



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ФУНКЦИИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ОБЩЕМ ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ  
СОЗДАНИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ

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

Проверка на объем заимствований:  
59,85 % авторского текста

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

Выполнил(а):  
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст  
Махметова Гульжазира Шайгаликызы

Научный руководитель:  
к. филол. н., доцент кафедры хореографии  
Ованесян Л.Г. Ованесян Л.Г.

Челябинск  
2017

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТАНЕЦ КАК СОВОКУПНОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ АКТЕРА И ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ .....	7
1.1. Роль танца в актерском искусстве.....	7
1.2. Средства пластической выразительности актера.....	13
1.3. Система профессионального обучения драматического актера средствами танцевального искусства.....	19
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ.....	23
2.1. Функции хореографа в драматическом театре.....	23
2.2. Технологии балетмейстера в общем творческом процессе создания драматического спектакля.....	28
ГЛАВА 3. АНАЛИЗ РАБОТЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРА ОБЛАСТНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. Н. ПОГОДИНА Г. ПЕТРОПАВЛОВСКА.....	39
3.1. Творческий путь театра.....	39
3.2. Реализация программы «Танец и основы пластической выразительности драматического актера».....	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	66
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	70

## ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

Работа балетмейстера драматического театра существенно отличается от работы балетмейстера театра оперы и балета, ансамбля народных танцев, народного хора или ансамбля песни и пляски. Первые

требования, которые предъявляет драматический театр – разносторонность и творческая гибкость. Согласно должностной инструкции, балетмейстер драматического театра должен разбираться в вопросах культуры и искусства, знать историю балета, владеть исполнительскими навыками классической, современной и народной хореографии, знать специфику творческого решения танцевальных сцен в драматическом театре, владеть технологиями организации педагогической, тренажной и творческой работы с актерами и режиссерско-постановочной группой. Иными словами, балетмейстер в театре драмы должен быть универсалом.

И здесь мы встречаемся с первой проблемой – профессиональной подготовкой хореографа.

Не существует специальных учебных заведений для подготовки балетмейстеров именно для драматических театров. Все учебные заведения ориентируются на выработку профессиональных умений и навыков для работы с хореографическими коллективами. Однако балетмейстер работает не с профессиональными танцорами, а с актерами, у которых на сцене другие цели и задачи. Ситуацию осложняет и тот факт, что, несмотря на существование учебных заведений, где готовят артистов (колледжи искусств и академия искусств), система распределения выпускников не действует. Выпускники стараются остаться по месту учебы (Алматы, Астана) и закрепиться в столичных труппах.

Многие провинциальные театры испытывают нехватку молодых актеров, поэтому практикуют привлечение в труппу молодежь без специального образования, как говорится – людей с улицы. По собственной инициативе, порой на энтузиазме актеров и режиссеров, организовываются студии, где молодые люди постигают азы театрального искусства в коротко рекордные сроки, практически сразу же вливаясь в действующий репертуар. В данной ситуации хореограф становится еще и педагогом, который должен научить будущего актера танцевать, добиться его пластической свободы, причем за короткий промежуток времени.

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

Таким образом, выдвинутые проблемы обозначили противоречие между возросшими требованиями современной режиссуры и недостаточной профессиональной подготовкой актеров и хореографов. Все это и определило актуальность выбора темы: «Функции балетмейстера в общем творческом процессе создания драматического спектакля».

Хореограф в театре часто исполняет функции режиссера по пластике, и наоборот, режиссер по пластике часто является автором танцев в спектакле. Поэтому понятия «хореограф», «балетмейстер» и «режиссер по пластике» мы рассматриваем как идентичные.

Цель исследования – определить особенности работы хореографа в драматическом театре и показать взаимосвязь режиссера-постановщика и балетмейстера в работе над драматическим спектаклем.

Задачи исследования:

1. Определить значимость хореографа в драматической театре.
2. Обосновать роль танца в актерском искусстве и раскрыть особенности системы профессиональной подготовки драматического актера средствами хореографии.
3. Раскрыть принципы построения творческого сотрудничества режиссера и балетмейстера в работе над театральной постановкой.
4. Разработать программу театральной студии «Танец и основы пластической выразительности актера».

Объект исследования – хореография в системе искусства драмы.

Предмет исследования – работа хореографа в драматическом театре.

Теоретическую базу исследования составили труды по теории и истории драматического театра (К.С. Станиславский, Г.А. Товстоногов), сценического искусства, танцевального творчества (Ж.Ж. Новер, Р.В. Захаров, М.М. Фокин), методические и учебные пособия (Ф.Ф. Кристерсон, Е.П. Валукин, В.А. Звездочкин, Б. Голубовский).

Источниками исследования стали также рецензии, статьи о драматических спектаклях, видео и фотоматериалы режиссерских и балетмейстерских работ, анализ и выводы на основе собственных впечатлений как зрителя.

Методы исследования:

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

Гипотеза исследования основывается на том, что результативность работы балетмейстера в драматическом театре будет достигнута, если

- 1) занятия с актерами по танцу и пластике будут обязательными и систематическими в рабочем графике театра;
- 2) достигнуто единодушие и понимание, согласованность действий в решении творческих задач режиссера, балетмейстера, актера.

Практическая значимость исследования – разработана программа «Танец и пластическая выразительность актера», которая может быть использована в качестве рекомендаций для начинающих актеров, учащихся и руководителей любительских театральных студий.

База исследования: областной драматический театр им. Погодина г. Петропавловска.

Структура: введение, заключение, три главы, список литературы.

# ГЛАВА 1. ТАНЕЦ КАК СОВОКУПНОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ АКТЕРА И ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ

## 1.1. Роль танца в актерском искусстве

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

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

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

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

котором художественный образ создается средствами пластических и ритмических движений человеческого тела».

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

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

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

Танцы же, как справедливо замечает Станиславский, «стремятся к созданию плавности, широты, кантилены в жесте. Они развертывают его, дают ему линию, форму, устремление, полет. Гимнастические движения прямолинейны, а в танце они сложны и многообразны». Танцы и



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

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

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

Пластика и жест занимали важное место в постановках одного из крупнейших режиссеров – реформаторов театрального искусства XX века, руководитель Камерного театра – А.Я. Таирова, умевшего создавать целостный пластический образ спектакля. Его музыкально-драматические

спектакли требовали актера, владеющего пластикой и эмоциональным жестом. В числе педагогов, работавших в школе при Камерном театре, был хореограф Касьян Голейзовский.

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

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

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

Одно призвано дополнять и поддерживать другое. Сценическое движение развивает и организует работу мышц, способствует выработке ловкости, активности и целеустремленности движений, смелости, стремительности и точности их выполнения. Однако, хореография в драматическом спектакле не только яркая, пластическая краска, но и образное выражение замысла автора и режиссера. В балете или в ансамбле народного танца хореография является основным средством выразительности, и она одна несет смысловую нагрузку. В драматическом спектакле хореография подчинена общему замыслу, является органической частью сценического действия, тесно связана с ритмом, колоритом, характером и атмосферой спектакля. Она способствует раскрытию замысла драматургии и режиссера, помогает артисту полнее выразить свой образ, идейное содержание спектакля.

Танец имеет действенную, эмоциональную, психологическую и эстетическую основу, способствует раскрытию характера действующих

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

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

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

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

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

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

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

Таким образом, мы видим, что функции танца многообразны. Они всегда так или иначе связаны с драматургией. Этим и определяется образно-хореографическое решение конкретных танцевальных номеров и сцен. Танец в драме позволяет достигнуть с помощью некоторых своих внутренних свойств сближения двух форм искусства – драматического и танцевального. Хореография может или обогатить образы и спектакль,

или, наоборот, разрушить их. При творческом использовании выразительных средств танец будет способствовать целостности спектакля, придавать ему художественную убедительность и силу.

## 1.2. Средства пластической выразительности актера

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

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

Именно тело дает возможность передать весь спектр переживаний, фантазии и чувственности актера, поэтому-то всей палитры необходимых для данной профессии внутренних качеств недостаточно, чтобы выйти на сцену – нужны еще и определенные способности умения передать внутренние ощущения внешними выразительными средствами. Есть тип актеров, глубоко чувствующих свои роли, но не могущих выразить и передать зрителю со сцены своих переживаний во всей их полноте. Их

внутренняя жизнь скована непроработанным, негибким телом. Процесс репетирования и игры на сцене для таких актеров часто является мучительной борьбой с их же собственным телом.

Всякий актер в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему тело. Тело актера принадлежит не только актеру-образу, но также и актеру-творцу. Каждое движение тела подчиняется целому ряду требований в плане сценического мастерства: каждое движение должно быть четким, пластичным, предельно выразительным. Телесные упражнения нужны, но они должны быть построены на ином принципе, чем те, которые обычно применяются в театральных школах. Гимнастика, пластика, фехтование, танцы, акробатика и т.п. мало способствуют развитию тела как инструмента для выявления душевных переживаний на сцене. Чрезмерное злоупотребление ими вредит телу, делая его грубым и невосприимчивым к тонкостям внутренних переживаний. Тело актера должно развиваться под влиянием душевных импульсов. Вибрации мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая тело актера, делают его подвижным, чутким и гибким.

Талантливая игра актера предполагает изучение человеком особенности движения своего тела, ощущения пространства. Свое тело актер должен исследовать так, чтобы в точности владеть каждой мышцей, позволяющей совершать то или иное движение, которое должно выглядеть выразительно и убедительно. Говоря словами Мейерхольда: «Так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве, то актер должен изучать механику своего тела».

Представитель актерского мастерства должен осознавать, как он выглядит в тот или иной момент. Язык тела передает важную информацию, которая подтверждает или опровергает искренность человека. Разумеется, хороший актер не должен лгать своей игрой, ведь зрители никогда не поверят человеку, который обманывает их даже одним лишним движением руки. Движения отражают суть характера персонажа,

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

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

Какими же средствами пластической выразительности обладает актер? Это: жест, мимика, походка, положения тела.

Жесты и мимика — одна из старейших форм передачи мысли. От природы в человеке заложена склонность к подражанию. Как только человек поднимается над своими низменными страстями, он чувствует потребность выразить себя в звуках своего голоса и движениях тела. Примитивный язык первобытного человека уже был синтезом голоса и жеста. С самого детства, когда нам не хватает слов, мы начинаем активно использовать мимику и жесты, чтобы выразить свои эмоции (размахиваем

руками, чтобы привлечь внимание; знак победы — «V» и т. д.). Поэтому многие жесты являются общими для человечества. Ведь и танцевальные жесты в обобщенной форме воспроизводят те или иные обычные, повседневные жесты людей. Танец в те дни – это не последовательность различных па, не симметрия фигур, не абстрактное искусство современного танца, которое восхищает нас, – но, как сказал Платон, танцем является имитация всех жестов и движений, которые человек способен сделать.

