



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Специфика работы педагога-хореографа в современном
драматическом театре»

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

Дополнительное образование (в области хореографии)

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

75 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 01 » 02 2023 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-407-118-3-2
Каликешева Гульнур

Научный руководитель:

к.фил.н. доцент

Ованесян Лариса Геннадьевна

Челябинск
2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ АКТЕРА В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ.....	9
1.1 Истоки отечественной системы танцевального воспитания актера.....	9
1.2 Специфика воспитания пластической выразительности актеров.....	15
1.3 Система профессионального обучения драматического актера средствами танцевального искусства.....	21
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА В ГОСУДАРСТВЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ РУССКОМ ТЕАТРЕ ДРАМЫ ИМ. М. ГОРЬКОГО Г. АСТАНА.....	34
2.1 Творческий путь становления государственного академического русского театра драмы им. М. Горького.....	34
2.2 Технологические функции педагога-хореографа в общем творческом процессе создания драматического спектакля.....	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	60
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	64
ПРИЛОЖЕНИЕ	69

ВВЕДЕНИЕ

Разговор о великих традициях – это, прежде всего разговор о специфике театра как культурного места. Выход в театр – это всегда праздник, театр – место, куда нужно определенным образом одеться, в котором нужно знаковым образом себя вести. Формула «театр начинается с вешалки» и сегодня не теряет актуальности. В нашей культурной памяти театр выделен из городского пространства, это место, которое нас совершенно определенным образом организует, с ним у нас связаны особые зрительские ожидания (отличающиеся от ожиданий кинозрителя и читателя). Во многом театр является самым демократичным местом выхода в свет, светского времяпрепровождения. Внутри зрительного зала, перед спектаклем, после спектакля, в антракте осуществляется дополнительная коммуникация, которая имеет отношение не к самому спектаклю, а больше связана с театром как с особым культурным институтом.

Драматический спектакль – это результат совместной работы целого творческого коллектива: драматурга, режиссера-постановщика, балетмейстера, художника, актеров, композитора и многих других. Как бы ни была интересна работа одного из создателей сценического произведения, она не будет иметь художественной ценности, если существует сама по себе, вне связи с другими компонентами, составляющими гармонию спектакля.

Анализируя многочисленные театральные постановки, можно с уверенностью сказать, что в искусстве современного драматического театра одним из основных выразительных средств является танец, а педагог-хореограф часто становится сопостановщиком режиссера.

Танец в драматическом театре имеет свои, только ему присущие особенности. Он отличается от танца в оперных или балетных постановках, у него другие цели и задачи, неразрывно связанные с содержанием и спецификой драматической постановки.

Хореография способствует раскрытию характера действующих лиц, выражает их эмоциональное состояние, раскрывает идею произведения, замысел автора и режиссера. Выявляя социальную среду, национальность персонажа, народный или местный колорит, танец характеризует эпоху, способствует созданию необходимой атмосферы эпизодов, отдельных сцен и спектакля в целом. При умелом использовании выразительных средств хореографии танец будет способствовать целостности спектакля, придавать ему особую художественную убедительность, усиливать эмоциональное воздействие спектакля на зрителя. Насколько полно балетмейстер справляется со своей задачей, настолько динамичен, зрелищен будет спектакль. Поэтому режиссеры сегодня тесно сотрудничают с балетмейстерами, во всех театрах есть штатные хореографы. Многие музыкально-драматические театры имеют собственную танцевальную группу.

Работа педагога-хореографа драматического театра существенно отличается от работы педагога-хореографа театра оперы и балета, ансамбля народных танцев, народного хора или ансамбля песни и пляски. Первые требования, которые предъявляет драматический театр – разносторонность и творческая гибкость. Согласно должностной инструкции, балетмейстер драматического театра должен разбираться в вопросах культуры и искусства, знать историю балета, владеть исполнительскими навыками классической, современной и народной хореографии, знать специфику творческого решения танцевальных сцен в драматическом театре, владеть технологиями организации педагогической, тренажной и творческой работы с актерами и режиссерско-постановочной группой. Иными словами, балетмейстер в театре драмы должен быть универсалом.

И здесь мы встречаемся с первой проблемой – профессиональной подготовкой хореографа. Не существует специальных учебных заведений для подготовки педагогов-хореографов именно для драматических театров. Все учебные заведения ориентируются на выработку профессиональных

умений и навыков для работы с хореографическими коллективами. Однако балетмейстер работает не с профессиональными танцорами, а с актерами, у которых на сцене другие цели и задачи.

Еще одна существенная проблема, которая редко, но встречается – недооценивание режиссером роли хореографии в целостном процессе создания спектакля. Хореограф, балетмейстер привлекается для разовой работы (на один-два месяца) и в его обязанности входит постановка отдельных танцевальных сцен и эпизодов. В таком случае работа с актерами проводится не систематически, т.е. занятия пластикой и танцем не включены в рабочее расписание в течение всего театрального сезона, а проводятся только в процессе необходимых репетиций. К тому же хореограф не всегда глубоко осознает режиссерский замысел.

Таким образом, выдвинутые проблемы обозначили противоречие между возросшими требованиями современной режиссуры и недостаточной профессиональной подготовкой актеров и хореографов.

Актуальность. Исследование специфики работы педагога-хореографа в современном драматическом театре является актуальной темой в современной педагогической практике.

Современный театр требует новых подходов к созданию танцевальных элементов в спектаклях, что требует от педагогов-хореографов постоянного развития и совершенствования своих методик и технологий.

Кроме того, хореограф должен уметь работать с актерами, ведь танцевальные элементы и хореография становятся важным элементом спектакля и должны гармонично сочетаться с актерской игрой. Поэтому, данное исследование поможет определить особенности подхода к обучению актеров, методы работы с музыкальным материалом и элементами движения.

Также, определить роль педагога-хореографа в создании спектакля и его влияние на успешность постановки. Работа педагога-хореографа имеет

большое значение в создании художественной ценности спектакля и в создании определенного настроения и эмоций у зрителей.

Это необходимо для совершенствования педагогической практики и развития театрального искусства в целом. Все выше перечисленное и определило актуальность выбора темы: «Специфика работы педагога-хореографа в современном драматическом театре».

Хореограф в театре часто исполняет функции режиссера по пластике, и наоборот, режиссер по пластике часто является автором танцев в спектакле.

Поэтому понятия «хореограф», «балетмейстер» и «режиссер по пластике» мы рассматриваем как идентичные.

Цель исследования – определить специфику работы педагога-хореографа в драматическом театре и раскрыть взаимосвязь режиссера-постановщика и педагога-хореографа в работе над драматическим спектаклем.

Задачи исследования.

– Осмыслить место и значение педагога-хореографа в современном драматическом театре.

– Раскрыть принципы построения творческих взаимоотношений режиссера-постановщика и педагога-хореографа в работе над театральной постановкой.

– Осуществить анализ танцевальных композиций, пластических решений в некоторых современных драматических спектаклях.

– Научно обосновать высокое значение пластики и танца в современном драматическом театре.

Объект исследования – современные драматические спектакли, наиболее полно раскрывающие особенности работы педагога-хореографа в театре.

Предмет исследования – специфика работы педагога-хореографа, его творческих отношений и взаимосвязь с режиссером в постановке драматического спектакля с использованием пластики и танца.

Теоретико-методологическим основанием данного исследования являются фундаментальные труды по истории и современному состоянию драматического театра, работы выдающихся режиссеров К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, А.Д. Попова, Г.А. Товстоногова и других, утверждающие принципы художественной целостности спектакля.

Анализ танца в рамках хореографического искусства и пластики в драматическом театре посвящены работы таких авторов, как А.А. Меланьин (2010) [37], А.А. Лещинский (2011) [34], Н.Ф. Бабич (2012) [1], И.А. Пузырева (2012) [50], А.И. Зыков (2019) [22].

Сегодня режиссер вместе с хореографом ставит сложные спектакли, пронизанные танцем, пластикой, пантомимой, которые позволяют зрителям увидеть весь объем их замысла, понять и проследить не простые внутренние сплетения, параллели, выстраиваемые режиссером и балетмейстером, объединяя танец, слово и действие в единое целое.

Бывает так, что режиссер-постановщик сам вынужден заниматься пластикой актера и постановкой танцевальных композиций. Однако с приходом в театр «своего хореографа», как правило, отказывается от этого, так как режиссер по пластике обладает гораздо большими средствами и возможностями, чтобы воплотить мысль режиссера-постановщика, оригинально пластически развить ее, раскрыть в художественном образе, неожиданном порой и для самого постановщика, и, конечно, привнести что-то свое.

Танец в драматическом театре имеет свои, только ему присущие особенности. Он отличается от танца в оперных или балетных постановках, у него другие цели и задачи, неразрывно связанные с содержанием и спецификой драматической постановки.

Теоретические и практические методы исследования:

- метод теоретического анализа литературы по теме исследования;
- метод наблюдения, фиксации творческого процесса;
- метод сопоставительного анализа творческих работ актеров и балетмейстеров драматических театров.

Гипотеза исследования основывается на том, что результативность работы педагога-хореографа в современном драматическом театре будет достигнута, если:

- занятия с актерами по танцу и пластике будут обязательными и систематическими в рабочем графике театра;
- существует единомыслие и понимание, согласованность действий в решении творческих задач режиссера, педагога-хореографа, актера.

Практическая значимость исследования – данное исследование может быть использовано в качестве рекомендаций для начинающих актеров, учащихся и руководителей любительских театральных студий.

Новизна исследования – исследование проводилось непосредственно на базе драмтеатра им. Горького Казахстана г. Астана, что является новым шагом к решению обозначенных проблем, раскрываются особенности деятельности данного театра в области освоения хореографического искусства.

База исследования: Государственный академический русский театр драмы им. М. Горького города Астана, республика Казахстан.

Структура ВКР: введение, две главы, заключение, список использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ АКТЕРА В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

1.1 Истоки отечественной системы танцевального воспитания актера

Большинство людей, произнося слово «танец», понимают его в достаточно узком смысле, представляя себе какие-то конкретные танцы, исполнявшиеся на балах, танцплощадках, народных гуляниях: вальс, полька, менуэт, фокстрот, рок-н-ролл и т. д.

Театр в этом значении обращался к танцу тоже достаточно утилитарно: то есть в случаях, когда этого требовали предлагаемые обстоятельства, обусловленные ремаркой автора. К примеру, сцены празднований, балов в «Ромео и Джульетте», «Отелло» В. Шекспира, «Вишневом саде» А. Чехова, «Маскараде» М. Лермонтова и множестве других. То есть танец чаще всего ассоциировался и в жизни и на сцене как неременный атрибут развлечений.

Жюли Шарлотта ван Кэмп собрала основные положения, из которых состоят определения танца: «Танец – это человеческое движение, которое формализовано, то есть выполняется в определенном стиле или по определенным шаблонам. Танец имеет такие качества, как грациозность, элегантность, красота, сопровождается музыкой или другими ритмичными звуками, имеет целью рассказ сюжета и имеет целью коммуникацию или выражение чувств, тем, идей которому могут содействовать пантомима, костюм, декорации, сценический свет и прочее».

Между узким пониманием танца и сценическим его воплощением существует огромный пробел, не восполнив который, невозможно в полной мере оценить роль танца в театре драматическом, то есть театре, где доминирует слово. Еще Аристотель отмечал, что «именно посредством выразительных ритмических движений актеры воспроизводят характеры, душевные состояния и действия. На наш взгляд лучше взять за основу более

лаконичное и более емкое определение: «Танец – вид искусства, в котором художественный образ создается средствами пластических и ритмических движений человеческого тела».

Можно предположить, что пластическая выразительность актера и целого спектакля является своеобразным танцем в широком смысле этого понятия. Тем более, что сами эти определения «пластика» и «танец» во многом схожи и взаимодополняют друг друга: «Пластика – согласованность, соразмерность движений и жестов, создающих общее впечатление гармонии; движения, жесты, внешний облик, посредством которых выражается характер, внутренний мир действующего лица».

Театр, по мнению подавляющего большинства исследователей, это не просто род искусства, специфическим средством выражения которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой. Театр – это синтез искусств, включающих в себя другие искусства: литературу, архитектуру, живопись, музыку и т.д. Это искусство живое и бесконечно развивающееся, поэтому все новое вскоре непременно оказывается в его арсенале. Танец, история которого равна истории человечества, не мог остаться вне поля его досягаемости.

Современный драматический театр, все больше и больше усложняясь, обращается в значительной степени к хореографии. Танец в драматическом театре имеет свои, только ему присущие особенности. Он отличается от танца в оперных или балетных постановках, у него другие цели и задачи, неразрывно связанные с содержанием и спецификой драматической постановки. Пластика и танцевальные композиции возносят сценическое действие в новую эмоциональную сферу, часто способствуют раскрытию главной мысли спектакля, обнаруживают глубинную суть его художественной структуры.

Танцы же, как справедливо замечает Станиславский, «стремятся к созданию плавности, широты, кантилены в жесте. Они разворачивают его,

дают ему линию, форму, устремление, полет. Гимнастические движения прямолинейны, а в танце они сложны и многообразны» [53].

Танцы и танцевальные экзерсисы шлифуют движения, придают им законченность, округлость, делают их пластичными и музыкальными. Сам Станиславский брал у представителей танцевального искусства то, что ему казалось правильным и полезным для драматического искусства. В частности, наблюдая за мастерством перевоплощения А. Дункан, он сделал заключение, что оба они искали «одного и того же, но лишь в разных отраслях искусства» [53].

