Родена» в постановке Л. Якобсона, хореографическая миниатюра «Царевна-Лебедь», навеянная картиной Врубеля); -сказки, мифы легенды, народный фольклор («Жизель», «Спящая красавица», «Шелкунчик», «Лебединое озеро», народные танцы); -литературные произведения («Руслан и Людмила», «Кавказский пленник» по произведениям А.С. Пушкина, «Корсар» и «Эсмеральда» связаны с выдающимися произведениями Байрона и Гюго, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Анна Каренина» А. Толстого, «Идиот», «Карамазовы» Ф. Достоевского и другие

спектакли). Даже отсутствие сюжета не означает бессодержательности. Использование выразительности человеческого тела, эмоциональная наполненность, а во многих случаях и характер оформления – основа эмоционально-содержательной танцевальной драматургии (балет «Шопениана» М.Фокина, танц-симфония «Величие мироздания» Ф. Лопухова, «Вечное движение» Б. Аюханова).

5. Утвердившись в своем замысле, постановщик должен решить для себя, на основе какого жизненного материала он создаст хореографический образ танца. Если этот образ носит исторический или этнографический характер, то необходимо предварительно изучить эпоху прошлого народа, особенности фольклорного творчества, основные этапы его развития. Сбор материала поможет узнать нравы, обычаи народа, его национальный колорит, издавна сложившуюся этику взаимоотношений между людьми и формы ее проявления. Кроме того, постановщик знакомится с музыкой, живописью, песенной культурой народа, с литературными описаниями его танцев и плясок. «Каждый народ имеет свои особые законы, нравы, обычаи, моды и обряды. Одна нация отличается от другой своими вкусами, архитектурой, способами культивировать свое искусство. Задача даровитого художника уловить это многообразие. Кисть его должна быть правдивой в отношении всех стран, иначе она не имеет права рассчитывать на успех» [41, с. 52].

Во время такого подготовительного периода работы балетмейстер с учетом замысла постепенно отбирает, накапливает все то, что имеет отношение к его воспроизведению на сцене. Случается, что изучение жизненного материала приводит постановщика к мысли о необходимости частично или даже полностью изменить свой первоначальный замысел. 6. Возникший у автора замысел воплощается им в программе, заключающей точное, последовательное описание развития действия,

построенного по законам драматургии, с обозначением места, времени и характера действия, с перечислением и характеристикой всех

действующих лиц как основных, так и второстепенных. И. Есаулов в своей книге «Хореодраматургия» подчеркивает, что «единой схемы записи, фиксации режиссерского замысла история балета не выработала, хотя поиски и усилия многих поколений балетмейстеров были направлены в это русло.

Каждый автор ищет и находит наиболее удобную для него форму записи своих сочинений» [42, с.83]. При создании большого хореографического произведения пишется сценарий – это словесный проект, в котором излагаются главные события (сюжет), определяются идея, конфликт и характеры действующих лиц. В качестве сценарного проекта может использоваться и «готовый» первоисточник. Автором сценария обычно является балетный драматург. Важно чтобы его мысль воздействовала на воображение композитора и хореографа. Чем подробнее и красочнее автор сценария излагает свою мысль в действиях героев, в психологии их поведения, тем полезнее его работа. Но сценарий может быть сочинен также и балетмейстером, композитором, художником или одновременно несколькими создателями балетного спектакля. Например, художник М.И. Курилко является автором сценария балета «Красный мак», художник В. Дмитриев – соавтором драматурга Н. Волкова в работе над балетом «Пламя Парижа», композитор С. Прокофьев – соавтором А. Пиотровского, С. Радлова и Л. Лавровского (балет «Ромео и Джульетта») и т.п. Все балеты Ю. Григоровича поставлены им по его собственным сценариям. В силу необходимости учета в сценарии условий хореографии балетмейстеры очень часто пишут сценарии сами или являются соавторами сценаристов.

Хореографам-постановщикам малых форм, творившим в жанре народной, эстрадной хореографии ближе понятие «композиционный план» как первичный «документ» при создании хореографического номера.

В композиционном плане должны содержаться следующие данные [43, с.72]:

- время и место действия танца;
- обстановка, в которой он возникает;
- описание декораций (при необходимости);
- подробное описание по законам драматургии действия танца;
- характеристика с обоснованием поступков действующих лиц;
- последовательное описание экспозиции, завязки, всех ступеней развития действия, кульминации и развязки;
- предположительный характер формы танца (монолог, ансамбль, дуэт, хоровод, кадрили, перепляс и т.п.);
- желательный характер музыки, ее темп, размер;
- точный хронометраж всего произведения и отдельных его эпизодов в минутах и секундах с указанием примерного числа тактов музыки, характера ее звучания;
- описание музыкальных нюансов и оттенков;
- схемы, чертежи хореографического решения.

Мастером составления сценарно-композиционного плана был Мариус Петипа. Он обладал исключительной способностью слышать и видеть в своем воображении будущий балет. Петипа мог представить себе музыку, которой еще нет, во всех ее проявлениях – ритмопластику, метрику, длительность каждого эпизода, музыкальную и хореографическую форму его, звуковое сопряжение, противопоставление одного номера другому и т.д. Готовясь к созданию нового спектакля, Петипа не только набрасывал план-заказ для музыканта. Он начинал с материалов, нужных ему как постановщику: делал выписки из книг, изобразительных источников, зарисовывал возникшие в его воображении мизансцены, группы, позы, составлял список возможных исполнителей, делал заметки о принципах постановки. Благодаря многочисленным зарисовкам Петипа, эти материалы становятся пособием для изучения балетмейстерского искусства.

Петипа не был первооткрывателем таких музыкально-сценических

планов, он всего лишь развивал традицию, освященную веками. Сохранились черновики с зарисовками Карло Блазиса и записи Августа Бурнонвиля. На вопрос: «Каким образом создается балет?» в своей книге «Моя театральная жизнь» А. Бурнонвиль отвечает: «Когда мой сценарий готов, я даю ему полежать порядочное время; если затем я прочитываю его с интересом, и каждая картина возникает передо мной отчетливо, я считаю, что замысел созрел для обработки. Тогда я обращаюсь к композитору, даю ему готовую программу для каждой сцены, и мы договариваемся относительно ритма и характера. Я составил способ обозначения па, жестов и групп. Я пишу их под нотами, применяя термины; группировки обозначают схематическими фигурами. Эта работа берет много времени и труда, но вознаграждается очень щедро, так как в одиночестве позволительно искать и колебаться, выступать же перед труппой балетмейстер должен всегда уверенно» [44, с. 274].

Из приведенных примеров можно сделать вывод о значимости и необходимости данного этапа в работе. Не важно, лягут ли мысли балетмейстера на бумагу или так и останутся в сознании, важно, что именно в «застольном» периоде происходит закладка фундамента будущего произведения.

7. Танцевальная драматургия образует действенный стержень хореографического произведения. Под драматургией мы подразумеваем сюжетный и смысловой конфликт, заложенный в определенной жизненной ситуации, развивающийся и разрешающийся на протяжении музыкальнохореографического действия. Танцевальная драматургия определяется сценарием и музыкой в их единстве. Она содержит в себе черты, близкие как драматическому театру, так и музыкальной драматургии. Проблема действенности хореографического представления, применения драматургических принципов при его создании поднималась задолго до того, как танец выделился в самостоятельный вид искусства.

«До тех пор, пока балеты в опере не будут тесно связаны с драмой,

пока они не будут способствовать ее экспозиции, завязке и развязке – они будут холодны и неприятны. Каждый сюжет или отдельный эпизод должны иметь свое начало, середину и конец» - говорил Ж.Ж.Новерр [31, с.51]. Похожие высказывания мы находим и в теоретических трудах Карло Блазиса: «Всякое театральное действие разделяется на три части: экспозиция, завязка и развязка. Если одна из этих частей неудачна или плохо скомпонована, действие теряет свой интерес. Наоборот, если между этими тремя частями наблюдается безупречная гармоническая связанность, драматическое действие насыщено и цельно» [45, с.147].

Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача. Согласно этому закону хореографическое произведение должно сочетать в себе все свои части. Современная теория выделяет пять частей: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Умение пользоваться законами композиции и правильно применять их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Рассмотрим подробнее каждый из пяти компонентов композиции, органически и неразрывно между собою связанных.

Экспозиция – это введение в действие, своего рода «увертюра». Экспозиция объясняет содержание и характер предполагаемого действия. Обычно экспозиция кратковременна, но благодаря ей, можно определить жанр произведения – народный, исторический или классический, его форму – дуэт, соло, ансамблевый или массовый танец. Зрители знакомятся с героями, их национальной и исторической принадлежностью. Завязка – это начало основного действия в композиции. Автор настраивает зрителя на воспроизведение всего произведения. В этой части произведения происходит конфликт между героями, интригующий зрителя своим дальнейшим разрешением [46, с.90].