Искусство жеста восходит к самой древней античности. Гомер, обольщенный благородством и бесконечными ресурсами этого искусства, квалифицировал его как безупречное, Квинтиллиан считал, что оно родилось в эпоху мифических героев, Кассиодор идентифицировал его с музой Полимнией, Плутарх связывал с танцами Аполлона. Известны слова Аристотеля: «Ритм объединяет жесты, которыми мимы имитируют нравы, страсти и действия людей». Жест неотделим от мысли, это некая система знаков, выработанные человечеством устойчивые символы общения, понятные всем короткие пластические сигналы. Любое движение есть иероглиф со своим собственным, особенным значением. «Театр должен использовать лишь те движения, которые мгновенно расшифровываются: все остальное излишне» – отмечал В. Мейерхольд.

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

Жесты бывают:

- 1) врожденные;
- 2) эстетические, отработанные с целью создания произведения искусства;
- 3) условные, выражающие сообщение, понятное как передающему, так и получающему.



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

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

В современном театре режиссер помогает каждому актеру, взяв за основу литературный текст и разработав свою концепцию спектакля, найти необходимую пластику образа, логику поступков, затем приводит их к общему знаменателю, выстраивая мизансцены, темпо-ритмы спектакля, подключая музыку, свет, костюмы, декорации. На помощь к ним в приходят хореографы профессионалы, владеющими актерскими, режиссерскими и балетмейстерскими знаниями и способностями.

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

Художественный образ танца создается легкими и красивыми движениями тела. Воспринимая танец, мы, прежде всего, видим привлекательную внешнюю форму: пластику тела, жесты. Внутренний смысл постигается постепенно и опосредовано – через движение человеческого тела. Безусловно, что внешняя форма и содержание неразрывно связаны и составляют единое целое, и выражают в своей форме и окраске определенные переживания, воплощают в себе человеческое мироощущение – понимание и оценку жизни.

Балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере, что он хочет сказать зрителю. При этом сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа и времени, о котором рассказывается в данном спектакле, ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления. Так, в «Панночке» Н.В.Гоголя в танцах должны угадываться украинские традиции. Работая в спектаклях Шекспира или Мольера балетмейстер должен владеть манерой исполнения исторических танцев Англии или Франции и т.д.

Некоторые балетмейстеры используют иногда некий непонятный язык, смешивая краски национальных танцев различных народов без связи

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

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

### 1.3. Система профессионального обучения драматического актера средствами танцевального искусства

Требования к пластической выразительности режиссеров были основаны на опыте балетного искусства, а так же искусства американской танцовщицы А. Дункан, системы музыкально-пластического воспитания Э.Дапкроза, технических приемов и стиля итальянской комедии dell'arte, системы сценического воспитания жеста по Ф.Дельсарту и ряда работ С.М. Волконского, посвященных проблемам воспитания драматического актера.

Новый этап в развитии системы обучения актера средствами танца определила программа, составленная для всех театральных школ А.М. Шаломытовой, Г.А. Шаховской, В.А. Лаврентьевым. Она состоит из пяти разделов: классический, историко-бытовой, характерный, эксцентрический, современный западно-европейский танцы. Благодаря введению данной программы будущие артисты не только получили основы

танцевальной школы, но и знакомились в процессе обучения со стилевыми особенностями различных эпох и пластическими характеристиками народных танцев. По мнению педагога Школы-студии МХАТ О.В. Всеволодской-Голушкевич развитие необходимых для драматических актеров профессиональных танцевальных навыков связано с их желанием танцевать. Любовь к танцу, по мнению педагога, рождает активное действие при исполнении движений, делая их внутренне необходимыми, а следовательно, и целесообразными. Отсутствие «актерского усилия» является одним из главных требований занятий.

Для достижения поставленных задач, педагог предлагает учить студента в танце «действовать от своего лица». Чтобы «эмоциональная образность не была трафаретной, «вообще» темпераментом, «вообще» эмоциональностью, изображающей характер народа и эпохи, исполнитель на сцене должен просто, естественно танцевать от своего лица, то есть совершать то же психофизическое действие, которое в жизни могло быть прообразом данного танца», - пишет О.В. Всеволодская-Голушкевич.

Одним из основных вопросов танцевального обучения актеров стала проблема определения объема и технической сложности изучаемого материала по классическому танцу.

Одним из первых к проблеме тщательного отбора движений классического танца применительно к специфике обучения драматического актера обратился Э.И. Мей. Он высказал опасения, что классический танец может привести к «зажиму» пластической природы актера, привить штампы и наигрыши, свойственные балетному спектаклю. В уроке классического танца он видел опасность унифицирования, лишаящую развития характерности и мужественности в мужчинах и женственности у женщин.

Х.Х. Кристерсон также считал нецелесообразными длительные занятия классическим танцем и соблюдение будущими актерами всех требований, предъявляемых к профессиональному танцовщику.

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

Сам процесс развития танцевально-пластических навыков драматических актеров в XX в. был тесно связан с театральной практикой, обратившейся к танцу как к важному художественному компоненту спектакля. Действенность танца стала одним из основных требований, предъявляемых режиссерами и балетмейстерами к хореографии. В процессе создания спектаклей осуществлялась работа по развитию эмоциональной выразительности актеров в танце, расширению диапазона знаний стилевых особенностей пластики, свойственной разным историческим эпохам и народам, повышению технического и исполнительского уровня. Выдвинутые режиссерами и балетмейстерами требования легли в основу развития принципов танцевального решения драматических спектаклей и пластического совершенствования актеров.

Ярким примером эффективности данной системы подготовки по-прежнему служит спектакль «Юнона и Авось» по поэме А.А. Вознесенского «Авось» на музыку А.Л. Рыбникова (пост. М.А. Захарова, хореография В.В. Васильева, театр «Ленком», 1981 г.), ставший значительным явлением в истории мирового театрального искусства.

Спектакль решен современными средствами танцевальной выразительности. Пластическое решение, созданное В.В. Васильевым, основывается на традициях московской танцевальной школы, ее требований к эмоциональности, драматической наполненности, осмысленности исполнения движений и музыкальности. В хореографии спектакля развиваются отечественные традиции танцевальной героики. Пластически разработаны линии каждого действующего лица и отдельных

групп. Следует отметить, что спектакль целиком выстроен пластически и требует от каждого артиста высокой степени физической выносливости.

В настоящее время появилось новое поколение балетмейстеров и педагогов, осуществляющих постановочную и учебную работу в русле художественных требований современного драматического театра. Молодые актеры приходят в театр, имея очень хорошую танцевальную подготовку, многим помогает опыт участия в хореографической самодеятельности, индивидуальная заинтересованность и т.д. Но умение танцевать порой свидетельствует лишь о его трудолюбии. Нередко актеры демонстрируют хорошую технику, но оказываются пластически не выразительными, поскольку за этой техникой нет ни мыслей, ни чувств. Задача хореографа направить актера, чтобы тот сумел передать не только техничность, профессиональную точность самих поз или движений, но и их смысл, целесообразность, образ.

Выводы по первой главе.

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

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

## ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ХОРЕОГРАФА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

### 2.1. Функции хореографа в драматическом театре

Прежде чем говорить об особенностях работы балетмейстера в драматическом спектакле, необходимо сделать анализ творчества режиссера. Ведь для многих зрителей, людей, не искушенных театральным искусством, труд режиссера «не видим» в спектакле. Но именно режиссер руководит всем, что происходит на сцене. В каждое мгновение спектакля вложены его талант, труд и вдохновение. Актеры играют, организованные его творческой фантазией, художник создает оформление согласно режиссерскому видению, балетмейстер выстраивает соответствующую хореографию в ключе режиссерской идеи. Единая, все направляющая мысль необходима не только в драматическом театре, но и в любом другом виде искусства. Режиссер в драматическом театре является главным выразителем этой задачи: его мысль направляет работу всех и ведет к единой цели. Самая главная и высокая цель режиссера – это стремление к целостности, к общей гармонии всех составляющих спектакля. Только идя к главной цели, спектакль достигает глубины, яркости и полноты всех образов. Только стремясь к целостности, актеры сумеют проявить свои дарования и мощь своей творческой фантазии.

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

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

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

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

Образ, характер, настроение могут остаться нераскрытыми, если балетмейстер не найдет конкретных выразительных движений. Увлечение



только внешними, красивыми движениями ведет не к обогащению и раскрытию образа, а к разрушению его. Балетмейстер должен искать выразительность движения, исходя из характеров героев, внутреннего смысла происходящего, искать естественность композиций, стремясь избегать как стандартной формы, так и претенциозности.

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

Зачастую сами актеры подсказывают правильный ход мыслей, основную стилевую особенность персонажа, из которой впоследствии вырастает пластический образ. Репетиционная пригодность, профессионализм балетмейстера состоит в том, чтобы подсказка (выражающая активное отношение актера к творчеству) была увязана как с идеей спектакля, так и с индивидуальностью актера, его жизненным и творческим потенциалом.

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

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

Значительное место в постановочной работе принадлежит пантомимическим эпизодам. Пантомима и танец могут и должны сосуществовать только в художественно-стилевом единстве, определяющим моментом которого является танец, поставленный в соответствии с характером и настроением образа.

Нельзя не сказать и о продолжительности танцевальных эпизодов. Иногда номер бывает настолько мал, что в нем трудно выразить все необходимое для раскрытия образа, сценического действия. Здесь балетмейстер должен подобрать лаконичные, предельно ясные движения, присущие лишь данному образу, соответствующие замыслу танца. Не всегда удается создать развернутую галерею разноплановых сценических образов и характеров. Очень часто именно в танце они теряют свою индивидуальность, и происходит это не только в результате различной танцевальной подготовки артистов, но и гораздо чаще вследствие того, что балетмейстер не нашел для них индивидуального языка.

Работая с артистом над танцем, балетмейстер не только разъясняет ему задачу танцевального номера, но и стремится найти такие детали образно-пластических интонаций, которые облегчили бы актеру раскрытие его эмоционального состояния в данный момент. В то же время поставленный балетмейстером танец должен пробудить у артиста творческую инициативу, что поможет ему находить дополнительные сценические краски танца. Иногда жизненный и творческий опыт работы балетмейстера значительно беднее опыта артистов. Бледность «языка» балетмейстера оборачивается для спектакля невыразительностью образов.

Вышесказанное подводит нас к соотношению формы и содержания в искусстве хореографии. Единство содержания и формы в искусстве – один из важнейших законов художественного творчества, необходимое условие художественности любого произведения искусства. Белинский писал: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания – значит уничтожить самое содержание, и, наоборот, отделить содержание от формы – значит уничтожить форму». Применяя слова великого русского критика к деятельности балетмейстера, мы должны оценивать его поиски, выбор и сочинение новых танцевальных движений, художественность и совершенство формы всецело в зависимости от образа. Следует обратить внимание и на необходимость дифференциации хореографических движений в зависимости от возрастных данных персонажа. Молодежь естественно должна исполнять движения более технично, чем артисты старшего поколения.