Ученик К.С. Станиславского Е.Б. Вахтангов создал сценические образы, отличавшиеся психологической глубиной, остротой и точностью характеристик. Однако психологическая разработанность роли сочеталась у него с графической четкостью пластического рисунка, предельной отточенностью формы, идеальной ритмичностью. Эти качества Вахтангова-актера стали основным требованием его режиссерского творчества. Работая с артистами, он предлагал им режиссерские задачи, способствовавшие достижению образной пластической выразительности.

Идеалом В.Э. Мейерхольда была свободная пластика итальянской комедии масок, пластика балаганного актера, возвращенного цирковой пантомимой. Мейерхольд изучил технику греческого актера, игравшего в маске, то есть лишенного мимики и достигавшего максимума выразительности через тело. По свидетельству А.М. Мессерера «все актеры мейерхольдовского театра изумительно двигались по сцене, танцевали, прыгали, кувыркались, делали почти акробатические трюки. Физкультура, ритмика, акробатика, танец, фехтование – всей этой премудрости они были обучены» [38].

В разные годы в школе В.Э. Мейерхольда преподавали известные балерины – В.И. Мосолова, Е.И. Долинская, А.А. Джури.

Пластика и жест занимали важное место в постановках одного из крупнейших режиссеров – реформаторов театрального искусства XX века,

руководитель Камерного театра – А.Я. Таирова, умевшего создавать целостный пластический образ спектакля. Его музыкально-драматические спектакли требовали актера, владеющего пластикой и эмоциональным жестом. В числе педагогов, работавших в школе при Камерном театре, был хореограф Касьян Голейзовский [1].

И сегодня режиссеры-постановщики все чаще уделяют внимание пластическому решению спектакля. Об этом свидетельствуют постановки таких режиссеров, как В. Пази, С. Спивак, Р. Виктюк и др.

Довольно часто в последнее время встречаются работы режиссеров, где динамика спектакля, его темпо-ритмы определяются танцем, точным пластическим решением постановки. С помощью пластики раскрывается иной раз смысловое содержание кульминации спектакля.

Сегодня режиссер вместе с хореографом ставит сложные спектакли, пронизанные танцем, пластикой, пантомимой, которые позволяют зрителям увидеть весь объем их замысла, понять и проследить не простые внутренние сплетения, параллели, выстраиваемые режиссером и балетмейстером, объединяя танец, слово и действие в единое целое. Одно призвано дополнять и поддерживать другое.

Сценическое движение развивает и организует работу мышц, способствует выработке ловкости, активности и целеустремленности движений, смелости, стремительности и точности их выполнения. Однако, хореография в драматическом спектакле не только яркая, пластическая краска, но и образное выражение замысла автора и режиссера. В балете или в ансамбле народного танца хореография является основным средством выразительности, и она одна несет смысловую нагрузку.

В драматическом спектакле хореография подчинена общему замыслу, является органической частью сценического действия, тесно связана с ритмом, колоритом, характером и атмосферой спектакля. Она способствует раскрытию замысла драматургии и режиссера, помогает артисту полнее выразить свой образ, идейное содержание спектакля.

Танец имеет действенную, эмоциональную, психологическую и эстетическую основу, способствует раскрытию характера действующих лиц, выражает их эмоциональное состояние, раскрывает идею произведения как в непосредственной, так и в обобщенно-символической, иносказательной форме. Выявляя социальную среду, национальность персонажа, народный или местный колорит, танец характеризует эпоху, служит эмоциональным фоном, способствует созданию необходимой атмосферы эпизодов, отдельных сцен и спектакля в целом. Танцы могут быть и косвенной характеристикой того или иного персонажа и прямой характеристикой среды действия. Тем самым танцы включаются в драматургию спектакля. Танец как активный творческий компонент должен усиливать эмоциональное воздействие спектакля на зрителя.

Хореография должна полнее передать замысел автора произведения. Своими специфическими выразительными средствами она способствует наиболее многогранному, активному воплощению идеи произведения и отчетливому донесению ее до зрителя.

Спектакль – создание многих: режиссера, балетмейстера, актеров, результат труда драматурга, художника, композитора. Но как бы ни была интересна работа одного из создателей сценического произведения, она не будет иметь художественной ценности, если существует сама по себе, вне связи с другими компонентами, составляющими гармонию спектакля.

Танец, используемый в драматическом театре – это классический танец, историко-бытовой (изучающий бальные танцы от средневековья до начала XX века) и народный. Но если эти виды танца и сегодня продолжают носить прикладной характер, то новые пластические и танцевальные направления (модерн и джаз) используются в современной режиссуре все чаще и шире. Искусствоведы всего мира называют современный танец главным искусством будущего. Это возможность синтеза других видов современного искусства.

Хорошо известен интерес К.С. Станиславского к поискам «свободного танца» Айседоры Дункан и методу музыкально-ритмического воспитания швейцарского композитора и педагога Эмиля Жака-Далькроза.

Известный искусствовед Алексей Сидоров в 1922 году писал: «Это искусство теперь оказывается чуть ли не самым характерным для наших дней». Одна из ярких представительниц этого направления Эли Рабенек преподавала и ставила танцы в спектаклях Московского Художественного театра. «Джазовый танец – это прежде всего воплощение эмоций танцора, это танец ощущений... В танце-модерн существенным является попытка исполнителя выстроить связь между формой танца и своим внутренним состоянием...» [60]. Даже на первый взгляд видно, насколько полезны эти знания для драматического актера.

Введение танца должно быть строго оправдано режиссерским прочтением, драматургией произведения и его сценическим решением. Постановка танца на основе общей идейно-художественной концепции – первое и важнейшее условие его органичности в спектакле, его слияния со сценическим действием. Кроме этого, танцы в спектакле могут выразить всю гамму движений человеческой души, а также и социальные отношения. Иногда образ написан авторами бледно и схематично, а танец может сделать его ярче и убедительнее, то есть добавить то, чего не хватало, чего добивался режиссер в работе над этим образом. Человек через танец пытается донести до зрителя состояние души с помощью движений и музыки и выразить их с помощью жестов, рисунка танца, костюма, мимики и пр. Это своеобразные «инструменты» танца. Этот естественный «материал» актер использует подобно тому, как он использует в речи язык и слово. Именно сочетание танцевальных па (движения рук и ног, мимика), пластика тела составляют основу танца.

Таким образом, мы видим, что функции танца многообразны. Они всегда так или иначе связаны с драматургией. Этим и определяется образно-хореографическое решение конкретных танцевальных номеров и сцен.

Танец в драме позволяет достигнуть с помощью некоторых своих внутренних свойств сближения двух форм искусства – драматического и танцевального. Хореография может или обогатить образы и спектакль, или, наоборот, разрушить их. При творческом использовании выразительных средств танец будет способствовать целостности спектакля, придавать ему художественную убедительность и силу.

1.2 Специфика воспитания пластической выразительности актеров

Каким бы богатым духовным миром не был бы наделен человек, какой бы амплитудой чувственности он не обладал, какой бы эмоциональной возбудимостью и бурной фантазией не был бы наполнен, само по себе, это еще не является однозначным признаком актерских способностей. Хотя без этих составляющих представить себе актера невозможно. Тем не менее, не каждый глубоко духовный, тонко чувствующий и ярко эмоциональный человек способен быть актером.

Актер – это человек уникальной природы, соединяющий в себе две диаметрально противоположности: истязателя и раба, художника и полотна, творца и объекта творения. «Ведь актер, – писал Б.Е. Захава, – живой человек, явление в высшей степени сложное... Актер не только материал, но и творец. Творческие мысли и мечты актера, его художественные замыслы и намерения, творческая фантазия и чувства, личный и социальный опыт, знания и жизненные наблюдения, вкус, темперамент, юмор, актерское обаяние, сценические действия и сценические краски – все это вместе взятое – материал для творчества режиссера, а вовсе не одно только тело актера...» [19].

Именно тело дает возможность передать весь спектр переживаний, фантазии и чувственности актера, поэтому-то всей палитры необходимых для данной профессии внутренних качеств недостаточно, чтобы выйти на сцену – нужны еще и определенные способности умения передать внутренние ощущения внешними выразительными средствами.

Есть тип актеров, глубоко чувствующих свои роли, но не могущих выразить и передать зрителю со сцены своих переживаний во всей их полноте. Их внутренняя жизнь скованна непроработанным, негибким телом. Процесс репетиции и игры на сцене для таких актеров часто является мучительной борьбой с их же собственным телом. Всякий актер в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему тело. Тело актера принадлежит не только актеру-образу, но также и актеру-творцу. Каждое движение тела подчиняется целому ряду требований в плане сценического мастерства: каждое движение должно быть четким, пластичным, предельно выразительным. Телесные упражнения нужны, но они должны быть построены на ином принципе, чем те, которые обычно применяются в театральных школах. Гимнастика, пластика, фехтование, танцы, акробатика и т.п. мало способствуют развитию тела как инструмента для выявления душевных переживаний на сцене. Чрезмерное злоупотребление ими вредит телу, делая его грубым и невосприимчивым к тонкостям внутренних переживаний.

Тело актера должно развиваться под влиянием душевных импульсов. Вибрации мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая тело актера, делают его подвижным, чутким и гибким. Талантливая игра актера предполагает изучение человеком особенности движения своего тела, ощущения пространства. Свое тело актер должен исследовать так, чтобы в точности владеть каждой мышцей, позволяющей совершать то или иное движение, которое должно выглядеть выразительно и убедительно. Говоря словами Мейерхольда: «Так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве, то актер должен изучать механику своего тела» [36].

Представитель актерского мастерства должен осознавать, как он выглядит в тот или иной момент. Язык тела передает важную информацию, которая подтверждает или опровергает искренность человека. Разумеется, хороший актер не должен лгать своей игрой, ведь зрители никогда не

поверят человеку, который обманывает их даже одним лишним движением руки. Движения отражают суть характера персонажа, которого представляет актер. Даже микромимика и микродвижения не должны исказить образ героя.

Актер находится в прямом контакте со зрителем, именно поэтому важно сделать все так, чтобы обе стороны одинаково искренне рефлексировали. «Состояние души отражается... на теле, то есть в его движениях, – писал Е.И. Воронов (главный режиссер Александринского театра, с 1867 года преподававший драматическое искусство) в своем «Проекте драматического класса при С.-Петербургском Театральном училище», – «задача тела: отвечать немедленно всем требованиям души, а такую задачу в состоянии выполнить только тело ловкое, гибкое, по возможности стройное и приученное навыком ко всевозможным положениям» [51].

В актерском мастерстве нет понятия некрасивого человека, но есть представление об умелом или неумелом обращении своим телом. Поэтому актер должен уметь управлять своим телом, а задача хореографа – помочь ему в этом. Внутренняя пластика должна стать для драматического артиста его природой, свойством, второй натурой. Тогда энергия, начиненная эмоцией и задачами, проходит по всему телу и выявляется в сознательном, прочувствованном, содержательном и продуктивном действии. Только через внутренние ощущения движения можно научиться понимать и чувствовать его. «Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя» – писал Станиславский [54].

Какими же средствами пластической выразительности обладает актер? Это: жест, мимика, походка, положения тела. Жесты и мимика – одна из старейших форм передачи мысли. От природы в человеке заложена склонность к подражанию. Как только человек поднимается над своими низменными страстями, он чувствует потребность выразить себя в звуках своего голоса и движениях тела. Примитивный язык первобытного человека

уже был синтезом голоса и жеста. С самого детства, когда нам не хватает слов, мы начинаем активно использовать мимику и жесты, чтобы выразить свои эмоции (размахиваем руками, чтобы привлечь внимание; знак победы – «V» и т. д.). Поэтому многие жесты являются общими для человечества. Ведь и танцевальные жесты в обобщенной форме воспроизводят те или иные обычные, повседневные жесты людей.

Танец в те дни – это не последовательность различных па, не симметрия фигур, не абстрактное искусство современного танца, которое восхищает нас, – но, как сказал Платон, танцем является имитация всех жестов и движений, которые человек способен сделать. Искусство жеста восходит к самой древней античности. Гомер, обольщенный благородством и бесконечными ресурсами этого искусства, квалифицировал его как безупречное, Квинтиллиан считал, что оно родилось в эпоху мифических героев, Кассиодор идентифицировал его с музой Полимнией, Плутарх связывал с танцами Аполлона. Известны слова Аристотеля: «Ритм объединяет жесты, которыми мимы имитируют нравы, страсти и действия людей».

Жест неотделим от мысли, это некая система знаков, выработанные человечеством устойчивые символы общения, понятные всем короткие пластические сигналы. Любое движение есть иероглиф со своим собственным, особенным значением. «Театр должен использовать лишь те движения, которые мгновенно расшифровываются: все остальное излишне» – отмечал В. Мейерхольд [36].

В работе выдающегося театрального деятеля С.М. Волконского «Сценическое воспитание жеста» жесту придается вообще широкое значение, включающее в себя и мимику, поскольку жест рассматривается как выразительное движение какой бы то ни было части тела или лица [8].

Жесты бывают:

– врожденные;

– эстетические, отработанные с целью создания произведения искусства;

– условные, выражающие сообщение, понятное как передающему, так и получающему.

Наряду с жестом, точно также мимика и взгляд помогают в выражении наших чувств, показывают наше внутреннее состояние, тонкие и многообразные переживания и движения души. Пантомимика объединяет все выразительные движения тела человека: если тело – это «орудие» актера, танцора, подчиненное художественной цели, то пантомимика помогает в ее реализации. Пантомимика как «зеркало души» раскрывает перед нами богатую палитру человеческих чувств. Она иллюстрирует психические состояния человека, выражает его переживания и эмоции (например, широкие размашистые движения и прыжки выражают человеческую свободу), а значит, помогает понять и смысл танца. Жест и мимика – это важнейшие средства общения людей, а потому естественно являются важнейшими средствами пластической выразительности актера.

