



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ФУНКЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ОБЩЕМ
ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Выпускная квалификационная работа

по направлению 51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата

«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:

74,51 % авторского текста

Работа Миссия Юсупова к защите
рекомендована/не рекомендована

« 11 » 06 2019 г.

зав. кафедрой хореографии
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-507-115-5-1
Кудайберген Сая Берекеевна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент кафедры хореографии

Е.Б. Юнусова Юнусова Е.Б.

Челябинск

2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИИ.....	7
1.1. Творческий процесс: структура и общие закономерности.....	7
1.2. Профессиональная деятельность балетмейстера как создателя хореографического произведения.....	12
1.3. Педагогическое мастерство хореографа как преподавателя....	27
ГЛАВА 2. ФУНКЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ОБЩЕМ ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	35
2.1. Специфика творческой деятельности военного ансамбля песни и танца Национальной Гвардии Республики Казахстан	35
2.2. Организация учебно-тренировочной и постановочно- репетиционной работы в ансамбле.....	41
2.3. Многофункциональность творческой деятельности руководителя балета ансамбля песни и танца НГ РК.....	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	59

ВВЕДЕНИЕ

Творческий процесс – это деятельность, направленная на создание качественно новых материалов и духовных ценностей. Каждому виду практической деятельности соответствует свой вид творчества. Существует научное, техническое, военное, политическое, социальное и другие виды. Среди наиболее значимых можно назвать художественное творчество, а одним из массовых и распространенных – хореографическое.

Творческий процесс в хореографии – это духовно-практическая деятельность хореографа, направленная на создание хореографического произведения. Формы творческого процесса определяются, с одной стороны, индивидуальностью творца, а с другой стороны – жанром и видом искусства, в котором он работает. В нашем случае это классический балет, народная хореография или модерн-танец, детский или взрослый коллектив, профессиональный театр или любительский кружок. Но, независимо от формы организации деятельности хореографа, структура и механизм творческого процесса будут идентичны.

В основе творческого процесса выделяются две тесно связанные друг с другом стадии. На первой стадии происходит осмысление художником (хореографом) жизненного материала и мысленное создание общей конструкции будущего произведения (спектакля, концертного номера), осуществляются поиски образного решения темы (выбор выразительных средств и методов, разработка музыкально-хореографической драматургии, светотехнической партитуры и т.д.). На второй стадии, учитывая условия эстетического восприятия задуманного, происходит реализация, образное воплощение замысла в сценический вариант.

Создателем хореографического произведения выступает балетмейстер. В настоящее время данный термин используют только государственные оперно-балетные театры и большие ансамбли танца, поскольку именно в этих организациях наиболее полно и правильно

отражается исторически сложившееся содержание творческой деятельности балетмейстера как «мастера балетного спектакля».

Сегодня мы чаще оперируем термином «хореограф», содержание которого значительно шире, как и шире сфера применения профессиональной деятельности. Хореографы работают в системе культуры и образования, в профессиональных и самодеятельных коллективах, в спорте, музыке, цирке, армии. Как правило, хореограф не ограничивается одним танцевальным направлением.

Особенно это актуально в детских коллективах, когда в репертуаре есть классические и народные танцы, композиции в современных ритмах или стилизация. В отличие от профессионального театра и ансамбля, в любительском коллективе хореограф, выступая его руководителем, осуществляет организационную, учебную, творческую и воспитательную работу. Прежде чем поставить танец, он должен подготовить исполнителей, то есть научить их танцевать. От качества технической подготовки учеников зависит их готовность к выполнению поставленных задач, и степень реализации замысла балетмейстера. Творческий процесс в этом случае, предполагает огромный, кропотливый и систематический труд, который является одновременно и предпосылкой, и следствием творческого вдохновения.

Это означает, что хореограф в творческом процессе совмещает функции преподавателя танца и балетмейстера.

Достаточно полное обоснование профессии «балетмейстер» представлено в трудах Ж.Ж. Новерра, Р.В. Захарова, Ю.И. Слонимского, Ф.В. Лопухова и других известных мастеров сцены. Процесс работы балетмейстера над хореографическим произведением раскрывают А.В. Зырянов, И.Г. Есаулов, И.В. Смирнов, Г.Ф. Богданов и др.

Вопросы профессиональной подготовки балетмейстеров в ВУЗах культуры и искусств освещены И.Ю. Громовым, Т.Н. Мациренко, В.Ю. Никитиным и др.

Структура урока и методика преподавания классического танца подробно представлены в учебниках А.Я. Вагановой, В.С. Костровицкой, А.М. Мессерера, А.А. Писарева, Н.И. Тарасова и др.; народно-сценического – Г.П. Гусева, Т.С. Ткаченко, Н.М. Стуколкиной, А.В. Ширяева и др.; современной хореографии – В.Ю. Никитина, С.С. Поляткова, А. Гришона и др.

Общие вопросы специфики работы руководителя самодеятельного хореографического коллектива, методические рекомендации по организации в нем учебно-творческого процесса даны Ю.И. Громовым, Л.Д. Ивлевой, Т.В. Пуртовой, Д.Л. Саликовым и др.

Анализ литературы показал, что в основном функции преподавателя и балетмейстера освещаются в отдельности и касаются в большей степени работы в профессиональных балетных театрах. Теоретической и методической литературы, показывающей точки соприкосновения постановочной и педагогической деятельности хореографа в общем творческом процессе недостаточно.

Данная проблема определила выбор темы «Функции преподавателя и балетмейстера в общем творческом процессе». Насколько тесно взаимосвязаны эти две сферы деятельности хореографа, какими компетенциями должен он обладать, в чем заключается особенность творческого процесса по созданию хореографического произведения в любительском коллективе – на эти и другие вопросы мы постараемся ответить в нашем исследовании.

Цель – раскрыть содержание функций хореографа как преподавателя и балетмейстера и показать их взаимосвязь в общем творческом процессе.

Задачи:

- проанализировать литературу по теме исследования;
- раскрыть структуру и общие закономерности творческого процесса;
- показать последовательность этапов работы балетмейстера по созданию хореографической постановки;

-определить значение учебного процесса и составляющие педагогического мастерства хореографа как преподавателя танца;

-выявить взаимосвязь преподавательской и постановочной деятельности хореографа в творческом процессе создания хореографического произведения.

Объект исследования – функции преподавателя и балетмейстера в творческом процессе.

Предмет исследования – творческий процесс создания хореографического произведения в детском коллективе.

Гипотеза: мы предположили, что 1) в творческом процессе создания хореографического произведения функции преподавателя и балетмейстера взаимосвязаны и взаимодополняют друг друга; 2) степень реализации замысла балетмейстера зависит от качества хореографической подготовки исполнителей.

Теоретическую базу исследования составили научные труды по психологии, педагогике, хореографии.

При написании работы мы использовали методы: анализ, сравнение, обобщение, наблюдение.

База исследования: ансамбль песни и танца Национальной гвардии Республики Казахстан.

Теоретическая значимость исследования заключается в рассмотрении взаимосвязи функций преподавателя и балетмейстера, их взаимовлияние и взаимодополнение в учебно-творческой деятельности руководителя хореографического коллектива. С практической точки зрения работа может быть интересна руководителям профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов, а так же педагогам дополнительного образования.

Структура работы: введение, две главы, заключение, список литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИИ

1.1. Творческий процесс: структура и общие закономерности

Творчество – это деятельность, в процессе которой создаются качественно новые материалы и духовные ценности. В процессе изготовления (производства) тоже создается нечто новое. Но в отличие от такого продукта, результат творчества всегда уникален. Никто, кроме автора, не сможет «изготовить», получить точно такой же результат. В творчестве автор не только использует необходимые материалы, но и вкладывает свои мысли, внутренние ощущения, возможности, какие-то аспекты своей личности.

Б.Г. Ананьев называет творчество процессом «объективации внутреннего мира человека. Творческое выражение является выражением интегральной работы всех форм жизни человека» [1, с. 14].

В наиболее острой форме связь личностного и творческого раскрывается у Н.А. Бердяева, который пишет: «Личность есть не субстанция, а творческий акт» [8, с. 40].

С точки зрения психологов, творчество является своеобразным защитным механизмом психики, когда «энергия внутреннего психического напряжения перенаправляется на достижение социально приемлемых целей» (З. Фрейд).

Согласно К.Г. Юнгу, источником творчества являются базовые структуры миропонимания, функционирования психики человека, направляющие потоки психической энергии, зафиксированные в бессознательном, сформированные, отобранные и накопленные предшествующими поколениями и переданные ими по наследству». Юнг также обращал внимание на наличие тесной связи творчества и игры. Он считал, что создание нового является делом не интеллекта, а влечения к игре, действующего по внутреннему понуждению. [49, с. 312-314]

На связь творчества с игрой обращал внимание и психоаналитик Д.В. Винникотт, который писал: «В игре, а возможно, только лишь в игре, ребенок или взрослый обладает свободой творчества» [14]. Игра является тем механизмом, который делает человека креативным, когда через творческую деятельность человек старается найти и выразить свое «Я».

Все это позволяет сделать вывод о том, что продукты творчества всегда индивидуальны и имеют большую ценность по сравнению с продуктами производства.

Существуют разные виды творчества: производственно-техническое, научное, предпринимательское, социально-правовое, организаторское, политическое, культурное, педагогическое, музыкальное, танцевальное, спортивно-игровое и др. То есть, каждому виду практической и духовной деятельности соответствует свой вид творчества.

В. Тепикин все многообразные формы объединяет в пять основных самостоятельных видов: [38]

- художественное;
- научное;
- техническое;
- спортивно-тактическое;
- военно-тактическое.

В аспекте нашего исследования мы будем рассматривать особенности художественного творчества.

В основе творческого процесса выделяются две тесно связанные друг с другом стадии:

- 1) формирование художественного замысла;
- 2) непосредственная работа над реализацией задуманного, создание произведения.

Рассмотрим более подробно стадии творческого процесса.

Еще в XIX веке немецкий ученый Герман Гельмгольц описал данный процесс «изнутри», отмечая стадии подготовки, инкубации и озарения:

– «Мысль осеняет вас внезапно, без усилия, как вдохновение»;

– «Эти счастливые наития вторгаются в голову так тихо, что не сразу заметишь их значение»;

– «Мысль никогда не рождается в усталом мозгу и никогда – за письменным столом». [37]

Французский математик Анри Пуанкаре, размышляя о сущности изобретательства, выделил следующие алгоритмы творческого процесса:

1. Вначале ставится задача, и в течение некоторого времени делаются попытки решить ее.

2. Далее следует бессознательная работа – более или менее продолжительный период, когда человек не думает о поставленной задаче, отвлекается от нее.

3. Наступает момент, когда в сознании возникает ключ к решению задачи. Чаще всего это происходит неожиданно.

4. Завершение решения, его проверка, развитие, воплощение в реальность. [34]

По теории Пуанкаре, бессознательная фаза творческого процесса представляется как результат работы двух механизмов:

- комбинирование элементов будущих идей;
- отбор полезных комбинаций.

Вот как образно описывает ученый этот процесс: «Первоначальная сознательная работа актуализирует, «приводит в движение» элементы будущих комбинаций. В то время как сознание занято другими вещами, в подсознании получившие толчок частицы продолжают свой танец, сталкиваясь и образуя разнообразные комбинации, элементы которых гармонически расположены таким образом, что ум без усилия может их охватывать целиком. Эта гармония служит удовлетворением наших эстетических чувств и помощью для ума, она его поддерживает и ею он руководствуется. Творить – это уметь распознавать, уметь выбирать такие факты, которые открывают нам связь между законами» [34].

Сходные этапы художественного творчества выделял Б.А. Лезин в начале XX века: [43]

1. Труд наполняет сферу сознания содержанием, которое в дальнейшем будет перерабатываться бессознательной сферой.
2. Бессознательная работа состоит из отбора типичного.
3. Вдохновение есть «перекладывание» из бессознательной сферы в сознание готового вывода.

П.К. Энгельмейер (1910) кратко выделил три последовательных акта:

1. Желание и интуиция, происхождение замысла. Эта стадия начинается с интуитивного проблеска идеи и заканчивается ее пониманием. Говоря научным языком, это появление гипотезы, в художественном смысле – это означает рождение замысла.