Выразительное поведение артиста на сцене предполагает использование мизансцен: артист двигается не просто так, не ради того, чтобы заполнить время или пространство на сцене. Всякое его движение обусловлено необходимостью. Художественное значение мизансцены начинается там, где возникает ее образность. Мизансцена – одно из средств выразительности, которое благодаря умению режиссера и балетмейстера мыслить пластически, является выражением их замысла. Она сохраняет и создает атмосферу той или иной сцены, помогает развить действие. Балетмейстер должен добиваться, чтобы артисты почувствовали творческую атмосферу мизансцены, верно включились в ее темпоритм и своим поведением помогали создать художественно целостную картину.

Каждый хореограф может решать и ставить танец в своей интерпретации. Неповторимость – обязательное условие и неременный признак художественного таланта. Различные художники, обращаясь к фактам одной и той же действительности, преломляют их в своем творчестве по-разному. Дело тут в индивидуальности восприятия и

творческом преломлении ее самим художником. Сколько существует на свете балетмейстеров – столько будет индивидуальных, разных по стилю и манере постановок на одну и ту же музыку. Каждый может рассказать ее по-своему, услышать и увидеть в ней то, чего не заметил другой. Творческий подход является условием раскрытию индивидуальности художника. Он способствует рождению разнообразных форм художественного языка балетмейстера.

## 2.2. Технологии балетмейстера в общем творческом процессе создания драматического спектакля

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

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

Раскроем технологии по формированию пластической выразительности всего спектакля.

## 1. Взаимосвязь с музыкой.

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

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

Музыка должна отвечать характеру и эмоциональному состоянию персонажей, соответствовать тому, что в практике называется «атмосферой картины», быть образно-яркой, «выпуклой», чтобы при прослушивании она вызывала у балетмейстера почти зримые ассоциации с танцевальными движениями. Однако мы нередко встречаемся с таким музыкальным материалом, который не помогает ни балетмейстеру, ни артисту. Исполнитель это чувствует и теряет эмоционально-образное состояние, логически подсказанное ходом развития сценического образа. А ведь в спектакле верность актерского исполнения должна быть зафиксирована в музыке, ее мелодиях и ритмах!

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

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

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

Музыка является ритмическим организующим началом танца. Важно, чтобы музыкальный материал был разнообразным по содержанию, ясным по форме, четким в ритмическом отношении. Без строгой ритмической системы танец не будет танцем, а лишь разрозненным набором движений. Музыка помогает художественному описанию образов, дополняет сюжет танца, предопределяет общее развитие действия. Таким образом, музыка в танце используется в трех аспектах: иллюстративном (как средство, усиливающие драматическое содержание действия), программном (как характеристика персонажа с помощью костюма, грима, музыки т. д.) и драматическом (как дополнительный стержень действия, являясь отражением всех этапов танца).

2. Адаптация хореографического языка для драматических спектаклей.

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

В основе речи человека лежит мысль, выраженная словами, логически организованными в предложения, фразы. Хореографический язык, так же как и разговорный, литературный, состоит из фраз, в которых выделяется наиболее важное. Танцевальный текст состоит из па, поз (статичных и динамичных), жестов, мимики, ракурсов. Однако, механически составленные, эти компоненты делаются бессмысленными.

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

Так, в «Панночке» Н.В.Гоголя в танцах должны угадываться украинские традиции, работая в спектаклях Шекспира или Мольера,

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

Некоторые балетмейстеры используют иногда некий непонятный язык, смешивая краски национальных танцев различных народов без связи и смысла. В таком случае он становится не помощником режиссера, а спектакль теряет образную целостность. Сочиня танцевальный текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы. В свою очередь танцевальные образы дадут возможность раскрыть идею произведения, изложить сюжет номера. Таким образом, раскрытие идеи произведения, образа и характера героев находится в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного балетмейстером.

Балетмейстер может считать свое произведение успешно решенным в том случае, если слышимый, рожденный музыкой образ будет совпадать с видимым хореографическим образом. Именно музыка диктует хореографическое решение, структуру хореографического языка, и, таким образом, танцевальный текст находится в прямом взаимодействии с музыкальным материалом.

В спектакле, слушая диалог двух людей, мы по манере говорить, темпераменту, с которым они спорят, можем судить об их характерах, культуре, манерах. В пластическом решении все черты данного образа должны отразиться в его хореографическом языке, пластике его тела, в его мимике. Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, с законами драматургии.

Драматическому артисту нужны простые, выразительные, искренние, внутренне содержательные движения. Из всего многообразия танца вычленяется лишь то, что (способствуя физическому воспитанию, воспитанию гибкости, координации, внимания и т. д.) помогает посредством пластики оснастить навыками актерского мастерства и наиболее часто применяется в драматических театрах, может быть



использовано для создания пластической характеристики персонажа, либо для создания полноценного спектакля в направлении пластической драмы.

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

Опыт выдающихся балетмейстеров, педагогов по актерскому мастерству и сценическому движению, явились основой для поиска новых путей развития пластической выразительности актера, создания художественного образа в танце и использования сценической образности в решении творческих, в том числе хореографических, задач.

### 3. Использование народного танца в драматическом спектакле.

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

музыкальный язык носит ярко выраженный национальный характер, так и танцевальные движения приобретают национальную окраску.

Каждый балетмейстер, работая с народной хореографией, должен использовать источники современного образного мышления, видеть и подмечать в самой действительности зарождение и развитие новых пластических форм, выразительных ракурсов, ритмического многообразия. Подлинные ценности искусства всегда обладают национальным колоритом, принадлежат определенной национальной культуре. «Национальное» – широкое понятие и может по-разному проявляться у того или другого балетмейстера, но оно обязательно должно быть.

Большим творческим потенциалом в работе балетмейстера служит танцевальный фольклор. Как одни композиторы обрабатывают народную песню для хора, другие – для симфонического оркестра, третьи – для музыкального театра, так и танцевальный фольклор в одном случае обрабатывают для ансамблей танца, в другом – для балета, в третьем – для музыкальной драмы, где он несет смысловую нагрузку и подчинен общему развитию действия, то есть он должен быть органичен и содержателен.

Так, на фольклорный сюжет создана первая музыкальная драма, ставшая на много лет основой репертуара Казахского музыкального театра, «Кыз-Жибек» (либретто Г.Мусрепова, музыка Е.Брусиловского).

В основу пьесы положено поэтическое сказание ханского периода, донныне любимое казахским зрителем. «Кыз-Жибек» - спектакль о прошлом Казахстана. Пьеса рассказывает о судьбе умной, обаятельной и смелой девушки Кыз-Жибек, единственной дочери хана, и ее женихе Тулегене. Счастью молодых противостоит деспотичная воля отцов, жестокость феодального быта, узость патриархального уклада жизни.

Главную особенность спектакля составляет органическое сочетание разнообразных выразительных средств, дающих в синтезе огромное полотно из жизни и быта казахского народа. В нем танцы – не просто дивертисментные номера, а нерв спектакля, его пульс. Не случайно герои

спектакля начинают танцевать в самые напряженные моменты действия. В основе плясок трудовые или военно-спортивные, игровые движения.

Так, первый акт открывается сценой, в которой участвуют хор девушек, сидящих в юрте у Кыз-Жибек, и танцевальная группа, изображающая процесс прядения. Во втором акте, происходящем во дворце хана Базарбая, молодежь, собравшаяся около жениха, затевает веселые игры и танцы. Тулеген готовится к отъезду к Кыз-Жибек, и его мать, по казахскому обычаю бросает монеты в толпу молодежи. Начинается «Шашу» – танец с монетами. Приезд Бекежана отмечен состязанием джигитов в стрельбе из лука, построенном на танцевальных движениях и пантомиме. Во время проводов Тулегена девушки делают ему попону для лошади. Они танцуют выразительный танец «Кошмоткание»: девушки как бы валяют шерсть и раскатывают ее в кошму.

В третьем акте, в стане Бекежана, авторы использовали танец джигитов, изображающий лихую скачку на конях и стрельбу из лука. Пляска идет в стремительном темпе. В четвертом акте Кыз-Жибек засыпает и ей снятся фантастические сны: вот, окруженная толпой подруг, она принимает участие в веселых танцах. Затем оказывается во дворце Барзбая. Тулеген сажает ее рядом с собой, и для них танцуют дети («Танец с блюдцами»), рабыни. Затем, после арий Тулегена и Кыз-Жибек, она в порыве танца бросается к жениху. В спектакле «Кыз-Жибек» в танцах обрядовых, трудовых и игровых широко развернут показ быта и нрава казахов.

Танцевальный фольклор при умелом подходе к нему обогащает сценическое действие, дает материал для образно-художественного реалистического показа исторической и современной действительности. Нередко же мы встречаемся с подходом хореографа с позиций «доступности исполнителям», «доступности восприятию зрителя», тем самым оправдывая свою творческую беспомощность. Создать банальное и доступное легко, а интересное и одновременно доступное – очень трудно.

Чтобы раскрыть в танце образ персонажа, балетмейстеру необходимо думать не только о танцевальных движениях и композиции танца, но и о манере исполнения его. Зная народный материал, важно уметь его творчески использовать, умело обрабатывать и применять. Выбрав в народном танце самые типические черты, балетмейстер должен «одеть» его в художественную сценическую форму. Выявлению этих особенностей, умению еще ярче показать их со сцены, подчеркнуть характерность исполнения тех или иных движений, сохранить образ и как можно полнее донести содержание танца – главная задача балетмейстера, и именно на это следует ему направлять свою творческую фантазию.

В распоряжении балетмейстера все богатство и разнообразие хореографического искусства: от чистой лирики до героического эпоса, от буквального воспроизведения традиционных движений и фигур народного танца до разработки отдельных фольклорных элементов, раскрывающих как образ, так и внутренний смысл сцены, – таков диапазон хореографических вариантов в творчестве балетмейстера.

#### 4. Работа хореографа с актерами.

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

Очень много примеров, когда эти два момента у актеров находятся в разрыве: или артист активен и вместе с тем мышечно напряжен, или же

артист пассивен и относительно физически свободен. Только у больших мастеров сцены можно найти единство большой внутренней активности и органической мышечной свободы. Большой мастер затрачивает ровно столько мышечной энергии, сколько нужно для того, чтобы свободно играть или танцевать. У него всегда работают только те мышцы, которые призваны совершать данное физическое действие, другие же находятся в покое.