Следующими средствами пластического выражения актера являются положения тела и походка. Два этих средства могут многое рассказать о персонаже: его возраст, социальную принадлежность, характер, состояние здоровья, придать трагичность или комичность образу. Схематично обозначая положения тела и походку персонажей без учета конкретных особенностей, можно утверждать, что молодость – это активное передвижение, бег, прямая спина, центр движения тела находится впереди, перед грудью, а старость – это замедленная, отягощенная походка, округленная спина, слегка присогнутые ноги, центр движения тела находится внизу, прямо под телом, являясь точкой опоры.

В современном театре режиссер помогает каждому актеру, взяв за основу литературный текст и разработав свою концепцию спектакля, найти необходимую пластику образа, логику поступков, затем приводит их к общему знаменателю, выстраивая мизансцены, темпо-ритмы спектакля,

подключая музыку, свет, костюмы, декорации. На помощь к ним в приходят хореографы профессионалы, владеющими актерскими, режиссерскими и балетмейстерскими знаниями и способностями.

Танец и сегодня является основным выразительным средством в воспитании пластичности актера, это сложный художественный текст. Языком танца передаются жесты, действия, слова и крики и самые танцы». Именно благодаря этой знаковой форме, танец, как текст, сложно интерпретируется. Как сказала Г. Уланова: «Подобно тому, как из букв складываются слова, а из слов – фразы, так из отдельных движений складываются «слова» и «фразы» танца, составляющие поэзию хореографического повествования». Каждый жест, каждый шаг в танце имеют свое значение, каждое танцевальное движение – это определенный код, несущий смысл [3].

Художественный образ танца создается легкими и красивыми движениями тела. Воспринимая танец, мы, прежде всего, видим привлекательную внешнюю форму: пластику тела, жесты. Внутренний смысл постигается постепенно и опосредовано – через движение человеческого тела.

Безусловно, что внешняя форма и содержание неразрывно связаны и составляют единое целое, и выражают в своей форме и окраске определенные переживания, воплощают в себе человеческое мироощущение – понимание и оценку жизни. Балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере, что он хочет сказать зрителю. При этом сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа и времени, о котором рассказывается в данном спектакле, ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления. Так, в «Панночке» Н.В. Гоголя в танцах должны угадываться украинские традиции. Работая в спектаклях

Шекспира или Мольера балетмейстер должен владеть манерой исполнения исторических танцев Англии или Франции и т.д.

Некоторые балетмейстеры используют иногда некий непонятный язык, смешивая краски национальных танцев различных народов без связи и смысла. В таком случае он становится не помощником режиссера, а спектакль теряет образную целостность. Сочиня танцевальный текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы, приспособить актерские условности, позы и жесты к выполнению какой-либо живой задачи, к выявлению внутреннего переживания. Тогда жест перестанет быть жестом и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие. Ведь природа мастерства актера – «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Без высокой культуры движения, без мастерства и неустанного тренажа актер так же беспомощен, как и человек, впервые взяв скрипку, задумал извлечь из нее сложную мелодию. Регулярные физические упражнения, занятия ритмикой, пластикой, хореографией могут воспитать необходимую культуру тела.

1.3 Система профессионального обучения драматического актера средствами танцевального искусства

В искусстве современного драматического театра танец является одним из основных выразительных средств. Это подтверждается многочисленными постановками музыкально-драматических спектаклей, осуществленных в различных театрах.

Вопросам танцевального воспитания будущих драматических актеров сегодня уделяется много внимания. В совокупности с такими учебными дисциплинами, как «мастерство актера», «сценическая речь», «вокал» и «сценическое движение» «танец» является неотъемлемой частью системы театрального образования. Совершенствование танцевальных навыков,

полученных в театральной школе, продолжается в театре в процессе тренинга, постановочной и репетиционной работы.

Вопросам обучения актера «танцу» и проблемам организации пластического решения драматических спектаклей посвящен ряд научных работ. Однако степень разработанности этих тем нельзя считать исчерпывающей. Анализ научной литературы выявил отсутствие специального искусствоведческого исследования, посвященного изучению истории создания и развития системы подготовки драматического актера к профессиональной сценической деятельности средствами танца.

Начало профессиональной балетной, а впоследствии, и драматической школе дала организованная в 1738 г. «Танцевальная школа Ея Императорского Величества». Одновременно с работой танцевальной школы, заложившей основы Санкт-Петербургского театрального училища, процесс театрального образования осуществлялся в Сухопутном Шляхетном Кадетском корпусе, Московском университете, Московском Воспитательном доме. Эти учебные заведения поддерживали общественный интерес к театру, утверждали необходимость создания отечественной системы театрального образования, осуществляли подготовку артистов для первых профессиональных трупп Санкт-Петербурга и Москвы. «Танец» входил в число изучаемых предметов, разделяясь на салонный (бальный) и театральный (сценический). Под салонным подразумевалось изучение необходимых навыков для исполнения танцев в быту. Основу программ танцевального воспитания составляло изучение бальных танцев - менуэта, контрданса, полонеза. «Театральное танцевание» готовило для участия в балетах.

Процесс обучения средствами танца к концу XVIII столетия уже опирался на теорию, сформулированную в работе И. Кускова «Танцевальный учитель». Анализируя собственный опыт преподавания в Сухопутном Шляхетном Кадетском корпусе и Императорской академии художеств, И. Кусков изложил теорию обучения бальному танцу (менуэту),

основывающуюся на принципе последовательного изучения движений танца.

Процесс развития театрального образования на рубеже XVIII-XIX вв. был связан с особенностями репертуара, построенного на соединении в одном спектакле разных театральных жанров. Это оказало влияние на формирование системы обучения, ориентированной на подготовку специалистов, владеющих комплексом различных творческих навыков. Ее главной задачей было воспитание универсального актера. В результате реорганизации системы театрального образования по плану А. Казасси (1792 г.) процесс обучения актера средствами танца достиг уровня, соответствующего требованиям к профессиональной подготовке артиста балета.

Изучение танцевального искусства в Санкт-Петербургском и Московском театральных училищах осуществляли крупнейшие деятели хореографии: Ш.Л. Дидло, И.И. Вальберх, А.П. Глушковский, И.М. Аблец, Ф.В. Гюльен-Сор. Большинство воспитанников начинали учиться в возрасте 7-10 лет, наиболее удачном для начала занятий «танцем». Обучение сопровождалось сценической практикой, а приобретенные в школе навыки и знания получали дальнейшее применение в театре.

В основе системы обучения искусству танца лежал принцип последовательного перехода от простых элементов к более сложным. Начальный этап был направлен на исправление природных недостатков ног учащихся и заключался в работе над различными видами *Battements*. Далее следовало изучение основных элементов, положений и поз, встречающихся в танце. Большое значение уделялось работе над материалом балльных танцев, основывавшейся, как и в XVIII в., на изучении менуэта.

Существенное влияние на развитие танцевальных способностей воспитанников Санкт-Петербургской театральной школы оказал Ш.Л. Дидло. В числе его учеников были известные актеры – И.О. Дюр, И.И. Сосницкий, П.А. Каратыгин, А.Е. Мартынов. Первоначально их готовили

для балетной сцены. «Воспитывающиеся обоего пола должны были непременно учиться танцевать, хотя бы имели страсть и способности к другим искусствам», – вспоминает П.А. Каратыгин и называет причину – «для хореографической обстановки балета Дидло нужна была бесчисленная масса солистов, корифеев, фигурантов и фигуранток».

Поступив в училище, все дети начинали ежедневные занятия экзерсисом у станка. Многие из будущих драматических артистов участвовали в балетах Ш.Л. Дидло.

На протяжении большей части XIX века танцевальное воспитание являлось наиболее прогрессивной частью существовавшей системы подготовки драматических актеров. Основные проблемы театрального образования заключались в отсутствии разработанной системы обучения драматическому искусству и низком уровне образования. Эти проблемы обусловили в середине XIX в. поиск новой системы обучения драматическому искусству. На основе анализа теоретических работ, посвященных разработке этого вопроса выявляются причины, сказавшиеся на снижении уровня танцевальной подготовки драматических актеров. Основные проблемы были связаны с уменьшением срока обучения, и увеличением возраста воспитанников, поступающих в театральную школу. Так, например, Е.И. Воронов в «Проекте драматического класса при С.-Петербургском театральном училище» на изучение дисциплины «танец» отводил всего один год.

Реформа, осуществленная 21 августа 1888 г., определила автономию существования балетного и драматического образования. С первых дней работы драматических курсов остро встала проблема уменьшения объема танцевальной подготовки актеров. Роль «танца» в учебном процессе в конце XIX - начале XX века была сведена к минимуму. Программа обучения «танцу» после реформы была рассчитана на два года обучения. Для занятий «пластикой» и «танцем» на первом году было выделено два, а на втором всего один урок в неделю. Таким образом, помимо резкого уменьшения

продолжительности обучения предмету, сократилось и количество занятий в неделю.

Попытка реформирования системы пластического воспитания была предпринята директором Императорских театров князем С.М. Волконским. Он считал, что в существующей программе уделяется мало внимания «на изучение жестикуляции, пластики и мимики» и поручил педагогу А.В. Ширяеву «составить новую программу пластики, мимики и танцев, применительно к драматическому, а не к балетному искусству». В требовании С.М. Волконского разработать специальную программу по «танцу» для драматических артистов, была сформулирована проблема, решение которой будет актуально для отечественной театральной педагогики в течение XX столетия [8].

Возрождение требований к танцевально-пластической подготовке актера как одному из необходимых профессиональных качеств началось в новую театральную эпоху, связанную с развитием режиссерского театра. Его основоположники – К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А.Я. Таиров обратились к пластическому осмыслению создаваемых на сцене образов. Требования к пластической выразительности режиссеров-реформаторов были основаны на опыте балетного искусства, а также искусства американской танцовщицы А. Дункан, системы музыкально-пластического воспитания Э. Дабькроза, технических приемов и стиля итальянской комедии dell'arte, системы сценического воспитания жеста по Ф. Дельсарту, реконструированной С.М. Волконским, и ряда его работ, посвященных проблемам воспитания драматического актера [46].

Пластичность актера К.С. Станиславский считал одним из важнейших качеств актерского мастерства, развитию и совершенствованию которого следовало уделять особое внимание. По словам режиссера Н.М. Горчакова, «К.С. Станиславский требовал ежедневных занятий движением, танцем, фехтованием, акробатикой. Он утверждал, что эти занятия вырабатывают в

актере свободу на сцене и чувство меры в развитии внутренних и внешних элементов актерской техники». Занятия «танцем» К.С. Станиславский связывал также с решением проблем физических недостатков студентов: «Я ценю еще класс танцев за то, что он отлично выправляет руки, ноги, спинной хребет и ставит их на место».

Большое значение пластической подготовке актера придавал В.Э. Мейерхольд. По свидетельству А.М. Мессерера «все актеры мейерхольдовского театра изумительно двигались по сцене, танцевали, если надо, прыгали, кувыркались, делали почти акробатические трюки. Физкультура, ритмика, акробатика, танец, фехтование – всей этой премудрости они были обучены». В разные годы в школе В.Э. Мейерхольда преподавали известные балерины – А.А. Джури, В.И. Мосолова, Е.И. Долинская [37].

Особое внимание пластической образности актера, сцены, спектакля уделял Е.Б. Вахтангов. Работая с артистами, он предлагал им режиссерские задачи, способствовавшие достижению образной пластической выразительности.

Высокие требования к пластической культуре актера предъявлял создатель и руководитель Камерного театра А.Я. Таиров. Его музыкально-драматические спектакли требовали актера, владеющего пластикой и эмоциональным жестом. Он поставил перед театральной школой задачу воспитания актера, владеющего танцевально-пластическим искусством. В числе педагогов, работавших в школе при Камерном театре, был хореограф К.Я. Голейзовский.

Одними из первых, кто начал научно и методически разрабатывать систему обучения актера средствами танца, были педагоги А.М. Шаломытова (Романова), В.И. Мосолова, Е.И. Долинская, Х.Х. Кристерсон. Опираясь на собственный педагогический опыт и традиции отечественного танцевального искусства, они заложили основы современной системы преподавания «танца» в театральной школе [5].

Первая в истории отечественного театрального образования программа по предмету «танец» для студентов драматических отделений театральных техникумов была разработана А.М. Шаломытовой в 1928 г. Программа была рассчитана на изучение «танца» по два часа в неделю в течение II, III, и IV курсов. Основу учебного материала программы составили элементы экзерсиса классического танца и танцевальные композиции вальса, полонеза, польки, менуэта, русского и испанского танцев. Впервые были сформулированы основные задачи, стоящие перед предметом:

- «общее развитие тела»;
- «танцевально-гимнастическое развитие тела»;
- «профессионально-актерское восприятие движения».

Следующий шаг в развитии системы танцевального воспитания актера осуществили педагоги театральных мастерских В.Э. Мейерхольда – В.И. Мосолова и Е.И. Долинская. Они разработали программы, содержащие методические рекомендации по организации процесса обучения актера, значительно увеличили объем изучаемых народных и историко-бытовых танцев, ввели технически сложные элементы.