Развитие действия состоит из нескольких ступеней, причем оно не

обязательно должно идти по ступеням вверх, чтобы каждая последующая комбинация непременно перекрывала предыдущую. Могут быть и умышленные спады, как бы возвращающие назад с целью накопления средств для последующего взлета на более высокую ступень. Развитие танца определяется замыслом и содержанием хореографического произведения. Здесь постановщик развивает конфликт между героями, постепенно подводя к его разрешению.

Кульминация – это эмоционально-смысловая вершина композиции. Она выделяется сложностью и зрелищностью исполнения, в помощь которому приходит и яркость в музыкальном оформлении. Зритель ждет разрешения конфликта, и это может быть любое неожиданное решение, задуманное постановщиком. Кульминация, как наиболее действенная часть композиции, во времени располагается ближе к завершению произведения, иногда может совпадать и с концом танца. Как, например, финальные завершающие позы танцоров. Перемещение кульминации ближе к началу композиции делает ее вялой и отвлекает зрителя от развития действия. Развязка – завершение всего произведения. По форме она может быть отдельным движением, позой, живой скульптурной группой и т. д. Иногда развязка повторяет начало композиции, как бы «закольцовывая» ее в единое целое. «Судьба персонажей ... подобна застигнутому бурей кораблю, который под конец или терпит крушение, или счастливо достигает гавани: такова должна быть развязка» [47, с. 149].

Между всеми частями действия от экспозиции до развязки должна существовать полная гармония. Таким образом, «проектируя» будущее произведение, балетмейстер должен учитывать особенности «застольного» периода, знать законы построения композиции танца. Чем детальнее разработаны все составляющие будущего хореографического произведения, тем полнее и убедительнее будет донесена до зрителя тема и идея замысла постановщика.

Данная деятельность балетмейстера субъективна, несмотря на

общение постановщика с другими людьми – композитором, декоратором, художником, сценаристом, исполнителями и т.д. На этой стадии происходит доработка сценарной основы и хореографического воплощения замысла. От того, как плодотворно будет протекать этот период, в огромной степени зависит конечный результат. Работа над замыслом – первый из двух основных этапов творчества режиссера, балетмейстера-постановщика. Второй – реализация замысла, которую, по определению режиссера и драматурга В. Карпа, «режиссер осуществляет с помощью специфических средств своей профессии и реализует во времени и пространстве, создавая произведения пространственно-временных видов искусств» [48, с.56].

2.2. Музыка – основа хореографического произведения

Танцевальное искусство и музыка связаны многими нитями. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она душа танца. Хорошая музыка должна живописать, должна говорить. Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней все то, что она произносит. Музыка и танец дополняют друг друга, создают слышимый и зримый образы. Если эти образы совпадают, значит, балетмейстер верно понял и почувствовал музыкальное произведение, значит, ему удалось пластическими средствами, языком танца раскрыть образы, заложенные в музыке.

Если балетмейстер знаком с этим искусством практически, то сможет яснее высказать композитору свой замысел. Именно поэтому создание танцевальных номеров, постановка хореографических программ, спектаклей всегда требуют от балетмейстера точного и тонкого ощущения образного строя, стилевой природы, национальной характерности музыкального письма в произведении, которое он задумал выразить

языком пластики, языком танца. Балетмейстер должен представлять себе характер, тембр звучания оркестровых инструментов, различие красок в сочетании голосов, чередовании их, когда, предположим, певучей кантилене струнных противопоставляются раскаты барабана, звон тарелок и т.д. [49, с.30].

Балетмейстер должен также свободно ориентироваться в метроритмических структурах, знать, как строятся в музыке различные формы, рондо, вариации, сонатное аллегро. Например, что в трехчастной форме третий раздел (реприза) повторяет по тематическому материалу первый, а в рондо многократное возвращение к главной теме перемежается эпизодами различного содержания и характера.

Балетмейстеру необходимо учитывать, что в сонатном аллегро (сложная трехчастная форма) первый раздел – экспозиция – выстроен на сопоставлении двух контрастных тем, которые в среднем разделе разрабатываются, развиваются, а в третьем – репризе – снова возвращаются к первоначальному виду. Все это может подсказать балетмейстеру интересные хореографические решения, даст возможность говорить с композитором на одном языке. Не менее важно знание форм полифонического (многоголосного) письма. Полифонические вариации, каноны, фуги, просто подголоски, характерные для народной музыки, – это богатый материал для фантазии балетмейстера.

Все это требует от балетмейстера знания не только законов хореографии, но и осведомленности в области законов музыкальной драматургии, музыкальных жанров и форм. 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 характер и стиль будущего произведения, то можно сделать вывод, что замысел танцевального номера предшествует рождению музыкальных образов. Бесспорно одно: сила воздействия подлинно художественного

хореографического произведения – в единстве музыки и танца. Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либреттиста. Когда композитор сочиняет музыку на заказанную хореографом тему, важно установить единство между тремя звеньями – драматургией, музыкой, хореографией, т.е. добиться согласованности творческих замыслов либреттиста, драматурга, хореографа (часто это бывает одно и то же лицо). 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.

Ярким примером такого творческого союза является сотрудничество П.И. Чайковского и М.И. Петипа. Балетмейстер обладал исключительной способностью слышать в своем воображении музыку, которой еще нет. Лучшие образцы балетного искусства – это примеры гармонического равновесия музыкальной и хореографической драматургии, воплощение их единства. Когда мы говорим 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 [50, с.64].

Однако это 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. В хореографии существуют свои специфические средства художественной выразительности, свой язык, свои композиционные приемы. Если от музыкантов, дирижеров – исполнителей симфонии или романса требуется точное следование тексту, естественно прочувствованного и продуманного

интерпретаторами, то пластическое прочтение музыки дает балетмейстеру и артисту большой простор фантазии.

Танцевальное выражение музыки требует, прежде всего, образного видения, осмысления характера, стиля. Если критерии характера и стиля музыки в слушательном восприятии, как правило, точны и определены, то образное видение – у всех разное. Отсюда – разное пластическое прочтение одной и той же музыки, разная интерпретация, разные сценические решения одного и того же музыкального произведения. Например «Болеро» Равеля. В первой постановке Брониславы Нижинской сцена представляла собой трактир Барселоны, где на огромном столе танцевала женщина (Ида Рубенштейн), а вокруг сторуло от страсти мужское население города. По-своему трактовали музыку М. Фокин, М. Бежар, В. Чабукиани, В. Елизарьев, Б. Аюханов и др. В большинстве постановок «Болеро» решающую роль играла завораживающая танцов и зрителей музыка Равеля [51, с.64].

Естественно, такое расхождение допустимо только тогда, когда не искажается образное содержание, характер композиторского текста, его стиль. Балетмейстер, работающий в самодеятельном хореографическом группе, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки задуманного им хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение либо довольствуется подбором музыкального материала или обработкой народных мелодий. Он останавливает свой выбор на интересном музыкальном сочинении, в результате прослушивания которого фантазия подсказала ему определенные хореографические решения. В его воображении рождаются образы, характеры, драматургия, сюжет будущего номера.

В другом случае у балетмейстера есть определенная тема, сюжет, тогда он ищет музыкальный материал, подходящий к его замыслу. Найдя его, он будет разрабатывать драматургию номера, уточнять сюжет,

развитие образов. Иногда балетмейстер для своего сочинения берет интересную музыку и пытается «подогнать» ее под свой замысел. Появляются неоправданные купюры, ломающие форму и искажающие смысл музыкального произведения. Подобное отношение к музыке нетерпимо и не может привести к положительным результатам. При использовании готового музыкального произведения особенно важно бережное отношение к музыкальному тексту, к созданной композитором драматургии, образному строю произведения. Следует избегать произвольного сокращения музыкального текста, перестановок эпизодов, ломающих форму, – словом, всего того, что может нарушить цельность, гармонию сочинения. Очень важно достигнуть наиболее тесного единства замысла, художественного плана произведения и музыки на первоначальном этапе, тогда меньше изменений будет внесено в композиторское сочинение. Когда балетмейстер создает музыкальный текст (фонограмму) для своего сочинения из отдельных музыкальных отрывков, он должен учесть следующие правила [52, с.42]:

- при компоновке нельзя ломать или сокращать музыкальную фразу и музыкальную форму;
- все отрывки должны соответствовать и принадлежать одному музыкальному жанру;
- разные отрывки должны исполняться в едином стиле;
- компокуемые части должны принадлежать одному композитору;
- разные отрывки могут компоноваться, если они звучат в едином оркестровом или сольном исполнении.

