

БАЛЕТМЕЙСТЕР И СФЕРА ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

План лекции

- 1.Определение профессии балетмейстера.
- 2.Балетмейстер – сочинитель, постановщик, репетитор и педагог.

Краткий конспект лекции

Балетмейстер (от немецкого) – мастер балета, автор и режиссер, постановщик балетов и концертных танцевальных номеров. Он не только сочиняет хореографический текст, рисунок танца, т. е. создает композицию танца, но и, пользуясь всеми средствами хореографического искусства, стремится воплотить свой замысел в сценических образах, выразить определенные мысли и чувства.

Он является ведущим среди его творческих работников, вне зависимости от того, профессиональный или самодеятельный это коллектив. Четкие жизненные и идейно-творческие позиции балетмейстера, его талант, знание им специфики работы коллектива активно влияют на творчество исполнителей, во многом определяют итоги их деятельности. Жизнь требует от всех совершенствования мастерства, разнообразия форм работы, в том числе и от творческих коллективов. Задачи воспитания искусством, приобщения к богатствам культуры широких народных масс возлагают на педагогов, балетмейстеров, чрезвычайно большую ответственность. Нужно отдать народу не только все свои знания, но и богатства, накопленные всей историей культуры. Наше искусство, наша культура должны быть достойны великого времени, в которое мы живем.

Руководитель коллектива является не только балетмейстером, но и педагогом-воспитателем, организатором, способствуя всей своей деятельностью формированию личности участников коллектива. Очень важны и задачи постановки танцевального номера, и качество репертуара, но в первую очередь руководитель должен думать о воспитательном,

познавательном значении этого репертуара, его ценности с точки зрения формирования личности участника, его художественного вкуса, совершенствования его мастерства.

Настоящее искусство всегда эмоционально. Оно формирует сознание человека как художника, творца, даруя ему радость сотворчества, воспитывая любовь к прекрасному. Любое произведение искусства должно быть понятно зрителю.

Творческая учеба, творческая деятельность руководителя коллектива должны переплетаться с воспитательной работой. Балетмейстеру нельзя упускать из поля зрения поведение участников самодеятельности в семье, на производстве, внутри коллектива, взаимоотношения между отдельными его членами. Работа балетмейстера требует от него глубокого понимания происходящих в обществе процессов, умения воплотить их в своем творчестве. Раскрытие в хореографическом образе лучших черт современного человека — одна из основных задач хореографического искусства. Способ воплощения творческого замысла хореографа во многом зависит от его мировоззрение, его эстетических идеалов, его творческой позиции.

Одной из важнейших задач, стоящих перед балетмейстером, руководителем самодеятельного коллектива, является художественно-эстетическое воспитание его участников. Работа эта направлена на повышение культурного уровня участников коллектива, расширение их кругозора, привитие им творческого отношения к хореографическому искусству, к своим занятиям.

Воспитательная работа должна проводиться систематически, только тогда она может привести к положительным результатам; только тогда участники коллектива по-настоящему любят искусство, которым занимаются, любят труд, повседневный, кропотливый. Это поможет им повысить их исполнительское мастерство, поможет в решении репертуарных вопросов. Балетмейстер должен сплотить коллектив, четко определить конечную цель его работы и определенные этапы пути. Сложность воспитательной работы в самодеятельном коллективе во многом определяется

тем, что участники коллектива, как правило, различного возраста, различного уровня культуры и воспитания. Сосредоточить их интересы на решении общих задач не просто. Балетмейстеру, формирующему единый художественный организм, приходится проявлять такт, чуткость педагога-воспитателя, применяя индивидуальный подход к своим ученикам. Целесообразно строить работу по принципу «от простого – к сложному», наметить этапы воспитательной, учебно-педагогической и творческой работы. Руководитель должен наметить такой план работы, такой репертуар, который привлеч бы и заинтересовал всех участников коллектива.

Формы и методы воспитательной работы в самодеятельном коллективе могут быть различны. Они зависят от характера и направленности творческой деятельности коллектива, культурного и художественного уровня его участников и других условий.

Значение дисциплины не исчерпывается художественными целями, она прививает навыки организованности в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему, вырабатывает способность подчинять личное общественному, пробуждает глубокое уважение к общему труду.

Вопросы дисциплины очень важны для работы хореографического коллектива. Необходимо стремиться к тому, чтобы у каждого из участников коллектива была внутренняя убежденность в необходимости дисциплины, и в этом вопросе большое значение имеет личный пример балетмейстера.

Репертуар, который создается балетмейстером, имеет воспитательное значение и для зрительской аудитории, перед которой выступают артисты-любители. Наилучшие результаты достигаются там, где создан свой оригинальный репертуар, построенный на материале истории данного края, бытующих здесь обрядах и обычаях.

Балетмейстер – профессия творческая. Она требует от человека, выбравшего ее, очень многого: и знаний, и трудолюбия, и умения работать с людьми, и, конечно же, таланта. Профессия балетмейстера предполагает решение большого круга вопросов в процессе работы. Он является идейно-творческим руководителем коллектива, создателем хореографического

произведения. Как любой художник, балетмейстер должен быть высокообразованным человеком, который не только владеет профессиональными секретами хореографического искусства, но и разбирается в смежных видах искусства – драматургии, музыке, изобразительном искусстве, литературе. Творческая деятельность балетмейстера в коллективе весьма разнообразна: это сочинение произведения, постановка его и репетиционная работа.

Балетмейстер-сочинитель, сочиняющий хореографическое произведение, основывает свою работу на программе, созданной либреттистом, и на музыке, написанной композитором. Часто бывает, особенно при создании хореографических миниатюр и концертных номеров, что балетмейстер является и автором сюжета номера.

Балетмейстер – постановщик, получив или написав композиционный план, заказывает или принимает готовую музыку, написанную композитором, приступает к постановке. На музыку по картинам от эпизода к эпизоду, под фонограмму или с концертмейстером сочиняет текст, мизансцены – рисунок. После завершения работы вся работа переносится в зал для работы с труппой. Когда вся постановочная работа закончена, она передается балетмейстеру – репетитору.

Балетмейстер-репетитор, как правило, присутствует на постановочных репетициях. Если номер или балетный спектакль создается заново, то он присутствует при всей постановочной работе, которую проводит балетмейстер-сочинитель. Если, например, ставится уже поставленный ранее или в другом месте спектакль, то балетмейстер-репетитор, присутствуя на репетициях постановщика, учит хореографический текст, мизансцены, изучает стиль, характер сочинения. Нередко бывает, что балетмейстер-репетитор помогает балетмейстеру-сочинителю в выборе того или иного исполнителя.