Новый этап в развитии системы обучения актера средствами танца определила программа, составленная для всех театральных школ А.М. Шаломытовой, Г.А. Шаховской, В.А. Лаврентьевым. Она состоит из пяти разделов:

- классический,
- историко-бытовой,
- характерный,
- эксцентрический,
- современный западно-европейский танцы.

Процесс пластического воспитания актера во второй половине 30-х годов снова вошел в критический период. В эти годы в стране начались репрессии, коснувшиеся и видных театральных деятелей. В драматических

театрах прекратились экспериментальные поиски в области синтеза искусств, а в театральных школах началось сокращение учебных часов обучения пластическим дисциплинам. Возникшие проблемы еще больше усугубились вследствие начавшейся в 1941 г. Великой отечественной войны.

Несмотря на возникшие сложности, процесс танцевальной подготовки актера продолжал осуществляться, а в конце 50-х годов вступил на путь выхода из кризисной фазы. Начиная с этого времени, основываясь на опыте учебно-практической и экспериментальной работы, ориентируясь на требования, предъявляемые к артистам драмы режиссерами и балетмейстерами начал осуществляться процесс научной разработки современной системы танцевального воспитания актера. Ее создание было прежде всего связано с решением задачи осуществления связи между преподаванием «танца» и основного предмета – «мастерства актера».

Обращаясь к теоретическим основам обучения актерской профессии, изложенным К.С. Станиславским, он показал необходимость переосмысления системы танцевального обучения с позиций современного ему театрального образования. Х.Х. Кристерсон предложил связать задачи обучения с предстоящей сценической практикой и отбирать учебный материал для занятий по «танцу», ориентируясь на репертуар драматического театра. Программа позволяет будущим артистам получить основы танцевальной школы, знакомит их со стилевыми особенностями различных эпох, включая танцы первой половины XX в. и пластическими характеристиками народных танцев. Разделы программы, разработанные А.М. Шаломытовой (классический, историко-бытовой и характерный танец) и В.А. Лаврентьевым (западно-европейские танцы), составили основу системы подготовки актера средствами танца [17].

Дальнейшее развитие идеи Х.Х. Кристерсона получили в работе Е.Д. Васильевой «Танец». Предложенная Е.Д. Васильевой программа историко-бытовых и народных танцев позволила студентам получить знания о

стилевых особенностях пластики, необходимых в спектаклях, созданных по произведениям крупнейших европейских и русских авторов [6].

Разрабатываемые Х.Х. Кристерсоном и Е.Д. Васильевой программы были ориентированы на изучение танцев, имеющих практическую значимость в театральном репертуаре. Этот принцип получил дальнейшее развитие и широкое применение в учебной практике.

Проблема осуществления связи между преподаванием «танца» и «мастерства актера» требовала решения вопроса соединения навыков, полученных на этих предметах. Экспериментальная работа со студентами, направленная на решение этого вопроса, привела к обогащению методов организации процесса обучения. В существующую ранее последовательность изучения танцевального материала добавилось новое звено – работа над танцевальным этюдом. Этот этап работы позволял студентам привнести в процесс занятий знания, полученные на «мастерстве актера». В основу работы над хореографическими этюдами и сценами Ю.И. Громов предложил положить принцип развития индивидуальности студента [13].

Широкое распространение в учебной практике получил принцип индивидуального подхода к студенту. Во многом этому способствовала осуществляемая педагогами работа над сольными танцами. Так, например, сольные танцы были основой программы зачета студентов II курса театрального училища имени Б.В. Щукина (педагог В.А. Галаган, 1948 г.). Дальнейшее развитие работы над сольными танцами в школе Вахтанговского театра получила в практике педагога В.И. Цаплина.

Поиск связи между преподаванием «танца» и «мастерства актера» вел к осмыслению предмета «танец» с позиций «системы» К.С. Станиславского, лежащей в основе обучения актерской профессии. Сближению системы преподавания «танца» и «мастерства актера» способствовала разработка в процессе обучения «танцу» ряда свойств, необходимых, в профессии

актера, таких как память, воля, внимание, воображение. Эти, вопросы разрабатывали Ю.И. Громов и В.Ю. Саулейко.

С разделом «системы» К.С. Станиславского, названным «Тренинг и муштра», связывал вопросы танцевальной подготовки актера Ю.И. Громов. Он предложил положить в основу процесса обучения «танцевальный экзерсис», состоящий из экзерсисов классического и народно-характерного танцев [13].

По мнению педагога Школы-студии МХАТ О.В. Всеволодской-Голушкевич развитие необходимых для драматических актеров профессиональных танцевальных навыков связано с их желанием танцевать. Любовь к танцу, считает О.В. Всеволодской-Голушкевич, рождает активное действие при исполнении движений, делая их внутренне необходимыми, а, следовательно, и целесообразными. Отсутствие «актерского усилия» и «изображения чего бы то ни было» студентом, по мнению О.В. Всеволодской-Голушкевич, является одним из главных требований занятий. Для достижения поставленных задач, педагог предлагает учить студента в танце «действовать от своего лица». Чтобы «эмоциональная образность не была трафаретной, «вообще» – темпераментом, «вообще» – эмоциональностью, изображающей характер народа и эпохи, исполнитель на сцене должен просто, естественно танцевать от своего лица, то есть совершать то же психофизическое действие, которое в жизни могло быть прообразом данного танца», – пишет О.В. Всеволодская-Голушкевич [10].

Принцип коллегиального решения педагогами по «танцу» и по «мастерству актера» вопросов пластического воспитания также оказал влияние на процессы сближения этих предметов. Проблема связи «танца» и «мастерства актера» становится одним из главных вопросов в диалогах Ю.Х. Василькова. Решение этой проблемы определяет задачи разрабатываемой Ю.Х. Васильковым системы преподавания. Начальный этап обучения «танцу», определенный Ю.Х. Васильковым, как «Познание

своего тела», он связывает с задачами упражнений на «память физических действий» и «ощущений» первого курса по «мастерству актера».

Развитию танцевальной выразительности будущих актеров во многом способствовала работа по организации музыкального воспитания, проводимая в театральных школах. Ее осуществляли педагоги: Н.П. Збруева, В.А. Гринер, Е.Д. Кара-Дмитриева, и др.

В зоне постоянного внимания педагогов по «танцу» находится также проблема воспитания пластичности рук актера. Этот вопрос, напрямую связанный, с понятием «жеста» в актерской профессии, в своих работах затрагивают многие педагоги. Основным трудом, посвященным этой проблеме стала книга Т.Н. Кудашевой «Руки актера». Обращаясь к различным формам *port de bras* классического танца и движениям рук народных танцев, автор разрабатывает цикл упражнений, способствующих воспитанию выразительного жеста и развитию пластичности рук актера.

Одним из основных вопросов танцевального обучения актеров, получившим широкое освещение в работах педагогов и балетмейстеров, стала проблема определения объема и технической сложности изучаемого материала по классическому танцу.

Одним из первых к проблеме тщательного отбора движений классического танца применительно к специфике обучения драматического актера обратился Э.И. Мей. Он высказал опасения, что классический танец может привести к «зажиму» пластической природы актера, привить штампы и наигрыши, свойственные балетному спектаклю. В уроке классического танца он видел опасность унифицирования, лишаящую развития характерности и мужественности в мужчинах и женственности у женщин. Х.Х. Кристерсон также считал нецелесообразными длительные занятия классическим танцем и соблюдение будущими актерами всех требований, предъявляемых к профессиональному танцовщику [35].

Как показал процесс развития системы танцевального воспитания актера, Э.И. Мей и Х.Х. Кристерсон были правы в том, что следует

пересмотреть объем и сложность изучаемого материала по классическому танцу. В последующие годы к этой проблеме обратились многие педагоги. В соответствии со спецификой обучения в театральной школе осуществлялись корректировка физической нагрузки, технической сложности и объема учебного материала по классическому танцу. Но классический танец не ушел на второй план, он остался основой отечественной системы обучения актера средствами танца.

На основе анализа изученных публикаций и архивных документов, приходим к следующему выводу: во второй половине XX в. была научно разработана система танцевального воспитания драматического актера. Ее создание было связано с решением задачи осуществления органической связи между преподаванием «танца» и основного предмета – «актерского мастерства». Это определило направление теоретических и практических разработок, осуществленных педагогами. В основе разрабатываемой ими системы лежал опыт отечественной танцевальной школы, осмысленный с эстетических позиций современного драматического театра. Процесс формирования системы танцевальной подготовки актера привел к разработке программы, основанной на принципе комплексного изучения классического, народного, историко-бытового и современного бального (западно-европейского) танцев. Разработанная методика обучения позволила обеспечить актера драмы необходимыми профессиональными навыками и знаниями. В 80-е годы, в связи с развитием на отечественной сцене нового жанра мюзикла, возникла потребность в изучении актерами современных направлений хореографии. В 90-е годы в системе театрального образования появляются новые учебные предметы – «современный танец», «джаз-модерн танец»; осуществляется первая научная разработка вопросов обучения актера «джаз-модерн танцу».

В настоящее время появилось новое поколение балетмейстеров и педагогов, осуществляющих постановочную и учебную работу в русле художественных требований современного драматического театра.

Молодые актеры приходят в театр, имея очень хорошую танцевальную подготовку, многим помогает опыт участия в хореографической самодеятельности, индивидуальная заинтересованность и т.д. [43].

Но умение танцевать порой свидетельствует лишь о его трудолюбии. Нередко актеры демонстрируют хорошую технику, но оказываются пластически не выразительными, поскольку за этой техникой нет ни мыслей, ни чувств. Задача хореографа направить актера, чтобы тот сумел передать не только техничность, профессиональную точность самих поз или движений, но и их смысл, целесообразность, образ.

Выводы по первой главе.

1. Хореография в современном драматическом театре является одним из основных компонентов этого жанра. От правильного понимания ее задач и возможностей, от органического сочетания элементов жанра во многом зависит полнота раскрытия идей и образов, художественно-эмоциональное воздействие спектакля на зрителя.

2. Пластичность актера одна из важнейших качеств актерского мастерства. Недооценка хореографии приводит к нарушению взаимосвязей компонентов спектакля, к утере синтеза, определяющего специфику жанра.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА В ГОСУДАРСТВЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ РУССКОМ ТЕАТРЕ ДРАМЫ ИМ. М.ГОРЬКОГО Г. АСТАНА

2.1 Творческий путь становления государственного академического русского театра драмы им. М. Горького

Один из старейших театров Казахстана, Государственный академический русский театр драмы им. М. Горького города Астаны был создан в конце XIX века, и вот уже второе столетие умением слышать и выражать время и ценить правду, завоевал стойкую преданность зрителей.

Сейчас трудно себе представить, что в далеком 1899 году, «по заявлению любителей драматического искусства» в Акмолинске был заложен первый фундамент нынешнего столичного русского театра драмы. Городской Управой были ассигнованы 100 рублей, купец-меценат Кубрин выделил еще столько же, и давняя любовь горожан к высокому искусству лицедейства, наконец, получила официальный статус и свой дом. Первое здание театра было построено в псевдорусском стиле, основанном на использовании традиций древнерусского зодчества и народного искусства. Ныне оно относится к памятнику архитектуры 19 века.

В 1920 – 1930-е годы театр набирает свою мощь и силу: серьезно комплектуется штат театра. Наряду с артистами разных амплуа, принимаются художники, гримеры, декораторы, реквизиторы. Режиссер Т. Сергеева преподает молодым талантам актерское мастерство, историю искусств, поэзию, дикцию. Однако все это время театр работает то в Народном доме (ныне здание Пограничной службы КНБ РК), то в закрытом Александро-Невском соборе, то в Летнем театре, не имея возможности работать зимой. Здание театра занято 1-м и 2-м городскими судами. И только в 1939 году театру отдают его здание, в котором он находится по сей день. Новое двухэтажное здание театра, находящееся бок о бок с первым,

построено в стиле русского классицизма и является памятником архитектуры столицы.

Не прекращает свою работу театр и в годы Великой отечественной войны. В 1940-е годы Акмолинский театр становится одним из ведущих творческих коллективов Казахстана. Самыми популярными спектаклями военного и послевоенного времени становятся: «Жди меня» и «Русские люди» К. Симонова, «Последние» М. Горького, «Платон Кречет» А. Корнейчука и другие. В 1943 году начинает свою работу казахское отделение. Первыми постановками этого периода стали «Жарыс» («Соревнование») по пьесе Г. Мустафина, затем последовали «Козы-Корпеш и Баян Сулу», «Алдар Косе» и другие.

С начала 1950-х годов труппа театра пополнилась новыми артистами и талантливыми режиссерами, среди которых народный артист РК Евгений Орел. Театр стремительно завоевывал популярность в родных просторах и за их пределами. Так, в 1957 году спектакль «Пучина» по пьесе А. Островского был отмечен на Всесоюзном смотре «Театральная весна». А с 1959 года русская драма начинает носить имя Максима Горького.

В 1964 году в свои руки театр берет Александр Смеляков, а уже в 1966 лидером становится несравненный Илья Сермягин, который привозит своих актеров, ставших настоящими звездами театра. Спектакль «Сакен Сейфуллин» по пьесе С. Муканова, впервые поставленный на русском языке, был удостоен Диплома 1-й степени на Республиканском смотре.

1970-1980-е годы были полны творческого успеха. Особой любовью у горожан пользовались спектакли «Валентин и Валентина» М.Рощина, «Голубые олени» А.Коломийца, «Мамаша Кураж и ее дети» Б.Брехта, «Уступи место завтрашнему дню» по пьесе В.Дельмар и многие другие.