Артист должен и в повседневной жизни уделять внимание своей мышечной свободе, иначе, как можно создать художественный образ, когда перенапряжены голосовые связки, глазные мышцы, шея, руки или ноги? Ни о каком художественном выражении режиссерского замысла не может быть и речи. Борьба с мышечным перенапряжением можно только посредством действия. Артист, увлекаемый на сцене конкретными, определенными действиями и выражающий в этих действиях свое отношение к окружающему миру, постепенно теряет избыток физического напряжения, и весь его аппарат становится эластичным.

Одним из методов в работе хореографа с актером является способ объединения двух тренингов: актерского и хореографического. Сложность и для актера и для хореографа в том, что нельзя лишить права и места импровизации – действующего начала всякого творчества. Вот почему инструктивная деятельность хореографа направляется на развитие общих, базовых навыков и умений актеров в экзерсисе; напротив, методологическая – на сущность актерской игры и танца.

Эта черная работа необходима так же, как постановка голоса и дыхания – певцу, как развитие рук и пальцев – музыканту, как упражнение ног – танцору. Разница лишь в том, что эта подготовка нужна сценическим артистам в еще большей степени». В самом деле, певец имеет дело лишь с голосом, с дыханием и с речью, пианист – с руками, а актер и с теми, и с другими, и с ногами, и с телом, и с лицом, и со всей душевной и физической природой – сразу и одновременно. Многие аспекты такого

синтеза необходимо развивать, теоретически обобщая явления, становящиеся закономерностью и рождающие новые тенденции в искусстве современности театра, когда драма и танец обретут себя на новой основе.

Выводы.

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

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

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

ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА В  
ОБЛАСТНОМ РУССКОМ ТЕАТРЕ ДРАМЫ ИМ. Н. ПОГОДИНА  
г. ПЕТРОПАВЛОВСКА

3.1. Анализ творческого пути театра

Областной русский театр драмы им. Н.Погодина - одна из культурных достопримечательностей города Петропавловска и один из первых театров, появившихся на территории Республики Казахстан. Вот уже 130 лет он является проводником достижений театрального искусства и просветительства в регионе.

Петропавловск, основанный в 1752 г как военная крепость Ново-Ишимской оборонительной линии Русского государства на юге Сибири, в последнюю четверть 19 века становится крупным торгово-экономическим центром Северного Казахстана.

Самые первые упоминания и отдельные сообщения о театральной культуре Петропавловска относятся к 60-м годам 19-го века, однако история петропавловской сцены начинается в зимний сезон 1886-1887 гг. В историко-краеведческом музее есть телеграмма в Омск из Петропавловска от генерал-губернатора Западной Сибири: «Сентябрь 19-го 1887 г. Завтра предложен спектакль благотворительной целью. Дается «Счастливым день». Так с сентябрьской премьеры 1887 года по пьесе А. Островского и Н. Соловьева «Счастливым день» началась галерея спектаклей по произведениям великого русского драматурга. На афишах первых сезонов имя А. Островского встречается часто. Это репертуарное пристрастие театр сохранит и во все последующие годы.

Первые сезоны были нелегкими. В помещении театра проводились танцевальные вечера, различные концерты и любительские спектакли. В музее театра сохранилась газета «Степной край» за 4 апреля 1897 года, где есть сообщение о Петропавловском драматическом обществе: «...дирекция теперь располагает 57 членами; из них членом-исполнителей 21, остальные

– посетители. Исполнители в большинстве играют на сцене настолько удовлетворительно, что при местных условиях едва ли возможно требовать лучшего. Общество дает не более 6 спектаклей в год. В том числе 1-2 благотворительных».

Мало, кто верил в успех начинания. Петропавловск того времени - город богатый, сравнительно многолюдный, но, тем не менее, он представляет собою почву не вполне благоприятную для артистической деятельности. Русское купечество не признает драматического искусства, даже при любительских театрах. Остается немногочисленный класс чиновников, но он настолько не велик, что вряд ли будет в состоянии поддержать драматическое товарищество.

Но эти предсказания не оправдались. Постепенно, то оживляясь, то затухая, начинает складываться в городе театральное дело. На карте Сибири появляется еще одна точка, интересная для актеров. От сезона к сезону рос круг почитателей сценического искусства, город заботился и беспокоился о самом театральном помещении. В 1906 году на средства горожан началось строительство нового каменного городского театра. «Это здание должно быть народным домом, тут должна помещаться и общественная библиотека, вестись народные чтения и даваться народные спектакли», - писали газеты того времени. Торжественное открытие нового театрального здания состоялась в ноябре 1909 года спектаклем «Женитьба» Н.В. Гоголя.

Последующие сезоны складывались интересно, в труппе были яркие сценические дарования. В репертуаре - пьесы А. Пушкина, Н. Гоголя, Л. Толстого, А. Островского, М. Горького, А. Чехова, П. Бомарше, Ф. Шиллера и Ж. Мольера. Гостями петропавловцев были видные актеры России, знаменитые гастролеры: М.И. Велизарий, Н. Сарматов, П.Н. Орленев и др.

Театр рос и развивался вместе с городом, обретал свое творческое лицо. Увлечение театром становится повсеместным, возникают студии,



кружки. С установлением Советской власти изменилось и название театра – теперь это Русский советский театр. Им руководил бывший антрепренер Н. Сарматов, опытный организатор и хороший актер. Ставились произведения А. Островского, М. Горького, устраивались спектакли-митинги, живые картины – «гимн труду», «Великий коммунар» и др. На сценические подмостки выходят герои первых советских пьес, люди нового мира. В конце 20-х и особенно в 30-е годы складываются художественные принципы коллектива. Главный из них – приверженность современной теме, которая делается ведущей в репертуаре. Значительные спектакли тех лет: «Шторм» и «Луна слева» В. Билль-Белоцерковского, «Воздушный пирог» Б. Ромашова, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Яд» А. Луначарского, «Рельсы гудят» и «Чудесный сплав» В. Киршона. Все они раскрывали героизм революции и гражданской войны, показывали трудовой энтузиазм советских людей, становление характеров и судеб.

В 1934 году впервые на петропавловской афише появилось имя постоянного корреспондента газеты «Правда» Николая Погодина. Спектакль «Мой друг» был пронизан острым чувством времени. Вовлеченные в действие зрители размышляли над насущными проблемами сегодняшней жизни. Социальная зоркость молодого драматурга, особая энергия его пьес привлекли коллектив. Театр неоднократно обращался к драматургии Погодина. В репертуаре 30-х годов - его «Поэма о топоре», «Аристократы», «Падь серебряная». «Кремлевские куранты» открывали 6 ноября последний мирный сезон.

Активно велась творческая деятельность театра и в годы войны. Спектакли и концерты играли на призывных пунктах, в воинских частях, госпиталях, выезжали к сельским труженикам. Всего за годы войны было давно свыше 2,5 тысяч концертов, сыграно тридцать с лишним премьер. Театр всегда был полон зрителей, несмотря на трудности и проблемы военного времени. Иногда спектакль прерывался, на сцену выходил директор театра Л.А. Покрас и объявлял, что наши войска освободили тот

или иной город или территорию от врага. В зрительном зале были овации. Люди радовались, плакали и обнимались. В этот период был поставлен спектакль по пьесе М. Ауэзова «Гвардия чести». В основе ее лежали подлинные события – героическая оборона Москвы воинами 316-ой стрелковой дивизии под командованием Панфилова. Павел Рогальский, сыгравший нашего соотечественника Тулегена Тохтарова, был первым артистом, удостоенный звания Народного артиста Каз.ССР.

Особая репертуарная ветвь – пьесы казахских драматургов. На петропавловский сцене шли пьесы «Козы-Корпеш и Баян сулу» и «Завещание потомкам» Г. Мусрепова, «Миг и вся жизнь» О. Бодыкова, «Ночь при свечах» Н. Оразалина, «Сакен Сейфулин» и «Улпан ее «Имя» («Белая верблюдица») С. Муканова. В 1957 году впервые на русской сцене была осуществлена постановка исторической драмы Сабита Муканова «Чокан Валиханов» (режиссер Г.И. Пушкарев) о короткой и прекрасной жизни замечательного казахского мыслителя, пытливого этнографа, смелого путешественника, публициста, ученого и исследователя истории народов Востока. Спектакль был награжден Дипломом I степени Первого республиканского смотра драматических театров.

Эпоху в жизни театра составляют годы освоения целинных и залежных земель в Северном Казахстане. Играть приходилось на бригадных полевых станах, где сцену заменял кузов автомобиля, а гримуборную – палатка первоцелинника. Трудно было найти уголок в Северо-Казахстанской области, где не выступали бы артисты в спектаклях и концертах. Игались пьесы Н. Погодина, К. Тренева, А. Островского, В. Шекспира. На театральной сцене ставятся спектакли В. Розова «В добрый час!», Гольдфельда «Иван и Марья», А. Морето «Живой портрет», Д.И. Мамин–Сибиряка «На золотом Дне», Лескова «Крепостные», Д. Фурманова «Мятеж», А. Корнейчука «Платон Кречет», М. Горького «Последние» и др. Театром заключались договоры о творческом содружестве с совхозами районов области, в районных Домах культуры

создаются филиалы театра, оказывается шефская помощь самодеятельным драматическим коллективам, за что театр неоднократно отмечается Почетным вымпелом Министерства культуры СССР и ЦК профсоюзов работников сельского хозяйства.

В труппе театра состоят актеры, которые вошли в историю театра: Т.А. Артюхова, А.П. Александрова, М.В. Александров, И.П. Арчибасов, Т.И. Кучина, Ф.А. Макаров, П.П. Рогальский, Г.М. Шарнин, С.В. Скворцов, Н.П. Найденов, П.Н. Константинов, Н.С. Клименко.

Осенью 1962 г. театру было присвоено имя Лауреата Ленинской премии драматурга Николая Федоровича Погодина.

В декабре 1972 года театр переехал с улицы Театральной в новое красивое современное здание. В праздничный вечер открытия состоялась премьера новой пьесы С. Муканова «Сакен Сейфулин».

70-80-годы отмечены широкой гастрольной деятельностью не только по многим городам Казахстана. Коллектив выступал в Российской Федерации – в Омске, Свердловске, Златоусте, Благовещенске, Улан-Удэ, Саратове, Мичуринске, Кургане, Тюмени, Челябинске. Много раз бывал на Украине, познакомил со своим искусством жителей Винницы, Тернополя, Белой Церкви, Хмельницкого. Всего театр побывал на гастролях более чем в 50 городах. Кроме этого, театр неоднократно участвовал в различных Всесоюзных и Республиканских театральных смотрах, фестивалях и получал по праву Дипломы I степени.

В свой 100-летний юбилей (июнь 1987) театр провел гастроли в Москве на сцене Малого театра им. А.Н. Островского. Народный артист Казахской ССР Н.П. Арчибасов за роль гвардии рядового Ивана Климова в спектакле А. Кудрявцева «Иван и Мадонна» был награжден золотой медалью им. Дм. Попова, а ведущими критиками страны был отмечен высокий профессиональный уровень нашего театра.