Балетмейстер-педагог на уроках должен подготавливать своих воспитанников к освоению технических трудностей, которые встретятся в репертуаре, намеченном к постановке; на уроках целесообразно начать изучение элементов движений танца, его стиля, характера. Непременным

условием учебно-воспитательного процесса является грамотное, профессиональное построение уроков классического и народного танцев.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - изучить виды балетмейстерской деятельности. Балетмейстер – сочинитель, балетмейстер – постановщик, балетмейстер – репетитор, балетмейстер – педагог, балетмейстер – реставратор.
 - освоить вид балетмейстерской деятельности, балетмейстер – репетитор.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[8. С.148 – 153](#); [9. С. 33-43](#)]

ИСКУССТВО КАК ФОРМА СОЦИАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ И ЕГО РОЛЬ В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

План лекции

1. Виды хореографического искусства.
2. Особенности развития танцев разных народов.
3. Значение творчества профессионала – балетмейстера.

Краткий конспект лекции

Танец – вид искусства, в котором средством создания образов является движения, положения и позы человеческого тела. Искусство танца возникло в следствии эмоционального восприятия окружающего мира, образа жизни и трудовых процессов того или иного народов. У каждого народа свой танец, его развитие и танцевальные традиции.

Народный танец – один из древнейших видов хореографического искусства, который сложился на протяжении исторического развития определенного народа или национальности, теснейшим образом взаимосвязан с традициями и духовными ценностями народа, в нем отображается

мировоззрение, этические и эстетические взгляды народа. Веками создавались формы народного танца. Они кровно связаны с жизнью народа, его бытом, трудом, художественным вкусом.

Народно-сценичный танец – 1. Один из основных видов хореографического искусства сформированный в процессе возникновения профессионального танцевального искусства, сохраняет национальные особенности, стиль, манеру и характерные черты танцевальной культуры, где родился танец. 2. Спец дисциплина изучается в учреждениях образования разных уровней аккредитации в подготовке будущих специалистов – хореографов. Это одна из профилирующих дисциплин в системе хореографического образования.

Характерный танец – один из выразительных средств балетного театра, разновидность сценического танца. Танец в определенном характере и образе.

Издавна в балетные спектакли вводились мотивы национального танца, создавались спектакли, основным выразительным средством которых был преображенный народный танец. Мастера русского балета И. Аблец, А. Глушковский, И. Лобанов, К. Дидло, М. Петипа, Л. Иванов, М. Фокин, А. Горский немало сделали для популяризации народного танца, всячески стремясь найти ему достойное место на профессиональной сцене. Передовые русские писатели не раз обращали внимание мастеров балета на необходимость бережно и уважительно относиться к народным танцам, не проходить мимо богатства их красок. Прославленные русские балерины и танцовщики отлично владели характерной пластикой. А. Истомина, А. Павлова, Е. Гельцер и многие другие с достоинством выступали в национальных танцах. Русский балетный театр утвердил и совершенствовал амплу характерного танцовщика, характерной балерины. Их искусство было глубоко психологичным, поэтически обобщенным и вызывало самые жизненные ассоциации.

Балетмейстеры, создавшие в 20-х и 30-х годах первые советские балеты, в новых условиях решали проблему соединения народного и классического танца, решали на спектаклях реалистических, произведениях большой и

важной темы, где народ являлся главным действующим лицом. Советский балетный театр освоил народную пластику польских танцев, венгерских, чешских, словацких, немецких, болгарских, хорватских, индийских, французских, испанских, итальянских и многих других. Освоил их, пользуясь эстетическими принципами, найдя народному танцу самое действенное и достойное место в спектакле.

Классический танец – стойкая система выразительных средств хореографического искусства, исторически сложившиеся по принципу поэтично-обобщенной трактовке сценического образа и формировавшаяся на протяжении столетий у многих народов. (Энциклопедия «Балет» М., 1981) . Это главное выразительное средство балетного театра, его пластическая речь.

Система классического танца складывалась на протяжении веков. Классический танец все время обогащается новыми пластическими формами из неисчерпаемого источника народной хореографии и других танцевальных систем, сосредоточил в себе огромное количество разнообразных движений человеческого тела.

К образованию системы классического танца привело установление стройности, единства и одновременно строгой классификации в многообразии отобранных человеческих движений.

Система сформировалась в XVI веке в Италии, дальнейшее развитие и совершенствование происходили в XVII веке во Франции, в теоретических трудах Королевской Академии Танца - в работах Бошана и Фейе. В ту же пору была выработана и определенная французская терминология классического танца, которая бытует по настоящее время в балетных театрах и хореографических учебных заведениях всех стран мира.

Обязательный принцип классического танца выворотность – это основа исходных положений для всех движений и поз. Все пять позиций ног, утвержденных системой, требуют выворотности. Помимо пяти определенных позиций ног утвердились и позиции рук, строго установленные положения корпуса, головы, плеч: *epaulement*, формы позиций и поз – *in face*, *croise*, *efface*, *ecarte*, т.е. основные , одновременные развороты корпуса, рук, и ног по

отношению к зрителям, а также развитие движений наружу: en dehors и внутрь – en dedans.

Система классического танца разработала четко ограниченное число движений, включающих понятие о сгибаниях, приседаниях: сгибать – plie, вытягиваниях: вытягивать – tender, о подъемах: поднимать – relever; о скольжениях: скользить – glisser; о прыжках: прыгать – sauter ; о вращениях: вертеть, поворачивать – tourner.

Танец на пальцах возник и утвердился в своей первоначальной форме в 30-е годы XIX века в романтическом балете, в результате эстетического стремления в классическом балете передать полетность, невесомость, воздушность. Технические возможности танца на пальцах дали толчок развитию технике вращения на пальцах: туры, шене, фуэте.

Термин «классический балет» появился в России в 50-60-е годы XIX века в театральной литературе, где балет начали причислять к образцовым искусствам. Подлинную классичность хореографических произведений определяет гармоническое единство всех его частей, в первую очередь танца и музыки, которая воплощается в образном развитии танца.

Классический танец современного типа видоизменился, совершил в своем развитии огромную эволюцию, стал богаче и выразительнее. Наряду с различными национальными танцевальными элементами в него вплетаются теперь элементы акробатики, спорта, преображая его лексику его язык и усложняя его технические приемы.

Историко-бытовой танец – возник из бытовых танцев, который видоизменялся и появился в салонах и на сцене в 16-17 веках.

Придворный танец становился все более манерным. Главной формой дворцового искусства был фигурный танец, где группа танцующих последовательно образовывала танцевальные построения.

Большое значение в развитии придворного танца сыграло появление профессиональных учителей танца, которые не только обучали знать, но и являлись арбитрами в области этикета и манер и оказывали обычно большое влияние на атмосферу при дворе.