1990-е годы стали для горьковцев одними из самых сложных и успешных. В первую очередь, это связано с обретением Казахстаном независимости – тяжелого, но светлого времени, полного взлетов и открытий. Вновь возникает интерес к национальной культуре – литературе,

живописи, скульптуре. Поэтому, несмотря на тяжелое материальное положение, театр с триумфом выступает с пьесами национальной драматургии: «Чингисхан» И.Оразбаева (1992 год), «Рано прозрел в поисках истины..» по роману «Путь Абая» М.Ауэзова в постановке легендарного Азербайджана Мамбетова (1995 год), «Хан Кене» М.Ауэзова (1997 год). В это же время гремят по стране спектакли «Борис Годунов» А.Пушкина и «Бесы» Ф.Достоевского.

Начало 2000-х ознаменовалось многочисленными поездками коллектива театра на международные фестивали и успешными гастролями по городам Казахстана. В их числе – участие и получение Гран-при в Республиканском фестивале драматических театров в г.Петропавловске (2001 год); участие и победа в Международном фестивале творческой молодежи «Шабьт» (2001, 2003 и 2004 года); участие в Международном фестивале русских драматических театров России и стран ближнего зарубежья в Саранске (Мордовия, 2006 год), по итогам которой коллектив был приглашен на гастроли в Москву.

В 2007 году театр возглавил Заслуженный деятель РК Касенов Еркин Тлеугазинович, и с этого момента театр начал стремительный путь вверх, ежегодно получая признание не только в России и странах СНГ, но и в Европе и Азии. Так, в том же году театр выступил на Международном театральном фестивале, проходившем в рамках Всемирного конгресса, посвященного году русского языка в Гранаде, и стал его лауреатом. Начиная с 2007 года театр постоянно получает приглашения от Международного фестиваля русских театров стран СНГ и Балтии «Встречи в России» (Санкт-Петербург), на котором выступал в 2007, 2010, 2012, 2015 и 2017 гг., получив звание лауреата.

С 2007 года столичный театр им. М.Горького входит в Ассоциацию русских театров, созданную по инициативе Центра поддержки русских театров за рубежом при Союзе театральных деятелей Российской Федерации города Москвы. В том же году впервые премию Московского

правительства «Соотечественник» за пропаганду русской культуры и искусства на территории Казахстана вручили Народному артисту Кыргызстана С.Матвееву, Заслуженной артистке Казахстана Н.Косенко, Л.Абасовой.

В 2008 году горьковский театр стал не только единственным казахстанским театром, принявшим участие в III Международном театральном сезоне, посвященном творчеству У. Шекспира в Пекине, но и оказался единственным представителем СНГ – на суд зрителей представляли свои спектакли коллективы из Китая, Израиля, Литвы и многих других европейских стран.

В 2009 году состоялись гастроли театра в южноуральской столице России – Челябинске. Коллективу театра был оказан очень радушный прием со стороны руководства города и театра. На открытии и закрытии гастролей присутствовали Министр культуры Челябинской области г-н Макаров С.В., представители городской администрации, Союза театральных деятелей РФ и актеры театров г. Челябинска. Также в 2009 году, а после и в 2010 театр принимал участие в XVII и XVIII Республиканском фестивале драматических театров.

В рамках 20-летия Независимости РК в 2011 году театр принял участие в III Международном фестивале драматических театров республик Северного Кавказа и государств Черноморского, Каспийского регионов, который проходил в городе Махачкале в Дагестане. На суд российского зрителя и членов международного жюри кроме театра Горького свои спектакли представили 16 театров из 12 регионов России, а также театры Израиля и Германии. Горьковцы привезли спектакль по культовому роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» в постановке талантливого режиссера Гульсины Миргалиевой, и вызвали настоящий аншлаг.

В том же 2011 году театр принял участие в уникальном гастрольном проекте в Венгрии со спектаклем «Султан Бейбарс» Р. Отарбаева, и вновь снискал одобрителльные отзывы со стороны критиков и зрителей. Вслед за

руководством театра и постановочной группой они рассмотрели в спектакле глубину и силу, направленную на укрепление мира, дружбы и взаимного доверия между народами.

В 2012 году, во многом благодаря энергии и опыту Е. Касенова, приложившего много усилий для развития театра и популяризации его за пределами СНГ, театру был присвоен статус «Академического» театра. Разумеется, Почетный статус «Академический» налагает на коллектив театра особую, более высокую ответственность, однако он сопряжен и с большим количеством приятных и волнительных моментов. Так, начиная с 2013 года театр успешно выступает и принимает гостей в рамках фестиваля «Сахнадан салем!», задавая четкий темп работы и служа примером гостеприимства.

В 2014 году театр гастролировал в г. Уфе (Республика Башкортостан) и г. Петропавловске, принимал участие в IV Международном фестивале драматических театров республик Северного Кавказа и государств Черноморско-Каспийского регионов в г. Махачкале (Республика Дагестан), в Международном фестивале «Славянские театральные встречи» в г. Гомель (Белоруссия).

В программе IV Международного фестиваля драматических театров республик Северного Кавказа и государств Черноморско-Каспийского регионов, помимо театра Горького, были представлены 17 русских театров, в том числе из Грузии, Азербайджана, Германии, Болгарии, Македонии и других стран. Спектакль «Последнее причастие», привезенный горьковцами, вызвал большой резонанс: впервые за всю историю фестиваля коллектив русского театра приехал с постановкой по национальной драматургии. Философский смысл спектакля, глубина традиций казахского народа, проникновенная игра актеров – все было верно понято и высоко оценено членами взыскательного жюри и простыми зрителями. По завершении фестиваля театр был награжден почетным дипломом лауреата и статуэткой – символом фестиваля.

На суд взыскательного жюри фестиваля «Славянские театральные встречи», среди которых значились знаменитые критики Андрей Москвин (Польша), Нина Мазур (Германия), Анжелина Рожка (Молдова) и другие, театр представил мелодраму Ричарда Баэра «Смешанные чувства» в постановке Бекпулата Парманова и Каната МаксUTOва. Спектакль получил высокую оценку и был удостоен почетного диплома.

В 2015 году в г. Санкт-Петербурге (Россия) состоялся показ спектакля по пьесе У. Шекспира «Ромео и Джульетта» в рамках Международного фестиваля русских театров стран СНГ и Балтии «Встречи в России». Спектакль открыл фестиваль и получил высокую оценку международного театрального жюри (приложение 1).

В том же году в рамках празднования дня столицы на сцене театра прошел III Международный театральный фестиваль «Сахнадан салем!». Горьковцы представили на суд зрителей и членов жюри спектакль по пьесе Анны Яблонской «Язычники». Нашумевший спектакль получил наивысшую оценку ведущих мировых и отечественных театральных критиков Айгуль Умаралиевой, Еркина Жуасбека, Талгата Теменова и Сании Кабдиевой за высокое актерское мастерство, драматургию и отличную режиссерскую работу и был единодушно признан членами жюри лучшим спектаклем фестиваля. Этот же спектакль был показан на III Международном фестивале исполнительских искусств «Откровение», проходившем в Алматы. «Язычники» сразу после показа оказались в числе фаворитов, и Тамара Арапова – руководитель отдела международных программ фестиваля «Золотая Маска», дала театру рекомендацию по приглашению на XVII международный фестиваль «Радуга» (Россия, Санкт-Петербург). В Санкт-Петербурге театр стал обладателем специального диплома Ассоциации независимых критиков.

Заслужил одобрительные отзывы театроведов и спектакль «Черный монах» А. Чехова, с которым театр выступил на Международном театральном фестивале «Мелиховская весна-2016».

Кроме того, 20 сентября 2016 года в зале международного Дома музыки Москвы жителям столицы России ГАРДТ им. М. Горького впервые представил спектакль «Томирис – царица сакская» по роману Б. Жандарбекова в рамках «Дней культуры Астаны в Москве». Жители и гости Москвы получили уникальную возможность ближе познакомиться с культурой и историей Казахстана: этому способствовала и развернутая экспозиция этноаула, и демонстрация лучших фильмов казахстанского кинематографа последних лет, и, конечно, спектакль «Томирис – царица сакская». Театральный зал Дома музыки в день показа был полностью заполнен, по окончании спектакля зрители несколько раз вызывали артистов на бис и проводили их за кулисы бурными продолжительными аплодисментами.

Одной из главных наград для театра в конце 2016 года стала Благодарность коллективу театра от Президента России В.В. Путина «за вклад в развитие и популяризацию русской культуры».

26 октября 2017 года коллектив театра принял участие в I Межрегиональном театральном фестивале «Театральная осень», посвященном 40-летию Акмолинского областного русского драматического театра Город Кокшетау. Спектакль театра «Язычники» был признан «Лучшим спектаклем» фестиваля и получил почетный Диплом.

За прошедший 2017 год коллектив принял участие в 6-ти театральных фестивалях: XXI Международный театральный фестиваль «Белая Вежа» (г. Брест, Белоруссия), XIX Международный театральный фестиваль стран СНГ и Балтии «Встречи в России» (г. Санкт-Петербург, РФ), V Международный театральный фестиваль «Сахнадан салем» (г. Астана, Казахстан), I Всемирный фестиваль «Астана», посвященный 80-летию А. Ашимова (г. Астана, Казахстан), IV Республиканский фестиваль этнических театров (г. Астана, Казахстан), I Международный театральный фестиваль «Synergy WTF» (г. Нови Сад, Сербия).

Во всех этих фестивалях были отмечены талантливые актеры театра. Так, в Белоруссии была награждена Полина Харламова за лучшую женскую роль, сыгранную в спектакле А. Яблонской «Язычники». Коллектив получил специальный диплом в Санкт-Петербурге. Известные театральные критики дали высокую оценку артистам на фестивалях, прошедших в столице Казахстана. Актриса Светлана Фортуна стала победителем в номинации «Лучшая женская роль» за созданный ею образ Анны Карениной в одноименном спектакле.

В феврале 2018 года горьковцы приняли участие в V Международном фестивале исполнительских искусств «Откровение» в Алматы, где спектакль «Евгений Онегин» А. Пушкина в постановке московского режиссера Ю. Квятковского был признан одним из лучших спектаклей фестиваля.

В апреле 2018 года в рамках 20-летия столицы с уже нашумевшим «Евгением Онегиным» театр принял участие в юбилейном XX Международном театральном фестивале стран СНГ и Балтии «Встречи в России» в Санкт-Петербурге. Спектакль был высоко оценен членами экспертного жюри фестиваля, а также директором театра «Балтийский дом», председателем совета директоров Балтийского международного фестивального центра, Заслуженным работником культуры России Сергеем Шубом, который отметил, что спектакль горьковцев стал одним из самых значительных событий фестиваля, заслужил большой успех у публики и вызвал заинтересованное обсуждение профессионалов». По итогам фестиваля театр был удостоен Премии имени Кирилла Лаврова «за вклад в развитие русского театрального искусства». На сегодняшний день горьковцы единственный среди русских театров Казахстана коллектив, удостоенный данной высокой международной награды.

Ежегодно артисты театра становятся «лучшими из лучших» по версии Национальной театральной премии Казахстана «Сахнагер», учрежденной в 2017 году. Главный художник театра, Мәдениет қайраткері РК Канат

Максутов был признан «Лучшим художником-сценографом Казахстана», Заслуженный деятель РК Роман Чехонадский победил в номинации «Лучшая мужская роль 2018», а молодые актеры Полина Харламова и Сергей Маштаков стали победителями в номинации «Үміт» («Надежда»).

За 122 года удачи сменялись победами, за трудностями всегда следовали новые перемены. Обаяние азартной и умной игры, легкой и выразительной условности, неиссякаемой творческой энергии, и, конечно, беззаветной преданности искусству пленили горожан, сделав театр настоящим праздником.

В течение многих лет театр давал своим зрителям уроки литературы, пройдя с ними вековой путь мировой классики с античных времен до Чехова и Уильямса. Здесь царили Шекспир и Мольер, Пушкин и Достоевский, Горький и Сейфуллин, Симонов и Булгаков, Розов и Алимжанов, Дударев и Ауэзов.

Сейчас в репертуаре театра более 30-ти спектаклей по произведениям отечественной и мировой драматургии, представляющих широкий спектр жанров и эстетических направлений, интересных зрителям всех возрастных категорий. Обязательной традицией театра стало воспитание своего зрителя с самых юных лет. Так, для маленьких ценителей театрального искусства в репертуаре представлено 12 сказок.

Сегодня русскую драму представляют: главный режиссер – Заслуженный артист РК Бекпулат Парманов и главный художник – «Мәдениет қайраткері» Канат Максутов.

На сцене театра играют популярные и любимые артисты: Заслуженная артистка РК, обладательница ордена Дружбы России Наталья Косенко, Народный артист Кыргызстана, «Мәдениет қайраткері» Сергей Матвеев, ведущие мастера сцены Владимир Иваненко (обладатель ордена «Күрмет»), «Мәдениет қайраткері», «Ерең еңбегі үшін» Людмила Крючкова, Заслуженный деятель искусств РК Роман Чехонадский, «Мәдениет саласының үздігі» Нина Дроботова, Зинаида Абаназиди, Наталья Матвеева

и Болат Кирибаев «Ерең еңбегі үшін» Денис Анников, «Мәдениет қайраткері» Маргарита Мухаметдиева, «Мәдениет қайраткері» Александр Корженко и «Мәдениет қайраткері» Лариса Лебедева, а также Светлана Фортуна, Иван Анопченко, Игорь Седин, Анастасия Воронцова, Мария Цыганкова, Ульяна Апрельская, Евгений Карачаров, Полина Харламова, Данил Хомко, Денис Юкало, Сергей Маштаков, Наталья Лысенко, Дмитрий Маштаков, Максим Яценко, Оксана Бойко, Александр Лукашевич, Екатерина Максим, Айжұлдыз Багланова, Татьяна Степанова и Санжар Рахимов. Многие артисты нашей труппы награждены званиями и медалями, в том числе и российскими, за актерское мастерство и вклад в культуру.