Руководил театром в этот период (1987 по 1997гг.) В.С. Турпаян, профессионал, человек высокой культуры, энциклопедических знаний в

области театра, всю свою жизнь посвятивший театральному искусству. Он выстроил свою модель театра. Его театр был фабрикой по производству хороших спектаклей – по зарубежной и русской классике, авторов современной драматургии. В разные годы в спектаклях театра участвовали московские актеры: Михаил Царев, отец и сын Абрикосовы, Евгения Козырева, Руфина Нифонтова, Василий Лановой и др.

С образованием независимого Казахстана началась и новая история театра. Театр не утратил своих лучших традиций, постоянно обновляет текущий репертуар, живо откликается на культурно-общественные события нашей Республики, области. Афиша театра пополнилась спектаклями по лучшим образцам мировой драматургии, такими, как «Чайка», «Три сестры» А.П. Чехова, «Король Лир» У. Шекспира, «Лев зимой» Дж. Голдмена, «Васса Железнова» М. Горького, «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского, «Счастливый день» и «Гроза» А. Островского, «Странная миссис Сэвидж», «Дорогая Памела» Джона Патрика и др.

Творческий потенциал Областного русского театра драмы с достоинством отмечен на престижных республиканских и международных фестивалях.

-VII Республиканский фестиваль театров г. Караганда - диплом "Лучшая актриса" (Л.В. Ванюкова, народная артистка РК).

- Международный телевизионный фестиваль «Молодость века» (РФ г. Москва – 2002г.) – лучшая женская роль в спектакль Э. Радзинского «Лила» Ирина Пашкина (режиссер А. Орлов)

- Международный театральный фестиваль «Золотой конек» (РФ г. Тюмень – 2004г.) - диплом фестиваля за спектакль «Феликс» Э. Медведкина (режиссер А. Алтынбеков)

- XIV Республиканский фестиваль театров Казахстана (Астана – 2006г.) – «Гран-При» за спектакль «Мордасовские сны» («Дядюшкин сон») Ф.М. Достоевского (режиссер-постановщик - засл.арт РК В. Шалаев).

- X Республиканский фестиваль театров, посвященный 100-летию Г. Мусрепова (Петропавловск) – «Гран-При» за спектакль «Козы-Корпеш и Баян-сулу» Г. Мусрепова (режиссер А.М. Мамбетов – нар.арт СССР и РК, лауреат гос. премии СССР и РК.

- II Международный театральный фестиваль стран Центральной Азии (г. Алматы, 2008г.) – написанная и поставленная В.Г. Шалаевым пьеса о гениальном казахском поэте Магжане Жумабаеве – «Суд Магжана» получила звание «Лауреата» в номинации «За яркое воплощение исторической личности» на казахстанской сцене.

Республика и руководство области высоко оценили новации деятелей театра. Многие артисты удостоены правительственных наград: орден «Құрмет», медаль «Ерен еңбегі үшін», почетный знак Министерства культуры и информации РК «Мәдениет Қайраткері».

Миссия русского театра никогда не исчерпывалась чисто художественными задачами – с первых дней своего существования театр стал связующим звеном между казахской и русской культурами, способствуя их взаимодействию и взаимообогащению. Так, на сцене театра прошли гастроли театров Казахстана и России: государственного академического театра оперы и балета им. Абая, государственного академического театра драмы им. М. Ю. Лермонтова (Алматы), государственного академического театра для детей и юношества им. Н. Сац (Москва), государственного академического театра драмы, и музыкального театра (Омск), Карагандинского государственного театра музыкальной комедии, Акмолинского областного театра драмы.

На сегодняшний день театр – это творческий коллектив единомышленников. Над созданием спектаклей работают режиссеры, актеры, художники, бутафоры, гримеры, костюмеры, швеи, осветители. Своей главной задачей руководство театра считает поиск собственного почерка, оригинальности, значимости репертуарной политики, ориентирующейся на произведения мировой классики и казахской

драматургии. Ежегодно театр показывает более 200 спектаклей и обслуживает более 40 тысяч зрителей.

### 3.2. Реализация программы «Танец и основы пластической выразительности драматического актера»

Пластичность актера Станиславский считал одним из важнейших качеств актерского мастерства, развитию и совершенствованию которого следовало уделять особое внимание. Он требовал ежедневных занятий движением, танцем, фехтованием, акробатикой. Он утверждал, что эти занятия вырабатывают в актере свободу на сцене и чувство меры в развитии внутренних и внешних элементов актерской техники.

- Работа хореографа с артистами основной труппы.

Пластическое воспитание актера, начатое в театральном училище, продолжается в профессиональной деятельности в театре, на репетиционных занятиях-тренингах не только по сценическому движению, но и по танцу.

В театре в расписание обязательно включены занятию по танцу. Программу условно можно разделить на следующие основные разделы:

- классический экзерсис
- народно-сценический танец
- бытовые танцы (историко-бытовая и балльная хореография)
- современные направления хореографии

Основы классического танца настолько универсальны, что даже опытные танцоры других танцевальных направлений не прекращают занятий классикой. Однако существующая система балетной тренировки не создает еще той естественной пластичности тела, которая необходима драматическому актеру. Конечно, она помогает усовершенствовать физический аппарат артиста, но в то же время воспитывает его в тех нормах красоты, которые диктуются эстетикой балетного искусства, а

условность балетной пластики нередко вступает в противоречие с требованиями естественности и простоты поведения, которые предъявляются драматическому актеру.

Станиславский рекомендовал заимствовать у балетной техники приемы, которые отлично «выправляют руки, ноги, спинной хребет и ставят их на место. Часто руки бывают вывернуты локтями внутрь, к телу. Надо их вывернуть в обратную сторону, локтями наружу. Не менее важен постав ног. Если он неправилен, то от этого страдает вся фигура, которая становится неуклюжей, тяжелой и аляповатой». Балетная станковая гимнастика отлично исправляет эти недостатки.

В практике обучения классическому танцу формальное заучивание поз и движений приводит к тому, что они теряют свою выразительность при исполнении на сцене, о чем свидетельствуют многочисленные статьи выдающихся балетмейстеров. Р.В.Захаров об этой проблеме в балетном искусстве пишет так: «Главный недостаток состоит в том, что классический танец иногда из средства создания художественного образа превращается в самоцель. Важно в процессе обучения направить внимание артистов на свободное использование всех технических приемов для передачи с их помощью человеческих мыслей и чувств, для создания средствами танца содержательных художественных образов».

Очень часто мы видим случаи перенесения на драматическую сцену многих условностей балетной пластики, иллюстративности жеста и акробатической виртуозности танца, которые противопоказаны актеру драмы. Поэтому классическая балетная тренировка – это «палка о двух концах». Для воспитания актера пригодна лишь та балетная тренировка, которая вырабатывает естественную выразительность жеста, телодвижения танца, рассматривая их как средство воплощения переживания, а не как самоцель.

Помимо пластического воспитания средствами классического танца, занятия прививают необходимые актеру танцевальные навыки в

исполнении как бальных, так и народных танцев. Актерам важно ознакомиться с танцами разных народов и веков. Это помогает, в частности, овладеть историко-бытовой характерностью, которая подсказывается характером музыки и движений. Если разучивается, например, менуэт или лезгинка, то драматическим актерам важно усвоить не только порядок и характер па, но и уловить их стиль и особые взаимоотношения партнеров, которые возникают в этих танцах.

Мы стараемся развивать эти взаимоотношения в этюдной работе, которая предшествовала бы самому танцу и вытекала бы из него. Как, например, подойти к даме и что ей сказать, приглашая на вальс или на мазурку, как вызвать ее на пляску и т. п.

Этапы хореографической (танцевальной) подготовки:

- общефизическая;
- танцевальная;
- синтез-элементы;
- репетиционная;
- организационная

В работе мы используем и групповые занятия, и индивидуально-выборочные, и пластические тренинги по импровизации. Данные тренинги в сочетании с релаксацией и дыхательными упражнениями помогут драматическому артисту ощутить свое тело и избавиться от излишнего мышечного напряжения. Цель их – создание «внутреннего мускульного контролера», который должен постоянно и на сцене, и в обычной жизни следить за тем, чтобы нигде не появлялось излишнего напряжения, мышечных зажимов и судорог. Процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения может быть доведен до механической бессознательной заученности только в процессе долгих и систематических упражнений.

Первое упражнение заключается в том, чтобы лечь на спину на гладкой жесткой поверхности и подмечать те группы мышц, которые без нужды напрягаются. Замеченные напряжения надо тотчас же ослабить



одно за другим, ища при этом все новые и новые. Речь идет не о полном расслаблении мышц, не о релаксации (как об одном из приемов аутотренинга), а об излишнем мышечном напряжении, которое надо последовательно ликвидировать. В поиске излишнего напряжения и снятия его формируется своеобразный внутренний контролер.

Разведкой мышц надо заниматься не только в горизонтальном, но и в вертикальном положении тела, то есть сидя, полусидя, в одиночку, группами, с различными предметами и мебелью. Во всех этих упражнениях надо, как и при лежании, подмечать излишне напрягающиеся мускулы. Само собой понятно, что то или иное напряжение некоторых мускулов необходимо при всякой позе. Пусть эти мускулы напрягаются, но те, которые должны быть в покое, должны оставаться спокойными.

Актерам необходимо приучить подмечать свои ненужные зажимы при гладкой ходьбе, подъеме по лестнице, вставании, поворотах, поднятии конечностей и т.д. У каждого человека имеются никому ненужные «штампики» и «плюсики» в физическом поведении тела при движениях. От многих из них можно избавиться, при условии, что будет сформирована привычка чувствовать свое излишнее напряжение.

- Работа хореографа со студентами студии при театре.

В 2009 году при театре была открыта 2-х годичная театральная студия, основной целью которой было воспитание собственных актерских кадров. Данная мера была продиктована необходимостью: с одной стороны, естественным старением основной труппы, и с другой – нехваткой молодых артистов. Все это сказывалось на выборе и качестве репертуара. Стать студийцем мог любой желающий. При поступлении, конечно же, учитывались способности и проверялись профессиональные данные.

В программу по подготовке будущего актера была включена как обязательная дисциплина «Танец и основы пластической выразительности актера». Под понятием «танцевальная культура актера» подразумевается

система базовых теоретических и практических знаний будущего актера в области танцевального искусства. Это система включает в себя:

- изучение истории возникновения и развития танцев, основных танцевальных направлений, их сценических форм и социальной значимости танцевальной культуры и хореографического искусства в разные периоды развития общества;

- изучение техники исполнения базовых танцевальных движений, упражнений и комбинаций классического, характерного, народного и придворного танцев, элементов современной хореографии;

- освоение навыков самостоятельной творческой работы, связанной с развитием наблюдательности и навыков танцевальной импровизации;

- освоение навыков анализа хореографических произведений и логики танца в пространстве драматического спектакля.