2. Знание и рассуждение, выработка схемы или плана дальнейших действий, мысленные и действенные опыты.

3. Умение, выполнение. [46]

Схематично данный процесс можно выразить следующим образом:

Первый акт: предположение → гипотеза → замысел

Второй акт: доказательство → представление → план

Третий акт: реализация → явление → поступок (действия)

Российский психолог П.М. Якобсон (1934), определил следующие стадии художественного процесса: [43]

- период интеллектуальной готовности;
- усмотрение проблемы;
- зарождение идеи – формулировка задачи;
- поиск решения;
- получение принципа реализации замысла;
- превращение принципа в схему;
- техническое оформление и развертывание изобретения.

Современная наука сегодня пользуется схемой последовательности стадий творческого процесса англичанина Грэма Уоллеса.

1. Подготовка – формирование задачи, попытки ее решения.
2. Инкубация – временное отвлечение от задачи.
3. Озарение – появление интуитивного решения.
4. Проверка – реализация решения.

Значительный вклад в изучение проблемы внес советский психиатр И.С. Сумбаев, который выяснил. Что механизм создания нового одинаков как в науке, так и в искусстве. Продолжение этих мыслей мы находим у Л.С. Выготского, который рассматривал творчество в контексте развития человека. По его мнению, «творчество везде там, где человек воображает, комбинирует, изменяет и создает что-либо новое» [47]

Б.Г. Ананьев связывает творчество с общей структурой личности, с ее общим развитием. По его мнению, только на фоне развития общих способностей могут развиваться способности к конкретной деятельности. [1, 32]

Таким образом, исходя из выдвинутых теорий различных ученых относительно сущности и структуры творческого процесса, мы можем вывести характерные черты и последовательность этапов творческого процесса в искусстве.

Творческий процесс в искусстве, и в хореографическом в том числе, это духовно-практическая деятельность художника (хореографа), направленная на создание художественного (хореографического) произведения. Формы творческого процесса определяются, с одной стороны, индивидуальностью творца, а с другой стороны – жанром и видом искусства, в котором он работает. В нашем случае это классический балет, народная хореография или модерн-танец, детский или взрослый коллектив, профессиональный театр или любительский кружок. Но, независимо от формы организации деятельности хореографа, структура и механизм творческого процесса будут идентичны.

1. На первой стадии происходит осмысление художником (хореографом) жизненного материала и мысленное создание общей

конструкции будущего произведения (спектакля, композиции), осуществляются поиски образного решения темы (выбор выразительных средств и методов, разработка музыкально-хореографической драматургии и т.д.).

2. На второй стадии, учитывая условия эстетического восприятия задуманного, происходит образное воплощение замысла – идей, эмоций, сюжета. Происходит углубление⁵ создаваемых образов.

Данная работа требует от художника (хореографа) не только профессиональных теоретических знаний и практических умений, но и сосредоточенности, воли, настойчивости в достижении поставленных задач. Творческий процесс предполагает огромный, кропотливый и систематический труд, который является одновременно и предпосылкой, и следствием творческого вдохновения. Творческий процесс создания художественного произведения обязательно включает самоанализ и самопроверку с целью оценить реальную эффективность проделанной работы, увидеть слабые стороны, наметить пути исправления и доработки.

В отличие от творцов, связанных с индивидуальной работой (художники, музыканты-солисты, изобретатели, спортсмены и т.д.), работа хореографа зависит от целого коллектива, таких же творческих людей – композитора, сценариста, исполнителя-артиста, сценографа, декоратора-оформителя. Благодаря слаженности всех компонентов, создается целостное хореографическое произведение, что говорит о завершенности творческого процесса на данном этапе.[48]

1.2. Профессиональная деятельность балетмейстера как создателя хореографического произведения

Балетмейстер в дословном переводе с немецкого языка (Ballettmeister) означает «мастер балета». Согласно Википедии, балетмейстером называют «автора и постановщика балетов, танцев,

хореографических номеров, танцевальных сцен в опере и оперетте, руководитель балетной труппы. Балетмейстер создает систему движений в пространстве сцены, определяет грим и костюмы персонажей, выбирает декорации и освещение. Все это подчиняет основной идее. [4]

Анализируя данное определение, можно понять, что оно не охватывает всего многообразия деятельности балетмейстера.

История возникновения профессии «балетмейстер» связана с историей возникновения и развития балетного театра, с именами Ж.Ж. Новерра, И. Вальберха, Ш. Дидло, М. Петипа, М. Фокина, А. Горского. Ю. Григоровича и других, создававших в разное время балетные спектакли.

Постепенно оформлялась сущность профессии. Одним из первых, кто теоретически определил профессиональные качества балетмейстера, был Р. Захаров. В своей книге «Работа балетмейстера с исполнителями» он писал: «Балетмейстер является художественным руководителем балетной труппы и определяет идейно-эстетическое направление всей художественной жизни коллектива. Помимо профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства он должен обладать способностями и знаниями автора-драматурга и режиссера-постановщика» [21,с.4-5]. Особенностью балетмейстера Р. Захаров считал способность мыслить хореографическими образами.

Исторически сложилось разделение балетмейстеров по осуществляемой в театре деятельности на четыре типа: сочинитель (сочиняет балет), постановщик (ставит балет), репетитор (отрабатывает), танцмейстер (мастер танца, работающий с малыми формами). Разделение сохраняется и сегодня, но только в больших государственных оперно-балетных театрах и ансамблях народного танца. Согласно должностным инструкциям и обязанностям это: главный балетмейстер, балетмейстер-постановщик, балетмейстер-репетитор, ассистент балетмейстера.

С зарождением и развитием современного танца все чаще употребляется термин «хореограф». Сегодня хореограф – это

профессионал, с большей функциональностью, с большими возможностями применения своих знаний, но и большими требованиями.

В.Ю. Никитин, анализируя профессиональную деятельность балетмейстера, определил зависимость творческих и административных функций балетмейстера или хореографа от:

- творческой и стилистической направленности (классический балет, народно-сценический, современный танец);

- уровня образования (высшее, среднее, самообразование);

- формы презентации (зрительского показа) творческого продукта (многоактный спектакль, концертная программа, миниатюра);

- места презентации (стационарный театр, гастрольная труппа, ансамбль, отдельные исполнители);

- положение балетмейстера в коллективе (главный балетмейстер, приглашенный на разовую постановку, организатор и т.д.). [31]

Несмотря на место и специфику творческой деятельности, суть профессии и балетмейстера, и хореографа заключается в одном – в создании хореографического произведения.

Создание хореографического произведения – это творческий процесс, включающий в себя поиск тем, идей, сюжета, зарождение замысла, поиск выразительных средств, выстраивание мысленной модели будущей танцевальной композиции. Ф. Лопухов утверждал искусство сочинения танца как осмысленное и сознательное ремесло. Расчет инженера-проектировщика, план архитектора, техника-строителя, труд рабочего – вот что лежит в основе сочинения балетов». [26, с. 47]

Рассмотрим последовательность этапов создания танца.

I. Рождение замысла

Создание сценического танца начинается с замысла, который является идейно-тематическим ядром произведения, его планом. В определении Р. Захарова замысел включает в себя «идею балета и тему, на которую впоследствии будет создано хореографическое произведение.[21]

Работа над замыслом – первый из основных этапов творчества постановщика. Идеи – основа каждого творческого процесса. Мало понять идею, ее нужно пережить, чтобы она захватила постановщика и превратилась в чувство. Важно довести идею в сознании и в сердце до степени ясности и точности. Только тогда идея приводит в действие фантазию постановщика, и на экране его воображения сами собой начинают возникать отдельные моменты будущего номера, одни – смутно и неопределенно, другие – ярко и отчетливо: сценка, движение, деталь декорации, а иной раз вдруг остро почувствуется общая атмосфера всего произведения. Чем дальше, тем интенсивнее работает фантазия.

Так рождается творческий замысел. Многое зависит от таланта, природной одаренности балетмейстера, его жизненного опыта, культуры и других факторов. Если писатель-драматург мыслит драматургическими образами, а композитор музыкальными, то балетмейстеру необходимо обладать способностью мыслить хореографическими образами. В начальной стадии работы он старается представить себе будущий танец, облик его участников, творчески образное выражение их взаимоотношений. Чем шире диапазон знаний и интересов постановщика, тем вероятнее он сможет выделить основу будущей композиции, которая окажется актуальной и современной, а в идеальном случае обеспечит долгосрочную жизнь танца.

Создание замысла как первоначального плана является самостоятельным творческим процессом. «Научитесь искусству правильного выбора» - говорил Жан Жорж Новерр в Письмах о танце». «Набрасывайте ваши мысли на бумаге и перечитывайте их сотни раз. Проникнитесь вашим сюжетом. Если предмет, который вы хотите обрисовать, сильно поразил ваше воображение – оно само укажет вам нужные краски, жесты и па. Театральное произведение лишь тогда достигает успеха, если у автора трепещет сердце, взволнована душа и пылает воображение». [29]

Основой замысла может служить жизненно важная проблема: человек, его мораль и нравственность; проблема войны и мира, защиты Отечества; картины трудовой жизни народа, образ человеческого труда, его одухотворенность, проблема познания и освоения природы. Замысел возникает и под влиянием произведений изобразительного, прикладного искусства. Темы многих хореографических постановок навеяны литературными произведениями. Часто импульсом для возникновения замысла служит то или иное явление, событие. Балетмейстер может положить в основу постановки проявление чувств, переживаний человека, содержание и характер взаимоотношений между людьми. Благодатный источник творческих идей для многих балетмейстеров – народная музыка, произведения композиторов прошлого и настоящего. От значимости, масштабности замысла зависят глубина и степень художественного обобщения в последующем произведении. [30]

II. Изучение и накопление материала

После зарождения замысла начинается целенаправленное его осмысление и упорядочение. Балетмейстер должен все видеть, все наблюдать, так как все существующее в природе может служить ему моделью. Если будущий образ носит исторический или этнографический характер, то необходимо предварительно изучить эпоху прошлого народа, особенности фольклорного творчества, основные этапы его развития. Это поможет узнать нравы, обычаи народа, его национальный характер, издавна сложившуюся этику взаимоотношений между людьми и формы ее проявления. Кроме того, постановщику необходимо познакомиться с музыкальной, песенной культурой народа, с литературными описаниями плясового фольклора. Большую пользу приносит также изучение материальной культуры, декоративно-прикладного искусства, народной одежды, знакомство с предметами быта. [20]

Во время подготовительного периода работы балетмейстер с учетом замысла постепенно отбирает, накапливает все то, что имеет отношение к

его воспроизведению на сцене. Это действия и поступки танцующих, варианты народных костюмов, сложившиеся в народе формы обращения, пластика движений, условные жесты, позы. Нередко случается, что глубокое изучение жизненного материала приводят постановщика к мысли о необходимости частично или даже коренным образом изменить свой первоначальный замысел. «Творческий процесс экспериментален на всем его протяжении. И на каждом этапе – следование уже имеющимся планам, отступление от них, их пересмотр. Намерение и результат могут совпадать, а могут и не совпадать».[35, с. 114] По мере обогащения такими материалами постановщик уже начинает определять себе эпизоды будущего танца. Так постепенно замысел приобретает конкретность в воображении постановщика.

III. Сочинение содержания постановки. Композиционный план

Приступая к разработке содержания (программы) будущего танца, балетмейстер определяет 1) жанр, в котором он будет решаться: трагический, героический, сатирический, комедийный или лирический; 2) форму танца: сольная пляска, дуэтная, групповая.

Выяснив все эти важные моменты, мы приступаем к сочинению действия танца, его драматургии: экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки.

Экспозиция объясняет содержание и характер предполагаемого действия, настраивает зрителей на его восприятие. Завязка – это начало основного действия в композиции, закладывается интрига. Развитие действия состоит из нескольких ступеней. Здесь постановщик развивает конфликт между героями, подводя его к завершению. Кульминация – эмоционально-смысловая вершина композиции. Происходит разрешения конфликта, это может быть любое неожиданное решение, задуманное постановщиком. Развязка – завершение всего произведения. По форме она может быть отдельным движением, позой, скульптурной группой. Иногда развязка повторяет начало композиции, «закольцовывая» в единое целое.