Шаг за шагом, привлекая и открывая новые имена, театр формирует репертуар, стараясь идти в ногу со временем. О чем бы он ни говорил, к какой бы исторической эпохе не обращался, – его раздумья всегда о сегодняшнем дне. За 122 года своей интенсивностью, особой созидающей силой он воздействует на нашу жизнь, делая ее чище, богаче и ярче.

2.2 Технологические функции педагога-хореографа в общем творческом процессе создания драматического спектакля

Прежде чем говорить об особенностях работы балетмейстера в драматическом спектакле, необходимо сделать анализ творчества режиссера. Ведь для многих зрителей, людей, не искушенных театральным искусством, труд режиссера «не видим» в спектакле. Но именно режиссер руководит всем, что происходит на сцене. В каждое мгновение спектакля вложены его талант, труд и вдохновение. Актеры играют, организованные его творческой фантазией, художник создает оформление согласно режиссерскому видению, балетмейстер выстраивает соответствующую хореографию в ключе режиссерской идеи. Единая, все направляющая мысль необходима не только в драматическом театре, но и в любом другом виде искусства. Режиссер в драматическом театре является главным выразителем этой задачи: его мысль направляет работу всех и ведет к единой цели. Самая

главная и высокая цель режиссера – это стремление к целостности, к общей гармонии всех составляющих спектакля. Только идя к главной цели, спектакль достигает глубины, яркости и полноты всех образов. Только стремясь к целостности, актеры сумеют проявить свои дарования и мощь своей творческой фантазии.

Спектакль по своей природе является произведением искусства, созданный целым театральным коллективом. Подлинная специфика режиссуры – это умение творчески объединить свободные усилия всех участников спектакля и направить их к выявлению единого идейно-художественного замысла. Художественная и стиливая цельность спектакля строится на единых эстетических взглядах всех создателей будущего художественного произведения. Актер – решающая фигура спектакля, через него воплощаются и конкретизируются идея драматурга, замысел режиссера и пластический образ балетмейстера.

Работа педагога-хореографа драматического театра существенно отличается от работы балетмейстера театра оперы и балета, ансамбля народных танцев, народного хора или ансамбля песни и пляски. Первые требования, которые предъявляет драматический театр – разносторонность, творческая гибкость. Балетмейстер здесь должен уметь ставить все, что относится к хореографии, знать и владеть школой классического балета, народным танцем, уверенно чувствовать себя в характерном, бальном, историческом, разбираться в современных направлениях хореографии.

Очень часто балетмейстер сочиняет танцы для артиста-вокалиста, при этом он должен уметь сделать грамотный логический переход от диалога к танцу и наоборот. И здесь, надо отобрать и сочинить такие движения, которые бы не мешали петь, дополняли бы сценический образ и соответствовали как музыке, так и тексту пьесы. Балетмейстер должен уметь правильно поставить перед исполнителями творческую задачу и добиться ее воплощения.

Балетмейстер должен стремиться верно воплотить в танцевальной части спектакля образную, смысловую нагрузку, помочь режиссеру осуществить его постановочный замысел. Получив эстафету от режиссера, который определил для каждого персонажа конкретную линию поведения, для каждой сцены – конкретную сверхзадачу и сквозное действие, балетмейстер проводит их в постановке. Балетмейстер должен уметь сохранить режиссерский замысел, концепцию спектакля. Успех его работы зависит не только от знания пьесы, танцевального материала, но и от знания режиссуры. Балетмейстер должен подчинить хореографическую палитру выразительных средств раскрытию общего замысла через характеры персонажей и взаимоотношения между ними. Работа балетмейстера проходит в тесном контакте с режиссером.

Образ, характер, настроение могут остаться нераскрытыми, если балетмейстер не найдет конкретных выразительных движений. Увлечение только внешними, красивыми движениями ведет не к обогащению и раскрытию образа, а к разрушению его. Балетмейстер должен искать выразительность движения, исходя из характеров героев, внутреннего смысла происходящего, искать естественность композиций, стремясь избегать как стандартной формы, так и претенциозности.

Свою работу над спектаклем педагог-хореограф так же, как и режиссер, должен начинать с глубокого и пристального изучения актерских индивидуальностей, то есть со знакомства с актерами и их пластическими возможностями. Необходимо определить для себя все субъективные достоинства и недостатки каждого актера, определить характер его природного обаяния, его манеру и индивидуальный метод – только тогда можно выстроить пластику и хореографию, которая подчеркнет достоинства артиста и скроет его недостатки.

Зачастую сами актеры подсказывают правильный ход мыслей, основную стилевую особенность персонажа, из которой впоследствии вырастает пластический образ. Репетиционная пригодность,

профессионализм балетмейстера состоит в том, чтобы подсказка (выражающая активное отношение актера к творчеству) была увязана как с идеей спектакля, так и с индивидуальностью актера, его жизненным и творческим потенциалом.

Удачно найденное решение танцевально-пластической формы танца способствует более глубокому восприятию содержания образа, более богатой и разноплановой его характеристике. Сила убедительности образа, степень воздействия на зрителя будет зависеть от всей суммы танцевально-пластических средств, взятых балетмейстером в таком сочетании, которое единственно возможно и вместе с тем способно пробудить в зрителе эмоции. Разумеется, это требует мастерства, а мастерство балетмейстера предполагает умение пользоваться всем богатейшим арсеналом выразительных движений и средств, в том числе и композицией, колоритом, светом.

Поиски выразительных движений, рисунка и композиции танца проходят у каждого балетмейстера по-разному. Многое зависит от характера музыки, от исполнителей и от индивидуальных особенностей балетмейстеров. В большинстве случаев рождение рисунка движений, танца происходит у балетмейстеров постепенно, в период постановки режиссером спектакля.

Значительное место в постановочной работе принадлежит пантомимическим эпизодам. Пантомима и танец могут и должны сосуществовать только в художественно-стилевом единстве, определяющим моментом которого является танец, поставленный в соответствии с характером и настроением образа. Нельзя не сказать и о продолжительности танцевальных эпизодов. Иногда номер бывает настолько мал, что в нем трудно выразить все необходимое для раскрытия образа, сценического действия.

Здесь балетмейстер должен подобрать лаконичные, предельно ясные движения, присущие лишь данному образу, соответствующие замыслу

танца. Не всегда удается создать развернутую галерею разноплановых сценических образов и характеров. Очень часто именно в танце они теряют свою индивидуальность, и происходит это не только в результате различной танцевальной подготовки артистов, но и гораздо чаще вследствие того, что балетмейстер не нашел для них индивидуального языка.

Работая с артистом над танцем, балетмейстер не только разъясняет ему задачу танцевального номера, но и стремится найти такие детали образно-пластических интонаций, которые облегчили бы актеру раскрытие его эмоционального состояния в данный момент. В то же время поставленный балетмейстером танец должен пробудить у артиста творческую инициативу, что поможет ему находить дополнительные сценические краски танца.

Иногда жизненный и творческий опыт работы балетмейстера значительно беднее опыта артистов. Бледность «языка» балетмейстера оборачивается для спектакля невыразительностью образов. Вышесказанное подводит нас к соотношению формы и содержания в искусстве хореографии. Единство содержания и формы в искусстве – один из важнейших законов художественного творчества, необходимое условие художественности любого произведения искусства.

Белинский писал: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания – значит уничтожить самое содержание, и, наоборот, отделить содержание от формы – значит уничтожить форму». Применяя слова великого русского критика к деятельности балетмейстера, мы должны оценивать его поиски, выбор и сочинение новых танцевальных движений, художественность и совершенство формы всецело в зависимости от образа.

Следует обратить внимание и на необходимость дифференциации хореографических движений в зависимости от возрастных данных персонажа. Молодежь естественно должна исполнять движения более технично, чем артисты старшего поколения. Выразительное поведение

артиста на сцене предполагает использование мизансцен: артист двигается не просто так, не ради того, чтобы заполнить время или пространство на сцене. Всякое его движение обусловлено необходимостью.

Художественное значение мизансцены начинается там, где возникает ее образность. Мизансцена – одно из средств выразительности, которое благодаря умению режиссера и балетмейстера мыслить пластически, является выражением их замысла. Она сохраняет и создает атмосферу той или иной сцены, помогает развить действие. Педагог-хореограф должен добиваться, чтобы артисты почувствовали творческую атмосферу мизансцены, верно включились в ее темпо-ритм и своим поведением помогали создать художественно целостную картину. Каждый хореограф может решать и ставить танец в своей интерпретации. Неповторимость – обязательное условие и неперенный признак художественного таланта. Различные художники, обращаясь к фактам одной и той же действительности, преломляют их в своем творчестве по-разному. Дело тут в индивидуальности восприятия и творческом преломлении ее самим художником. Сколько существует на свете балетмейстеров – столько будет индивидуальных, разных по стилю и манере постановок на одну и ту же музыку. Каждый может рассказать ее по-своему, услышать и увидеть в ней то, чего не заметил другой. Творческий подход является условием раскрытию индивидуальности художника. Он способствует рождению разнообразных форм художественного языка балетмейстера.

Драматический театр – это сочетание текста, музыки и хореографии. Драматический спектакль – результат труда драматурга, режиссера, балетмейстера, актеров, художника, композитора. Но как бы ни была интересна работа одного из создателей сценического произведения, она не будет иметь художественной ценности, если существует сама по себе, вне связи с другими компонентами, составляющими гармонию спектакля. Между ними должна быть логическая связь сценического действия.

Танец имеет право на сценическую жизнь, когда он органически вытекает из предыдущего действия, из характера и настроения персонажа. Все танцы в спектакле являются сценическим продолжением мизансцен и сценического действия. Настоящий балетмейстер-режиссер никогда не будет работать, игнорируя общий режиссерский замысел. У него все будет подчинено сквозному действию, раскрытию идеи спектакля. Но ведущая роль режиссера не лишает педагога-хореографа самостоятельности, инициативности, творческой свободы. Активные творческие поиски балетмейстера всегда рожают интересную, творческую инициативу артистов, позволяют им по-новому раскрыть свои дарования.

Раскроем технологии по формированию пластической выразительности всего спектакля.

1. Взаимосвязь с музыкой. По сути дела, любой полноценный драматический спектакль, исполняемый без всякого участия музыки, сам по себе является своего рода симфоническим произведением. И любая роль в таком спектакле может рассматриваться с музыкально-ритмической стороны.

Спектакль находит выражение в звучащей речи, в движении, а где движение, там и ритм, где звук, там и музыка. Все в спектакле имеет свой ритм: ритм отдельной сцены, куска, ритм данной фразы и ритм сценического образа. Режиссер, не способный почувствовать музыкальный строй пьесы и будущего спектакля, – плохой режиссер. Актер, лишенный чувства ритма и не умеющий ощутить роль в ее музыкальном звучании, – плохой актер.

Музыка – душа танца, она должна увлечь как постановщика, так и артиста. Музыка должна отвечать характеру и эмоциональному состоянию персонажей, соответствовать тому, что в практике называется «атмосферой картины», быть образно-яркой, «выпуклой», чтобы при прослушивании она вызывала у балетмейстера почти зримые ассоциации с танцевальными движениями. Однако мы нередко встречаемся с таким музыкальным

материалом, который не помогает ни балетмейстеру, ни артисту. Исполнитель это чувствует и теряет эмоционально-образное состояние, логически подсказанное ходом развития сценического образа. А ведь в спектакле верность актерского исполнения должна быть зафиксирована в музыке, ее мелодиях и ритмах!

В своей практике, когда действие после монолога, диалога или массовой сцены доходило до танца, ставилась задача – продолжить в танце ту же линию поведения героя или взаимоотношений героев, которая до этого проявлялась в их сценической жизни. Благодаря музыке мы постигаем внутренний мир героев, музыкальная основа непосредственно должна служить обрисовке характеров и помогать балетмейстеру и исполнителям в создании образа хореографическими средствами.

Станиславский, сравнивая мелодию с текстом роли, говорил: «Речь – музыка. Текст роли и пьесы – мелодия...». Движение мелодии легко ассоциируется с произнесением текста роли, в нем заложены те же мелодические переливы и та же экспрессия. Хорошо написанная композитором или грамотно подобранная звукорежиссером музыка будет художественно и выразительно выявлена балетмейстером в сценическом решении. И наоборот, увлечь артиста, разбудить фантазию балетмейстера серая, убогая, неяркая танцевальная музыка никогда не сможет.

Танцевальный язык теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строится по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку.

Музыка является ритмическим организующим началом танца. Важно, чтобы музыкальный материал был разнообразным по содержанию, ясным по форме, четким в ритмическом отношении. Без строгой ритмической системы танец не будет танцем, а лишь разрозненным набором движений. Музыка помогает художественному описанию образов, дополняет сюжет танца, предопределяет общее развитие действия.

Таким образом, музыка в танце используется в трех аспектах:

- иллюстративном (как средство, усиливающие драматическое содержание действия);
- программном (как характеристика персонажа с помощью костюма, грима, музыки т. д.);
- драматическом (как дополнительный стержень действия, являясь отражением всех этапов танца).