Танец – ритмичные, выразительные, телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением. Танец – возможно, древнейшее из искусств: оно отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Почти все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Танцем выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении. Танцевальные па (фр. pas – «шаг») произошли от основных движений человека: ходьбы, бега, прыжков, подпрыгиваний, скачков, скольжений, поворотов, раскачиваний и т. д. Сочетания подобных движений постепенно превратились в па традиционных танцев. Главными характеристиками танца являются ритм – относительно быстрое или относительно медленное повторение и варьирование основных движений; рисунок – сочетание движений в композиции; динамика – варьирование размаха и напряженности движений; техника – степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и позиций. Во многих танцах большое значение имеет также жестикуляция, особенно движения рук.

Для человека первобытного общества танец – это способ мышления и жизни. В танцах, изображающих животных, отрабатываются охотничьи приемы; танцем выражаются моления о плодородии, о дожде и о других насущных нуждах племени. Любовь, труд и обряд воплощаются в танцевальных движениях. Танец в этом случае настолько связан с жизнью, что на языке мексиканских индейцев тарахумара понятия «труд» и «танец» выражаются одним и тем же словом. Глубоко воспринимая ритмы природы, люди первобытного общества не могли не подражать им в своих танцах.

В первобытном обществе не бывает артистов в обычном смысле слова, хотя в ряде первобытных племен имеются профессиональные танцовщики, которые не имеют никаких иных обязанностей и являются настоящими мастерами танца.

У первобытных племен нет регламентированной техники танца, но великолепная физическая подготовка позволяет танцующим, полностью отдаваться танцу и плясать с абсолютной самоотдачей, вплоть до исступления. Танцы такого рода до сих пор можно увидеть на островах южной части Тихого Океана, в Африке и в Центральной и Южной Америке.

Работа балетмейстера в самодеятельном танцевальном коллективе имеет свою специфику. Современному балетмейстеру, работающему в коллективе художественной самодеятельности, необходимо изучить и освоить на практике все стороны творческой балетмейстерской деятельности. Руководитель самодеятельного танцевального коллектива должен обладать высокой профессиональной подготовкой, владеть принципами сочинения хореографического произведения и композиции танца, драматургии, принципами работы над хореографическим образом, методикой работы в детском самодеятельном хореографическом и профессиональном коллективах.

Балетмейстер – идейно-творческий руководитель любого ансамбля. Он является ведущим среди его творческих работников, вне зависимости от того, профессиональный или самодеятельный это коллектив. Четкие идейно-творческие позиции балетмейстера, его талант, знание им специфики работы коллектива активно влияют на творчество исполнителей, во многом определяют итоги их деятельности. Жизнь требует от всех совершенствования мастерства, разнообразия форм работы, в том числе и от творческих коллективов. Но в своем развитии они должны всегда опираться на народное искусство, использовать его богатство, его разнообразие, его глубину и чистоту, опираться на положительный опыт своих предшественников, трудом которых создавался и развивался этот новый жанр искусства. Задачи воспитания искусством, приобщения к богатствам культуры широких народных масс всегда возлагает на педагогов, балетмейстеров, чрезвычайно большую ответственность. Нужно отдать народу не только все свои знания, но и богатства, накопленные всей историей культуры. Раскрыть лучшие

человеческие черты, показать их как пример для подражания – вот одна из задач современного хореографического искусства.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.

2. Темы творческих работ:

- исследовать влияние литературы и других видов искусств на развитие хореографического искусства.

- провести анализ литературных источников по классификации видов хореографического искусства: народный танец, народно-сценический танец, характерный танец, классический танец, балльный танец (историко-бытовой танец), спортивный балльный танец, эстрадный танец, современный танец.

Литература: [[9. С.7-14](#); [5](#); [17](#); [12. С. 9-11](#)].

РИСУНОК ТАНЦА – составная часть композиции танца

План лекции:

1. Понятие рисунок танца.
2. Логика развития рисунка.
3. Взаимосвязь рисунка танца и музыкального материала.
4. Распределение танца по сценической площадке.

Краткий конспект лекции.

Рисунок танца – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, и зафиксируем рисунок танца.

Рисунок танца, как и вся композиция (он должен выразить определенную мысль), должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Прежде чем разбирать значение рисунка танца в создании хореографического произведения, следует сказать,

что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны. И потому при анализе рисунка танца в том или ином произведении придется касаться и его хореографического текста.

На протяжении веков хореографическое искусство усложнялось, оттачивалось. Развивались все составные части композиции танца, становился разнообразнее рисунок.

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выразил ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Разнообразие и богатство рисунка танца никогда не должны быть самоцелью. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а всей своей выразительностью способствовал пониманию основной идеи произведения, его образов, пониманию замысла балетмейстера.

Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а следовательно и через рисунок танца. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. Там, где танец насыщен танцевальной лексикой, кульминация номера может быть решена через интересный танцевальный текст (рисунок в этом эпизоде может быть не столь насыщенным, не столь сложным).

Балетмейстер, бесспорно, должен учитывать, какое впечатление производит сочиненное им произведение на зрителя. Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определенные коррективы.

Логика развития рисунка.

Логика развития рисунка танца диктует в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывает случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие, эмоциональные состояния героя. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому. Такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче, которая стоит перед балетмейстером.

Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста.

Рисунки бывают:

Композиционный рисунок – это логическое развитие рисунка танца, предусматривающего связь предыдущего рисунка с последующим. Композиционный рисунок мы рассматриваем не только как оригинальность и выразительность, но и как средство, которое способствует разрешению определенной задачи атмосферы танца.

Простые рисунки: круг, линия, колонна.

Сложные рисунки: два круга, две линии, две колонны. Сложность рисунка зависит от его интенсивности и сложности перестроения. В зависимости от интенсивности и увеличивается длительность восприятия зрителем рисунка танца.

Многоплановый рисунок состоит из сложных рисунков расположенных в разных частях (точках) сцены. Делится на три компонента:

1. Основной (солисты),
2. Второстепенный (аккомпанемент),

3. Третьестепенный (фон, антураж).

Рисунок танца зависит, прежде всего, от замысла номера, его идеи, музыкального материала, музыкальной формы всего произведения (его внутреннего характера и образ, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характеру). Хореографическое произведение должно быть построено по законам драматургии, что отражается и в рисунке танца. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, использовать *принцип контраста* в построении рисунка, выделять основной, первый план рисунка танца, равномерно размещать рисунок по сценической площадке.

Приемы помогающие продлить длительность восприятия: прием наложения рисунка (возникновение нового действия в композиционном рисунке, в то время, когда еще не закончено предыдущее действие), прием ускорения и замедления темпа исполнения, прием контраста (резкая смена одного рисунка другим, сложного на простой или наоборот).

Существуют основной и проходящий рисунки.

Основной – это более яркий, более выпуклый, эмоциональный, занимающий больше времени, чем проходящий (его надо закрепить), а промежуточный служит для смены одного рисунка другим, но не продолжительный и он менее выраженный.