Танцевальная драматургия образует действенный стержень хореографического произведения. Каждый сюжет или отдельный эпизод должны иметь свое начало, середину и конец» – говорил Ж.Ж. Новерр. Хореографическое произведение должно сочетать в себе в гармоническом соотношении все свои части: «Если одна из этих частей неудачна или плохо скомпонована, - писал Карло Блазис, - действие теряет свой интерес. И наоборот, если между частями наблюдается безупречная гармоническая связанность, действие насыщено и цельно». [20, с. 78]

«Проектируя» будущее произведение, хореограф должен опираться на основные правила построения композиции танца:

- развитие действия от начала до конца;
- рациональное соотнесение между собой основных и второстепенных элементов композиции;
- организация сценического пространства;
- целостность и непрерывность сценического действия.

Сочинение содержания танца – основа основ творческой работы балетмейстера. Чем детальнее разработает он драматургию, тем полнее и убедительнее будет донесена до зрителя тема и идея замысла. Эта работа поможет постановщику увидеть танец во всех деталях и подробностях, представить себе, как его содержание найдет свое выражение в композиции. Так возникает балетмейстерское решение танца, которое оформляется в виде композиционного плана.

IV. Написание композиционного плана

Композиционный план – это музыкально-хореографический сценарий, своеобразный первичный «документ» при создании хореографического номера. Постановщик как бы создает черновой вариант композиции, его первоначальную редакцию. Она может быть зафиксирована в виде развернутого или лаконичного текста, знаковой записи или оставаться лишь в сознании хореографа.

В композиционном плане содержатся следующие сведения: [9]

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

Когда композиционный план написан, руководитель непосредственно приступает к работе над созданием музыки танца.

V. Создание музыки танца

Музыка – неотъемлемая часть хореографии. В творчестве каждого исполнителя или балетмейстера она является источником, который питает его вдохновение, определяет атмосферу, настроение и характер создаваемого художественного образа. «Хорошо написанная музыка должна живописать, должна говорить» – утверждал Новерр. [9]

В лучших образцах балетного искусства драматургия и музыка находятся в гармоническом равновесии, и хореография является воплощением их единства. Гармония танца и мелодии – основа для понимания самой природы хореографического искусства.

Рассматривая работу балетмейстера по созданию музыки для своего танца, можно выделить несколько основных способов. В схематичном отображении это будет выглядеть так:

1) сценарист → композитор → балетмейстер

2) балетмейстер + сценарист → композитор → балетмейстер

Данная схема имеет место в практике создания музыки для крупномасштабных хореографических полотен (балетов, музыкально-танцевальных спектаклей, развернутых композиций).

В первом варианте композитор пишет музыку на основе готового литературного сценария, предоставленного драматургом, основываясь на собственном воображении. Готовый музыкальный материал композитор дает балетмейстеру. Такой вариант подходит, если у постановщика нет заранее намеченного замысла. Музыка может не совпадать с замыслом балетмейстера.

Наиболее значимым и результативным будет сотрудничество балетмейстера и композитора уже при совместном знакомстве со сценарием. Балетмейстер, порой являясь сценаристом, разрабатывает подробный развернутый план со своим видением музыки, описывает эмоционально-образную основу, определяет характер будущей хореографии и ориентирует на нее композитора, который в свою очередь детально знакомится с композиционным планом, выясняет для себя все моменты сценического решения танца и другие возникшие вопросы.

В процессе сотрудничества балетмейстер вносит свои коррективы, предложения, обращается за советом к музыканту. У композитора также рождаются творческие идеи, помогающие балетмейстеру. В результате возникает хореографическое решение музыки танца. Ярким примером такого творческого союза было сотрудничество П.И. Чайковского и М.И. Петипа, который обладал исключительной способностью слышать в своем воображении музыку, которой еще нет. Лучшие образцы балетного искусства – это примеры гармонического равновесия музыкальной и хореографической драматургии.[5]

Данные методы работы необходимы и при создании кратковременного хореографического произведения.

Распространенным способом создания музыки танца в самодеятельных коллективах является ее подбор. Балетмейстер, знакомясь с различными мелодиями, может найти законченное музыкальное произведение, характер содержания которого совпадает с замыслом и программой задуманной постановки. С помощью музыканта балетмейстер может менять темп исполнения, динамику звучания, подчеркивает отдельные нюансы, делает сокращения – словом, полностью сохраняя содержание музыкального произведения, находит такую трактовку, которая соответствовала бы замыслу. Одновременно вносятся необходимые изменения в композиционный план танца. Таким образом, хореография и музыка приобретают единое содержание.[5]

Дальнейшая работа балетмейстера заключается в подробном анализе выбранного музыкального материала, уделяя большое внимание характеру и эмоциональности музыкальных тем, их мелодическому и ритмическому рисунку, динамическим акцентам. Очень часто бывает, что услышанное случайно музыкальное произведение служит толчком для создания танца. Тогда именно содержание музыки, ее образы станут основой содержания будущей композиции.[5]

В настоящее время хореографами-постановщиками широко используется метод компиляции – соединение различных частей музыкальных произведений. Здесь важно подобрать произведения, единые по инструментальному звучанию жанру, стилю, характеру. Композицию из нескольких произведений или фрагментов нельзя составить механическим соединением музыкальных кусков, нарушая, таким образом, музыкальную драматургию и творческую основу хореографии. Чтобы избежать подобных ошибок, необходима помощь музыканта - концертмейстера, аккомпаниатора.

Таким образом, для создания номера используется специально сочиненная музыка или подобранное музыкальное произведение.

VI. Сочинение композиционного рисунка

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Например, в знаменитых хороводах Н. Надеждиной рисунок танца является основным выразительным средством.

Рисунок танца организует и систематизирует движения танцующих. Согласно драматургии, рисунок развивается от простого к сложному. Каждый рисунок должен быть законченным и логично переходить из одного в другой. Рисунок должен отражать характер, образ музыки, ее стиль. Темп определяет скорость движения, быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке. С началом новой музыкальной фразы начинается новая танцевальная фраза, это отражается и в рисунке. Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определенные коррективы. Нужно уметь управлять вниманием зрителя и умело распределять рисунок танца по площадке.[16]

VII. Сочинение хореографического текста

Хореографический текст – это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Это язык, на котором балетмейстер через исполнителя общается со зрителем. Работа постановщика заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции.

На одну и ту же музыку может быть сочинен разный хореографический текст, в зависимости от интерпретации ее балетмейстером. Любые движения, комбинации движений, подсказанные содержанием, не занесенные ни в какие «балетные словари», годятся, если они выражают нужную мысль, чувство, характер и смысл действия. Балетмейстер должен отражать в пластическом решении в первую очередь музыкальную тему, лейтмотив произведения. В то же время дополнительные краски, которые он слышит в оркестре, также должны

быть отражены как бы вторым, третьим планом. Самый простой пример этому – пары солистов в танце, которые как бы ведут хореографическую тему, лейтмотив, а им аккомпанирует масса. Очень часто танец перенасыщается искусственно усложненными движениями, которые не несут никакой смысловой нагрузки. Наблюдается увлечение постановками, в которых техника – цель, а не средство для выражения образного содержания. Одинаковые комбинации кочуют из одной постановки в другую, так появляются танцы похожие друг на друга.

Следующим этапом будет проверка сочиненного хореографического текста «на себе». Постановщику следует исполнить его под счет, затем под музыку, уточнить правильность поз и ракурсов, логичность перехода одного движения в другое.

Когда все стадии этапа формирования замысла завершены, начинается работа над реализацией задуманного – постановочная работа.

VIII. Постановочная работа (разучивание танца с исполнителями)

Для постановки танца в первую очередь необходимы умения и навыки организации участников постановки, координации усилий всей постановочной группы, нужны знания законов сценического искусства, развитый зрительский опыт, умение объективно анализировать увиденное, общая эрудиция, а также владение танцевальной техникой. Балетмейстер, обладающий обширными познаниями, наделенный талантом и воображением, может вложить особенно много огня, правдивости, смысла и увлекательности в свои творения.[16]

При постановке танца важна заинтересованность всего коллектива идеей будущего произведения. Только тогда возможен положительный результат и полноценный успех.

Постановочная работа, начинается задолго до ее показа на сцене: в учебные занятия включаются отдельные элементы лексики намеченного к работе танца. И здесь уже на первый план выступает балетмейстер-педагог, выполняя функцию преподавателя. Более подробно об этом мы

осветим в следующем параграфе. Сочетая танцевальные движения в комбинации, в этюдной форме проверяется выразительность отдельных фрагментов, композиционных рисунков и переходов. Во время учебного процесса определяется и исполнительский состав.

Разучивать композицию лучше с самого начала, последовательно, от экспозиции до развязки, согласно композиционному плану и рабочей схеме. Если содержание композиции раскрывается через рисунки, то сначала учится «география» танца. При насыщенности хореографического текста, в первую очередь отрабатываются наиболее сложные в техническом плане комбинации, детально объясняются, добиваясь не только грамотного исполнения, но и понимания художественной задачи. Поэтому с первых постановочных дней надо стараться избегать механического заучивания движений.[9]

Каждый балетмейстер пользуется своими методами и приемами на пути к итоговому завершению своей постановочной работы. Главное, чтобы у исполнителей сложилось общее впечатление о цельности хореографического произведения и понимание замысла балетмейстера. На каждой постановочной репетиции многократное повторение без остановки разученного фрагмента, а в дальнейшем и целого танца, позволит исполнителям осмыслить достигнутое, а постановщику как бы заново посмотреть, что же получилось. Общие и индивидуальные замечания, исправления, как хореографического текста, так и эмоционально-образной выразительности, делаются перед каждым повтором. Повторение без поправок и замечаний ведет к заучиванию ошибок, которые впоследствии очень сложно, а порой и невозможно исправить.

IX. Отработка танца

Отработка танца предполагает просмотр (прогон) всей композиции с целью проверки правильности и гармоничности соотношения всех частей драматургического развития действия, логику сочетания движений и композиционных перестроений. Одновременно задача постановщика

заключается в достижении технической чистоты, стилевого единства и слаженности работы в ансамбле, музыкальности, выразительности и эмоциональности исполнения. Когда танец готов, репетиции переносятся на сцену. Балетмейстер должен обязательно просмотреть свой танец из зрительного зала, меняя точку своего наблюдения. Это позволит балетмейстеру избежать композиционных ошибок.

Х. Сценическое оформление хореографической постановки

– каждый вкладывает свою долю творческого труда в общее дело. Подлинным творцом хореографического произведения является не отдельный человек, а творческий ансамбль – постановочная группа, куда входят помимо балетмейстера, композитора и исполнителей, еще гримеры, декораторы, музыканты, осветители, костюмеры и т.д. Задача балетмейстера состоит в том, чтобы направить творчество этого коллектива на поиски нужной среды для жизни танцоров на сцене, которые помогли бы им раскрывать содержание танца.

В балетных театрах и крупных профессиональных коллективах в оформлении постановки участвует художник и сценограф. Большинство руководителей любительских хореографических кружков полагаются на свои возможности. Поэтому, разрабатывая эскиз, он должен обладать даром художественного видения, иметь верное чувство пропорции, уметь сочетать цвета и создавать правильный цветовой ансамбль.

Одним из основных требований к разработке оформления танца должна стать концентрация выразительных средств, чтобы за короткий срок танцевального действия произвести впечатление на зрителя. Правильно выполненные сценические костюмы должны быть легкими и удобными для танца, подчеркивать танцевальные движения, при этом помогать исполнителям в создании верного и выразительного образа. Внимательно подбирается реквизит, грим и прически сочетаются со стилем и характером персонажа. Работая над декорациями, важно учитывать сочетание цветов костюмов и декорационного фона. [16]

Декорации, с одной стороны, должны помогать развертыванию танцевального действия а, с другой стороны, должны оставлять сцену свободной для танца. Большую роль играет в сценическом танце и световое оформление. Осветитель сегодня дополняет, а порой может и заменить декоратора, благодаря новейшим технологиям.

Работа по созданию хореографического произведения завершается, как правило, публичным (концертным) показом на сцене. Иногда реакция зрителя вносит свои коррективы в уже готовую танцевальную композицию и тогда хореограф-постановщик вынужден пересмотреть танец, внести коррективы в готовую, казалось бы, работу. Умение видеть глазами зрителя, прислушиваться к его мнению, относиться объективно к критике – это тоже работа балетмейстера.