2. Адаптация хореографического языка для драматических спектаклей. Танцевальный язык для хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы. Несмотря на явные различия литературы и хореографии, многие функции литературного языка адекватны языку хореографическому. Общение в хореографическом жанре происходит посредством танцевального языка, который также древен, как и язык литературный. Посредством танцевального языка тоже выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей, их характеры, образы героев, идея произведения. Так же как литературный язык одного народа отличается от другого, так и танцевальный язык у разных народов различен. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также и его жизненный уклад, его социальный строй.

В основе речи человека лежит мысль, выраженная словами, логически организованными в предложения, фразы. Хореографический язык, также как и разговорный, литературный, состоит из фраз, в которых выделяется наиболее важное. Танцевальный текст состоит из па, поз (статичных и

динамичных), жестов, мимики, ракурсов. Однако, механически составленные, эти компоненты делаются бессмысленными.

Работа педагога-хореографа по сочинению хореографического текста заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции. Прежде всего, балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере, что он хочет сказать зрителю. При этом сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа и времени, о котором рассказывается в данном спектакле, ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления.

Так, в «Панночке» Н.В. Гоголя в танцах должны угадываться украинские традиции, работая в спектаклях Шекспира или Мольера, балетмейстер должен владеть манерой исполнения исторических танцев Англии или Франции и т.д.

Некоторые балетмейстеры используют иногда некий непонятный язык, смешивая краски национальных танцев различных народов без связи и смысла. В таком случае он становится не помощником режиссера, а спектакль теряет образную целостность. Сочиняя танцевальный текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы. В свою очередь танцевальные образы дадут возможность раскрыть идею произведения, изложить сюжет номера.

Таким образом, раскрытие идеи произведения, образа и характера героев находится в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного балетмейстером. Балетмейстер может считать свое произведение успешно решенным в том случае, если слышимый, рожденный музыкой образ будет совпадать с видимым хореографическим образом. Именно музыка диктует хореографическое решение, структуру

хореографического языка, и, таким образом, танцевальный текст находится в прямом взаимодействии с музыкальным материалом. В спектакле, слушая диалог двух людей, мы по манере говорить, темпераменту, с которым они спорят, можем судить об их характерах, культуре, манерах. В пластическом решении все черты данного образа должны отразиться в его хореографическом языке, пластике его тела, в его мимике.

В качестве итога можно сделать вывод, что танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, с законами драматургии. Драматическому артисту нужны простые, выразительные, искренние, внутренне содержательные движения. Из всего многообразия танца вычленяется лишь то, что (способствуя физическому воспитанию, воспитанию гибкости, координации, внимания и т. д.) помогает посредством пластики оснастить навыками актерского мастерства и наиболее часто применяется в драматических театрах, может быть использовано для создания пластической характеристики персонажа, либо для создания полноценного спектакля в направлении пластической драмы.

Сегодня молодые начинающие актеры имеют очень хорошую танцевальную подготовку, многим помог опыт участия в хореографической самодеятельности, индивидуальная заинтересованность и т.д. Но умение танцевать порой свидетельствует лишь о его трудолюбии. Нередко актеры демонстрируют хорошую технику, но оказываются пластически не выразительными, поскольку за этой техникой нет ни мыслей, ни чувств. Задача хореографа направить актера, чтобы тот сумел передать не только техничность, профессиональную точность самих поз или движений, но и их смысл, целесообразность, образы, чтобы танец не потерял своей выразительности. Он должен научиться «произносить» танцевальные фразы, научиться «думать» и «говорить» на языке танца.

Опыт выдающихся балетмейстеров, педагогов по актерскому мастерству и сценическому движению, явились основой для поиска новых путей развития пластической выразительности актера, создания

художественного образа в танце и использования сценической образности в решении творческих, в том числе хореографических, задач.

3. Танец и фольклорный сюжет в драматическом спектакле.

В Казахстане в репертуаре почти каждого драматического театра есть спектакли, отражающие национальную тематику: «Айман-Шолпан», «Баянсулу и Козы-Корпеш», «Джут», «Әміре», «Абай», «Тамирис – царица сакская» и другие. Драматурги нашли для своих пьес неиссякаемый источник сюжетов и образов в поэмах и сказках казахского народа, отражающих народную фантазию и мудрость, отшлифованные многими поколениями народных сказителей. Ни один спектакль не обходится без танцевальных сцен. И театрализовать народный танец надо бережно и любовно, избегая примитива, канонизации, трафаретов, перенесения этнография в чистом виде на сцену и сохраняя колорит, самобытную прелесть и специфику народной хореографии.

Подобно тому, как музыкальный язык носит ярко выраженный национальный характер, так и танцевальные движения приобретают национальную окраску. Каждый педагог-хореограф, работая с народной хореографией, должен использовать источники современного образного мышления, видеть и подмечать в самой действительности зарождение и развитие новых пластических форм, выразительных ракурсов, ритмического многообразия.

Подлинные ценности искусства всегда обладают национальным колоритом, принадлежат определенной национальной культуре. «Национальное» – широкое понятие и может по-разному проявляться у того или другого балетмейстера, но оно обязательно должно быть.

Большим творческим потенциалом в работе балетмейстера служит танцевальный фольклор. Как одни композиторы обрабатывают народную песню для хора, другие – для симфонического оркестра, третьи – для музыкального театра, так и танцевальный фольклор в одном случае обрабатывают для ансамблей танца, в другом – для балета, в третьем – для

музыкальной драмы, где он несет смысловую нагрузку и подчинен общему развитию действия, то есть он должен быть органичен и содержателен.

Так, на фольклорный сюжет в академическом русском театре драмы имени М. Горького была создана эпическая драма «Томирис-царица сакская», по роману Булата Жандарбекова «Саки».

Спектакль о том, как на плечи смелой сакской женщины легло тяжелое бремя войны. Судьба народа, годы упорной борьбы за единство закалили ее. И началось перерождение Томирис из молодой женщины в великую царицу. Это и есть сегодняшний образ казахского народа. Противостояв внешним и внутренним угрозам, она сумела сохранить то единство, которого добивалась всю свою жизнь, и осталась в истории.

Глубина исторического горизонта казахов очень велика. Он отнюдь не ограничивается временными рамками. Путь, который избрала Томирис, был трудным и тернистым. Ее идею о единстве и независимости народа поддерживали и будущие отцы народа - ханы и султаны, и одним из больших шагов на пути к единству было образование Казахского Ханства.

Культовый роман Булата Жандарбекова переродился под творческим началом директора ГАРДТ им. М. Горького Еркина Касенова. Он является автором идеи данной постановки, благодаря которому работа творческой группы не оставалась без поддержки.

Главную особенность спектакля составляет органическое сочетание разнообразных выразительных средств, дающих в синтезе огромное полотно из жизни и быта казахского народа. В нем танцы – не просто дивертисментные номера, а нерв спектакля, его пульс. Не случайно герои спектакля начинают танцевать в самые напряженные моменты действия. В основе танцев военные действия и внутренние переживания героев.

Так, первый акт открывается сценой, в которой участвуют главная героиня Томирис и группа танцоров, в танце показано как Томирис переживает все свои тягости жизни, боль, но не сдается и ведет себя как отважный воин.

Далее в спектакле не раз показаны сцены где герои отважно сражаются с врагом выражая идею режиссера в танце.

Неповторимый режиссерский почерк даст зрителю окунуться с головой в историю древнейшей цивилизации саков. Он сможет увидеть грандиозное перевоплощение актеров театра и по достоинству оценить образ дочери бескрайних степей казахского народа!

Премьера состоялась 27 февраля 2015 года. Спектакль посвящен 550-летию Казахского ханства.

4. Работа хореографа с актерами.

Основой творческого состояния актера является органическая творческая свобода актера, без которой он не может ничего сделать ни в спектакле, ни на репетициях. Это основа, на которой и начинается, собственно говоря, актерское творчество. Творческая свобода актера обуславливается целым рядом признаков: актер понимает, что он делает, у него есть определенная цель и конкретное действие. Зачастую выполняя все эти требования, актер остается внутренне напряженным, ему не удается добиться мышечной свободы. Именно здесь может прийти на помощь хореограф, который поможет актеру путем упражнений и движений на расслабление достичь в определенной роли мышечной свободы, тем самым стать более органичным на сцене.

Очень много примеров, когда эти два момента у актеров находятся в разрыве: или артист активен и вместе с тем мышечно напряжен, или же артист пассивен и относительно физически свободен. Только у больших мастеров сцены можно найти единство большой внутренней активности и органической мышечной свободы. Большой мастер затрачивает ровно столько мышечной энергии, сколько нужно для того, чтобы свободно играть или танцевать. У него всегда работают только те мышцы, которые призваны совершать данное физическое действие, другие же находятся в покое.

Артист должен и в повседневной жизни уделять внимание своей мышечной свободе, иначе, как можно создать художественный образ, когда

перенапряжены голосовые связки, глазные мышцы, шея, руки или ноги? Ни о каком художественном выражении режиссерского замысла не может быть и речи. Борьба с мышечным перенапряжением можно только посредством действия.

Артист, увлекаемый на сцене конкретными, определенными действиями и выражающий в этих действиях свое отношение к окружающему миру, постепенно теряет избыток физического напряжения, и весь его аппарат становится эластичным. Одним из методов в работе хореографа с актером является способ объединения двух тренингов: актерского и хореографического.

Сложность и для актера и для хореографа в том, что нельзя лишить права и места импровизации – действующего начала всякого творчества. Вот почему инструктивная деятельность хореографа направляется на развитие общих, базовых навыков и умений актеров в экзерсисе; напротив, методологическая – на сущность актерской игры и танца.

Эта черная работа необходима так же, как постановка голоса и дыхания – певцу, как развитие рук и пальцев – музыканту, как упражнение ног – танцору. Разница лишь в том, что эта подготовка нужна сценическим артистам в еще большей степени. В самом деле, певец имеет дело лишь с голосом, с дыханием и с речью, пианист – с руками, а актер и с теми, и с другими, и с ногами, и с телом, и с лицом, и со всей душевной и физической природой – сразу и одновременно. Многие аспекты такого синтеза необходимо развивать, теоретически обобщая явления, становящиеся закономерностью и рождающие новые тенденции в искусстве современности театра, когда драма и танец обретут себя на новой основе.

Выводы.

1. Хореограф в драматическом театре – это сопостановщик спектакля, и вместе с режиссером он несет ответственность за решение идейного содержания. И в тоже время балетмейстер – педагог, который должен помочь актеру создать пластический образ своего героя.

2. Балетмейстер должен владеть всеми жанрами хореографического искусства, уметь пользоваться арсеналом выразительных средств. Он должен знать и применять балетмейстерские приемы, чтобы правильно понять и точно раскрыть характеристики персонажей и идею спектакля.

3. Работа балетмейстера тесно связана не только с хореографией, но и драматургией, требует знания законов режиссуры и сцены, основ педагогики, психологического, эстетического и художественного чутья.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволило сделать следующие выводы:

1. Хореограф в театре – это человек, который не просто ставит танцы в спектакле или учит актеров танцевать, это соавтор режиссера, это художник, ищущий образного раскрытия как отдельных персонажей, так и всего спектакля выразительными средствами хореографического искусства.

2. Танец в драматическом спектакле имеет действенную, эмоциональную, психологическую и эстетическую основу, способствует раскрытию характера действующих лиц, выражает их эмоциональное состояние, раскрывает идею произведения. Выявляя социальную среду, национальность персонажа, народный или местный колорит, танец характеризует эпоху, служит эмоциональным фоном, способствует созданию необходимой атмосферы эпизодов, отдельных сцен и спектакля в целом.

3. Танцы включаются в драматургию спектакля, хореография подчинена общему замыслу, является органической частью сценического действия, и как активный творческий компонент усиливает эмоциональное воздействие спектакля на зрителя. Недооценка хореографии приводит к нарушению взаимосвязей компонентов спектакля.

4. Накопленный опыт преподавания танца позволил рассмотреть танец как отдельный вид сценического искусства и как одну из составляющих профессиональной подготовки драматического актера и сегодня понятие «танцевальная культура актера» стало таким же привычным, как «артистичность», «музыкальность», «сценическая свобода» и т.д.

В основе системы подготовки начинающего актера лежит целостная система обучения танцу, отвечающая запросам современного театра, и построенная на углубленном изучении хореографического материала и принципов выстраивания логики танца в драматическом спектакле.

Хореограф в театре отвечает за то, каким выйдет артист на сцену – зажатым или свободным, пластически выразительным или статичным, равнодушным или эмоционально действенным.

5. Анализ творческой деятельности драмтеатра города Астана показал, что сегодня репертуар театра составляют спектакли казахских, русских и зарубежных драматургов.

Временное пространство действия в спектаклях велико – от далекого былинного исторического прошлого до современности. Разнообразна и жанровая палитра – драмы, комедии, трагедии, водевили, сказки.

6. Работа над произведениями различных эпох, стилей и жанров, требует от балетмейстера профессионального владения внешней техникой, чувством ритма, глубоких знаний народного танца, выразительной пластикой казахского народа и других национальностей, владение методикой классического танца, историко-бытового и характерного.

Кроме этого, современные направления хореографии, такие как джаз-модерн, контемпорари, стрит-танцы – стали неотъемлемой частью танцевальной культуры сегодня и легко вплетаются в канву спектаклей. Знать особенности исполнения этих направлений – тоже задача балетмейстера.

7. Учитывая, что в театре хореограф работает не с танцорами-профессионалами, а с актерами, ведущими действие, он должен уметь сделать грамотный логический переход от диалога к танцу и наоборот.