Воздействия на зрителя различных построений, различались спокойный статичный характер горизонтального перестроения, возвышенный – вертикального построения, а возбуждающе – динамичный по диагонали.

Драматургия номера раскрывается через рисунок танца и он должен развиваться от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца.

В зависимости от задачи номера балетмейстер может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. «Некоторое знакомство с геометрией, – говорил Новерр, – также может принести здесь немалую пользу: наука эта

внесёт ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст чёткость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению большой блеск».

Взаимосвязь рисунка танца и музыкального материала.

Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. Он должен отражать характер, образ музыки, её стиль, находиться в тесной связи с темпом, ритмом музыкального сочинения. Танец, его рисунок, развивается вместе с музыкой, она то замедляется, то убыстряется, то звучит еле слышно на пианиссимо, то усиливается до звучания фортиссимо. В танце, так же как в музыке, где одна фраза логически переходит в другую, один рисунок должен сменять другой.

С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или её развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить, либо в повторе, либо в развитии уже использованного рисунка.

Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должны найти адекватное выражение в композиции танца, следовательно, и в его рисунке. Так, например, форма рондо в музыкальном сочинении требует соответствующего выявления в хореографии (в рисунке танца или в танцевальной лексике).

Рисунок танца соответствует характеру музыки. Например, лирический вальс требует рисунка плавного, неторопливого, если можно так сказать, напевного. А острый, чёткий характер мазурки заставит балетмейстера обратиться к рисункам, стремительным, с динамичными продвижениям, резкими поворотами, неожиданными изменениями в направлении движения. Это не означает, что вальс и мазурка не могут иметь один и тот же рисунок. Круг может быть и в вальсе и в мазурке, но характер рисунка в лирическом вальсе будет отличаться от мазурки, более динамичной, темпераментной, порывистой.

Темп музыкального произведения, динамика должны получить соответствующее выражение в рисунке танца. Темп определяет не только

скорость движения, не только быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке, но и определяет характер произведения. Таким образом, динамика и темп являются и средствами выразительности танца.

Распределение танца по сценической площадке.

Распределение танца по сценической площадке зависит от многих факторов, но, прежде всего от той задачи, которую ставит перед собой балетмейстер в данном танцевальном номере. Он должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, который является для него наиболее важным.

Нужно уметь управлять вниманием зрителя и для этого так распределять рисунок танца по сценической площадке, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное.

При построении рисунка танца балетмейстер должен учитывать планировку сцены, а также смысловую сторону эпизода. Следовательно, рисунок танца должен исходить предыдущей мизансцены и быть обращен к главным персонажам.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - изучить и освоить взаимосвязь рисунка танца и музыкального материала.
 - работа над распределением танца по сценической площадке.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[4. С. 167-176](#); [12. С. 33-36](#); [15. С. 121-138](#)]

ФОРМИРОВАНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РАЗНЫХ НАРОДОВ

План лекции

1. Зарождение и развитие искусства танца.

2. Танцевальная культура народов мира.

Краткий конспект лекции

Понятие «хореография» (от греческого: «хор» – коллективное исполнение «графи» – пишу, изображаю). Танец – особенный вид художественной деятельности, который выражает человеческие чувства, мысли, взаимоотношения и отношение к окружающей его действительности с помощью эмоциональных, художественно – образных движений, жестов и поз в логической последовательности и композиционной завершенности.

Египет. Важные наглядные сведения о развитии танца в Древнем Египте можно почерпнуть из иероглифических записей, деревянных рельефов, изображений, высеченных на камне, скульптуры и разных предметов из древних гробниц. Движение светил имитировалось в круговых танцах, и египетские жрецы-астрономы разработали очень сложный танец звезд, в котором сами жрецы двигались в направлении от востока к западу вокруг алтаря Солнца, жестами изображая знаки Зодиака.

Чувство театральности было очень сильно у людей Древнего Египта. Даже их храмовые танцовщики исполняли акробатические трюки, и на рельефах можно видеть женщину, делающую шпагат, или женщину, которую подбрасывают в воздух и затем подхватывают два партнера, а также мужчину, стоящего на одной ноге и собирающегося сделать пируэт.

Погребальные и церемониальные танцы отличались строгостью и простотой, но со временем стали возникать и другие, более декоративные виды танца. Рабов и рабынь обучали танцам для домашних развлечений. В Египет привозились танцовщики из других стран. Имелись странствующие труппы профессиональных актеров, которые разыгрывали пантомимы, исполняли акробатические номера под аккомпанемент бубнов и кастаньет. Некоторое время пользовались популярностью танцы негров-пигмеев.

Греция. Об отношении к танцу в Древней Греции говорит тот факт, что муза танца и хорового пения Терпсихора была включена в пантеон божеств.

Греки понимали танец очень широко, рассматривая его и как гимнастику, средство оздоровления тела, и как мимическое искусство.

Потребность в танце обусловлена самой природой человека, его внутренними ритмами, но греки стремились также к идеальной красоте, которая достигалась путем стилизации.

Поскольку греки верили, что танец подарен людям богами, они проявляли большой интерес к эзотерическим культам, в которых существенную роль играл танец. Кроме оргиастических танцев, связанных с определенными ритуалами, древние греки любили торжественные процессии, особенно пеаны, которые являли собой род ритмически организованного шествия в честь того или иного божества с пением торжественных гимнов.

У славянских народов основой и началом народного танца были хороводы, которые исполнялись в сопровождении песен. Само слово «хоровод» народного происхождения (толпиться, водиться, знаться с кем – либо), хотя имеется и научное объяснение (греч. horos – круговой танец) Хоровод – это совместное пение, сопровождаемое хореографическим или драматическим действием. Они делились на трудовые хороводы и обрядовые. Бытовые танцы России, Украины и Белоруссии имеют общее в плясках, кадрилиях, польках и др.

Наиболее интересные обряды, раскрывающие быт, характер народа, национальные особенности музыкального и танцевального языка нашли свое отражение в танцевальных произведениях балетмейстеров-постановщиков.

1936 год ознаменовался проведением Всесоюзного фестиваля народного танца. Результатом этого фестиваля было рождение театра народного творчества, а в 1937 году организован профессиональный ансамбль, снискавший в дальнейшем всемирную известность, Государственный ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. В этом же 1937 году Павлом Вирским и М. Болотовым создается ансамбль народного танца Украины. Один за другим в различных городах страны создаются профессиональные коллективы народной песни и танца:

1932 год - Бурятский ансамбль песни и танца (Улан-Удэ);

- 1934 год - Кабардино-Балкарский ансамбль песни и танца (Нальчик);
- 1935 год - Дагестанский ансамбль песни и танца (Махачкала);
- 1936 год - Карельский государственный ансамбль песни и танца «Кантеле» (Петрозаводск);
- 1936 год - Удмуртский ансамбль песни и танца (Ижевск);
- 1937 год - Ансамбль песни и танца Татарии (Казань);
- 1938 год - Армянский ансамбль песни и танца (Ереван);
- 1938 год - Северо-Осетинский ансамбль песни и танца (Орджоникидзе);
- 1938 год - Вокально-хореографический ансамбль рубаистов (Душанбе);
- 1939 год - Марийский государственный ансамбль песни и танца (Йошкар-Ола);
- 1939 год - Узбекский ансамбль песни и танца (Ташкент);
- 1939 год - Чечено-Ингушский ансамбль песни и танца (Грозный);
- 1940 год - Литовский ансамбль песни и танца (Вильнюс).