Таким образом, осуществляя постановку хореографического произведения, балетмейстер выполняет поэтапно несколько функций:

- балетмейстера-сочинителя;
- балетмейстера-постановщика;
- балетмейстера-педагога;
- балетмейстера-репетитора.

В профессиональных коллективах, эти функции выполняют разные специалисты. В любительских, как правило, – руководитель коллектива и сочиняет, и обучает, и ставит, и репетирует. Но и балетмейстер, отвечающий за постановку полномасштабного спектакля, и хореограф, ставя концертную миниатюру, добиваются главного – единства всех составляющих композиции: музыки, рисунка, хореографического текста, выразительности и эмоциональности исполнителей, костюмов, декораций, светового решения. Все это подчиняется замыслу, идее, художественному образу. Говоря словами великого реформатора балета, просветителя Ж.Ж. Новерра: «Все искусства тесно сплочены и являют подобие многочисленной семьи» [20, с. 62]. Результат – танцевальное зрелище представляет собой единое гармоническое целое.

1.3. Педагогическое мастерство хореографа как преподавателя

Создание хореографического произведения невозможно без непосредственных его участников – танцовщиков. Несмотря на отличия в исполнении разных танцевальных стилей и направлений, масштабности или камерности форм, в постановочном процессе есть одно общее – реализация замысла балетмейстера, успех танца будет зависеть от точности, грамотности, пластической стройности исполнения. Известный педагог-хореограф И.Г. Есаулов пишет: «Исполнитель, с одной стороны, выступает как носитель традиций, технических приемов и стиля школы, с другой – как активный участник создания нового, как индивидуальный интерпретатор авторской задумки хореографа» [20, с. 48]. Поэтому чем лучше выучен исполнитель, тем ярче и выразительнее он сможет воплотить идею и замысел балетмейстера-постановщика. Достигнуть соответствующих результатов возможно только через последовательную и систематическую учебную работу.

Ответственность за уровень и качество исполнительского мастерства несет балетмейстер-педагог, выполняющий функцию преподавателя. Его основные задачи:

- организация и проведение учебно-тренировочных занятий, в процессе которых учащиеся овладевают необходимыми хореографическими двигательными навыками;

- воспитание пластической выразительности – художественно-образного восприятия и воспроизведения движения, необходимой для создания и воплощения на сцене хореографического образа.

Движения для танцовщика – это своеобразный словарный запас, это его речь, благодаря которой зритель понимает происходящее на сцене. Научить правильно произносить «слова», выстраивать «предложения», «фразы», «диалоги», сочинять «рассказы» и т.д. – функция хореографа-преподавателя. [3]

Воспитание исполнителя – процесс длительный. Знания и умения, полученные в ходе образовательной деятельности, складываются в некую профессиональную оснащенность, которая является гарантией успешной работы балетмейстера-постановщика.

Главным стержнем исполнительской подготовки танцора любого направления является система классического танца А.Я. Вагановой.

Становление исполнительской культуры складывается из двух компонентов: внешнего (физического) и внутреннего (духовного). Оба компонента являются взаимосвязывающими и взаимодополняющими.

Развитие и совершенствование внешней стороны начинается с первых уроков классического танца и складывается в постановке корпуса, рук и головы, в развитии всего суставно-связочного аппарата. Когда говорят: «у него есть школа», то имеют в виду четкое соблюдение позиций, положений ног, рук. «Правильно поставленный корпус, по словам А.Я. Вагановой, – это основа всякого па, правильно поставленная спина дает абсолютную свободу движения» [13, с. 34].

Классический танец, прежде всего, эстетически формирует тело. Занимаясь каждый день, через систематически повторяющиеся нагрузки, ученик приобретает необходимые хореографические двигательные навыки, развивает координацию, устойчивость, равновесие. «При первых экзерсисах, – писал К. Блазис, – ученик должен помещать руки на палку, чтобы сохранять прямое положение. Когда он приобретет известную гибкость, ему не потребуется больше помощь рук; и тогда ему следует вырабатывать апломб и равновесие – достоинства, необходимые для хорошего танцовщика» [6]

Уроки классического танца воспитывают организм физически, укрепляют и совершенствуют тело. Каждое упражнение имеет определенный смысл. Работа у станка – это не просто последовательность *plie* и *tendu*. Она направлена на развитие мышечной силы и координации движений. Поэтому необходимо понимать, как работают различные

группы мышц в каждой из танцевальных позиций. Будущий артист должен научиться управлять своим телом, ощущать свои движения в пространстве и времени, научиться распределять физические затраты, экономить силы по ходу исполнения движений, правильно дышать.[3]

Чтобы наработать силу ног, используется принцип повторяемости движения и увеличения его количества от занятия к занятию. При этом формируется мышечная память. Чем сильнее развиты двигательные способности мышц, тем свободней и профессиональней действия исполнителя на сцене. При таком исполнении зрителю кажется, что танец – это радость, полет, а танцевать не составляет большого труда. Естественность – залог успеха артиста и показатель мастерства.

Упражнения классического танца способствуют творческому самовыражению исполнителя. «Аттитюды, позы и арабески можно варьировать до бесконечности; какое-нибудь изменение в положении корпуса, рук или ног может при комбинациях породить множество возможностей. Художественному вкусу танцовщика представляется решить, как лучше комбинировать и видоизменять их применительно к жанру и характеру танца», – писал К. Блазис [3, с. 9].

Задача преподавателя – научить танцовщика постоянно думать обо всех тонкостях, нюансах сценического воплощения образа. Это касается не только собственно хореографического текста, но и задач психологической подготовки, и продуманного внешнего облика, чтобы все гармонировало с внутренним мироощущением артиста.

Большое внимание на уроках отводится музыкальному сопровождению. Через органичное соединение музыки и движения, формируется своеобразная атмосфера положительных эмоций, которые раскрепощают танцора, делают его поведение естественным. «Музыка, – говорил Н.И. Тарасов, – не только метроритмическая основа танца, а его художественная сущность, органически связанная с содержанием танцевального произведения. Это есть единое целое» [36, с. 243].

На уроках классического танца будущих артистов учат вникать в суть музыки, «увидеть», прочувствовать множество оттенков, которые проявляются в характере, переживаниях. Зримое воплощение музыки в пластике – вот идеал танцовщика. [24]

Музыкальность – дар врожденный. У многих ребят, поступающих в училище, она проявляется по-разному. Одни хорошо чувствуют ритм, другие – эмоциональную сторону музыки. На уроках, особенно в начальных классах, ученикам не разрешают «изображать» музыку, урок проходит в деловой, строгой атмосфере. Но здесь и происходят первые потери в детском восприятии музыки. Не всем удастся сохранить свои впечатления и возможность эмоционального отклика на музыку. И тем не менее, прирожденная или обретенная в ходе занятий музыкальность должна проявиться в танце. [29]

Классическая хореография, как и любой вид деятельности, формирует свое информационное пространство. В процессе обучения учащиеся овладевают большим объемом хореографической лексики, терминологии, приемов построения комбинаций и т.п. На основе этого запоминания формируется танцевальный опыт.

Классический танец, как и любой другой предмет, имеет свою методику освоения. Педагог классического танца обязан хорошо знать программу в целом и всецело опираться на нее в своей работе. Качественно не проработав простой элемент, никогда не получишь должного результата в изучении более сложного движения, производного от этого элемента [16]. Поэтому последовательность в составлении плана является залогом успешного освоения новых элементов.

Урок классического танца выстраивается по лейтмотивной системе, когда определенный отработываемый элемент проходит стержнем через весь урок, развиваясь от станка к прыжкам. Доминантой каждого урока служит определенное «лейтдвижение», определенная тема. Но композиций на эту тему – бесконечное множество. Это как в музыке – существует семь

нот, но они слагают гармонии симфоний, сонат, песен. Лейтмотив – систематизирующий фактор. В нем заложен принцип методического способа освоения, закрепления и усовершенствования технического исполнения движений классического танца. [5]

Выделим главные компоненты методики обучения (Таблица 1).

Таблица 1

Главные компоненты методики классического танца

Компонент	Содержание
Механика (Развитие двигательных навыков и качеств опорно-двигательного аппарата)	<ul style="list-style-type: none"> - первичное освоение движений; - контроль точности и правильности в исполнении; - контроль за физической нагрузкой; - ориентировка в пространстве, координация
Музыкальность и развитие навыков образного восприятия	<ul style="list-style-type: none"> - музыкально-ритмический слух; - чувство ритма в статике и динамике; - музыкальная память; - музыкальное мышление и воображение
Пластическая выразительность	<ul style="list-style-type: none"> - пластическое воплощение движения; - эмоционально-художественное восприятие движения; - артистизм; - художественно-пластическое воспроизведение движения

Несмотря на строгий академический стиль, классический танец не ограничивает и не сковывает индивидуальность танцовщика. Напротив, он дает ему возможность полнее и свободнее раскрыть свои творческие возможности, обогащает пластическую выразительность, позволяет показать разнообразие исполнительской манеры.

Если говорить о системе классического танца как системе педагогической, то главной целью обучающего процесса является систематическая работа, направленная на формирование всесторонне и гармонично развитой личности. По определению российского педагога Т.Н.Мацаренко, педагогическая деятельность – это «сознательная целенаправленная деятельность взрослых старших поколений,

направленная на осуществление и осуществляющая руководство процессом воспитания детей» [27,с.78]. Педагог-хореограф – это специально обученный профессионал, вооруженный практическим опытом и теоретической системой знаний. Основными составляющими педагогического процесса в хореографии являются четыре позиции:

- цели обучения;
- состав учеников;
- содержание предмета;
- методы обучения.

В основе обучения лежит личностно-ориентированный принцип. Свойства характера, темперамент обучающегося часто влияют на конечный результат гораздо сильнее, чем физические способности.

Процесс обучения предполагает неразрывную связь «учитель-ученик», поэтому важное значение имеет авторитет педагога, его профессиональные и личностные качества. Первое впечатление о преподавателе как носителе танцевальных традиций складывается через его показ того или иного движения. А. Мессерер пишет об этом: «Даже сегодня, когда написаны учебники, отшлифована методология движений классического танца, педагог свои знания передает через показ и рассказ» [28, с. 76]. Конкретный и правильный показ преподавателем движения создаст зрительный эталон, а ясные, четкие и доступные объяснения и замечания быстрее достигнут цели, чем многократное бездумное повторение па.

Мастерство преподавателя заключается в том, чтобы не упустить множество важных составляющих учебного процесса и органично выстроить класс. Необходимо также творчески подходить к выполнению своих непосредственных обязанностей, учитывать изменения видеть и перспективу в направлении работы.

В качестве обобщения, очертим круг задач, которые решаются педагогом в ходе учебного процесса. (Таблица 2)

Педагогические задачи преподавателя на уроке классического танца

Задачи	Содержание
Задачи, связанные с методикой преподавания	<ul style="list-style-type: none"> - принципы последовательности изучения материала, - правильность исполнения элементов классического танца, - методический подход к изучению движений классического экзерсиса, - принципы развития опорно-двигательного аппарата.
Задачи, характеризующие особенности ведения урока	<ul style="list-style-type: none"> - особенности индивидуального и личностного подхода, - значение педагогического показа, создание творческой атмосферы занятий, выработка профессиональной разговорной лексики педагога, - умение применять образные стимулы мышечных ощущений, - рациональное использование пространства зала в ходе урока, умение выстраивать задания в зависимости от психофизических особенностей учеников, - развитие острого внимания и профессиональной памяти, - умение точно определять недостатки, указывать способы их исправления.
Задачи, связанные с логикой планирования занятий, принципами составления урока и комбинаций	<ul style="list-style-type: none"> - умение работать с программой, аналитический подход в разучивании элементов классического танца, - умение выстраивать урок, соотнося мышечно-физическую и эмоционально-умственную нагрузку, - приобретение навыков составления урока по принципу тематизма и построение комбинированного задания с определенной методической задачей, владение принципом варьирования в составлении комбинаций и знание правил соединения элементов классического танца, - определение последовательности расстановки упражнений экзерсиса и соразмерности частей урока.
Задачи, связанные с вопросами воспитания исполнительской культуры	<ul style="list-style-type: none"> - контроль над точностью исполнения и осмысленной выразительности движений, - соблюдение музыкально-ритмических принципов построения комбинаций, - воспитание музыкальности, кантиленности, - умение работать с концертмейстером - выработка академической манеры показа, исполнительского стиля, высокого эстетического вкуса, - развитие индивидуальности

Выводы по первой главе.