Хореограф должен отобрать и сочинить такие движения, которые бы не мешали говорить, петь, а дополняли бы сценический образ и соответствовали как музыке, так и тексту пьесы. Зачастую сами актеры подсказывают правильный ход мыслей, основную стилевую особенность персонажа, из которой впоследствии вырастает пластический образ. На помощь хореографу приходят и одаренность актера, его личность, особые индивидуальные черты характера, способность к образному мышлению, сценическое обаяние, внешние данные, а также качества, необходимые для

успешного овладения своей профессией (внимание, наблюдательность, скорость, ловкость, гибкость, реакция, координация, ритмичность, скульптурность, музыкальность, чувство выразительной формы, возбудимость, выносливость).

7. Систематические занятия по хореографии способствуют совершенствованию пластической культуры актеров. Важно не только научить актера тем или иным конкретным навыкам, но главным образом развить в нем творческое мышление, воображение, дар импровизации, быстроту ориентировки во времени и пространстве, в меняющейся сценической обстановке.

Актер должен уметь быстро овладевать ранее неизвестным навыком, новым рисунком движений, темпом, ритмом, мизансценой. Работая над различными ролями, актеру приходится отказываться от стандартных движений, когда того требуют иные сценические обстоятельства, точно реагировать на неожиданно возникший приказ режиссера, у него должна быть натренирована способность живо и точно действовать. Пластически выразительный актер, владеющий своим телом, достигает яркости движений, жестов, у него значительно шире простор творческой фантазии. Надо добиваться у актера на занятиях и репетициях импровизационного состояния.

Пластическая выразительность образа есть элемент творческий, и поэтому ее нельзя рассматривать вне связи со всем процессом работы над ролью.

8. Современный балетмейстер, преподаватель должен быть экспериментатором, обязан совершенствовать свою технику, находить новые, более действенные методы воспитания актера. Он должен не только пользоваться известными методиками, но и самому быть создателем учебного процесса. Импровизация в учебной работе оживляет творчество, лишая его сухости и дидактики. Артистичность, умение заразить актера оригинальным видением или показом разнообразных движений,

способность возбудить в них творческую фантазию, развить в них инициативу – необходимые качества балетмейстера.

9. Работа педагога-хореографа всегда проходит в тесном контакте с режиссером. Балетмейстер должен уметь правильно поставить перед исполнителями творческую задачу и добиться ее воплощения, тем самым помочь режиссеру осуществить его постановочный замысел.

Таким образом, обобщая сказанное, можно выявить главное – педагог-хореограф в драматическом театре должен владеть всеми жанрами хореографического искусства, уметь пользоваться всем богатейшим арсеналом выразительных средств, балетмейстерскими и режиссерскими приемами, владеть различными технологиями при работе с артистами, режиссером, чтобы правильно понять и точно раскрыть характеристики персонажей и идею спектакля. Его работа тесно связана не только с хореографией, но и драматургией, требует знания законов режиссуры и сцены, основ педагогики, психологического, эстетического и художественного чутья. Творческие союзы режиссера и хореографа, и те, которые сложились на постоянной основе, и те, которые возникли на один-два спектакля, открывают новые возможности современного драматического театра, обогащают традиционный язык драматической сцены и формируют новые средства художественной выразительности. Основные пункты введения нашли воплощение в исследовании. Цели исследования достигнуты, задачи выполнены, гипотеза подтверждена.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бабич Н.Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX-XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2012. – 196 с.
2. Балет: Энциклопедия // Гл. ред. Ю.Н. Григорович. Москва: Советская энциклопедия, 1981. –154 с.
3. Бахрушин Ю. История русского балета / Ю. Бахрушин. – Москва, 1977. 227 с.
4. Бейсенова Г.Н. Казахский танец: программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений / Г.Н. Бейсенова. – Алматы, 1993. – 18 с.
5. Богомолова Л.В. Основы танцевальной культуры / Л.В. Богомолова. – Москва: Новая школа, 1993. 20 с.
6. Васильева, Е.Д. Танец / Е.Д. Васильева. Москва: «Искусство», 1968. 247 с.
7. Вахтангов Е.Б.: Сборник / Е.Б. Вахтангов. Москва: ВТО, 1984. 583 с.
8. Волконский С.М. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С.М. Волконский // Изд. 2–е. – Москва Либроком. 2012. 248 с.
9. Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе: Сборник научных трудов. – Москва: ГИТИС, Министерство Культуры РСФСР, 1980. 184 с.
10. Всеволодская-Голушкевич О. Танец в театральной школе. // Вопросы театральной педагогики. – Москва, 1979. 245 с.
11. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства. Специальность: 050100 «Актерское искусство». – 2002. 31 с.
12. Гребенкин А.В. «Сценическое движение». Москва: ИХО РАО, 2003. 128 с.

13. Громов Ю. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера: Диссертация. – Ленинград, 1972. 150 с.
14. Гуревич В. Роль танца в процессе воспитания драматического актера. – Москва, 2002. 15 с.
15. Джанибеков У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте. – Новосибирск, 1991. 78 с.
16. Дрознин А.Б. Физический тренинг актера по методике А.Дрознина. Москва: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусства»), 2004. 125 с.
17. Ершов, П.М. Технология актерского искусства. Москва: ТОО «Горбунок», 1992. 102 с.
18. Зайферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа 6 учеб. пособие. – Санкт-Петербург: Планета Музыки, 2012. - 80 с.
19. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. Москва ГИТИС. 2008. 432 с.
20. Захаров Р.В. Записки балетмейстера. Москва: «Искусство», 1976. 351 с.
21. Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. Москва: Искусство, 1983. 237 с.
22. Зыков А.И. Театральный «билингвизм» профессии режиссера пластики и танца // Проблемы художественного творчества и исполнительской интерпретации: сб. ст. по мат-лам Всерос. науч. чтений, посвящ. Б.Л. Яворскому. – Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2015. – С. 31-39.
23. Зыков А.И. Современный танец: учеб. пособ. для студентов театр. вузов. - М.: Планета музыки, 2019. – 344 с.
24. Каракулов Б.И. Современный казахский фольклор (жанроструктурный анализ). – Алма-Ата, 1992. 192 с.
25. Классики хореографии. Ленинград – Москва: «Искусство», 1937. – 357 с.

26. Кох И.Э. Основы сценического движения. Учебное пособие для театр.училищ. Москва: Просвещение, 1976. 512 с.
27. Красовская В.К. История русского балета: Учебное пособие. – Ленинград: «Искусство», 1978. 231 с.
28. Кристерсон Х.Х. Танец в спектакле драматического театра. Москва: «Искусство», 1957. 150 с.
29. Кристи Г.В. Воспитание актера школы Станиславского. Москва: «Искусство», 1968. – 394 с.
30. Кудашева Т. Руки актера. – Москва, 1977. 190 с.
31. Кулагина И.Е. Художественное движение (Метод Л.Н.Алексеевой). Часть II. Пособие для преподавателей общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования. Учебное издание. Москва: ИХО РАО, 2002. 118 с.
32. Кундакбаев Б. Основные этапы развития казахского театра. – Ташкент, 1996. 101 с.
33. Ленский А.П. Заметки актера. Артист. 1894. №43. 82 с.
34. Лещинский А.А. Танец в системе профессионального становления актера драматического театра в России: автореферат диссертации ... канд. искусствоведения. – Москва, 2011. – 29 с.
35. Мей Э. Балетмейстер в драматическом театре. (Движение и танец в драматическом спектакле): Диссертация. – Москва, 1947. 173 с.
36. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. – Москва, 1968. 792 с.
37. Меланьин А.А. Методы анализа танцевального движения: дис. ... канд. искусствоведения. – Москва, 2010. - 233 с.
38. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. – Москва, 1979. 202 с.
39. Морозова Г.В. Пластическое воспитание актера. Москва: «Терра. Спорт», 1998. 240 с.
40. Народный танец. Упражнения и этюды. – Москва, 1980. 60 с.

41. Немеровский А.Б. Пластическая выразительность актера: Учебное, пособие для театра, вузов. 2–е изд., исправленное и дополненное – Москва: Искусство, 1987. 191 с.
42. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. - Москва: Правда, 1989. 575 с.
43. Никитин В. Модерн-джаз танец в системе хореографического воспитания актера музыкального и драматического театров: Диссертация. – Москва, 1996. 119 с.
44. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика. Москва ГИТИС. 2000. 119 с.
45. Никифорова. А.В. Советы педагога классического танца. Санкт-Петербург: Искусство России, 2002. 111 с.
46. Нилов В.Н. Дух и пластика танца. Москва: Век информ., 2009. 300 с.
47. Новая иллюстрированная энциклопедия. Москва Большая Российская энциклопедия. 2011. Т. 18. 256 с.
48. Программа по танцу для театральных учебных заведений. / Сост. А.М. Шаломытовой, Г.А. Шаховской, В.А. Лаврентьевым. – РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 1366.
49. Пузырева И. А. Пластическое воспитание (танец в драматическом театре): учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 82 с.
50. Пузырева И.А. Соотношение драматической и танцевальной партитур в спектакле (из опыта постановок в Кемеровском областном театре драмы) // Итоги науч. исслед.: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. – Москва: РИО ЕФИР, 2015. 197 с.
51. Саулейко В. Значение танца в воспитании драматического актера. – Москва, 1975. 173 с.
52. Современный толковый словарь русского языка. Москва Ридерз Дайджест. 2004. 960 с.

53. Станиславский К.С. Работа актера над собой – URL: http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0050.shtml (дата обращения 23.09.2022).
54. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – Москва: Искусство, 1966. 608 с.
55. Стуколкина Н.М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. (Запись и пояснит.указания А. Л. Андреева). Москва: Всероссийское театральное общество, 1972. 440 с.
56. Ткаченко Т.С. Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. Москва: Искусство, 1975. 352 с.
57. Ткаченко Т.С. Народный танец. Москва: Искусство, 1954. 680 с.
58. Топорков В.О. К.С. Станиславский на репетиции. Москва: Искусство, 1950. 189 с.
59. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. – Ленинград – Москва: «Искусство», 1962. 403 с.
60. Филатов С.В. От образного слова - к выразительному движению. Москва: «НВ Магистр», 1993. 132 с.
61. Формирование танцевальной культуры актера – URL: <http://www.dissercat.com/content/pedagogicheskie-putiformirovaniya-tantsevalnoi-kultury-studenta-aktera> (дата обращения 23.09.2022).
62. Хекхаузен Х. Психология мотивации достижения – Санкт-Петербург: Речь, 2001. 256 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фрагменты спектаклей с хореографическими сценами

Спектакль не трагедия «Ромео и Джульетта»

Новое прочтение знаменитой веронской истории. Нерельефное, эксцентричное действие перенасыщено эмоциями, возведенными в степень нереальности, а, быть может, сновидения. Пронизанный шекспировским духом спектакль базируется на ассоциациях, тонких нюансах, юморе и нарочито «поддельных» современных приемах.



Сказка «Маленькая история маленького Мука»

Сказка «Маленький Мук» – восточная, со всеми вытекающими отсюда, как дым из волшебной лампы, последствиями. Впрочем, от страшноватой волшебной истории Вильгельма Гауфа в спектакле остался только сюжет, да и тот с решительными переменами к лучшему. «Маленький Мук» Сергея Астраханцева – это веселое, счастливое, полное разнообразных придумок ярмарочное представление.



Сказка «Братец Лис и Братец Кролик»

Пьеса, написанная по произведениям Джоэля Харрисона и получившая название ковбойской сказки.

Жители небольшого проселка в прерии страдают от проделок братца Лиса. Они решают его проучить. Но удастся им это сделать только с помощью зрителей. Братец Лис вынашивает план мести, но... рождается маленький Куропатенок, который называет братца Лиса своим другом. Обретая друга, братец Лис понимает, что самое главное – дружба!



**«Чем дальше мы уходим от войны» музыкально-поэтическая
КОМПОЗИЦИЯ**

Музыкально-поэтическая композиция, посвященная празднику Великой Победы



Спектакль «Примадонны»

Пьеса «Примадонны» – эта веселая история, которая переносит зрителей в мир богатых людей, делает их свидетелями всевозможных интриг и в очередной раз убеждает, что все тайны когда-то становятся известными.



«Крылатая исповедь вольных сердец».

В 2019 году все культурное сообщество Казахстана отмечало 125-ю годовщину со дня рождения С. Сейфуллина, Б. Майлина, И. Жансугурова. Русский театр драмы им. М. Горького к этой дате подготовил музыкально-поэтическую композицию «Крылатая исповедь вольных сердец».

Сакен Сейфуллин, Беимбет Майлин, Ильяс Жансугуров – выдающиеся сыны казахского народа, которых объединила одна эпоха и одна судьба. Они были рождены великим и сложным временем, которое вызвало к жизни целое поколение выдающихся литераторов, борцов, выражающих освобожденный национальный дух народа.

Их яркая и плодотворная жизнь оборвалась в самом расцвете, но сила их творчества будет жить в веках.

Авторы сценария и режиссеры-постановщики композиции Бекпулат Парманов и Людмила Крючкова, объединив произведения этих батыров казахской литературы, поставили своей целью не обсуждать их политические взгляды.

Главная идея, сквозная тема композиции – показать силу поэзии, одухотворенной любовью к жизни, к своей земле, к своему родному краю, к свободе.

В исполнении актеров мы услышим стихи С. Сейфуллина «В ком энергия бьется», «Кокшетау отдых души», «Вороной скакун», поэмы И. Жансугурова «Степь», «Кюйши» и «Кулагер» и многие другие, увидим инсценировку по повести Б. Майлина «Памятник Шуги».