Таким образом, отдельные отрывки можно компоновать так, чтобы возникло цельное, гармоничное произведение.

Когда определено музыкальное произведение и придуман сюжет, балетмейстер приступает к сочинению содержания танца, которое должно подчиняться музыке, сливаться с ней и одновременно подчеркивать яркую выразительность музыкальных фрагментов. В творческой работе

балетмейстер должен познакомить исполнителей с выбранной музыкой для будущего танца, под которую они будут не только танцевать, но и демонстрировать свои чувства, эмоции, настроения. Исполнители должны много слушать, воспринимать, чтобы потом отражать характер музыкального текста. Музыкальный материал для постановки активно используется в учебной работе хореографической группы. В тесной связи руководителя и концертмейстера определяется музыкальная направленность работы на занятиях. Подбираются музыкальные тексты для упражнений у станка и на середине зала. Большую роль здесь играет понимание концертмейстером особенностей хореографического материала. При отсутствии концертмейстера балетмейстер использует запись, на которой специально подобран в определенном порядке музыкальный материал для разных частей занятий. Сегодня появилось много возможностей для экспериментов с музыкальным материалом. Разработаны целые компьютерные программы, которые позволяют менять темп исполнения, динамику звучания, подчеркивать отдельные нюансы, делать сокращения. Но, главное, делать это должен специалист – музыкант, чтобы полностью сохраняя содержание музыкального произведения, найти такую трактовку, которая соответствовала бы замыслу танца.

Благодаря компьютерным технологиям, стало возможным и написание музыки в любом стиле, характере, в любой инструментальной аранжировке – от фольклора до рока. Мы считаем, что такие новые средства выражения, новые формы, найденные музыкантами, идут только на пользу хореографическому искусству.

2.3. Выразительные средства создания хореографического образа

Задача любого художника – поэта, живописца, режиссера – воссоздать средствами своего искусства атмосферу времени, через

изображение конкретного явления или человека добиться обобщенного художественного отражения действительности – создать художественный образ. Такая же задача стоит и перед балетмейстером. Хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, с помощью чего создается хореографический образ. Это рисунок танца, хореографический текст, индивидуальность артиста, сценография танцевальной композиции.

Рисунок танца. При сочинении композиции балетмейстер должен владеть умениями расположения и перемещения танцующих по сценической площадке, т.е. учитывать и размечать рисунок танца. Рисунок танца должен быть подчинен основной идее хореографического произведения. Балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности при воплощении замысла, полнее раскрыть образ, характер, настроение действующих лиц.

Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие. Например, плавное развитие рисунка, неторопливое движение как бы плывущих по сцене танцующих (хоровод «Березка», балетмейстер Н.Надеждина), рождает перед зрителем образ стройной русской девушки, образ русской природы. Рисунок танца в данном случае является основным выразительным средством в раскрытии хореографического образа. Драматургия номера требуют, чтобы рисунок танца также развивался от простого к сложному, каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. 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 балетмейстера и драматургии номера [53, с.59].

Бывают случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно

показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие, эмоциональные состояния героя. Тогда балетмейстер может, резко обрывая один рисунок, переходить к другому. Такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче балетмейстера. Рисунок также всецело зависит и от музыкального материала. Он должен отражать характер, образ музыки, ее стиль, находиться в тесной связи с темпом, ритмом музыкального сочинения. Рисунок, развиваясь вместе с музыкой, то замедляется, то убыстряется. В танце, так же как в музыке, где одна фраза логически переходит в другую, один рисунок должен сменять другой. С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить, либо в повторе, либо в развитии уже использованного рисунка. Музыкальная форма, характер музыки должны найти адекватное выражение в рисунке. Лирический вальс требует рисунка плавного, неторопливого. В мазурке применимы рисунки стремительные, с 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 разных танцах будут различны. На это влияет и темп, который определяет скорость движения, быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке. 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. Нужно уметь управлять вниманием зрителя и для этого так распределять рисунок танца по сценической площадке, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное. Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определенные коррективы. Таким образом, рисунок танца зависит

от замысла номера, его идеи, музыкального материала (его внутренний характер и образ, ритмической стороны темпа, строение музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характеру). При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремясь к разнообразию рисунков, использовать принцип контраста в построении рисунка.

Хореографический текст – это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Отдельные движения и позы, из которых складывается танец как художественное целое, называют хореографической лексикой. Возникшая на основе обобщения и танцевального претворения движений человека, хореографическая лексика накапливалась, совершенствовалась и шлифовалась. Сами по себе отдельные элементы не являются носителями определенного образного содержания, но могут быть яркими и выразительными. Из последовательности и взаимосвязи танцевальных движений, жестов, мимики, поз складывается хореографический текст [54, с.14].

Танцевальный язык для хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы. Посредством танцевального языка тоже выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей, их характеры, образы героев, идея произведения. Балетмейстер пользуется движениями человеческого тела как поэт словами. Находя нужное движение, он комбинирует их для изложения мыслей, чувств героев своего произведения. Механически составленные движения делают образ невыразительным, а танец бессмысленным. «Подобно тому, как из букв складываются слова, а из слов фразы, так из отдельных движений складываются «слова» и «фразы» танца, составляющие поэзию хореографического повествования».

Так же как литературный язык одного народа отличается от другого, так и танцевальный язык у разных народов различен. На развитие танца,

его хореографического языка влияли и условия быта народа, его занятия, климат и т. п. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также и его жизненный уклад, его социальный строй. Поэтому сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, Произведение будет успешно решенным и в том случае, если слышимый, рожденный музыкой образ будет совпадать с видимым хореографическим образом. Именно музыка диктует хореографическое решение, структуру хореографического языка. Балетмейстер должен отражать в пластическом решении в первую очередь музыкальную тему, лейтмотив произведения. В то же время дополнительные краски, которые он слышит в оркестре, должны быть даны в его сочинении как бы вторым, третьим планом. Самый простой пример этому – солисты в танце, которые ведут хореографическую тему, лейтмотив, а им аккомпанирует масса. В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение. Балетмейстер стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием [55, с.20].

Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии. Очень часто танец перенасыщается искусственно усложненными движениями, которые при этом не несут никакой смысловой нагрузки. Наблюдается увлечение постановками, в которых техника – цель, а не средство для выражения образного содержания.

Эффектные трюки, которые знакомы и удаются исполнителям,

балетмейстер вставляет во все номера. Одинаковые комбинации кочуют из одной постановки в другую. В результате появляются танцы похожие друг на друга. Работа над техникой сама по себе важна, но ограничиваться только ею невозможно. Она не должна исключать смысл, эмоциональный настрой. Необходимо, чтобы любое движение, поворот головы, вращение или прыжок были оправданы образом и замыслом балетмейстера.

Различают классический танец и народный, бальный танец и танец, решенный средствами современных направлений; в пределах каждого из них – сольный, ансамблевый и массовый; нередки сочетания и взаимопереходы всех этих разновидностей танца. Сами по себе элементы танцевального языка не являются носителями определенного образного содержания, но обладают кругом выразительных возможностей, которые реализуются в конкретном контексте танца как целого. Работа балетмейстера заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции. Выбор формы, жанровой направленности, количественный состав – все это балетмейстер определяет в самом начале своей работы. Не умаляя значения других компонентов, играющих роль в создании образа, мы считаем, что танцевальный текст играют первостепенную роль. Индивидуальность исполнителя. Хореографический образ придумывает, сочиняет балетмейстер, а инструментом для сценического воплощения служит исполнитель.

Чтобы творческий процесс увенчался успехом, оба участника должны быть профессионально образованными и способными к творчеству. Первое, и, пожалуй, самое главное требование к исполнителю – это высокий уровень владения профессией, ее технической стороной. У исполнителя должны быть: прекрасная профессиональная выученность. Тело танцора – инструмент для воплощения сценического образа. Он должен в совершенстве владеть тем сценическим языком, на котором

придётся говорить со зрителем, будь – то классический, народный, современный танец. «Если скрипач всю силу таланта вкладывает в свой инструмент, извлекая из него чарующие звуки, и они – человек и скрипка, на которой он играет, – составляют как бы единое целое, то артист балета сам является одновременно и «скрипачом» и «скрипкой» [55, с.26].