Выступления ансамблей народного танца, ансамблей песни и танца были новой формой сценического представления. Каждый ансамбль, имея специфические национальные черты, создавал танцевальные композиции, хореографические сцены, в которых раскрывались благородные идеи дружбы народов, любви к Родине. Национальные ансамбли стали одними из первых пропагандистов передовых идей средствами искусства. Благодаря своей мобильности, возможности выступать на различных площадках, они доносили свое искусство до самых широких масс, приобщая их к богатству народной культуры, формируя художественный вкус.

Место, которое народное творчество заняло в культурной жизни страны, потребовало создания профессиональных коллективов, которые бы строили свою работу на основе народного искусства, народной хореографии – коллективов мобильных, не связанных в своих выступлениях с большой сценической площадкой, с театральным зданием. Многочисленные фольклорные экспедиции разъезжают по всей стране. Собранный материал становится основой репертуара профессиональных ансамблей песни и танца, ансамблей танца. Этот репертуар не имел аналогов в прошлом, сама форма

представлений этих коллективов была новой, ранее незнакомой зрителям и открывала широкие возможности для пропаганды танцевальной культуры народов мира для приобщения к культуре и искусству широких слоев населения.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - подробно изучить традиции и обряды разных народов.
 - подробно изучить влияние географического расположения, социально – бытовых условий на формирование хореографической культуры разных народов.
 - изучить и воплотить различия композиционных решений в танцах разных народов.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[5. С. 9-12](#); [9. С.41-43](#); [15. С. 121-138](#)]

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ ДРАМАТУРГИИ И ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

План лекции

1. Значение драматургии в хореографии.
2. Пять частей драматургии в хореографическом произведении.

Краткий конспект лекции

Слово «драматургия» происходит от древнегреческого слова «драма», что означает действие. Со временем это понятие стало употребляться более широко, применяться не только к драматическому искусству, но и к другим видам искусства. Сейчас мы говорим «музыкальная драматургия», «хореографическая драматургия» и т. д. Драматургия драматического театра,

кинодраматургия, драматургия музыкального или хореографического искусств имеют общие черты, общие закономерности, общие тенденции развития, но каждое из них вместе с тем имеет и свои специфические особенности. Еще в древние времена театральные деятели понимали важность законов драматургии для рождения спектакля. Древнегреческий философ-энциклопедист Аристотель (384— 322 гг. до н. э.) в своем трактате «Об искусстве поэзии» писал: «...трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец». Аристотель определил деление драматического действия на три основные части: 1) начало, или завязка; 2) середина, содержащая перипетию, т. е. поворот или изменение в поведении героев; 3) конец, или катастрофа, т. е. развязка, состоящая либо в гибели героя, либо в достижении им благополучия. Такое деление драматического действия с небольшими дополнениями, разработкой и детализацией применимо к сценическому искусству и в наши дни.

Драматургии хореографического произведения придавали большое значение многие мастера хореографии.

1. *Экспозиция* знакомит зрителей с действующими лицами, помогает им составить представление о характере героев. В ней намечается характер развития действия; с помощью особенностей костюма и декорационного оформления, стиля и манеры исполнения выявляются приметы времени, воссоздается образ эпохи, определяется место действия. Действие здесь может развиваться неторопливо, постепенно, а может динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает здесь хореограф, от его интерпретации произведения в целом, от музыкального материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария сочинения, его композиционного плана.

2. *Завязка*. Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается – начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой-то третьей силой возникают

конфликты. Драматургом, сценаристом, композитором, хореографом сделаны в развитии сюжета первые шаги, которые впоследствии приведут к кульминации.

3. *Ступени перед кульминацией* – это та часть произведения, где разворачивается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает напряженность. Ступени перед кульминацией действия могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой разворачивания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации.

4. *Кульминация* – наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев. В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна выявляться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т. е. композицией танца. Кульминации обычно соответствует также наибольшая эмоциональная наполненность исполнения.

5. *Развязка* завершает действие. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо, наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы.

Говоря о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, необходимо помнить о том, что здесь существуют определенные временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться в определенное время, т. е. драматургу нужно раскрыть задуманную им тему, идею хореографического произведения в определенный временной период сценического действия. Драматургия балетного спектакля развивается обычно в течение двух или трех актов балета, реже - в одном или четырех. Длительность дуэта, например, занимает, как правило, от двух до пяти минут. Длительность сольного номера бывает обычно еще меньше, что обуславливается физическими возможностями исполнителей. Это ставит

перед драматургом, композитором, хореографом определенные задачи, которые им необходимо решить в процессе работы над спектаклем.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - работа над построением драматургии в танцевальной комбинации.
 - работа над построением драматургии танцевальном этюде.
 - работа над построением драматургии танцевального номера.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[8. С. 79-90](#); [15. С. 59-67](#)]

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЕГО РАЗВИТИЕ

План лекции

1. Фестивали творческой молодежи и их значение.
2. Связь профессиональных и самодеятельных ансамблей танца.

Краткий конспект лекции

Понятия «художественная самодеятельность» не существовало до 1917 года, да и не могло существовать, народное искусство не имело широкого выхода на зрительскую аудиторию. После Октябрьской революции повсеместно организуются многочисленные кружки, открываются всевозможные студии – широкие массы трудящихся получили возможность приобщиться к искусству. Были кружки и студии, где проводились занятия по народному и даже классическому танцу. К руководству художественной самодеятельностью, к режиссуре, к балетмейстерской работе с народными талантами были привлечены ведущие мастера профессиональной сцены.

В 1936 году в Москве был организован первый Театр народного творчества, где главным режиссером стал Н. Охлопков, главным балетмейстером И. Моисеев, который сам работал с самодеятельными артистами, а руководителем музыкальной части – композитор Л. Книппер. В

первом спектакле театра было занято около тысячи человек. Огромную роль в развитии народной хореографии сыграл первый Всесоюзный фестиваль народного танца, который проходил в Москве в 1936 году. На заключительном этапе в нем принимали участие 800 человек – 40 национальных и этнических групп со всех уголков СССР. Фестиваль стимулировал появление не только большого количества самодеятельных коллективов, но помог рождению многих профессиональных коллективов, таких, как Дагестанский ансамбль песни и танца, Карельский государственный ансамбль «Кантеле», Таджикский, Северо-Осетинский ансамбли песни и танца и многие другие.