Чтобы сформировать у будущего актера танцевальную культуру как у творческой личности, нельзя рассматривать «танец» только как предмет по заучиванию набора танцевальных движений. Изучение танца как части традиционной народной культуры, с одной стороны, и изучение танца как вида сценического искусства, с другой, – два направления, требующие особого внимания при формировании танцевальной культуры актера.

В работе с артистами, как начинающими, так и с профессионалами, важно передать им знания о различных танцевальных языках, а не раз и навсегда выученные комбинации движений. Актеру необходимо предоставить возможность самому «думать» и «говорить» на танцевальном языке, а не стремиться заучить с ним как можно больший набор поз и движений. Методика такого обучения заключается в том, что при первом показе и объяснении разучиваемых движений танца необходимо в первую очередь обратиться к воображению актера и помочь ему сформировать образы этих движений, понять их смысл и назначение.

Поскольку в театре действуют и казахская труппа, то разъяснение национальных традиций, преобладающих тем в обрядовой, песенно-

танцевальной и эпической культуре народа включено в программу, что дает будущему актеру более полное представление о языке танца этого народа и позволяет в более короткий срок добиться выразительности исполнения самих движений. При этом необходимо параллельно с отработкой техники исполнения того или иного движения обращать внимание на образ и характер исполнения движения.

Данная программа позволяет не только развить танцевальные навыки начинающего актера, но и сформировать его представления о месте танца в жизни людей различных социальных слоев в разные времена, что дает ему возможность самостоятельно использовать полученные знания при работе над ролью в драматическом спектакле.

Программа, направленная на развитие актерских способностей, профессиональных навыков и использование творческой природы актера, представляет собой последовательную цепочку в обучении: от формирования образа движения и образа исполнителя к импровизационным этюдам, через импровизационные этюды к изучению самого танцевального движения, и от овладения танцевальным движением к свободному владению им.

Цель: формирование основ танцевальной культуры, владение танцевальными навыками и логикой танцевальных движений при решении профессиональных задач в драматическом театре.

Задачи: овладение выразительностью движений, интеграция танцевальных и актерских навыков, развитие навыков самостоятельной работы с хореографическим материалом.

Формы деятельности:

- теоретическое и практическое обучение танцевальным навыкам;
- работа по созданию целостности образа;
- применение театральных технологий в обучении;
- проведение самостоятельной творческой работы актера;
- просмотр и анализ творческих работ профессиональных театров.

### Принципы и методы работы:

- последовательность и логика в изучении материала;
- от простого к сложному, от истоков к современности;
- образность и импровизационность освоения движения;
- опора на интегрированный подход и теорию действия в изучение истории и техники танца;
- использование социо-игровых методов.

### Средства:

- актерские навыки сценического действия,
- хореографические экзерсисы,
- бессловесные элементы действия.

### Этапы формирования основ танцевальной культуры:

- развитие психофизического аппарата.
- развитие выразительности движений.
- овладение танцевальными навыками.
- овладение навыками самостоятельной работы с хореографическим материалом на основе актерской технологии.

- развитие навыков владения логикой танца в драматическом спектакле

Прогнозируемый результат: сформированность танцевальной культуры актера при профессиональной работе в драматическом театре.

### Разделы программы.

1. Разогревающий комплекс
2. Экзерсис классического танца
3. Народный и народно-сценический танец
4. Казахский танец
5. Партерная гимнастика
6. Современные направления хореографии
7. Музыка и ритм
8. Импровизация

## 9. Освобождение мышц (изоляция и релакс)

Критерии сформированности танцевальной культуры актера: владение танцевальной техникой, выразительность движений, владение логикой танца в драматическом спектакле, создание художественного образа на сцене.

Последовательность в разучивании хореографического материала.

После того как актерами будет выучено некоторое количество движений-слов и комбинаций-фраз, им предоставляется возможность самим пробовать составлять танцевальные фразы-предложения: выразить свои мысли, пользуясь тем набором движений, которые они выучили. Для этого учащимся предлагается договориться о предлагаемых обстоятельствах, где будет разворачиваться действие танцевального этюда (на свадьбе, на вечеринке, на балу и т. п.), и дальше они начинают пробовать завязать общение на языке танца с партнером по сцене.

Обсуждение помогает в осознании того, что получилось, а что нет. Как правило, основные замечания связаны либо с потерей точности танцевального языка при эмоциональной яркости поведения, либо, наоборот, со старательностью в технике исполнения и потерей общения с партнером. Отработка взаимосвязи движений с эмоциональным поведением является важным в этой работе. В результате молодые актеры обучаются импровизировать на заданном им танцевальном языке в рамках определенной культуры, что является очень полезным навыком для их последующей работы в театре.

Некоторые могут возразить, что без знания всего набора слов языка невозможно на нем разговаривать. Но ведь в детстве мы тоже не сразу выучиваем все слова своего родного языка. По мере накопления словарного запаса мы строим все более и более сложные фразы и предложения, но это не значит, что 4-5-летний ребенок не в состоянии доносить свою мысль, используя имеющийся у него словарный запас. Следовательно, при разучивании движений танцевального языка

необходимо в первую очередь дать ученику основные базовые движения, чтобы он мог с помощью них составлять элементарные фразы и потом уже усложнять их по мере углубления своих познаний в техники танца. В результате такого обучения у молодых актеров складывается наиболее полное представление об изученном материале, понимание целесообразности и уместности применения танцевальных движений, что делает их исполнение более выразительным.

Система разучивания хореографического материала пре, помимо широко распространенного в хореографии принципа наглядности в обучении танцу, использовать образные выражения при формулировке заданий и теорию действия. Она позволяет развивать импровизационные навыки актера, работать над выразительностью его танцевальных движений, активно использовать его актерские способности и воображение при изучении языка танца, осуществлять интегрированный подход при создании образа и изучении истории и техники танца.

Особое внимание – выстраивание логики танца, составляющими компонентами которой в драматическом действии являются замысел танца, сюжет, цель исполнения танца актером и персонажем, музыкальный образ заданного музыкального произведения, танцевальный образ исполнителя танца как основа театрального образа, психофизические данные исполнителя, сценография, танцевальный язык, лексика танца. Логика танца в драматическом действии является необходимым условием целостности создаваемого произведения сценического искусства и целостности зрительского восприятия.

При разработке авторской программы обучения танцу, наряду с воспитанием общих и частных танцевальных навыков, развитием музыкального слуха и музыкально-образного мышления, была учтена важность развития самостоятельности мышления актера. Это неотъемлемая часть обучения танцу, необходимая актеру и присущая актерской природе. В этот раздел входят показы самостоятельных

танцевальных наблюдений и этюдов, импровизация в национальных танцах и свободная импровизация. Так же в программу обучения включены в качестве обязательного практического раздела занятия партерной гимнастикой с элементами акробатики, стрейчинг и направления современной хореографии.

Система специальных упражнений, использование новых методических разработок в обучении танцу, позволяют воспитать в начинающем актере естественную потребность применять полученные навыки в своей профессиональной деятельности и использовать полученные навыки для обогащения танцем создаваемого художественного образа.

Экспериментальная работа.

В основе проводимого эксперимента лежало выявление эффективности разработанной программы формирования танцевальной культуры молодого актера-студийца, и сравнение результатов ее внедрения с результатами обучения танцу на основе имеющейся традиционной методики.

Опытно-экспериментальная работа проводилась на базе Областного драматического театра им. Н. Погодина города Петропавловска. В эксперименте участвовали 2 группы: 1 группа - учащиеся студии при театре, обучавшиеся с сентября по июнь 2016 год (6 человек) и 2 группа - молодые артисты, имеющие театральное образование (6 человек).

Участники эксперимента условно были разделены на две равные группы – экспериментальную (студийцы) и контрольную (артисты). На каждом этапе эксперимента результаты фиксировались по выделенным критериям сформированности танцевальной культуры студентов (изучались их творческие работы, проводились опросы).

Результаты оценки творческих работ актеров показали, что уровень танцевальной культуры участников экспериментальной и контрольной групп в начале эксперимента был полярно различен.

В конце года результаты оценки уровня танцевальной культуры в обеих группах почти одинаковые, а у отдельных участников экспериментальной группы даже выше.

Результаты опытно-экспериментальной работы подтвердили эффективность разработанной программы, показали положительную динамику развития творческой активности студийцев, более качественный уровень владения техникой танца и выразительностью танцевальных движений в экспериментальной группе.

Достигнутые результаты по овладению навыками импровизации в танце в экспериментальной группе в большей мере соответствуют требованиям, создаваемого художественного образа и позволяют будущим актерам раскрыть свои способности как исполнителям. Это наблюдалось в более выразительном исполнении танцев, в оправданности поз и танцевальных движений, в яркости создаваемых характеров в народных танцах, в техничности исполнения, высоком уровне включенности в учебный процесс.

Проведенное исследование подтвердило преимущество авторского подхода к формированию основ танцевальной культуры актера в процессе его профессионального обучения. Если актер пластически подготовлен, он может любое физическое действие выполнить движениями как положительного, так и отрицательного характера. Владея разнообразными по характеру оттенками движения, умея сгущать или ослаблять эти оттенки, актер легко справляется со сложнейшими двигательными задачами, выражая в своем танце или мизансцене характер, тончайшие чувства и эмоции героя.

Содержание программы «Основы танцевальной культуры актера».

- Разогревающий комплекс

Задача – поднять общий физиологический тонус: дать возможность размять мускулатуру, повысить эмоциональный уровень психики занимающихся, сосредоточить их внимание, пользуясь для этого



простейшими упражнениями в координации движений. Работа по кругу, в линейно-шахматном построении.

- Экзерсис классического танца

Значение классического танца в системе подготовки танцовщика. Структуры урока, его длительность, принцип составления комбинаций. Методы обучения выбираются в зависимости от целей и задач, а также возрастных и индивидуальных особенностей актера. От точности показа и объяснения педагога зависит четкость исполнения. В основу положена методика обучения классическому танцу А.Я. Вагановой. Однако данная система преподавания не рассматривается как неизменная, раз и навсегда установленная. Методы обучения корректируются практикой педагога.

1. Постановка корпуса и головы, позиции ног, рук, комбинированные положения и движения для рук, поклоны – книксены и реверансы, понятия «опорная и рабочая нога», «равновесие», «центр тяжести», «вытянутый носок», «пуант», «выворотность», амплитуда движения.

2. Экзерсис у станка:

- plie и grand-plie (приседания) во всех позициях;
- виды battements tendus и battements tendus jetes;
- ronds de jambe par terre, понятия «en dehors en dedans»;
- battements fondus;
- battements frappes и doubles frappes;
- ronds de jambe en l'air;
- pas coupe-tombe
- battements developpes;
- grands battements jetes, мягкий battements;
- полуповороты повороты.