Исполнителю необходимы в работе такие качества как: трудолюбие, самоанализ, эмоциональность, музыкальность, выразительность. Мало заниматься только физическим совершенствованием тела, оно должно тонко реагировать на все нюансы душевных состояний. Для того, чтобы движения были осмысленными, выразительными и носили художественный характер, артисту нужно работать над своими психическими свойствами. Все слагаемые образа существуют по принципу единства содержания и формы: единства четкой, точной, завершенной сценической формы движения и предельно насыщенного эмоциональнопсихологического содержания, составляющего суть хореографических образов.

Для воплощения человеческого образа, внутренних свойств характера на сцене немалую роль играют внешние данные и пропорции артиста, так как сценический образ выражается движениями тела и мимикой. Поэтому в зависимости от требований, предъявляемых к роли и ее образному содержанию, происходит выбор исполнителей. Когда автору хореографии удастся создать именно ту танцевально-мимическую партитуру, которая может быть свойственна выбранному образу, артисту, получившему хореографический текст, будет необходимо досконально точно его выучить и отрепетировать, чтобы технические трудности не отвлекали от работы над художественной частью. Следующий этап – это «вживание» в образ, перевоплощение, и посредством пластической выразительности тела и лица, создание образа на сцене. В процессе работы над созданием хореографического образа балетмейстера и исполнителя (в особенности над сольными партиями), иногда по факту трудно разделить –

какую же часть сочинил балетмейстер, а какую привнёс исполнитель? Хорошо втанцованный образ становится вторым «Я» исполнителя.

Танцовщик вкладывает в танец свое понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографический текст и проявляя в этом свою индивидуальность. «В опере или на концерте публика может быть уверена, что певцы и оркестр поют и играют то, что написано в партитуре, так как это сочинил композитор, да и в драматическом театре актеры в точности воспроизводят текст пьесы.

В балете же публика никогда не знает наверняка, является ли та или иная вариация плодом творчества соответствующего хореографа или результатом компромисса между ним и танцовщиком или даже изобретением самого исполнителя».

Образы могут быть: героические, лирические, комедийные, трагические, драматические, гротесковые. В истории балета мастерами сцены были созданы незабываемые сценические работы, имеющие истинно художественную ценность. Майя Плисецкая – Кармен, Марис Либа – Красс и Владимир Васильев – Спартак в балете Ю. Григоровича «Спартак», Екатерина Максимова – Маша в балете «Щелкунчик». Незабываемый образ Джульетты создала легендарная Галина Уланова в балете «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, хореография Л. Лавровского и многие другие. Сценические образы, сочиненные и станцованные великими мастерами поражают своей художественной точностью и психологической обоснованностью сценического поведения.

Навыки эмоционально-образного исполнительского стиля, умения создавать психологический образ, актерская игра начинают зарождаться в танцевальном зале на занятиях хореографическими дисциплинами.

Н.И. Тарасов писал: «Педагогу следует помнить об актерском жесте, о живом музыкально-пластическом дыхании танца, которое затем на сцене будет превращаться в могучее, действенное средство выражения. «Голая техника» всегда приводит будущего исполнителя к внутренней

безжизненности, лишает сценическое действие образности. Подчинение исполнительской техники танца смысловому и эмоциональному содержанию музыки есть неотъемлемое условие подлинного искусства театральной хореографии» [56, с.87].

Сценография хореографической композиции Танец всегда представляет собою зрелище. Отсюда рождается необходимость его изобразительного оформления – сценографии. К оформлению танца относятся: костюмы, аксессуары и реквизит; грим и прически исполнителей; техника сцены (декорации, освещение, шумовое оформление). Самое главное – все виды оформления должны наиболее полно раскрыть содержание хореографического произведения. Важно учитывать и такую особенность хореографического произведения как кратковременность его действия на сценической площадке. Поэтому одним из основных требований к разработке оформления танца должна стать концентрация выразительных средств, чтобы за считанные минуты произвести впечатление на зрителя своей яркостью, созвучностью музыке и идее постановочного решения.

Оформление танца начинается со сценического решения костюмов. Правильно выполненные сценические костюмы помогают исполнителям создать верный и выразительный образ. Костюмы не только характеризуют социально-исторические, национальные и индивидуальные особенности персонажей, но должны быть легкими и удобными для танца, подчеркивать танцевальные движения. Аксессуары костюма: цветы, головные уборы, обувь – это не просто украшения. Все работает на образ. Также внимательно подбирается реквизит. Грим и прически тоже сочетаются со стилем и характером персонажа. Декоративное оформление танца может быть различным, выполняя художественную задачу создания обстановки и атмосферы действия танца. Декорации, должны помогать развертыванию танцевального действия и, подчинялись специфическим условиям хореографии, должны оставлять сцену свободной для танца. В

балетных театрах и крупных профессиональных группах балетмейстер работает с художником. Руководители любительских хореографических ансамблей полагаются на свои возможности. В таком случае, балетмейстер должен обладать даром художественного видения, иметь верное чувство пропорции, колорита, владеть умениями сочетания цветов и способности к созданию цветового ансамбля.

Большую роль играет в сценическом танце и световое оформление. Его выразительные возможности постоянно растут с расширением использования новейшей осветительной аппаратуры. Осветитель сегодня дополняет, а порой может и заменить декоратора, особенно когда используются контрастное освещение сцены или 3D проекция. Перед сценографом стоит задача достижения образного единства всех компонентов изобразительных решений. Задача балетмейстера – найти золотую середину при сценическом оформлении своего хореографического произведения, сделать так, чтобы все: костюмы, грим, музыка, декорации, свет, реквизит и атрибуты – слились в общей гармонии с художественным образом. Все, что находится сцене, должно будить фантазию зрителя, чтобы он воспринимал происходящее как единое целое.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ГРУППЕ

3.1. Специфика работы в танцевальной группе «Асылым»

Детский хореографический коллектив – одна из распространенных форм обучения и воспитания, специфика работы которого достаточно сложна [57, с.10].

Хореография, как никакое другое искусство, способствует гармоническому развитию ребенка, формируя его художественное «я». Хореография ненавязчиво, мудро воспитывает и образовывает. Она развивает чувство ритма, координацию, пластику, грацию, укрепляет волю, помогает становиться организованным, целеустремленным человеком, с сильным характером и чувством долга, способствует физическому развитию организма, что оказывает положительное воздействие на здоровье детей. Руководитель группы, как правило, совмещает задачи художественно-эстетического обучения и нравственного воспитания детей с балетмейстерской работой. Он ставит танцы, формирует репертуар, проводит репетиции и организует участие детей в концертах.

Деятельность руководителя танцевальной группы «Асылым» характеризуется многоаспектностью и многофункциональностью:

- 1) организационно-управленческая (руководитель-хореограф выступает организатором группы и управляет его функционированием);
- 2) балетмейстерская (руководитель группы является главным его балетмейстером-постановщиком, за исключением коллективов, в которых работают приглашенные балетмейстеры);
- 3) репетиторская (руководитель хореографического ансамбля осуществляет репетиционный процесс, выполняя функции главного педагога-репетитора);
- 4) обучающе-воспитательная (обучение исполнительскому

мастерству и духовно-эстетическое воспитание). Однако работа в детской хореографической группе имеет свою специфику, с которой не может не столкнуться каждый руководитель. Это ограниченное время (два-три раза в неделю), различные способности учащихся, наличие разных возрастов, степень подготовки учащихся, постоянное пополнение и частичный отсев основного состава. В рамках этих «предлагаемых обстоятельств» необходимо выбрать оптимальный путь для достижения разнообразных сложных задач. Для этой цели следует сочетать задачи тренировки танцевального аппарата с развитием музыкальных, актерских и творческих способностей. Вся работа руководителя направлена на творчество, которое раскрепощает участников, будит желание творить.

В процессе учебно-постановочной деятельности руководитель должен сплотить участников, несмотря на различия возраста, уровня культуры и воспитания, сосредоточить их интересы на решении общих задач. Поэтому руководитель должен проявлять такт и чуткость педагога-воспитателя. Для эффективности занятий хореографией следует ориентироваться на основные принципы дидактики – сочетание сознательного и эмоционального, теоретического и практического, последовательности, наглядности, творческого подхода к изучаемому материалу. Хореография дает широкий простор для использования в процессе занятий всех названных принципов обучения и воспитания, и чем гармоничнее они увязаны в деятельности учащихся, тем эффективнее будет результат.

Сочетание эмоционального и логического является неизменным условием ведения уроков, репетиций, постановочной работы. Разучивание движений закрепляется легче, когда они от произвольного рефлекса подражания проходят стадии про чувствования и осознания, закрепляясь, и в мышечном ощущении. Выученные таким образом движения надолго остаются в памяти и значительно легче поддаются интерпретации.