В 1937 году, как уже говорилось, И. Моисеевым был организован ныне прославленный и всемирно известный Ансамбль народного танца России, в состав которого вошли лучшие участники хореографических коллективов художественной самодеятельности. Тот же путь становления прошел и ансамбль «Березка», организованный в 1948 году Н. Надеждиной, и многие другие известные танцевальные коллективы. Развитие хореографической самодеятельности в нашей стране способствует развитию профессионального танцевального искусства, эстетическому воспитанию народа. Занимаясь в хореографических коллективах, их участники знакомятся с танцевальным фольклором разных народов.

Художественная самодеятельность вырастила профессиональных артистов танцевальных ансамблей, балетмейстеров, артистов классического танца. Лучшим самодеятельным танцевальным коллективам присваивается звание «народного». Профессиональные балетмейстеры и артисты оказывали и оказывают помощь коллективам художественной самодеятельности. Эта помощь часто осуществляется в плане шефской работы. Многие профессиональные артисты являются руководителями самодеятельных коллективов. Работая с самодеятельными танцевальными коллективами, в народных театрах балета, начинали свою деятельность некоторые ведущие балетмейстеры наших дней. Так, например, Ю. Григорович свой первый спектакль ставил в народном театре балета Дворца культуры им. М. Горького

в Ленинграде. В 1975—1978 годах проходил I Всесоюзный фестиваль самодеятельного и художественного творчества трудящихся.

Смотр народных талантов подтвердил и на современном этапе подтверждает, что главным направлением работы коллективов является их связь с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отражение действительности.

Масштабы развития хореографических аматорских коллективов, проведение фестивалей и конкурсов, решают одну из главных задач: укрепление старых коллективов и создание новых, вовлечение в них широких масс, необходимость еще большее внимание уделять созданию хореографических номеров на современную тему, сюжетных танцев и композиций, отражающих современную жизнь народа, его героическую историю и т.д.

Целесообразной для эстетического воспитания участников самодеятельности может оказаться постановка произведений, вошедших в золотой фонд современного хореографического искусства. Имеются в виду работы, созданные балетмейстерами в профессиональных и самодеятельных ансамблях танца, в оперно-балетных театрах. Бережное воспроизведение в самодеятельных ансамблях постановок И. Моисеева, Р. Захарова, В. Вайнонена, Л. Лавровского, Ю. Григоровича, П. Вирского. О. Виноградова, Н. Надеждиной, М. Тургумбаевой, Ф. Гаскарова, В. Кононова, Т. Устиновой и В. Курбет и многих других современных мастеров хореографии значительно обогатит и сделает более разнообразным их репертуар. Одна из сложнейших форм танцевальной культуры – классический танец. Изучение его в самодеятельном коллективе требует от педагога высокого профессионального мастерства, глубокого знания методики.

Появившиеся в последнее время хореографические отделения в школах искусств, детские самодеятельные студии создают определенный фундамент для работы коллективов народных театров балета.

Лучшего результата достигают там, где создается свой репертуар, учитывающий состав исполнителей, их данные. Каждое произведение,

которое ставится в коллективе художественной самодеятельности, должно нести определенную идейно-творческую нагрузку, способствовать раскрытию способностей участников, повышению их технического уровня, развитию образности и выразительности исполнения. Репертуар самодеятельных танцевальных коллективов может складываться из номеров на современные темы, самобытных произведений, на местном фольклорном материале, постановки образцов наследия народного или классического танца, сочиненных ведущими мастерами русской и советской хореографии. Все эти компоненты репертуара должны взаимно дополнять друг друга, отбираться с учетом творческих возможностей участников самодеятельности. Огромный объем работы, который ложится на плечи руководителя коллектива, предъявляет к нему большие требования. Без увлеченности своим делом, без напряженного каждодневного труда нельзя представить его деятельность. Чтобы быть хорошим специалистом, ему необходимо ежедневно, ежечасно повышать свой профессиональный, идейный и культурный уровень, упорно искать новые, отвечающие сегодняшним требованиям методы и формы работы, открыть всем людям еще более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура каждого из наших народов. С каждым годом роль художественной самодеятельности в воспитании подрастающего поколения приобретает более активный характер. Многочисленные хореографические коллективы ведут напряженную творческую работу в Домах, Дворцах культуры и других учреждениях культуры.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - изучить работу фестивалей творческой молодежи и их значение.
 - изучить и проанализировать учебно-воспитательную работу в самодеятельном хореографическом коллективе.
 - изучить и создать план идейно-воспитательной и художественной деятельности самодеятельного коллектива.

Литература: [[4. С. 6-12](#); [15](#)]

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ – составная часть композиции танца

План лекции:

5. Понятие хореографический текст.
6. Сочинение хореографического текста.
7. Структура хореографического текста.
8. Приемы работы балетмейстера над хореографическим текстом.

Краткий конспект лекции.

Хореографический текст, совокупность в определённой последовательности всех танцевальных движений и поз, образующих тот или иной танец, танцевально-пластический эпизод или балетный спектакль в целом.

Хореографический текст, складывается из элементов танцевального языка (хореографической лексики), которые в их последовательности и взаимосвязи образуют целостную систему. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также и его жизненный уклад, его социальный строй.

Танцевальный текст состоит из различных па, поз, жестов, ракурсов. Условно жесты можно разделить на 4 группы:

1. Жесты, вызванные непосредственной реакцией организма на явления действительности;
2. Жесты, сложившиеся в условиях определённого жизненного уклада;
3. Жесты изобразительные;
4. Условные жесты, которые бытуют в узком кругу людей, связанных территориально, профессионально и т. п.

В отличие от пантомимы, состоящей из определённой последовательности жестов, в танце жест не играет решающей роли, т. к.

танец не имитирует конкретное поведение человека, а отражает его внутреннюю жизнь, используя минимум жизненных движений.

Для выражения характера танца используются почти все выразительные средства пантомимы – жесты всех видов, имитация действия, иногда с бутафорией.

Для имитации действия постановщик должен найти способы хореографического выражения действительности, подобрать такой танцевальный ход, танцевальную комбинацию, которая бы ассоциировалась с этим персонажем.

Бутафория – это средство конкретизации характера, поступков и явлений.

Таким образом, пантомима, жесты и имитация действия зачастую выступают в танце в качестве хореографической темы пластического мотива, они разрабатываются на протяжении танца и выявляют характер.

Лексику можно разделить на 4 вида:

1. традиционная то, что выработано народом веками;
2. имитационно- подражательная то, что выдумал народ или сам балетмейстер, подражая живому миру, природе, предметам;
3. ассоциативная то, что связано с воображением и мышлением человека;
4. техническая или пластическая то, что делает человек.