3. Экзерсис на середине зала:

- положения en face, epaulement croisee и efface;
- позы: epaulement croisee, efface, ecartee (маленькие и большие);

- arabesques (I, II, III, IV) и attitude
- port de bras (I, II, III, IV, V, VI);
- temps lie вперед и назад;
- pas de bourree с переменной и без перемены ног;

#### 4. Аллегро (прыжки):

- temps leve sauté;
- changement de pieds;
- pas echappe по II и IV позициям;
- pas assemble с открыванием ноги вперед, в сторону, назад;
- pas balance;
- pas jete;
- pas releve (полупальцы);
- pas glissade с продвижением в сторону, вперед и назад;
- pas de basque вперед и назад;
- sissonne fermee в сторону и по I, II, III arabesques;
- сценический sissonne в I, II arabesques;
- pas de chat с отбрасыванием ног назад и броском ног вперед;
- pas emboite без продвижения и с продвижением;
- pas chasse по диагонали вперед и назад;
- grand jete по диагонали;
- pas jete entrelace (перекидное jete)

#### 5. Вращения:

- базовые движения в повороте (en tournant);
- тур в воздухе;
- туры en dehors en dedans по II, IV и V позициям;
- туры en dedans по диагонали (туры rique).

#### • Народно-сценический танец

Связь с методикой классического танца. Роль народного танца в формировании танцевальной культуры актера. Значение танца в музыкально-драматическом действии. Интернационализм танца.

1. Основные понятия: позиции и положения ног, позиции и положения рук, положения корпуса, положения кисти, терминология.

2. Экзерсис у станка и на середине зала:

- plie и grand-plie (приседания – медленные и быстрые, приседания с поворотом коленей);

- battements tendus (упражнения на развитие стопы);

- battements tendus jetes (маленькие броски);

- ronds (круговые движения ногой по полу или по воздуху – движения носком, пяткой, с подворотом пятки опорной ноги, с полуприседанием, «восьмерка»);

- battements fondus (низкие развороты ноги);

- grands battements jetes (большие броски – основной вид, с полуприседанием, «сквозные», с «растяжкой»);

- наклоны и перегибы корпуса.

3. Дробные выстукивания.

4. Подготовка к «веревочке» и «веревочка».

5. Основные ходы (простой хороводный шаг, шаги с притопом, боковые ходы, «припадания» и др.).

6. Вращения на месте и по диагонали, по кругу.

7. Исполнения сольного, парного и группового танцев.

8. Виды танцев (хоровод, пляска, перепляс) и особенности их композиционного построения.

9. Танцевальная культура народов мира (этюды и композиции на основе движений украинского, белорусского, татарского, русского, корейского, китайского, узбекского, итальянского, немецкого, цыганского, испанского, кавказского и др. танцев, танцы народов Севера), особенности их исполнения, манера и характер.

• Казахский танец

Казахский танец как раздел народного танца и самостоятельная дисциплина. Заслуга Шары Жиенкуловой как основоположницы в

создании системы обучения казахскому танцу. Связь казахского танца с методикой классического и народно-сценического танцев. Особенности исполнения мужских и женских танцев. Тематика казахских танцев, связь с народным фольклором, литературным эпосом. Выдающиеся мастера казахской профессиональной хореографии. Изучение казахского танца как средство сохранения и развития национальных традиций.

Содержание и основные движения казахского танца:

1. Казахские поклоны («тажим» и «салем»).
2. Основные и специфические позиции ног и рук
3. Основные ходы (прямые, боковые, переменные с носка и каблука, скользящие, прыжковые).
4. Положения рук в женском танце (кос кол, укі, уялу, жалым, бідай, жалынша и др.)
5. «Атшабыс». Основные виды.
6. «Айналма». Вращательные движения рук, кистей.
7. «Алтыбакан». Виды и варианты движения.
8. «Качалка».
9. «Айголек». Виды. Роль вращений в танце.
10. Растительные, зооморфные и космогонические мотивы в казахских движениях и положениях.
11. Отображение условий труда и быта в казахских движениях.
12. Подражательные танцы, связь с природой («ак-ку», «ак-бидай», «тепенкок», «аю-би», «кара-жорга» и др.).
13. Постановка концертных номеров, формирование репертуара.
  - Партерная гимнастика с элементами акробатики

Партерный экзерсис или упражнения на полу развивает практически все группы мышц, позволяет с наименьшими затратами энергии достичь сразу трех целей: повысить гибкость суставов, улучшить эластичность мышц и связок, нарастить силу мышц. Эти упражнения также способствуют исправлению некоторых недостатков в осанке, помогают

развить выворотность ног, гибкость, эластичность стоп. Комплекс упражнений партерной гимнастики содействует развитию мышечной силы (формирует «мышечный корсет»), выносливости, подвижности в различных суставах и других двигательных способностей, то есть решает задачи общей физической подготовленности занимающихся.

Этот раздел включает:

- упражнения для развития подвижности голеностопного сустава, эластичности мышц голени и стопы;
- упражнения на улучшение гибкости коленных суставов;
- упражнения на укрепление мышц брюшного пресса;
- упражнения для развития выворотности ног и танцевального шага;
- упражнения на улучшения подвижности тазобедренного сустава и эластичности мышц бедра;
- упражнения на исправление осанки и улучшение гибкости позвоночника.

Основные задачи акробатических упражнений – развитие координации движений, тренировка быстроты реакции, развитие смелости и решительности. Полезность раздела не в тщательной отделке трудных «номеров», а в комплексных сочетаниях элементов. Выполнение кувырков на полу приучает актера к некоторым болевым ощущениям (воспитание воли), а это важно при дальнейшем освоении техники сценических падений.

- кувырок вперед и назад
- переворот назад через плечо
- «колесо»
- сценические падения
- Современные направления хореографии

Знакомство с основными элементами базовых направлений: джаз-модерн (партер, статика, пространство), хип-хоп, стрит шоу, контемпорари. Стилизации народных танцев, деми-классика, танцы в

стилях бытовой хореографии. Танцы-фантазии в свободной пластике. Развитие и тренировка вестибулярного аппарата во время танцевальных этюдов с включением движений на вращение головы и всего корпуса. Импровизации, этюды на закрепление материала, танцевальные композиции.

- Музыка и ритм

Ритмические упражнения имеют целью повысить уровень ритмичности настолько, чтобы он позволял чутко реагировать на задания, исходящие от музыки. Знакомство с понятиями из элементарной теории музыки (длительности, ритм, темп, музыкальный размер, синкопа, пауза, музыкальные лады – минор и мажор, сила звука и т.д.), без которых практические занятия по движению будут затруднены. Умение согласовывать свои движения с музыкой. Передача эмоционально-образной и ритмической структуры музыки через движение.

- Импровизация

Значение актерской игры в хореографии. Сюжетный танец. Образность в танце и танцевальный образ. Сценическая свобода и сценическое раскрепощение. Навыки коллективной деятельности, взаимодействие партнеров и воздействие друг на друга. Формирование навыков публичных выступлений и умения держаться на сцене. Упражнения на развитие артистической смелости, коллективной согласованности. Упражнения на развитие ассоциативного и образного мышления. Этюды-импровизации под музыку.

Работа над созданием образа в музыкальном произведении:

- музыкально-пластическое решение образов птиц, зверей, домашних животных;
- музыкально-пластическое решение явлений природы;
- музыкально-пластическое решение характеров и эмоциональных состояний человека.

- Освобождение мышц (изоляция и релакс)

«Освобождение мышц» (термин Станиславского). Деятельность скелетной мускулатуры, чередование сокращения и расслабления мышц, в их напряжении, нужном для совершения того или иного действия. Сознательное применение мышечных расслаблений и закрепощений в нужном месте действия, когда они сами являются прекрасными выразительными средствами (сцены обмороков, смерти). Непрерывность и прерывность движений. Умение плавно, пластично идти, плавно воевать и садиться, опускаться на колени, кланяться, целовать руку и пр. Остановка в движении (пауза, статичная поза). Инерция тела. Тренинги на формирование мышечной свободы, на снятие мышечных «зажимов». Этюды на эмоциональную комфортность, на достижение эмоционального раскрепощения, открытости. Танец и настроение. Эмоции (радость, удивление, злость, обида и т.д.).

Форма организации образовательного процесса: групповое занятие.

Структура занятий включает в себя три основные части:

#### 1. Подготовительная часть занятия.

Общее назначение – подготовка группы в целом и каждого актера в отдельности к предстоящей работе. Задачи: организация группы; повышение внимания и эмоционального состояния занимающихся; умеренный разогрев организма. Основными средствами этой части являются: строевые упражнения; различные формы ходьбы и бега; несложные прыжки; короткие танцевальные комбинации, состоящие из освоенных ранее элементов; упражнения на связь с музыкой и др. Все упражнения выполняются в умеренном темпе и направлены на общую подготовку опорно-двигательного аппарата, сердечно-сосудистой и дыхательной систем к физическим нагрузкам.

Методические особенности. Продолжительность подготовительной части составляет примерно 10-15% общего времени урока и определяется задачами, содержанием занятия, составом и уровнем подготовки актеров.

#### 2. Основная часть занятия.

Задачи: развитие и совершенствование основных физических качеств; формирование правильной осанки; воспитание творческой активности; изучение, и совершенствование движений танцев и его элементов; отработка композиций и т.д. Средства основной части занятия: партерный тренаж, упражнения на силу, растягивание и расслабление (экзерсисы); освоение и закрепление основ классического, народного, современного, бального танца; танцевальные этюды и композиции; постановочная работа.

Методические особенности. На данную часть занятия отводится примерно 75-85% общего времени. Порядок решения задач строится с учетом динамики работоспособности группы. Разучивание и корректировка нового материала – в начале основной части, в конце – отработка изученного.

### 3. Заключительная часть занятия.

Основные задачи – постепенное снижение нагрузки; краткий анализ работы, подведение итогов. Основными средствами являются: спокойные танцевальные шаги и движения; упражнения на расслабление и восстановление дыхания, релаксация; плавные движения руками; восстановление дыхания. На эту часть отводится 5-10% общего времени. В заключительной части проводится краткий разбор достигнутых на занятии успехов в выполнении движений, что создает у актеров чувство удовлетворения и вызывает желание совершенствоваться. Замечания и советы по поводу недостаточно освоенных движений помогает им сосредоточить на них внимание на следующем занятии.

Методические рекомендации. Многие упражнения в данной программе разработаны ведущими специалистами театральных вузов: профессором А.Б. Дрозниным, профессором Н. В. Карповым и другими преподавателями. Каждое упражнение всегда начинается с исходной позиции. «Нейтральная позиция» – это положение тела, при котором оно готово к началу любого действия: ноги поставлены на ширине плеч, руки



опущены вдоль туловища. Все упражнения должны иметь не только развитие, но и свою логическую завершенность, иначе их выполнение теряет смысл.