Наглядность – это основа обучения и совершенствования. Активно

действующие во время хореографических занятий зрительный, мышечный и слуховой анализаторы помогают ученикам воспринять и запомнить движение, мышечно проверить его [58, с.32]. Большое значение имеет образное слово – метафора, логические объяснения. Показ, аннотация, снова повторный показ с объяснением можно считать основным приемом педагогического процесса в занятиях хореографией с детьми. Чтобы добиться эффективности исполнения движения, необходимо учитывать постепенность восприятия его учениками.

Однако многое будет зависеть и от педагога: насколько точно он может показать движение, вычленив в нем главное, заострить внимание на кардинальных пунктах движения и донести их до сознания учащихся. Принцип системности преподавания лежит в методике разнообразных форм работы с детьми и реализуется на основных этапах развития умений, знаний и навыков. В танцевальных группах необходимо «сжатие» движений «классической системы», чтобы при применении минимума ее элементов можно было достигнуть максимума грамотности, танцевальности, музыкальности, выразительности. Следует иметь в виду, что если максимум и минимум усвоения движений зависит от времени занятий ученика в группе, то грамотность и прочность опирается на качество приобретенных знаний и навыков.

Принцип доступности следует понимать в физиологическом и психологическом плане. Существует вопрос о «барьерах» нагрузок, которые вредны детям и подросткам, о последствиях неправильно поставленного корпуса и ног, о доступности движений, основанных на тех или иных координациях. Принцип доступности возникает также на основе различия психологии возрастных групп учащихся (репертуар, соответствующий интересам детей). Доступность предусматривает разучивание упражнений и движений методом фиксации отдельных положений, этапов движения, фаз, которые отрабатываются отдельно.

Метод сравнения и контраста движений, каждое из которых еще

яснее подчеркивает характер другого движения (например, фондю – тающего, фраппе – ударяющего). Необходимо использовать метод утрированно-отрицательного показа в контрасте с идеальной формой движения. Помогает восприятию движений и метод физической помощи (подойти и поправить ученика), после чего ученик мышечно проверяет правильное положение. Для более доступного обучения следует использовать метод целостного упражнения. Однако только последовательность обучения приносит должный результат. «Только те дети, которые прошли с самого первого шага основы хореографического обучения, воспитания, образования, развиваются правильно, становятся людьми любящими и понимающими хореографическое искусство. Всякий наскок, перепрыгивание через этапы наносит ущерб развитию детей» [8, с. 89].

При освоении нового материала, необходимо опираться на уже закрепленные танцевальные навыки, в противном случае обучение будет сводиться к механическому «натаскиванию» без всякого выхода разучиваемых движений в другие комбинации. Навык следует считать закрепленным (с учетом требований), если он не разрушается при изменении движений в темпе и ритме, в перемене направления и интерпретации движения в соответствии с новым содержанием и музыкой. Известную трудность в занятиях с детьми представляет работа с мальчиками. Мальчики любят танец, в нем они стремятся найти применение своей энергии и активности. Их привлекает красота, сила, ловкость, разнообразие танцевальных движений. Они охотно и усердно занимаются, добиваясь отличных результатов. Но на первых порах они медленнее, чем девочки, осваивают танцевальные движения. Это задевает их самолюбие и может стать причиной прекращения занятий.

Мальчики не сразу начинают понимать значение тренировочных упражнений. Они сразу хотят танцевать и действовать, и задача руководителя – удержать их в группе, заинтересовать, вовремя подбодрить

и поощрить. Необходимо проявить много инициативы и изобретательности, чтобы вовлечь мальчиков в занятия. В самые простые задания вкладывать близкий для мальчиков смысл, тем самым не только заинтересовывая их, но и лучше узнавать, выявляя способности и склонности каждого из них. Разучивая с группой мальчиков танец, хорошо ввести различные народные игры, бытующие в той народности, танец которой разучивается. Так, например, при постановке казахского танца, мы вводили в учебный процесс игры «Асык», «Казакша курес». Мальчики с большим удовольствием составляют этюды на темы этих игр.

Эпизоды удачно сложившиеся в этюдах, вошли в окончательный вариант казахского танца. Девочек же сразу увлекает сам процесс обучения. Их не утомляет однообразие упражнений и требование точного выполнения движений. Они с большим удовлетворением исполняют тренировочные упражнения классического танца, чувствуя красоту правильного и точного движения. Они сознательно подходят к тренажу, понимают, что это постепенно подводит их к изучению и исполнению танцев. Говоря о многообразии методов обучения, надо сказать, что выбранные педагогом методы в значительной мере характеризуют учебно-познавательный стиль и дидактическую систему работы руководителя, свидетельствуют о его индивидуальности и творческом подходе к формированию личности. Отношения руководителя танцевальной группы «Асылым» с участниками должны строиться на разумной логике в искренних, дружеских, теплых тонах, на взаимном доверии и уважении.

3.2. Постановка танца в танцевальной группе «Асылым»

В танцевальной группе «Асылым» весь процесс постановки танца предоставляет большие возможности для воспитания учащихся и определяется в первую очередь педагогическими задачами – воспитать сознательное отношение ребенка к изучаемому материалу, развить

творческие способности ребенка, дать прочные и достаточные навыки в области танцевального искусства. Но главное в этом процессе – воспитать такую личность, которая будет соответствовать всем нормам и стандартам современного общества. Поэтому каждое хореографическое произведение, которое ставится в группе, должно не только повышать техническое мастерство исполнителей, но и нести определенную идейно-творческую нагрузку. Руководителю как балетмейстеру нужно запланировать такой репертуар, который заинтересовал бы всех участников группы, где учитывались бы возможности каждого исполнителя, намечались бы перспективы их творческого роста.

Балетмейстер должен найти возможность проявления способностей каждого участника. Освоение детьми танцевальных постановок и исполнение их перед зрителями это своеобразный итог пройденного в танцевальной группе «Асылым» за учебный год. При выборе танцевального репертуара следует руководствоваться перечисленными в предыдущем параграфе принципами и учитывать интересы детей, их возраст, степень хореографической подготовки. То есть, во-первых, возможность ребенка понять идею произведения, предать и отразить мысли и чувства, выражаемые в танце. Во-вторых, необходимо учитывать возможность справиться технически с исполнением того или иного танца. Танцевальный язык для детского произведения, несомненно, зависит от возможностей и способностей учащихся, поэтому с точки зрения количества движений и их технической трудности они ограничены.

Однако это не исключает необходимости создания качественного богатства движений, сочетающих в себе естественный импульс движений с условно танцевальным языком. При работе над выразительностью исполнения танца большое значение имеет индивидуальный подход к каждому ребенку, помогающий развивать природные данные ребенка. В связи с этим, задачей балетмейстера является постоянное обогащение знаний в области своего искусства и музыки, с одной стороны, и

возрастной психологии учащихся, с другой.

Балетмейстер должен точно знать, какую цель перед собой ставит, к чему стремится. При возникновении замысла, знакомить участников со своими мыслями, которые должны их заинтересовать и увлечь, превратить их в единомышленников. Методика работы над постановкой включает в себя предварительную подготовку. Подготовительная работа содержит несколько этапов [59, с.90]:

1. Выбор темы с учетом ее воспитательного значения для детей.
2. Составление понятного, близкого детям и доступного для их исполнения сценария.
3. Подбор музыкального произведения, отвечающего содержанию танцевальной постановки. В качестве музыкального сопровождения национальных танцев следует брать подлинные народные мелодии. Или отдавать предпочтение тем обработкам, в которых народный характер бережно сохранен.
4. Предварительный отбор выразительных средств (движения, пластика) и форма постановки (примерная наметка рисунка) составляют следующий этап работы. Однако на практических занятиях с детьми иногда приходится заменять одни движения другими или менять рисунок танца, потому что почти невозможно в предварительной работе установить точную форму танца – она устанавливается окончательно лишь в процессе работы с данным коллективом.
5. При постановке танца не нужно идти по пути наименьшего сопротивления и выбирать просто доступные детям движения. Нужно учитывать стиль, характер сочинения, чувствовать – какие комбинации могут включать в себя те или иные элементы классического танца, что может быть использовано из народных, современных танцев, оправдают ли себя в создаваемом образе наиболее доступные движения, соединенные с изобразительной и выразительной пластикой в комбинации разнообразных линий и поворотов корпуса.

6. Наметить краткую, содержательную, понятную и интересную беседу о содержании намеченной танцевальной постановки, о характере образов в ней отраженных, о взаимоотношении действующих лиц и т.д. Беседа, предшествующая постановке, должна быть живой и занимательной, чтобы у детей создалась яркая картина действия, развертывающегося в постановке.

7. Продумать оформление будущей 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.