Хореографический текст сочиняется балетмейстером на основе музыки, предназначенной для танца (музыкальной драматургии балета), и является воплощением эмоционального состояния, характера, образа сценического героя. На одну и ту же музыку может быть сочинён разный хореографический текст, в зависимости от интерпретации её балетмейстером. При этом сочинять хореографический текст, следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления.

Структура хореографического текста зависит от количества исполнителей танцевальной сцены, образных и формальных особенностей музыки, драматургического смысла того или иного эпизода спектакля. Наиболее сложная структура хореографического текста обычно бывает в развитых формах симфонического танца. Существуют различные способы записи хореографического текста, ни один из которых не является достаточно совершенным и общепринятым. Хореографический текст сочиняется балетмейстером и воспроизводится исполнителями, которые дают ему, творческую интерпретацию, зачастую усиливающую его образное звучание.

В хореографическом произведении, в танцевальном номере балетмейстер также стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием. Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии.

В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение.

Приемы работы балетмейстера над хореографическим текстом.

Умение балетмейстера создавать ряд хореографических действий, свидетельствует о его высоком мастерстве овладения приемами лексического комбинирования. Принцип повторности, действующий на протяжении всего хореографического произведения, позволяет зрителю запечатлеть, воспринять и освоить танец. Приступая к сочинению танца балетмейстеру необходимо из множества движений отобрать основные, которые будут являться основой будущего образа, его пластическим решением.

Отбор – 1 этап деятельности балетмейстера. На этом этапе, выстраивая последовательность движения можно воспользоваться следующими способами комбинирования:

- 1) сочетание традиционных движений,
- 2) поиск новшества в традиционных движениях,
- 3) сочинение собственных движений,
- 4) использование всех предыдущих способов сразу.

Таким образом, отбор является самой трудной стадией работы балетмейстера над хореографическим текстом.

Вычисление – 2 этап. Способствует выявлению главных, важных элементов в хореографическом образе (повтор комбинации несколько раз без связующих деталей).

Дробление – деление комбинации на части (одна группа исполняет первую часть, другая - вторую и наоборот).

Варьирование – повтор основных движений, но в измененном виде, или показ движений от простого к сложному.

Обновление – помогает создать целостное драматургически завершенное произведение. Оно предполагает введение новых пластических мотивов из таких элементов, которые ранее не встречались. Обычно обновление лексики предвещает начало кульминации, так как новые движения должны быть ярче, зрелищнее предыдущих.

Усложнение – способствует созданию кульминации. Это демонстрация движений в самом сложном завершенном виде. Это большая лексическая насыщенность комбинации, сложность сочетания движений и усиления темпа ритма.

Контраст (противоположность) – смена темпа ритма, танцевальная фраза шепотом, сменяется громкостью, дробь быстрая с внезапной паузой. Резкая смена рисунка. Задача балетмейстера не механически, а обоснованно использовать этот прием.

Ритм и акцент – смена характера одного и того же движения (веревочка- акцент, дробь- ритм).

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - работа над сочинением танцевальной комбинации. Особенности построения танцевальной комбинации.
 - работа над структурой хореографического текста.
 - работа с приемами работы балетмейстера над хореографическим текстом.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[4. С. 176-200](#); [15. С. 121-131](#)]

МУЗЫКА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

План лекции:

1. Танцевальное искусство и музыка.
2. Работа композитора и балетмейстера.

Краткий конспект лекции

Танцевальное искусство и музыка, связаны с многими нитями. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она душа танца. Значение музыки в рождении хореографического произведения отмечали многие выдающиеся хореографы. «Между музыкой и танцем существует теснейшая связь, а потому балетмейстер, несомненно, извлечет для себя существенную пользу, если будет знаком с этим искусством практически: это всегда позволит ему яснее высказать композитору свой замысел. Хорошая музыка должна живописать, должна говорить. Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней все то, что она произносит», – писал Ж.Новерр. Через два с лишним столетия советский балетмейстер Р. В. Захаров писал:

«В органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля». Именно поэтому создание танцевальных номеров, постановка хореографических программ, спектаклей всегда требуют от балетмейстера точного и тонкого ощущения образного строя, стилевой природы, национальной характерности музыкального письма в произведении, которое он задумал выразить языком пластики, языком танца. Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либреттиста. В этом случае композитор стремится в своем сочинении воплотить мысли, передать развитие действия, образы, заложенные в драматургии предложенного ему литературного сценария. Балетмейстер, работающий в самостоятельном хореографическом коллективе, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки задуманного им хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение либо довольствуется подбором музыкального материала или обработкой народных мелодий. Вместе с тем знание методики совместной работы балетмейстера и композитора необходимо молодому хореографу. Вот почему проанализируем этот творческий процесс на примерах работы профессиональных балетмейстеров и композиторов.

В музыкальном материале хореограф находит национальные черты своих героев, интонации эпохи, и в своем хореографическом решении он обязан отразить все это. Иногда балетмейстер, сочинив сюжет, не имеет возможности заказать композитору музыку и старается подобрать для него уже готовое музыкальное произведение. В таком случае особенно важно бережное отношение к музыкальному тексту, к созданной композитором драматургии, образному строю произведения. Следует избегать произвольного сокращения музыкального текста, перестановок эпизодов, ломающих форму, – словом, всего того, что может нарушить цельность, гармонию сочинения. Когда композитор сочиняет музыку на заказанную хореографом тему по предложенному им либретто, важно установить

единство между тремя звеньями – драматургией, музыкой, хореографией, т. е. добиться согласованности творческих замыслов либреттиста, драматурга, хореографа (часто это бывает одно и то же лицо). Только полное понимание, творческая согласованность усилий композитора и балетмейстера способствуют созданию хореографического произведения, цельного по художественному замыслу, направленности, по музыкально-пластическому языку, по слитности видимого и слышимого образов.

Чтобы более полно рассказать композитору о своем замысле, о характере задуманной сцены, балетмейстер, предлагая план, должен представлять себе характер, тембр звучания оркестровых инструментов, различие красок в сочетании голосов, чередовании их, контрастировании, когда, предположим, певучей кантилене струнных противопоставляются раскаты барабана, звон тарелок и т. д. Создание композиционного плана балета требует от балетмейстера, работающего над ним, знания не только законов хореографии, но и солидной осведомленности в области законов музыкальной драматургии, музыкальных жанров и форм. Это весьма существенно для выстраивания структуры танца, номера, композиции спектакля, распределения смысловых акцентов, кульминации, для видения нового хореографического произведения в целом и в отдельных его частях. Балетмейстер должен знать, как строится в музыке простая двух частная, трехчастная формы, рондо, вариации, сонатное аллегро.