Техническое и дидактическое обеспечение занятий.

- наличие зала, оснащенного зеркалами, тренировочными станками;
- качественное освещение в дневное и вечернее время;
- аккомпанемент концертмейстера или наличие музыкальной аппаратуры, комплекс аудиоматериала, соответствующего задачам урока;
- специальная форма и обувь для занятий
- атрибуты для занятий партерной гимнастикой и акробатикой: гимнастический коврик, фитболы (мячи), обручи, маты и т.д.;

Выводы по третьей главе.

1. Занятия танцем необходимо как опытному профессиональному артисту, так и начинающему. Каждый урок – это определенный этап в развитии и пластической культуры тела актера, его возможностей.

2. Предложенная программа позволяет сформировать индивидуальный профессиональный тренинг, повышающий уровень мастерства актера. Она и вырабатывает перспективное совершенствование актера. Программа может помочь актеру создать индивидуальную методику для постоянной работы над собой.

3. Система специальных упражнений, использование новых методических разработок в обучении танцу, позволяют воспитать в начинающем актере естественную потребность применять полученные навыки в своей профессиональной деятельности и использовать полученные навыки для пластического обогащения создаваемого художественного образа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное теоретическое и практическое исследования позволили сделать следующие выводы.

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

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

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

4. Накопленный опыт преподавания танца позволил рассмотреть танец как отдельный вид сценического искусства и как одну из составляющих профессиональной подготовки драматического актера и сегодня понятие «танцевальная культура актера» стало таким же привычным, как «артистичность», «музыкальность», «сценическая свобода» и т.д. В основе системы подготовки начинающего актера лежит целостная система обучения танцу, отвечающая запросам современного театра, и построенная на углубленном изучении хореографического

материала и принципов выстраивания логики танца в драматическом спектакле. Хореограф в театре отвечает за то, каким выйдет артист на сцену – зажатым или свободным, пластически выразительным или статичным, равнодушным или эмоционально действенным.

5. Анализ творческой деятельности театра города Петропавловска показал, что сегодня репертуар театра составляют спектакли казахских, русских и зарубежных драматургов. Временное пространство действия в спектаклях велико – от далекого былинного исторического прошлого до современности. Разнообразна и жанровая палитра – драмы, комедии, трагедии, водевили, сказки.

6. Работа над произведениями различных эпох, стилей и жанров, требует от балетмейстера профессионального владения внешней техникой, чувством ритма, глубоких знаний народного танца, выразительной пластикой казахского народа и других национальностей, владение методикой классического танца, историко-бытового и характерного. Кроме этого, современные направления хореографии, такие как джаз-модерн, контемпорари, стрит-танцы – стали неотъемлемой частью танцевальной культуры сегодня и легко вплетаются в канву спектаклей. Знать особенности исполнения этих направлений – тоже задача балетмейстера.

7. Учитывая, что в театре хореограф работает не с танцорами-профессионалами, а с актерами, ведущими действие, он должен уметь сделать грамотный логический переход от диалога к танцу и наоборот. Хореограф должен отобрать и сочинить такие движения, которые бы не мешали говорить, петь, а дополняли бы сценический образ и соответствовали как музыке, так и тексту пьесы. Зачастую сами актеры подсказывают правильный ход мыслей, основную стилевую особенность персонажа, из которой впоследствии вырастает пластический образ. На помощь хореографу приходят и одаренность актера, его личность, особые индивидуальные черты характера, способность к образному мышлению, сценическое обаяние, внешние данные, а также качества, необходимые для

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

7. Систематические занятия по хореографии способствуют совершенствованию пластической культуры актеров. Важно не только научить актера тем или иным конкретным навыкам, но главным образом развить в нем творческое мышление, воображение, дар импровизации, быстроту ориентировки во времени и пространстве, в меняющейся сценической обстановке. Актер должен уметь быстро овладевать ранее неизвестным навыком, новым рисунком движений, темпом, ритмом, мизансценой. Работая над различными ролями, актеру приходится отказываться от стандартных движений, когда того требуют иные сценические обстоятельства, точно реагировать на неожиданно возникший приказ режиссера, у него должна быть натренирована способность живо и точно действовать. Пластически выразительный актер, владеющий своим телом, достигает яркости движений, жестов, у него значительно шире простор творческой фантазии. Надо добиваться у актера на занятиях и репетициях импровизационного состояния. Пластическая выразительность образа есть элемент творческий, и поэтому ее нельзя рассматривать вне связи со всем процессом работы над ролью.

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

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

Таким образом, обобщая сказанное, можно выявить главное – балетмейстер в драматическом театре должен владеть всеми жанрами хореографического искусства, уметь пользоваться всем богатейшим арсеналом выразительных средств, балетмейстерскими и режиссерскими приемами, владеть различными технологиями при работе с артистами, режиссером, чтобы правильно понять и точно раскрыть характеристики персонажей и идею спектакля. Его работа тесно связана не только с хореографией, но и драматургией, требует знания законов режиссуры и сцены, основ педагогики, психологического, эстетического и художественного чутья.

Творческие союзы режиссера и хореографа, и те, которые сложились на постоянной основе, и те, которые возникли на один-два спектакля, открывают новые возможности современного драматического театра, обогащают традиционный язык драматической сцены и формируют новые средства художественной выразительности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Об искусстве поэзии [Электронный ресурс] URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Philosophical problems of dance criticism](http://ru.wikipedia.org/wiki/Philosophical_problems_of_dance_criticism). (дата обращения 12.08.2017).
2. Балет: Энциклопедия [Текст] // Гл. ред. Ю.Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 154
3. Бахрушин, Ю. История русского балета [Текст] / Ю. Бахрушин. – М., 1977.
4. Бейсенова, Г.Н. Казахский танец [Текст]: программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений / Г.Н. Бейсенова.- Алматы, 1993. - 18 с.
5. Богомолова, Л.В. Основы танцевальной культуры [Текст] / Л.В. Богомолова. - М.: Нов.школа, 1993.
6. Васильева, Е.Д. Танец [Текст] / Е.Д. Васильева. М.: «Искусство», 1968.
7. Вахтангов, Е.Б. [Текст]: Сборник / Е.Б. Вахтангов. М.: ВТО, 1984.
8. Волконский, С.М. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) [Текст] / С.М. Волконский // Изд. 2-е. - М. Либроком. 2012.
9. Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе [Текст]: Сборник научных трудов. - М.: ГИТИС, Министерство Культуры РСФСР, 1980.
10. Всеволодская-Голушкевич, О. Танец в театральной школе. // Вопросы театральной педагогики. – М., 1979.
11. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства. Специальность: 050100 «Актерское искусство». — 2002.
12. Гребенкин А.В. «Сценическое движение». М.: ИХО РАО, 2003.

13. Громов Ю. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера: Диссертация. – Л., 1972.
14. Гуревич, В. Роль танца в процессе воспитания драматического актера. – М., 2002.
15. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте. - Новосибирск, 1991.
16. Дрознин, А.Б. Физический тренинг актера по методике А.Дрознина. М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусства»), 2004.
17. Ершов, П.М. Технология актерского искусства. М.: ТОО «Горбунок», 1992.
18. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М. ГИТИС. 2008.
19. Захаров, Р.В. Записки балетмейстера. М.: «Искусство», 1976.
20. Захаров, Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983.
21. Каракулов, Б.И. Современный казахский фольклор (жанрово-структурный анализ).- Алма-Ата, 1992.
22. Классики хореографии. Л.-М.: «Искусство», 1937. - 357 с.
23. Кох, И.Э. Основы сценического движения. Учебное пособие для театр.училищ. М.: Просвещение, 1976.
24. Красовская, В.К. История русского балета: Учебное пособие. — Л.: «Искусство», 1978.
25. Кристерсон, Х.Х. Танец в спектакле драматического театра. М.: «Искусство», 1957.
26. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского. М.: «Искусство», 1968. - 394 с.
27. Кудашева, Т. Руки актера. – М., 1977.
28. Кулагина, И.Е. Художественное движение (Метод Л.Н.Алексеевой). Часть II. Пособие для преподавателей общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования. Учебное издание. М.: ИХО РАО, 2002.

29. Кундакбаев, Б. Основные этапы развития казахского театра.- Ташкент, 1996.
30. Ленский, А.П. Заметки актера. Артист. 1894. №43.
31. Мей, Э. Балетмейстер в драматическом театре. (Движение и танец в драматическом спектакле): Диссертация. – М., 1947.
32. Мейерхольд, В. Статьи, письма, речи, беседы. – М., 1968.
33. Мессерер, А. Танец. Мысль. Время. – М., 1979.
34. Морозова, Г.В. Пластическое воспитание актера. М.: «Тerra. Спорт», 1998.
35. Народный танец. Упражнения и этюды. – М., 1980.
36. Немеровский, А.Б. Пластическая выразительность актера: Учеб, пособие для театр, вузов. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1987. 191 с.
37. Немирович-Данченко, В.И. Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. - М.: Правда, 1989.
38. Никитин, В. Модерн-джаз танец в системе хореографического воспитания актера музыкального и драматического театров: Диссертация. – М., 1996.
39. Никитин, В.Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика. М. ГИТИС. 2000.
40. Никифорова. А.В. Советы педагога классического танца. СПб.: Искусство России, 2002.
41. Нилов, В.Н. Дух и пластика танца. М.: Век информ., 2009.
42. Новая иллюстрированная энциклопедия. М. Большая Российская энциклопедия. 2011. Т. 18.
43. Программа по танцу для театральных учебных заведений. / Сост. А.М. Шаломытовой, Г.А. Шаховской, В.А. Лаврентьевым. – РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 1366.
44. Саулейко, В. Значение танца в воспитании драматического актера. – М., 1975.



45. Современный толковый словарь русского языка. М. Ридерз Дайджест. 2004.
46. Станиславский, К.С. Работа актера над собой [Электронный ресурс] URL: [http://az.lib.ru/s/stanislawskij\\_k\\_s/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0050.shtml) (дата обращения 23.09.2017).
47. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1966.
48. Стуколкина, Н.М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. (Запись и пояснит.указания А. Л. Андреева). М.: Всероссийское театральное общество, 1972.
49. Ткаченко, Т.С. Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. М.: Искусство, 1975.
50. Ткаченко, Т.С. Народный танец. М.: Искусство, 1954.
51. Топорков, В.О. К.С. Станиславский на репетиции. М.: Искусство, 1950.
52. Фокин, М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. -Л.-М.: «Искусство», 1962.
53. Филатов, С.В. От образного слова - к выразительному движению. М.: «NB Магистр», 1993. 132 с.
54. Формирование танцевальной культуры актера [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/pedagogicheskie-puti-formirovaniya-tantsevalnoi-kultury-studenta-aktera> (дата обращения 23.09.2017).