8. Аксессуары и предметы, которыми дети будут пользоваться во время исполнения танца должны быть хорошо выполнены и приготовлены к началу работы над постановкой.

Правильное использование декораций также будет способствовать ориентации детей на сценической площадке. Закончив подготовительную часть работы, следует приступить к практическим занятиям с детьми. Эту работу следует начать с беседы о постановке, далее, прослушивание музыки и ее анализ, затем перейти к практическому показу отдельных движений и танцевальных комбинаций, входящих в танец, указывая на характер их исполнения. Учебные занятия по программе хореографической группы должны продолжаться и проводиться параллельно с постановочной работой. Чем прочнее будут приобретенные на занятиях танцевальные навыки, тем легче в дальнейшем дети смогут пользоваться ими для раскрытия содержания того или иного танца. Ответственным моментом работы является репетиционная работа, которая строится поэтапно [60, с.30]:

- 1) изучение и многократное повторение элементов композиции;

2) исполнение всей композиции, без остановок на неудавшемся элементе;

3) направление внимания на музыкальное содержание, на образное, пластическое выражение.

Многократное повторение без остановки разученного фрагмента, а в дальнейшем и целого танца, позволит исполнителям осмыслить достигнутое, а постановщику как бы заново посмотреть, что же получилось. Общие и индивидуальные замечания, исправления, коррективы, как хореографического текста, так и эмоционально-образной выразительности, делаются перед каждым повтором. Повторение без поправок и замечаний ведет к заучиванию ошибок, которые впоследствии очень сложно, а порой и невозможно исправить. К приемам, помогающим достигнуть качественного исполнения танца можно отнести исполнение на репетиции танца в костюмах, сшитых непосредственно для данного репертуара, а также привлечение к просмотру постановки других хореографов с последующим обменом мнениями, дающими возможность сделать полезные для работы выводы.

Далее рассмотрим, как целесообразнее проводить постановочную работу с детьми младшего, среднего и старшего школьного возраста в танцевальной группе «Асылым», учитывая их возрастные особенности. Выбирая репертуар для детей младшего школьного возраста (6-8 лет) необходимо, чтобы содержание постановки не было чрезмерно детским, а также не превышало их танцевальные возможности. Первые танцевальные композиции должны носить учебный характер и являться одним из способов закрепления навыков и знаний в интересной для детей форме. В течение года ставится одна-две постановки для показа.

Танец обычно состоит из очень простых движений (галоп, подскок, прыжки, хлопки и т.д.), которые разучиваются детьми на занятиях. Но разнообразные перестроения (из прямой линии в полукруг, круг, в пары и т.п.), использующиеся в полном соответствии с характером и строением

музыкального сопровождения, создают у детей первое впечатление законченного танца. Нужно с первых постановок научить детей правильно, красиво и выразительно исполнять танцы. В процессе разучивания нужно неоднократно указывать, что в танце при сохранении точности движений необходимо запоминать их последовательность и переход от одного движения к другому. Детям предлагается строго выдерживать рисунок танца; они должны понять, что малейшее отступление от рисунка искажает танец. Объясняя, мы сравниваем рисунок танца с рисунком на бумаге. При обучении рисованию детей учат правильно держать карандаш, правильно проводить линии, составлять орнамент и т.д.

Так и на танцевальных занятиях нужно научиться правильно держаться в танце, ориентироваться в пространстве, двигаться по определенной площадке в определенном рисунке (круг, прямые линии), запоминать изменение рисунка, переходить из одного движения в другое. Эта аналогия понятна и доступна детям. Перед началом разучивания танца дети знакомятся с музыкой. Нужно обратить внимание детей на общий характер этой музыки, на различное звучание ее частей и на то, что в соответствии с изменениями в характере музыки должны меняться движения в танце. Это помогает детям понять, что построение танца органически связано с музыкой. Учитывая неустойчивость внимания детей этого возраста, танец лучше разучивать небольшими частями, добиваясь точности исполнения сначала отдельного движения, потом комбинации.

Детям поясняется, что выученные на уроках отдельные движения исполнялись каждым в отдельности, а теперь, в общем танце, эти движения должны быть согласованы с движениями других участников танца. По мере усвоения детьми первых частей танца, можно переходить к последующим, постоянно возвращаясь к повторению разученного ранее. Знакомя детей младшего школьного возраста с репертуаром народных танцев, мы пришли к тому, что в первую очередь их нужно знакомить с танцем своей национальности, это им близко и знакомо. Для работы взяли

казахский танец. Встал вопрос, каким должен быть казахский танец для детей этого возраста, когда запас танцевальных движений еще очень ограничен, когда они еще не умеют терпеливо и настойчиво работать, когда внимание их отличается неустойчивостью.

Наши наблюдения показали, что введение игровых моментов оживляют занятия, вызывают творческую инициативу детей, содействует выразительности их движений. Так в репертуаре появился «Айголек» («Солнышко»). Для детей среднего звена (9-12 лет) большой интерес представляют народные танцы, требующие особой яркости и четкости исполнения, те танцы, в которых отражается народный характер и особенно выразительны образы.

Отличаясь разнообразием содержания, богатством рисунков и движений, народные танцы знакомят детей с творчеством народов разных стран, укрепляют любовь к родному искусству. Процесс создания народного танца, этапы работы над ним – от замысла до выхода на сцену – являются такими же, как и при создании любого другого хореографического произведения. Особое внимание стоит уделить первоначальному этапу, т.е. на работу по изучению и накоплению материала – фольклора, его сбору и анализу содержания и выразительных средств народных танцев. Осуществляя сценическую обработку балетмейстер должен, владея современными выразительными средствами и обширными знаниями, бережно сохранить все, что касается характера народа, образного содержания, формы и лексики танца.

«Фольклорный танец является тем алмазом, который надо терпеливо искать, а найдя – тщательно отшлифовывать и затем возвращать народу» [41, с.6].

Дети принимали участие в вокально-хореографической сюите «Хоровод дружбы», куда вошли казахские, татарский, корейский, русский и узбекский танцы, которые вполне соответствовали возрасту и танцевальной подготовке, как девочек, так и мальчиков. В исполнении

движений мы добивались от девочек легкости, а от мальчиков силы, ловкости, мужественности. Это достигалось путем введения отдельных элементов танца в упражнения у станка; танцевальные комбинации отрабатывались по линиям и с отдельными участниками. Составляя учебный план и подбирая репертуар танцев для детей среднего школьного возраста, необходимо также учитывать возможности детей и их физическое развитие. В большинстве случаев дети этого возраста уже имеют элементарные танцевальные навыки, которые являются фундаментом для дальнейшей работы.

Для этого возраста лучше создавать танцевальные постановки, содержание которых было бы близко детям, отражало бы моменты из их жизни и способствовало бы развитию у детей наблюдательности и творческих способностей. Такими постановками в нашей группе «Асылым» были: «Школьный вальс», «Достарым», «На уроке танца».

Постановочная работа в старшей танцевальной группе «Асылым» (12-16 лет) строится на основе репертуара народных, танцев, эстрадных, а также танцев современного направления (особенно любимых старшеклассниками), где участники принимают активное участие в их создании. Прделанная постановочная работа в группах младшего, среднего и старшего школьного возраста помогла выявлению определенных методов и средств, позволяющих достичь хороших результатов как в отношении воспитательного воздействия на детей, так и в отношении художественного качества разучиваемых постановок. Совместное участие в танцах девочек вместе с мальчиками позволяет готовить интересный, красочный танцевальный репертуар. В то же время объединение детей полезно в воспитательном отношении. Формы работы, представляющие наибольший интерес в занятиях с детьми – игровые танцы, танцы с сюжетом, танцы-сказки, этюды, сюиты, танцевальный спектакль или мюзикл. Однако, работая над «крупными формами» детских танцевальных постановок, требуется специальная предварительная

подготовка детей.

Танцы с сюжетом и танцевальные этюды могут быть осуществлены лишь при умении детей выразительно и правдиво действовать. Умение это приобретается в процессе работы над этюдами. Сочиняя свои варианты отдельных эпизодов действия, дети глубже вдумываются в содержание эпизода, он приобретает для них более реальную и конкретную форму. Данная работа способствует развитию творческих способностей детей, возрастает их заинтересованность, они проявляют более сознательное и самостоятельное отношение к исполнению танца. Кратко формулируя требования к репертуару детских хореографических коллективов, можно сказать, что постановки обязаны удовлетворять трем главным требованиям – идейности, художественности и доступности. Эти три качества взаимно связаны и взаимно обусловлены. При отсутствии хотя бы одного из них постановка не будет полноценной. Критерием идейности произведения должна служить ценность основной его мысли, значимость ее для современного социального общества, ее воспитательное значение для детей.