1. Анализ литературы показал, что вопросы творчества и творческого процесса постоянно находятся во внимании различных наук. При всем многообразии видов творчества, их объединяет, во-первых: результат – создание нового продукта, и во-вторых: этапность творческого процесса – замысел и реализация замысла.

2. Творческий процесс в хореографии направлен на создание хореографического произведения и состоит из двух основных этапов:

- осмысление хореографом жизненного материала и мысленное создание общей конструкции будущего произведения, поиски образного решения темы (выбор выразительных средств и методов, разработка музыкально-хореографической драматургии и т.д.).

- образное воплощение замысла – постановка хореографического произведения и его сценическая презентация.

3. Создателем хореографического произведения является балетмейстер, объединяющий функции сочинителя-драматурга, постановщика.

4. Реализация замысла балетмейстера и его сценическое воплощение возможно при условии технической и эмоциональной подготовленности исполнителей-танцовщиков.

5. Задачи формирования исполнительского мастерства решает балетмейстер-педагог, хореограф, выполняющий функции преподавателя в процессе учебно-тренировочных занятий и репетиций.

4. Достигнуть соответствующих результатов возможно только через последовательную и систематическую учебную работу. Главным стержнем исполнительской подготовки является урок классического танца.

ГЛАВА 2. ФУНКЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ОБЩЕМ ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

2.1. Специфика творческой деятельности военного ансамбля песни и танца Национальной Гвардии Республики Казахстан

Современная армия Казахстана насчитывает 109 тысяч 500 человек. Основная часть – это молодые люди, в руках которых находится настоящее и будущее нашей Республики. Армия является не только могучей боевой и созидательной силой, но и несет в массы культуру и искусство наших предков и современников. Искусство всегда рассматривалось как часть и средство воспитания. Одной из действенных частей в структуре армии, имеющей непосредственное отношение к искусству, являются военные ансамбли песни и танца.

В Казахстане военно-музыкальное искусство представляют следующие творческие коллективы: Центральный ансамбль песни и танца Министерства обороны Республики Казахстан, Ансамбль песни и пляски пограничной службы Комитета национальной безопасности Казахстана и Ансамбль песни и танца Национальной Гвардии РК.

Национальная гвардия по праву входит в число элитных подразделений Вооруженных сил страны.

Свою историю Национальная гвардия начинает с 10 января 1992 года, даты, когда появились Внутренние войска МВД. В 2014 году они были преобразованы в Национальную гвардию. Но Днем образования войск правопорядка принято считать январский день 1992 года. И вот на протяжении 27 лет внутренние войска, оправдывая свое предназначение, являются одним из гарантов социально-политической стабильности в стране. Стало уже традицией – в канун образования войск в воинских частях по всей стране молодые новобранцы дают клятву на верность служению Отечеству.

С первых же дней существования в структуре войск действует ансамбль песни и танца,

Главной целью ансамбля является содействие воспитания верности личного состава воинскому и гражданскому долгу, любви к Отечеству, развитие чувства принадлежности к Вооруженным силам, повышению авторитета и престижа Внутренних войск. Здоровый морально-психологический климат, создаваемый в ансамблях, воинская дисциплина способствуют формированию высоких нравственных качеств. Средствами хореографии, музыкального искусства и поэзии вырабатывается правильный художественно-эстетический вкус. Благодаря концертам военнослужащие и их семьи приобщаются к художественному искусству и творчеству.

Ансамбль является художественно-творческим коллективом и создается из профессиональных музыкантов, инструменталистов и танцовщиков. В структуре ансамбля – административно-творческая, фольклорно-этнографическая, вокально-хоровая группы, а также малый состав эстрадного оркестра и солисты-вокалисты. Украшением ансамбля является танцевальная группа (балет).

Художественный руководитель – начальник ансамбля полковник Рахметжан Шамуратов, главный военный дирижер – полковник Петр Снаговский, начальник оркестра – майор Асхат Мухамедьяров. Руководитель балета – Гульшара Сахиева.

Как сказал главнокомандующий Национальной гвардией – генерал-лейтенант Руслан Жаксылыков: «Здесь служат сильные и талантливые военные. В их рядах заслуженные деятели культуры, победители и номинанты международных конкурсов и фестивалей. Они и родину защитят и доброй песней порадуют, и станцуют». В составе ансамбля высокопрофессиональные музыканты, танцоры и солисты: заслуженная артистка РК Гульнар Хамзина, лауреаты международных конкурсов Бибигуль Жанузак, Равиль Отарбаев, популярный казахстанский певец

Естай Мукашев, лауреаты республиканских конкурсов Бауыржан Нурымбетов, Серик Жапаров, Куаныш Куттымуратов, Алибек Матбаев и другие.

Особое внимание артисты и солисты ансамблей песни и танца придают подбору репертуара. Каждая песня или танец проходят строгий отбор, а затем утверждаются на художественном совете коллектива. Основу репертуара составляют песни на героико-патриотическую тему, песни о Великой Отечественной войне. Коллектив исполняет также народные песни на казахском, русском, украинском, немецком языках, произведения зарубежной классики, современные лирические и эстрадные песни. В репертуаре танцевальной группы – военные, казахские танцы и танцы народов мира.

Ансамбль Национальной Гвардии (в дальнейшем НЦ РК) по роду деятельности относится к концертно-гастролирующей организации. Как сказал художественный руководитель, заслуженный деятель РК Рахметжан Шамуратов: «Наш ансамбль очень часто выезжает, является приглашенным участником на многих республиканских и международных фестивалях. Мы стараемся опираться на национальный колорит. Стараемся показать в зарубежных странах свое достояние, представляем народные инструменты, музыку, танцы». Артисты постоянно выезжают с концертами в части и подразделения, где их с радостью принимают солдаты и офицеры. Славной традицией стало участие ансамбля в работе информационно-пропагандистской группы Комитета Внутренних войск, в ходе проводимых военно-патриотических акций, названия которых говорят сами за себя: «Служим Отчизне – служим народу!», «Конституции верны!», «Мой Казахстан – мое будущее», «Мы – наследники Победы», «Офицер – профессия героическая» и др. Главной целью данных акций является воспитание молодежи в духе казахстанского патриотизма, толерантности, межконфессионального и межкультурного согласия всех национальностей, проживающих в нашей стране и представляющих

единый народ Казахстана. В ходе акций проводятся «круглые столы», встречи с ветеранами Великой Отечественной войны и Внутренних войск, а также со студенческой и учащейся молодежью. Для воспитанников детских домов организуются благотворительные акции с вручением подарков от имени руководства МВД и командования войск. Особый зритель – жители поселков, районных центров. Так, в марте стартовала эстафета, посвященная 74-годовщине Великой Победы. Жители Мангыстау стали первыми на концертах ансамбля, которые прошли при полном аншлаге. Артисты со специально подготовленной концертной программой побывали в Актау и Жанаозене, дали концерты в поселках Жетыбай и Шетпе.

Стали традиционными ежегодные отчетные концерты ансамбля. Подобные концерты не только демонстрируют высокий профессиональный уровень и мастерство артистов, придавая еще большую известность ансамблю и повышая авторитет всех Вооруженных сил, но и оказывают благотворное влияние на патриотическое, культурное воспитание молодежи и личного состава.

У ансамбля – свое неповторимое творческое лицо. Коллектив постоянно пробует себя в разных стилях. Наглядное подтверждение – последние программы ансамбля «Четыре времени года» и «Есть такая профессия!». Первая создана как эстрадное шоу-ревю, вторая – как массовый зрелищный военно-патриотический музыкальный спектакль.

По мнению руководителя танцевальной группы ансамбля – Гульшары Сахиевой, двух одинаковых ансамблей не бывает, у каждого коллектива своя фишка. Например, у пограничников в творчестве сделан упор на фольклорные казахские традиции. Ансамбль обороны отдает предпочтение академическим народно-сценическим танцам. У нас был сделан упор на балет с элементами эстрадного шоу».

В программе ансамбля: «Танец воинов», «Афганский», «Уйгурский», «Кадриль», «Ретро».

Казахские танцы являются стержнем в группе народно-сценических композиций ансамбля. В постановке М.Ж. Тлеубаева идут «Кос-алка», «Карлыгаш», «Балбраун», «Шашу». Интересным получился Казахский танец «Дударай» на мелодию популярной одноименной песни. Название произошло от казахского «дудар» – кудрявый. Таким ласковым прозвищем девушка называет своего любимого. Она – русская, ее избранник – казах. Ее любовь такая чистая и сильная, что никакие религиозные и национальные предрассудки не могут быть преградой.

Учитывая многонациональный состав и ансамбля, и всего Казахстана, в репертуар включены и танцы народов мира – узбекские, грузинские, украинские, русские и др. Песни и танцы казахских степей, народов мира в исполнении военных артистов открывают миру наше многонациональное, многоцветное музыкальное искусство, вдохновляют, заряжают людей оптимизмом. Изучение танцевальной культуры других этносов содействует укреплению дружбы, сплоченности, как между артистами-танцорами, так и зрителями. Вырабатывается толерантное отношение к истории, традициям разных народов. Именно на дружбе и согласии построены основные жизненные позиции каждого казахстанца. И ансамбль как нельзя лучше доказывает это своим искусством.

Артисты сами проявляют разумную творческую инициативу, очень часто находят музыку, сами предлагают текст, балетные идеи постановок. Это только приветствуется. Балет в той или иной степени присутствует на сцене практически во всех музыкальных номерах.

Но наиболее впечатляющими всегда оставались военные пляски, которыми, как правило, завершались концерты. Пляска исполняется под аккомпанемент хора или начинается сразу же после песни. Певцы немного отступали, освобождая место для танцоров, которые как бы выходили из их рядов. Пляска в военном ансамбле – это традиционный завершающий кульминационный момент выступления артистов, и она несет большой эмоциональный посыл, создавая коллективный образ воина, защитника.

Анализируя выступления артистов-танцоров военных ансамблей, сравнивая их с обычным ансамблем танца, можно выявить основное отличие – своеобразный уникальный исполнительский стиль.

История жанра военной пляски связана с именем балетмейстера П.П. Вирского. До него пляски строились по традиционной схеме эстрадного ансамблевого номера. Эпизоды, контрастные по темам, настроению, по характеру движений, чередовались с динамичностью их развития, с обязательной демонстрацией трюков. Финал, как правило, был массовый и темповой. Усиливало зрительское восприятие строевая выправка и военные костюмы участников, создавая образ мужественности, отваги, удали. [2]

П.П. Вирский обогатил лексику за счет включения техники классического танца в сочетании с движениями русских, украинских и белорусских народных танцев. Воспитанный школой классического танца, он сумел создать сложный синтетический танцевальный язык, который сегодня является узнаваемым. Вирскому также принадлежит идея использовать строевой шаг и приемы строевого учения как основу армейской пляски. Чередую маршевый шаг по темпу, применяя приемы штыкового и сабельного боя, балетмейстер создал множество солдатских танцев, которые составляют «золотой фонд» военного танцевального репертуара и на котором воспитывается современное поколение балетмейстеров-постановщиков. [2]

Вся творческая и исполнительская деятельность ансамбля осуществляется на основе перспективного (годового) и текущего (месячного) планирования. Планы утверждаются заместителем командующего войсками, курирующего воспитательную работу.

Ансамбль в течение года готовит одну новую концертную программу. Концертные выступления могут быть с участием всего творческого состава ансамбля или с участием части творческого состава (бригадные). При необходимости, на период подготовки и отработки новой

программы разрешается приглашать режиссера, балетмейстеров, художников, концертмейстеров, педагогов-репетиторов по вокалу, балету.

В настоящее время ансамбль, в состав которого входят сотрудники различных подразделений МВД, насчитывает более сорока человек.

«Такого уникального коллектива нет нигде, – говорит начальник ансамбля Рахметжан Шамуратов. – В ансамбле выступают контрактники, имеющие высшее академическое образование. Для них служба – это песни и пляски, а боевой пост – сцена. У ансамбля разнообразный репертуар, от классики до современности, от традиционного фольклора до его сценической стилизации. Мы исправно несем свою службу на сцене, своим искусством поднимаем патриотический дух у населения, пропагандируем наше культурное достояние».