Критерием художественности произведения должно служить точное соответствие между идеей и формой, при условии, что идея будет ценной, чувства, пробуждаемые произведением высоконравственны, а форма прекрасна и доступна детям.

Хорошее качество формы предполагает, что [51, с.83]:

- 1) мысли и чувства, выражаемые в произведении, воплощены в правдивых, живых образах;
- 2) действия, совершаемые действующими лицами, целесообразны;
- 3) события развиваются в логической последовательности;
- 4) композиция отличается строгостью и стройностью, т.е. продуманностью, сжатостью, отсутствием всего лишнего;
- 5) хореографический текст характерен точностью, свежестью, яркостью, выразительностью, соответствием идейному замыслу.

Важно также помнить, что замысел постановки доходит до зрителей только через исполнителей. Поэтому показателем художественности исполнения будет служить естественность и выразительность исполнения. Это достигается, с одной стороны, благодаря правильному пониманию основной идеи постановки, а с другой благодаря уверенному владению нужными техническими средствами. Критерием доступности произведения должно служить соответствие между идейно-художественными требованиями и силами детей исполнителей. Идея должна быть высокой, но в каждом конкретном случае надо считаться и с тем, понятна ли она детям данного возраста, испытывают ли дети те чувства, которые им необходимо выразить в постановке. Решение всех этих вопросов зависит в каждом отдельном случае от конкретных условий – состава детского коллектива, его подготовки в области искусства танца и т.д.

Когда танец готов, репетиции переносятся на сцену. В процессе сценических репетиций руководитель проверяет правильность выбранных рисунков, добивается от участников четкого размещения на сценической площадке, уточняет нюансировку исполнения, отрабатывает концовку – финал постановки, добивается от исполнителей свободного и естественного поведения. Самое сложное в периоде отработки – достичь яркой образности, достоверности, искренности чувств и настроений, правдивости сюжета, внутренней эмоциональности и осмысленности каждой танцевальной комбинации, каждого движения, жеста, позы. Чем непосредственнее, естественнее и проще будет подаваться каждый игровой момент, эпизод или сценка, тем убедительнее, ярче, красочнее станет исполнение. Проводя эту сложную работу, балетмейстер стремится, с одной стороны, к стилистическому единству исполнения, а с другой – к сохранению творческой индивидуальности каждого участника постановки. Работа на этом этапе всегда продолжительная и трудная, но и самая любимая, потому что это работа в связке, когда и за удачу и за просчет ответственность несет весь творческий ансамбль.

В процессе репетиций принимаются во внимание любые предложения, их обсуждают, проверяют, отмечают, но всегда все вместе. Пожалуй, важным является именно сознание того, что все делают общее дело, что каждый получает радость не только от личного участия, но и от работы своих друзей. Репетируя на сцене, к уже рассмотренным знаниям и умениям хореографа добавляется и умение быть зрителем, поставить себя на его место. Балетмейстер должен проверить композицию танца, его пространственное решение глазами зрителя. Любое сценическое действие, независимо от формы и жанра, окончательно формируется под прямым и непосредственным воздействием зрителя, который не только воспринимает произведение искусства, но в известной степени участвует в его создании. Чувство связи со зрителем, ощущение этого эмоционального контакта в огромной степени стимулирует как процесс творчества, так и процесс восприятия. Поэтому, балетмейстер должен обязательно просмотреть свой танец из зрительного зала. Полезно менять, при каждом прогоне, точку своего наблюдения за происходящим на сцене. Одинаково ли просматривается танец из первых рядов партера и из последних, со срединных мест и боковых, с балкона и т.д. Это позволит балетмейстеру избежать композиционных ошибок и добиться большего результата.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Создание любого хореографического произведения сопряжено с актом творчества и потому зависит от степени таланта балетмейстера. Но при любых способностях балетмейстер не сможет обойтись без накопленных знаний в различных сферах, прямо или косвенно, взаимодействующих с искусством танца. Процесс создания хореографического произведения – процесс длительный, сложный, но интересный. Конечно, каждая конкретная танцевальная композиция требует своего подхода.

Методы постановки танцев также различны, т.к. каждый балетмейстер имеет свой творческий почерк. Но основные правила сохраняются. Создание хореографического произведения условно можно разделить на два этапа:

- 1) выстраивание модели будущей танцевальной композиции;
- 2) постановочная работа, сценическое воплощение замысла.

Первый этап включает в себя:

- изучение материала;
- поиск тем, идей, сюжета, зарождение замысла;
- создание композиционного плана;
- поиск выразительных средств.

Если на первом этапе работа ограничена деятельностью только балетмейстера, одного или с привлечением композитора и сценариста, то на втором этапе балетмейстер является связующим звеном всего творческого группы, занятого в постановке.

Этот этап включает:

- постановка танца и его отработка – репетиционная работа;
- сценическое оформление танца;
- концертное выступление – как итог все работы.

Основой замысла могут быть жизненно важные проблемы, картины

жизни народа, произведения литературы, изобразительного, прикладного искусства, внутренние переживания человека, взаимоотношения между людьми, интрига и много другое.

Правильность выбора темы определяется эрудицией хореографа, знанием художественной и специальной литературы, а также личными интересами и пониманием социальной ситуации. Много зависит от таланта, природной одаренности балетмейстера, его жизненного опыта, культуры. Разработка композиционного плана, четкое видение драматургии содержания, умение пользоваться законами композиции и правильно применять их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Постановщик сочиняет хореографическую композицию танца, исходя из стоящей перед ним художественной задачи, с учетом характера и образности музыки, применяя нужные ему выразительные средства.

Главная цель на этом этапе – в наиболее яркой художественной форме передать тему и идею танца, добиться гармонического единства всей компонентой действия, начиная с экспозиции и заканчивая развязкой. От замысла, характера образа, содержания постановки зависит и характер выразительных средств танцевального языка. Музыка – неотъемлемая часть хореографии. В гармонии, органичном, добровольном союзе музыки и танца – гарантирован творческий успех. Воплощением идей, мыслей балетмейстера становятся исполнители-танцовщики, а также художники, декораторы, светорежиссеры.

Никакой хореограф не сможет добиться удачи, если его работа не заинтересовала весь творческий коллектив. Работа по осуществлению хореографической постановки – это своеобразная развернутая творческая лаборатория. Надо не бояться искать новые формы, манеру исполнения, новые почерки, индивидуальности. Зрелость и мастерство приходят к балетмейстерам по-разному и не всем дано сразу найти удачные решения. Балетмейстер, кроме необходимых для руководителя любого творческого

группы качеств – общей художественной эрудиции, знания национального искусства, педагогического дара, навыков администратора – должен обладать еще одной спецификой. Он должен уметь видеть мир в пластических образах, уметь преломлять сквозь их призму события, впечатления, мысли.

Процесс создания хореографического произведения в детском группе, этапы работы над ним – от замысла до выхода на сцену – является таким же, как и при создании любого другого хореографического произведения. При выборе танцевального репертуара следует руководствоваться педагогическими принципами и учитывать интересы детей, их возраст, степень хореографической подготовки. Руководитель группы совмещает в своей профессиональной деятельности все типы балетмейстера: сочинителя, постановщика, репетитора и педагога. При этом он должен постоянно помнить, что балетмейстерская работа подчинена, прежде всего, задачам художественно-эстетического обучения и нравственного воспитания детей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдоков, Ю. Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора [Текст] / Ю. Абдоков. - МГАХ, РАТИ-ГИТИС. – 2010. - 272 с.
2. Акопян-Шупп, Р. Глобальный танец: творческий процесс, развитие новой сферы танца [Текст] / Р. Акопян-Шупп // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы Междунар. конф. - Волгоград, 2017. – 300 с.
3. Александрова, Н. А. Балет. Танец. Хореография [Текст] : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н. А. Александрова. - М.: Лань, 2017. - 624 с.
4. Амиргамзаева, О.А. Самые знаменитые мастера балета России [Текст] / О.А. Амиргамзаева, Ю.В. Усова. - М.: Вече, 2012. - 480 с.
5. Аронов, А.А. Загадки творчества [Текст] / А.А. Аронов. - Международная педагогическая академия: М., 2014. - 170 с.
6. Асафьев, Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания [Текст] / Б.В. Асафьев. - Л.: Музыка, 2014. -296 с.
7. Аюханов, Б.Г. Витражи балета или pas de burree по жизни [Текст] / Б.Г. Аюханов. - Алматы: Онер, 2013. – 321с.
8. Балет [Текст] : Энциклопедия/ Гл.ред. Ю.Н. Григорович. - М.: Сов. энциклопедия, 2011. - 624 с.
9. Балет. Танец. Хореография. [Текст] Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. Лань, Планета музыки. – 2016. - 634 с.
10. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] : Сборник избранных трудов /П римечения С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. - М.: Искусство, 2018. -423 с.
11. Башкович, Н. История хореографии всех веков и народов [Текст] / Н. Башкович. - М.: ЮНИТИ, 2015. – 200 с.
12. Бенуа, А. Мои воспоминания [Текст] / Изд. подг. Н.И. Александрова. В 2 т. М.: Искусство, 2018. -123 с.

13. Бенуа, А. Новые театральные постановки [Текст] / А. Бенуа // Мир искусства, 2018. - №2. – 27 с.
14. Блазис, К. Искусство танца. Классики хореографии [Текст] / К. Блазис. - Л., Искусство, 2018. – 200 с.
15. Богданов, Г.Ф. Работа над содержанием хореографического произведения [Текст] : учебно-методическое пособие / Г.Ф. Богданов. - М., 2016. – 250 с.
16. Богданов, Г.Ф. Работа над танцевальной речью [Текст] : учебно-методическое пособие / Н. Башкович. - М., 2017. – 250 с.
17. Боголюбская, М.С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания [Текст] / М.С. Боголюбская. - М.: ВНИЦНТИКПР, 1986.
18. Брусницына, А.Н. Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографических группах: личностно-деятельностный подход [Текст] / А.Н. Брусницына. - М., 2008.
19. Бурнонвиль, А. Моя театральная жизнь. Классики хореографии [Текст] / Август Бурнонвиль. - Л., Искусство, 2017. – 300 с.
20. Бурцева, Г.В. Развитие творческого мышления специалиста хореографа [Текст] : Монография / Г.В. Бурцева. - Барнаул: Изд-во АГУ, 2017. – 200 с.
21. Выготский, Л. Педагогическая психология [Текст] / Л. Выготский. - М.: АСТ, Астрель, ЛЮКС, 2016. – 300 с.
22. Горанов, К. Художественный образ и его историческая жизнь [Текст] / К. Горанов. - М.: Искусство. 2012. - 520 с.
23. Григорович, Ю. Балет [Текст] : энциклопедия / Под ред. Ю. Григоровича. - М.: Советская энциклопедия, 2011. -300 с.
24. Громов, Ю.И. О специфике работы педагога-хореографа, руководителя детского танцевального группы [Текст] / Ю.И. Громов // Проблемы развития самодеятельного художественного творчества ВПШК. - М., 2015. -200 с.

25. Есаулов, И.Г. Хореодраматургия [Текст] / И.Г.Есаулов. – Ижевск: Издат. Дом «Удм. ун-т», 2017. – 260 с.
26. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца: взгляд из зрительного зала [Текст] / Р.С. Зарипов. – Новосибирск, 2018. – 346 с.
27. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера [Текст] / Б.Е. Захава. - М., Искусство, 2017. - 167 с.
28. Захаров, Р. В. Сочинение танца [Текст] / Р.В. Захаров. - М.: Искусство, 2013. – 200 с.
29. Захаров, Р. Записки балетмейстера [Текст] / Р. Захаров. – М.: Искусство, 2016. – 300 с.
30. Захаров, Р. Сочинение танца [Текст] / Р. Захаров. – М.: Искусство, 2016. – 250 с.
31. Захаров, Р.В. Работа балетмейстера с исполнителями [Текст] / Р.В. Захаров. - М.: Искусство, 2017. – 200 с.
32. Зырянов, А.В. Композиция и постановка танца: методические рекомендации [Текст] / А.В. Зырянов. - Иркутск: ОГОБУ СПО «ИРКПО», 2017. – 141 с.
33. Ивлева, Л.Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом [Текст] : Учебное пособие / Л.Д. Ивлева. – ЧГАКИ: Челябинск, 2013 - 58 с.
34. Карп, П.М. Балет и драма [Текст] / П.М. Карп. - Л.: Искусство, 2018. - 246 с.
35. Козлов, Н.И. Пластическая выразительность как один из определяющих компонентов в создании художественного образа [Текст] : учеб.пособ / Н.И.Козлов. - СПб.: Композитор, 2016. - 120 с.
36. Куракина, С.Н. Феномен танца (социально-философский и культурологический анализ) [Текст] / С.Н. Куракина // Автореф. на соиск. учен. Степ. канд. философск. наук. - Ростов-на-Дону, 2018. – 26 с.
37. Лихачев, Б.Т. Философия воспитания [Текст] / Б.Т. Лихачев. - М.: Прометей, 2015. - 70 с.

38. Лопухов, Ф. Хореографические откровенности [Текст] / Ф. Лопухов. - М.: Искусство, 2018. - 216 с.
39. Лопухов, Ф. Шестьдесят лет в балете [Текст] / Литературная редакция и вступит. статья Ю. Слонимского. - М.: Искусство, 2016. – 300 с.
40. Маркова, С.В. Сценическая жизнь человеческого тела [Текст] / С. В. Маркова. – Краснодар: КГУКИ, 2014. -170 с.
41. Музыкальные жанры [Текст] / Общая редакция Поповой Т.В. – Музыка, М.: 2018. – 45 с.
42. Наборщикова, С. Видеть музыку, слышать танец. К проблеме музыкально-хореографического синтеза [Текст] / С. Наборщикова. Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 2016. – 280 с.
43. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце [Текст] / В.Ю. Никитин. - М.: 2016. – 200 с.
44. Новерр, Ж.-Ж. Письма о танце [Текст] / Ж.-Ж. Новерр. - Лань, Планета музыки. - 2017. - 100 с.
45. Ожегов, С.И. Словарь русского языка [Текст] /под ред. С.И.Ожегова, Н.Ю.Шведовой. - Стереотип. изд. - М.: ИТИ Технологии, 2018. – 150 с.
46. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика [Текст] : учебное пособие. СПб., 2016. – 180 с.
47. Островская, Я. Музыкальная литература в определениях и нотных примерах [Текст]: учебное пособие для детской музыкальной школы, 1-й год обучения / Я. Островская, Л. Фролова. – СПб.: «Валери СПД», 2018. – 300 с.
48. Панферов, В.И. Основы композиции танца [Текст] : экспериментальный учебник / В. И. Панферов. – Челябинск: Копейский рабочий, 2018. – 256 с.
49. Пасютинская, В.М. Волшебный мир танца [Текст]: Книга для

учащихся / В.М. Пасютинская. – М.: Просвещение, 2015. – 25 с.

50. Педагогический опыт и мастерство хореографа [Текст] : сб.науч.тр./науч.ред. В. Я. Рушанин, В. И. Панфёров; сост. Т. Ф. Берестова. - Челябин.гос.акад.культуры и искусств: Челябинск, 2018. – 503 с.

51. Пуляева, Л.Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографической группе [Текст] : Учебное пособие / Л.Е. Пуляева. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2017. - 137 с.

52. Пуртова, Т.В. Учите детей танцевать [Текст] : учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования / Т.В. Пуртова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная. - М.: Владос. - 2018. - 256 с.

53. Ремез, О. Я. Мизансцена – язык режиссера [Текст] / О.Я. Ремез. - Москва: Искусство, 2019. – 200 с.

54. Саликов, Д.Л. Методика учебно-творческой работы в самодеятельной хореографической группе [Текст] / Д.Л. Саликов. - М., Искусство, 2018. – 260 с.

55. Смирнов, И.В. Искусство балетмейстера [Текст] / И.В. Смирнов. М.: Просвещение, 2016. -71 с.

56. Соколов, А. А. Проблема изучения танцевального фольклора [Текст] / А.А. Соколов. - М.: Академия, 2016. – 160 с.

57. Суриц, Е.Я. Истоки творчества [Текст] / Е.Я. Суриц, Дж. Баланчин // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. - М.: 2017. – 97 с.

58. Телегин, А.А. Композиция и постановка танца [Текст]: учебное пособие / А.А. Телегин. - Самара, 2018. – 90 с.

59. Федоров, В. Образы балета [Текст] / В. Федоров. - Изобразительное искусство, 2018. – 200 с.

60. Худеков, С.Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал [Текст] / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2018. – 132 с.

61. Художественное воспитание школьников средствами хореографического искусства [Текст] // Российская культура накануне

нового столетия: итоги и перспективы развития. Тезисы международной научнопрактической конференции. – М.: МГУК, 2017. – 81 с.

62. Эльяш, Н.И. Образы танца (букинистическое издание) [Текст] / Н.И. Эльяш. - М.: Знание, 2016. - 240 с.