2.2. Организация учебно-тренировочной и постановочно-репетиционной работы в ансамбле

Анализ репертуара балетной группы ансамбля песни и танца Национальной Гвардии РК показал, что основой постановочной деятельности является народно-сценическая хореография. Кроме этого, руководители и балетмейстеры коллективов не ограничиваются постановкой традиционных народных танцев. В репертуаре ансамблей есть композиции, тематические программы, спектакли, построенные на синтезе различных направлений хореографии, которые требуют от исполнителей владения всеми выразительными средствами танца в совершенстве.

Разнообразный лексический багаж женского танца, хорошая прыжковая и трюковая мужская техника, усложнение раздела вращений – все это характерно для профессиональных ансамблей народного танца. Диапазон исполнительской техники артиста ансамбля народного танца велик, и балетмейстеры пользуются им для постановки самых различных произведений. Репертуар балета мы отобразили в таблице (Таблица 3).

Репертуар балетной группы ансамбля песни и танца Национальной
Гвардии

№ п/п	Казахские танцы	Танцы стран СНГ	Танцы народов мира	Современные танцы
1.	«Сарбаздар»	Русский танец «Яблочко»	Венгерский танец «Чардаш»	Танец «Вальс»
2.	«Ұлы дала батырлары»	Русский танец «Кадриль»	Румынский танец «Кэлушарий»	Танец «Ретро»
3.	«Қос Алқа»	Украинский танец (соло)	Турецкий танец	«Дождь - поэзия души» (женский)
4.	«Алдар көсе»	Украинский танец «Гопак»	Монгольский танец	Танец «Танго»
5.	«Қос алқа»	Танец «Лезгинка»	Афганский танец	«Молодежные ритмы»
6.	«Мелодия степей»	Уйгурский танец (женский)	Цыганский танец (массовый)	«Чарльстон» (дуэт)
7.	«Балбырауын»	Уйгурский танец (массовый)	«Испанские миниатюры»	Гусарский танец
8.	«Шашу»	Татарский танец (шуточный)	Корейский танец с барабанами	
9.	«Песня о домбре»	Узбекский танец	Китайский танец	
10.	«Жастар биі»	Хорезмский танец	Индийский танец (женский)	
11.	«Ақ-қу» (женский)	Туркменский танец (Массовый)		
12.	«Шолпы»			
13.	«Наурыз биі»			
14.	«Қазақ вальсі»			
15.	«Дударай»			
Вокально-хореографические композиции			Спектакли	
«Дружба» «Казахстан – Родина моя» «Офицеры» «Маншук» «Мой Казахстан» «Победный май»			«Во имя Родины» «Алпамыс батыр»	

Из таблицы видно, насколько разнообразен репертуар по содержанию, направленности, по форме сценического выражения.

Специфика работы военного ансамбля, его разнообразный репертуар, жанровое своеобразие требуют особой подготовки, которая не всегда может выполняться выпускниками хореографических училищ.

В хореографическом образовании классический и народный танец, представляющие два направления в искусстве танца, всегда находятся рядом. В ансамбле НГ народный танец является основным, а классический помогает исполнителям приобрести лучшую сценическую форму, помогает развивать мышечный аппарат ног, на которые приходится максимальная нагрузка во время репетиций и представлений. Немаловажно и то, что, занимаясь тренажем, артист, разогревая суставно-связочный аппарат, предупреждает этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений.

До конца овладеть всем диапазоном хореографического языка за короткий срок невозможно. Поэтому, поступив на службу в ансамбль, молодой артист продолжает работать, овладевать танцевальным мастерством, повышать свой профессионализм. Без танцевальной техники не может быть творческого роста. Особенно эти вопросы актуальны сегодня, когда движения народного танца становятся более техничными, а пластичность тесно переплетена с образностью выражения.

Профессионализм артиста ансамбля народного танца базируется на двух основных составляющих: [27]

- 1) приобретение в процессе обучения в хореографическом училище навыков и умений, и
- 2) совершенствование исполнительского мастерства в профессиональной трудовой деятельности.

Регулярно проводимые учебно-тренировочные занятия являются непременным условием творческих успехов, как отдельного артиста, так и всего коллектива. Без этих занятий, ограничиваясь только работой над репертуаром, нельзя добиться должного профессионального мастерства. Но исполнительский уровень, стабильность, жизнеспособность,

перспективы творческого роста артистов в первую очередь зависят от качества учебной работы.

График работы балетной группы строится по определенной схеме, обязательной для коллективов подобного рода. Это – тренаж, репетиции, концертные выступления и гастролы. Тренаж обязателен каждый рабочий день и включает в себя классический экзерсис у станка, работу на середине зала и этюдную работу постановочного плана. Основная задача классического экзерсиса заключается в закреплении у артистов профессиональной основы, заложенной ранее в хореографическом училище. Несмотря на стойкие знания, классический тренаж должен быть обязателен, а в работе над каждым движением экзерсиса необходимо добиваться точности и чистоты исполнения. Тем более, что все движения народно-сценического танца – это все те же элементы, основанные на движениях классического танца.

Исполнительский стиль военной пляски выдвигает повышенные требования к мужскому составу. В классе много времени уделяется прыжкам, подготовке и исполнению различных партерных (низовых) и воздушных трюков, которые являются неотъемлемой частью украинского гопака, русских танцев и, особенно, солдатских плясок.

Технически сложными являются и казахские джигитовки. Это и движения с опусканием на одно колено, переходы с колена на колено с полуповоротами («Тзе алмастыру»), шаги на одном колене («Тземен журу»). Особую сложность вызывают эффектные «Тзе бугу» – полные повороты на месте и в продвижении на двух коленях. Присядки в казахском танце составляют большую группу движений, объединенных названием «Ат-шабыс» – скачки.

Характерное движение в казахском танце – «Молдас куру» – постепенно увеличивающееся сгибание колен при выполнении движения «молдас», переходящее в положение «молдас» сидя на полу. Более сложен подъем из сидячего положения. Он облегчается только тем, что тяжесть

тела переносится на корпус, наклоняемый вперед, давая возможность вновь перейти на скрещенные ступни и начать в глубоком приседании качалку, постепенно вытягивая колени. Эта последовательность опускания и подъема может производиться и быстро, но главное, чтобы все стадии движения были слитны и техника выполнения должна быть отработана до автоматизма.

Артист ансамбля ценен тем, что он владеет какой-либо техникой вращения, высоких прыжков, присядок, ползунков и т.д. Поэтому раздел «индивидуальная техника» является основным в ансамбле, как для его руководителя, так и для солиста-танцора.

Прыжковая часть обязательна и для женского состава. Легкость, полетность, элевация, характерные для различных танцев, достигаются за счет классических прыжков.

Тренаж проводит педагог по классическому танцу Р.Х. Абдуллина, с мужской группой работает приглашенный педагог А. Валиев.

На практике применяется существующая программа по классическому танцу, используются основные методики в проведении урока, но каждый раз эта программа варьируется в соответствии с планируемым репертуаром. Именно подчиненность учебного процесса творческим задачам ансамбля – основная особенность постановочно-репетиционной работы балета. Комбинации составляются таким образом, чтобы они были полезны в учебном плане – развивали художественно-артистическую натуру танцора, его профессиональное мастерство, и в то же время, разученный материал мог легко переходить в народно-сценические варианты.

Так, в процессе постановки испанского танца, артистам пришлось пересмотреть отношение к классическому академическому танцу. Большую часть репетиционного процесса уделялось постановке корпуса. В казахских танцах, и женских, и мужских, движения отличаются свободой, пластичностью корпуса. Все мысли казаха как бы выплескиваются наружу.

А здесь, необходимо было освоить новую осанку, научиться сдержанности движений, через пластику рук, выразительность поз надо было суметь передать внутреннюю экспрессию и темперамент, присущие испанскому народу» (10). Все это выстраивалось на уроках классического танца – были обязательны *adagio* как у станка, так и на середине зала, комбинации выстраивались с включением IV, V, VI *port de bras*, где наиболее активен корпус, и есть необходимая широта движений. Особое внимание педагог уделяла на законченность позы, на чистоту исполнения.

При изучении индийского танца акцент на уроке был сделан на движения рук. Индийские мудрецы говорили, что сила танца – на кончиках пальцев. С помощью кистей рук изображались целые эпизоды из жизни – любовь, ревность, ирония, страх, радость – всю гамму чувств передавали одними пальцами. К.С. Станиславский называл кисти рук «глазами тела», считал, что «в искусстве Терпсихоры руки заменяют порой человеческую речь искусства драмы». В индийском танце руки, особенно жесты, служат одним из основных средств актерской выразительности. Целесообразный и внутренне оправданный жест, дополняя или заменяя слово, помогает ярче раскрыть внутреннее содержание образа.

На работу рук в классическом экзерсисе, особенно в женском классе, обращают особое внимание. Это связано с наличием в репертуаре казахских танцев, чье богатство, многообразие и красоту невозможно показать непластичными и невыразительными руками. Педагог для уроков умело выбирает те упражнения, которые в наибольшей мере развивают мышцы плечевого и локтевого сустава, запястья и пальцев. Упор также делается на смену ракурсов в комбинации, на плавность, координацию.

На уроке и репетициях большое значение также придается образности и выразительности. Танцевальная техника не должна заслонять художественности произведения. Только искреннее исполнение способно эмоционально захватить зрителя, увлечь его глубиной чувств и сердечной правдой. Если исполнитель органично живет в образе, тогда контакт со

зрителем достигает вершины, и зритель становится соучастником происходящего на сцене. Поэтому основной принцип учебно-тренировочной и репетиционной работы – органичное сочетание задач «технических» с художественно-творческими. Каждое задание, от простой комбинации на станке до законченного этюда, должно иметь эмоционально-образную установку, быть «наполнено» выразительным смыслом и содержанием. Не существует действия без цели, без побуждения его мыслью. Зная творческую задачу, артист осознанно выполняет танцевальные действия в атмосфере воображаемых обстоятельств. При таком подходе повышается эффективность решения всех «технических» задач обучения.

Большую роль на уроке играет работа концертмейстера и его творческий контакт с педагогом. Составляя урок и отдельные комбинации, педагог также исходит не только из метроритмической стороны музыки, но и старается пластически передать ее характер, особенности ее формы и структуры. На уроках используются произведения русской и зарубежной классики, лучшие образцы современной музыки.

Таким образом, в своей работе педагог и балетмейстер ансамбля придерживаются главных принципов:

- последовательности и систематичности;
- целесообразности изучаемого материала;
- подчиненность задачам репертуара.

Руководитель балета, Гульшара Сахиева, является постановщиком почти всех танцевальных композиций. В отдельных случаях имеет место приглашение балетмейстеров со стороны для постановки наиболее значимых хореографических полотен.

Танец «Балбырауын» на музыку одноименного кюя Курмангазы был поставлен Г. Бейсеновой. Это реставрация поставленного ранее танца балетмейстером З. Райбаевым. Сюжет танца как бы выхватывает небольшой эпизод из конно-спортивной игры, свидетелями которого

становимся мы – зрители. Группа «всадников» с веселым духом погонисоперничества врываются на сцену. Сюжет танца абстрагирован, он не привязан к какому-либо конкретному виду спортивной игры. Балетмейстер в танце не передает движения в их бытовой подлинности, а, опираясь на классические движения, интерпретирует их в зависимости от возможностей исполнителей. Стелющиеся прыжки в длину, выпады на plié с оттянутой далеко назад другой ногой и прогибом корпуса способствовали созданию образа полетности скачки. Прыжки вверх с согнутыми коленями и откинутым корпусом, исполненные с шага на каблук, и затем вращение на полу показывали грацию коня и наездника во время прыжка. Классические жете, перекидные, воздушные туры и партерные пируэты – все эти движения способствуют передаче образа наездников, мастерского владения искусством джигитовки. Руки в танце находятся в соответствующей позе рук для всадника – правая рука, держащая камчу, высоко поднята над головой. Этот художественный прием часто используется для обозначения всадника. Музыка Курмангазы, передающая картину бескрайней степи и стремительно бегущего коня, движения исполнителей, не останавливающихся ни на секунду, передают всю атмосферу народного праздника, дух соревнования, а также настроение участников игры.

Для постановки театрализованного музыкально-хореографического спектакля «Алпамыс батыр» была приглашена известный казахстанский балетмейстер Гульнара Габбасова. Спектакль создан на основе казахского народного эпоса и приурочен к празднованию 550-летней годовщины Казахского ханства. Идейным содержанием крупномасштабного произведения является почтение героического прошлого казахского народа, укрепление единства, воспитание патриотизма и ответственности за судьбу страны и будущих поколений.

Сказание об Алпамыс-батыре – «Аманат» - занимает особое место в богатом устном литературном наследии казахского народа. Из поколения в

поколение на протяжении 1000 лет народ передавал этот героический эпос, исполняя в различных версиях – в слове, инструментальных кюях, песне.

Алпамыс – народный защитник, борец за справедливость, человек, готовый отдать жизнь за счастье своего народа. Личность Алпамыса как нельзя лучше отражает дух независимого Казахстана.

Особенность и одновременно сложность постановки заключалась в том, что в спектакле был занят практически весь состав ансамбля – вокалисты, инструменталисты, балет. Каждый был участником единого действия. При этом, кроме свои профессиональных функций, каждый был актером, воплощал на сцене определенный образ и характер.

На начальном этапе постановочного процесса артисты вместе с балетмейстерами познакомились с историко-этнографическими источниками. Вместе с руководителем вокальной группы, Г. Габбасовой как главным постановщиком, был создан композиционный план, в котором излагался замысел будущего произведения, подробно выстраивалась сюжетная канва по картинам, прорисовывались образы главных героев, других действующих лиц с описанием места действия. Как сказала Гульнара Габбасова: «Моей задачей было провести две линии: личную линию героев и историческую линию нашего народа. Ведь на земле так и было: когда подступал враг, народ объединялся. И мы это выразили и пластикой танца, и музыкальной драматургией». Жизнь и смерть, любовь и ненависть, свобода и плен – в таких контрастных решениях строит хореограф сюжетную линию. И весь строй произведения, его образная структура и сценическое решение подчинены этим противопоставлениям.

Мирные сцены решены средствами народного творчества: песни сменялись играми, красивые лирические танцы девушек – соревнованиями в джигитовке юношей. Среди всех выделяются Алпамыс и Гульбаршин. Они любят друг друга и счастливы разделенной любовью. Их «разговор», решенный в форме двухчастного адажио, выливается в лирическую песню безмятежного счастья. Шаловливая детская игра первой части сменяется

напевной мелодией второй с мягкими арабесками. Весь дуэт, пронизанный покоем и гармонией, является драматургической экспозицией в раскрытии темы добра, света, счастья. Балетмейстеру Г. Габбасовой удалось через танец передать такие черты девушки, как верность, преданность, чистота, целомудрие. Для лексики завоевателей были выбраны резкие движения, характеризующие агрессию, злость, жажду власти. Сцены борьбы решены средствами классического танца. Балетмейстер смело вводит стремительные вращения, воздушные прыжки, акробатические движения и элементы боевых искусств. Артистам приходилось учить новые движения, непохожие на привычные движения народных танцев.

Гульнара Габбасова известна как хореограф, работающий в направлении современного танца. И в спектакле «Алпамыс батыр» ей удалось соединить традиционное и новаторское, взглянуть на историю «давно минувших дней» глазами сегодняшнего зрителя. И это удалось, потому что премьера спектакля прошла с большим успехом. В «Алпамыс барыре» балетмейстерское, режиссерское и преподавательское искусство неразрывно слились в органическое художественное целое.

2.3. Многофункциональность творческой деятельности руководителя балета ансамбля песни и танца НГ РК

Активная функциональность руководителя хореографического коллектива может существовать лишь в том случае, когда у него имеется многогранный комплекс интеллектуальных, художественно-творческих, профессиональных и чисто человеческих качеств. Исходя из специфики работы военного ансамбля, творческая деятельность руководителя балета охватывает как общепедагогические, и профессиональные требования, так и социальные и личностно-индивидуальные установки.

Наблюдая за работой Г. Сахиевой, мы определили, что ее деятельность как руководителя творческого коллектива – балетной группы

ансамбля песни и танца Национальной гвардии РК – характеризуется многоаспектностью и определяет ряд выполняемых им функций (Рис. 1):



Рис.1. Функции руководителя хореографического коллектива

1) организационно-управленческая (руководитель коллектива является его организатором, идейным вдохновителем и управляет его функционированием);

2) балетмейстерская (руководитель коллектива является главным балетмейстером-постановщиком);

3) репетиторская (руководитель коллектива отвечает за качество исполнения и репетиционный процесс, выполняя функции главного педагога-репетитора);

4) обучающе-воспитательная (обучение исполнительскому мастерству: проведение тренажа и духовно-эстетическое воспитание танцовщиков);

5) развивающая (формирование всесторонне развитых личностей в ансамбле осуществляется путем равноценного физического, эмоционального, эстетического, интеллектуального, креативного развития исполнителей).

Проанализировав работу художественного руководителя, мы определили профессиональные качества, которые распределили по следующим разделам (Таблица 4).

Таблица 4

Профессиограмма руководителя хореографического коллектива

Раздел	Профессиональные качества
Психологические аспекты	<ol style="list-style-type: none"> 1. Высокая внутренняя мотивация к формированию профессионального мышления. 2. Целенаправленное развитие творческого мышления. 3. Осознание целей и задач индивидуального творчества. 4. Осознанное формирование профессиональных личностных качеств.
Художественно-интеллектуальные способности	<ol style="list-style-type: none"> 1. Оригинальное мышление. 2. Способность убедительно доказать собственную идею. 3. Способность к приобретению новых знаний и корреляции ошибочных установок. 4. Уверенность в собственном творческом видении.
Эмоциональная образность	<ol style="list-style-type: none"> 1. Эмоциональная возбудимость. 2. Глубокие эмоциональные реакции. 3. Эмпатия. 4. Способность к экспрессивной образности.
Ассоциативность в мышлении	<ol style="list-style-type: none"> 1. Высокий уровень обобщений. 2. Выход за рамки привычных стереотипов. 3. Глубина художественно-образного восприятия. 4. В единичном видеть и передавать всеобщее.
Творческая инициатива, активность	<ol style="list-style-type: none"> 1. Способность к выдвижению собственных идей. 2. Большая скорость выработки собственных решений.
Художественная интуиция	<ol style="list-style-type: none"> 1. Отказ от логического мышления в моменты творчества. 2. Умение прислушиваться к интуитивным импульсам и чувствам. 3. Чувство непосредственности, способность к предвидению.
Творческое воображение и фантазия	<ol style="list-style-type: none"> 1. Образность мышления. 2. Стремление к сочинению нового, ранее не использованного. 3. Яркость видения.
Художественная рефлексия	<ol style="list-style-type: none"> 1. Отсутствие колебаний в выборе собственного пути. 2. Осознание собственной индивидуальности. 3. Выбор средств художественного воплощения спонтанно и без усилий. 4. Умение внушать свои творческие идеи и убеждать. 5. Способности в организации творческого процесса, контролирование ситуации.

Профессиональные знания средств танцевальной выразительности	<ol style="list-style-type: none"> 1. Глубокие знания в области сущности движения и его возможностей. 2. Природные данные (шаг, выворотность, прыжок и т.д.) 3. Психофизиологическая мобильность двигательного аппарата. 4. Знание законов биомеханики и психомоторики
Музыкально-ритмические способности	<ol style="list-style-type: none"> 1. Глубокие знания связей музыки и танца. 2. Умение вскрыть законы музыкальной драматургии и выразить их в хореографии. 3. Совершенное владение ритмом и темпом движения
Способности к композиции:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Знания в области законов композиции движения и пространства. 2. Владение разнообразными способами соединения движений. 3. Знание законов хореографической логики развития произведения.
Способность к пластической импровизации	<ol style="list-style-type: none"> 1. Знание сущности и законов танцевальной импровизации. 2. Способность свободно импровизировать в период постановочной работы.
Способность целостного восприятия хореографического произведения	<ol style="list-style-type: none"> 1. Знание законов художественной целостности. 2. Владение законами режиссуры. 3. Ощущение стиля и жанра. 4. Понимание меры сценического времени и динамики сценического пространства

Как мы видим, в профессии хореографа сплетены разные компетентности:

1) специальная – владение собственно профессиональной деятельностью на достаточно высоком уровне, способность проектировать свое дальнейшее профессиональное развитие;

2) социальная – владение совместной профессиональной деятельностью, принятыми приемами профессионального общения; сотрудничеством, социальная ответственность за результаты своего труда;

3) личностная компетентность – владение способами личностного самовыражения и саморазвития.

4) индивидуальная – владение способами самореализации в рамках профессии, готовность к профессионально-личностному росту.

Своеобразие деятельности руководителя хореографического коллектива делает недопустимым наличие лишь узкоспециальной компетентности. Профессионализм определяется сочетанием всех видов профессиональной компетентности, теоретической и практической готовности человека к выполнению какой-либо деятельности.

Далее мы выделили основные показатели специалиста-хореографа и сравнили их наличие в профессиональной деятельности преподавателя и балетмейстера (Таблица 5).

Таблица 5

Сравнение показателей преподавателя и балетмейстера

№	Показатель	Балетмейстер	Преподаватель
1.	Мышление (творческое, нестандартное, ассоциативное, образное, оригинальное)	+	+
2.	Развитая фантазия и воображение	+	+
3.	Целеустремленность	+	+
4.	Саморегуляция, самоорганизация	+	+
5.	Креативность	+	+
6.	Умение критически относиться к собственному творчеству	+	+
7.	Способности к сочинению и композиции	+	+
8.	Способность к импровизации	+	+
9.	Методичность и компетентность	+	+
10.	Умение работать с людьми	+	+
11.	Работоспособность	+	+
12.	Умение анализировать хореографическое произведение	+	+
13.	Музыкальность.	+	+

В большей или меньшей степени и балетмейстер, и преподаватель должны обладать приведенными выше способностями и умениями. Особенно это проявляется в общем творческом процессе создания хореографического произведения. Когда руководитель хореографического

коллектива является постановщиком, и параллельно ведет учебную и репетиционную работу, то он выполняет функции и балетмейстера, и преподавателя. Это доказывает взаимосвязь функций в общем творческом процессе.

Выводы по второй главе.

Руководитель – эта личность, вокруг которой концентрируются интересы участников коллектива. Он фактически творец коллектива. Чтобы создать этот своеобразный творческий организм, обеспечить его стабильную работу, он должен быть профессионалом и одаренным педагогом, способным увлечь своими идеями, умело организуя учебный и творческий процесс, репетиционную и концертную деятельность, жизнь коллектива на каждом этапе развития.

На примере работы ансамбля песни и танца Национальной Гвардии Республики Казахстан мы рассмотрели особенности учебно-тренировочного и постановочно-репетиционного процессов.

Мы увидели, что учебный процесс не рассматривается как лишь накопление определенной суммы профессиональных навыков. Наиболее результативно единство обучения и творчества, когда осуществляется единый целенаправленный художественно-творческий процесс, в котором органически сочетаются педагогические и творческие задачи. Учитывая, что в ансамбле много молодых специалистов, только что закончивших училище, процесс обучения становится и процессом воспитания личности.

Сочетание художественно-исполнительских, общепедагогических и социально-психологических моментов в общем творческом процессе обеспечивает не только высокую профессиональную, техническую выучку, но и формирование соответствующего уровня общей культуры, эстетического развития артистов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проводя теоретическое исследование, анализируя литературу, мы выяснили следующее:

1. Вопросы творчества и творческого процесса постоянно находятся во внимании различных наук. При всем многообразии видов творчества, их объединяет, во-первых: результат – создание нового продукта, и во-вторых: этапность творческого процесса – от замысла до его реализации.

2. Творческий процесс в хореографии направлен на создание хореографического произведения и состоит из двух основных этапов:

- осмысление хореографом жизненного материала и мысленное создание общей конструкции будущего произведения, поиски образного решения темы (выбор выразительных средств и методов, разработка музыкально-хореографической драматургии и т.д.).

- образное воплощение замысла – постановка хореографического произведения и его сценическая презентация.

3. Создателем хореографического произведения является балетмейстер, объединяющий функции сочинителя-драматурга, постановщика, репетитора.

4. Реализация замысла балетмейстера и его сценическое воплощение возможно при условии технической и эмоциональной подготовленности исполнителей-танцовщиков.

5. Задачи формирования исполнительского мастерства решает балетмейстер-педагог, хореограф, выполняющий функции преподавателя в процессе учебно-тренировочных занятий и репетиций.

4. Достигнуть соответствующих результатов возможно только через последовательную и систематическую учебную работу. Главным стержнем исполнительской подготовки является урок классического танца.

Во второй главе мы проанализировали работу профессионального хореографического коллектива – ансамбля песни и танца Национальной

Гвардии Республики Казахстан в целом и балетной группы, в частности. Наблюдение за работой руководителя балета показало:

1. Руководитель – эта личность, вокруг которой концентрируются интересы участников коллектива. Он фактически творец коллектива, организатор, идейный лидер, сильная творческая личность, он определяет идейно-эстетическое направление всей художественной жизни коллектива.

2. Деятельность руководителя – это деятельность специалиста широкого профиля, сложная, комплексная, включающая художественно-творческое, педагогическое и организаторское направления.

3. Наиболее результативной будет работа коллектива, когда есть единство обучения и творчества, когда осуществляется единый целенаправленный художественно-творческий процесс, в котором органически сочетаются педагогические и творческие задачи. Это значит, что руководитель хореографического ансамбля является

-педагогом, в совершенстве владеющим основами профессионального мастерства и методиками его передачи другим;

-балетмейстером, обладающим знаниями и способностями режиссера-постановщика, репетитора, способным выстроить как отдельный номер, так и крупномасштабный спектакль;

-воспитателем, обладающим выдержкой, умеющим ладить с людьми, владеющим искусством сотрудничества;

-человеком, занимающимся самообразованием, не останавливающимся на достигнутом.

3. Репертуар – это лицо коллектива. Каждая постановка является результатом решения организационных, художественно-творческих и воспитательных задач одновременно.

Анализируя учебно-тренировочную и репетиционно-постановочную работу в ансамбле, мы увидели, что в профессии хореографа сплетены разные компетентности: специальные, социальные, личностные, индивидуальные.

Своеобразие деятельности руководителя хореографического коллектива делает недопустимым наличие лишь узкоспециальной компетентности. Профессионализм определяется сочетанием всех видов профессиональной компетентности, теоретической и практической готовности человека к выполнению профессиональной деятельности.

Также мы выделили основные показатели специалиста-хореографа и сравнили их наличие в профессиональной деятельности преподавателя и балетмейстера. Сравнение показало, что в большей или меньшей степени и балетмейстер, и преподаватель обладают такими способностями и умениями, как: творческое мышление, фантазия, воображение, креативность, целеустремленность, методичность и компетентность, коммуникабельность, работоспособность и др.

Особенно это проявляется в общем творческом процессе создания хореографического произведения. Когда руководитель хореографического коллектива является постановщиком, и параллельно ведет учебную и репетиционную работу, то он выполняет функции и балетмейстера, и преподавателя. Это доказывает взаимосвязь функций в общем творческом процессе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ананьев, Б. Г. Человек как предмет познания [Текст] / Б.Г. Ананьев. - СПб.: Питер, 2001.
2. Агеев, М. Специфика работы педагога-репетитора в военном ансамбле песни и пляски [Текст] / М. Агеев. - Web-Издательство «Век информации», 2014.
3. Асылмуратова, А.А. Методика Вагановой – фундамент для дома любого стиля [Текст] / А.А. Асылмуратова // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. - 2001.- № 9. - С. 8-10.
4. Балетмейстер: материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/> (дата обращения 12.11.2018)
5. Безуглая, Г.А. Единство музыки и хореографии: роль выразительных средств музыки в постижении знаковой образности лексики классического танца [Текст] / Г.А. Безуглая, Л.В. Ковалева // Хореографическое образование на рубеже XXI в.: опыт, проблемы, перспективы развития: Матер. И статьи 1-й Всерос. науч.-практ.конф. /Отв.ред. М. Н. Юрьева.Тамбов: Першина, 2005.
6. Белых, В.А. Классический и народный танец в образовании [Текст] / В.А. Белых // 2-ой Сибирский научный конгресс Всемирного Совета танца ЮНЕСКО «Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири»: Сборник докладов. - Новосибирск, 2011. - С. 40-45
7. Беляев, И.А. Творчество как форма становления индивидуальной целостности человека / И. А. Беляев // Вестник Оренбургского государственного университета. - 2010. - № 10 (116), октябрь. - С. 57-61. [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=15250017> (дата обращения 12.11.2018)

8. Бердяев, Н. А. Смысл творчества [Текст] / Н.А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства. - М.: Искусство, 1994. - С. 40.
9. Богданов, Г.Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения [Текст]: Учебно-методическое пособие / Г.Ф. Богданов. - М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007. - 192 с.
10. Борзов, А.А. Танцы народов мира [Текст] / А.А. Борзов. - М: Ун-т Натальи Нестеровой, 2006. - 496 с.
11. Борзов, А.А. Народно-сценический танец: экзерсис у станка [Текст] / А.А. Борзов. - М.: Ун-т Натальи Нестеровой, 2008. - 493 с.
12. Бутенко, Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика [Текст] / Э. Бутенко. - М.: Прикосновение, 2005. - 127 с.
13. Ваганова, А.Я. Основы классического танца: учебник для вузов [Текст] / Ваганова А.Я. - СПб.: Изд. «Лань», 2003. - 192 с.
14. Винникотт, Д. Игра и реальность [Текст] / Д. Винникотт. - М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002. - С. 99.
15. Воробьева, Т.А. Профессиональная пригодность как центральная проблема профессиональной подготовки специалиста [Текст] / Т.А. Воробьева // Проблемы отбора и профессиональной подготовки специалистов в вузах / Под ред. Н. В. Кузьминой. - СПб., 2010. - С. 3-17.
16. Громов, И.Ю. Основы подготовки специалистов – хореографов [Текст] / И.Ю. Громов. - СПб.: Гуманитарный университет профсоюзов, 2006. - 630 с.
17. Дмитриева, М.А. Уровни и критерии профессионализма: [Текст] / М.А. Дмитриева // Образование: Альманах Сибирского отделения РАО. - Новокузнецк: Изд-во ИПК, 2010. - Вып.4. - С.18-30.
18. Дружилов, С.А. Профессионализм человека как объект психологического изучения [Текст] / С.А. Дружилов // Вестник Балтийской педагогической академии. - СПб., 2013, Вып. 52. - С.40-46.

19. Дубник, И.О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве [Текст] / И.О. Дубник. - М., 1984. - 22 с.
20. Есаулов, И.Г. Хореодраматургия: искусство балетмейстера [Текст]: учебник для вузов / И.Г. Есаулов. - Ижевск: Удмуртский университет, 2000. – 318 с.
21. Захаров, Р.В. Работа балетмейстера с исполнителями [Текст] / Р.В. Захаров. - М.: Искусство, 1967 (букинистическое издание).
22. Звездочкин, В.А. Классический танец: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений искусства и культуры [Текст] / Звёздочкин В.А. - Ростов-на-Дону изд. «Феникс», 2005. - 415 с.
23. Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности [Текст] / Е.П. Ильин. – Питер: СПб., 2009. – 434 с.
24. Калугина, О.Г. Методика преподавания хореографических дисциплин [Текст] / О.Г. Калугина. - Киров: КИПК и ПРО, 2010. - 123 с.
25. Климов, Е.А. Психология профессионала [Текст] /Е.А. Климов. - Воронеж: НПО «МОДЭК», 2009. - С.387.
26. Лопухов, Ф.В. Шестьдесят лет в балете [Текст] /Ф.В. Лопухов. - М., Искусство, 1966, с. 47 (букинистическое издание).
27. Мацаренко, Т.Н. Этапы формирования педагогической установки будущего педагога-хореографа [Текст] / Т.Н. Мацаренко // В мире науки и искусства: сб. ст. XXXIII межд. науч.-практ. конф. № 33. - Новосибирск: СибАК, 2014.
28. Мессерер, А.М. Уроки классического танца [Текст] / А.М. Мессерер. - М: Искусство, 1967. - С. 76-87
29. Наборщикова, С. Видеть музыку, слышать танец. К проблеме музыкально-хореографического синтеза [Текст] / С. Наборщикова. Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 2010.
30. Никитин, В.Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстеров в учебных заведениях культуры и искусств [Текст]: дисс... доктора пед.наук / В.Ю. Никитин. - МГУКИ. - М., 2008.

31. Никитин, В.Ю. Профессия – балетмейстер [Электронный ресурс] - Режим доступа: <https://novievmire.biz/obshhestvo/iskustvo/balet> (дата обращения: 12.01.2019).
32. Орлова, О.В. Исследование стремлений к творчеству: личностный подход / О.В. Орлова // Молодой ученый. - 2011. - №12. Т.2. - С. 124-127. - [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <https://moluch.ru/archive/35/3975/> (дата обращения: 12.01.2019).
33. Поваренков, Ю.П. Психологическое содержание профессионального становления человека [Текст] / Ю.П. Поваренков. - М.: УРАО, 2012. - 160с.
34. Пуанкаре, А. Математическое творчество [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <http://www.psychology-online.net/articles/> (дата обращения: 18.01.2019).
35. Рунин, Б.М. О психологии импровизации [Текст] / Б.М. Рунин // Психология процессов художественного творчества: сборник / сост. К.В. Сельченко. - Мн.: Харвест, 2003. - 347 с.
36. Тарасов, Н.И. Классический танец [Текст] / Н.И. Тарасов. - Учебник для вузов. 3-е изд. - СПб.: Лань, 2005, - 496 с., ил.
37. Творческий процесс [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <http://mirznanii.com/a/202151/tvorcheskiy-protsess> (дата обращения: 03.12.2018).
38. Тепикин, В.В. Творческий фактор интеллигенции и интеллектуалов [Текст] / В.В. Тепикин // Кристаллизация интеллигенции. - Иваново, Изд-во Ивановского университета, 2011. - С. 107-127.
39. Уральская, В.И. Эстетические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства: на материале хореографии [Текст] / В.И. Уральская. - М.: МГИК, 2009.
40. Фомин, А.С., Фомин Д.А. Осмысление танца в образовательных технологиях [Текст] / А.С. Фомин, Д.А. Фомин // Современные наукоемкие технологии. - 2004. - № 5 - С. 55-58.

41. Фомин, А.С. Понятие «танец» и его структура [Текст] /А.С. Фомин // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. Всеросс. науч.-исслед. ин-т искусствознания. - СПб., 1991. - 235 с.
42. Черномыс, О. Профессия артист балета [Текст] / Черномыс О. – М.: Обучение в России, 2011.
43. Четыре стадии творческого процесса [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: <https://newtonew.com/science/4-stadii-tvorcheskogo-processa> (дата обращения: 03.12.2018).
44. Чечина, Ж.В. Урок хореографии как основная форма организации образовательного процесса [Текст] / Ж.В. Чечина // Дополнительное образование в современном мире: сборник научной конференции. - СПб,: ЦРНС, 2011.
45. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006.
46. Энгельмейер, П.К. Теория творчества. Творчество в искусстве [Текст] /П.К. Энгельмейер. - Изд.3.- М.: Либроком, 2010. - 208 с.
47. Эстетика [Текст]: Учебник для бакалавров / под ред. И.П. Никитиной. - 2-е изд., пер. и доп. - ЮРАЙТ, 2015. - 676 с.
48. Эстетика: Словарь [Текст] / Под общ. ред. А.А. Беляева. - М.: Политиздат, 1989.
49. Юнг, К.Г. Психологические типы [Текст] / Пер. с нем. Софии Лорне / Под ред. Зеленского В.В. - СПб: Ювента, М.: Прогресс-Универс, 1995. - 718 с.
50. Яковлев, В. Философия творчества в диалогах Платона [Текст] /В. Яковлев // Вопросы философии. - 2003. - № 6. - С. 142-154.
51. Якушева, С.Д. Основы педагогического мастерства: учебник [Текст] / С.Д. Якушева. - М.: Изд. центр «Академия», 2009. - 180 с.