Все это может подсказать балетмейстеру интересные хореографические решения, даст возможность говорить с композитором на одном языке. Не менее важно знание форм полифонического (многоголосного) письма. Каноны, фуги, полифонические вариации, да и просто подголоски, характерные для народной музыки, – какой это богатый материал для фантазии балетмейстера! Но следует помнить, что в хореографии свои специфические средства художественной выразительности, свой язык, свои композиционные приемы. И если, предположим, от исполнителей симфонии или романса требуется точное следование тексту, естественно

прочувствованного и продуманного интерпретаторами, то пластическое прочтение музыки дает большой простор фантазии.

Балетмейстер должен также свободно ориентироваться в метроритмических структурах, раскрывающих широкие возможности для фантазии хореографа и композитора, его соавтора. Смешанные размеры, свободно переменные, синкопы, полиметрия – все это разные краски, выразительные, характерные. Ж. Ж. Новерр писал: «Танец подобен музыке, а танцовщики – музыкантам... У нас тоже есть и октавы, и целые, и половинные, и четверти, и шестнадцатые, и тридцать вторые, и шестьдесят четвертые. Нам тоже приходится отсчитывать такты и соблюдать размер; соединенные все вместе, это небольшое количество па и небольшое количество нот открывают путь к множеству различных сочетаний и пассажей. Вкус и талант всегда найдут источник новизны, на тысячи разных ладов и тысячи различных способов переставляя и комбинируя этот небольшой запас нот и па. Вот эти-то па – медленные и выдержанные, оживленные и стремительные и являются источниками непрерывного разнообразия».

Работа композитора и балетмейстера захватывающе интересна. В спорах и сомнениях постепенно возникают сначала музыкальные, а потом на их основе хореографические образы. Все яснее вырисовываются отдельные сцены и эпизоды. На следующем этапе к работе балетмейстера и композитора подключаются исполнители и художник. Так постепенно рождается танцевальный номер либо балетный спектакль.

Подчеркнем еще раз самостоятельность композитора и балетмейстера в своих замыслах и одновременно их творческую зависимость. Эта самостоятельность и зависимость распространяются и на третье лицо – драматурга. И если балетмейстер выступает одновременно и в роли создателя либретто, драматурга, он «требует» от композитора раскрытия его замысла. Очень важно достигнуть наиболее тесного единства замысла, художественного плана произведения на первоначальном этапе работы драматурга, балетмейстера, композитора, тогда, меньше будет досадных купюр, меньше изменений будет внесено в композиторское сочинение. Когда

балетмейстер является одновременно и драматургом, он раскрывает перед композитором свой замысел построения спектакля, первоначальный план его сценического решения, что позволяет композитору более точно и более полно раскрыть замыслы и драматурга, и режиссера-балетмейстера. В этом случае есть счастливая возможность избежать крупных переделок в партитуре балета.

Построение, характерность, темперамент, образность, выразительность музыки.

При постановке танца балетмейстер обычно заучивает музыку наизусть или же использует аудио запись. Освоив музыку, балетмейстер составляет для себя сценарий драматургии, в котором, основываясь на характере и эмоциональности каждой части, прослеживает драматургию содержания в соответствии с композиционным планом. Это позволяет добиться слияния музыки и танца. Окончательно согласуются все мельчайшие детали сценического действия и отражения его в музыке.

В процессе этой работы все более конкретным становится хореографическое видение отдельных частей, рисунков, дуэтов, фрагментов танца.

Все творческие моменты балетмейстер обязательно фиксирует, указывая, на какую часть музыки планируется исполнение данного фрагмента.

Бывает и так, что балетмейстер услышал где-то музыку и она становится отправным пунктом для создания танца. В этом случае еще отсутствует замысел, тема, идея, а есть только увлеченность музыкой, желание создать на нее танец. И содержание музыки, отражающее в себе жизненные события, явления – станет основой содержания будущего танца.

Беря музыку, балетмейстер изучает на основе имеющихся материалов, что хотел композитор отразить в своей музыке. Иногда бывает так; музыка написана давно и была посвящена событиям и образам, утратившим свое актуальное значение, но в ней с большой художественной силой отражаются согласные нашему времени проявления человеческой души. В ее звучании выражены воля и оптимизм, жизни утверждение и призыв к движению вперед, действенность и целеустремленность. Все эти качества (или даже одно из них)

делают музыку современной, т.к. соответствуют образу современного человека.

Композицию из нескольких музыкальных произведений или фрагментов нельзя составлять лишь механическим соединением музыкальных кусков, без конца и без начала, в которой сокращены отдельные части или отсутствует единое содержание. В таком случае будет утеряна творческая основа танца, да и сама исковерканная таким образом, музыка будет воспитывать лишь дурной вкус. Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либрета. В этом случае композитор стремится в своем сочинении воплотить мысли, передать развитие действия, образы, заложенные в драматургии, предложенного ему литературного сценария.

Балетмейстер, работающий в самостоятельном хореографическом коллективе, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки задуманного им хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение, либо довольствуется подбором музыкального материала или обработкой народной мелодии. Вместе с тем знание методики совместной работы балетмейстера и композитора необходимо молодому хореографу.

Хореограф должен знать, что в каждом музыкальном произведении имеются моменты объективные, то есть бесспорные, с которыми он должен считаться, как например: форма и её пропорции, контрастность материала, различие по яркости кульминации и, конечно же, соотношение темпов. Но имеется и много моментов для субъективной трактовки: образность музыкальных тем, их развитие; богатые возможности для индивидуального восприятия хореографа заложены в драматургии тембров и характере оркестровки.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.

2. Темы творческих работ:

- изучить и проанализировать формы многоголосной музыки: гомофоническая и полифоническая.

- изучить типы форм многоголосной музыка.

- подобрать и разобрать музыкальный материал согласно изучаемой теме.

- определить в музыкальном произведении темп, ритм, синкопу, лейтмотив, тип формы.

Литература: [[1.](#) ; [4. С. 6-12; 15](#)]

Темп является одним из решающих факторов для определения характера музыки и её образности, а также и танца. По выражению Гектора Берлиоза, темп – это душа музыки. Такие черты в музыкальном произведении, как динамичность, стремительность, конфликтность при замедленном темпе теряют активный характер, нанося ущерб не только музыке, но и сценическому действию или танцу. И наоборот, лиричность, философичность при убыстрённом темпе лишаются глубины и выразительности. В музыке моторного характера, часто построенной на однородном ритмическом рисунке, создающем непрерывность пульсации, всякая, а в особенности резкая смена темпа противопоказана музыкальной логике. В музыке с ярко выраженным движением, создающим ощущение развивающейся инерции, также нелогичны какие-либо замедления. Всякая нарочитая усложнённость танца, в большинстве случаев приносимая исполнителем, тормозит инерцию, так как такое противоестественное торможение в музыке плюс видимое усилие танцовщика всегда даёт обратный эффект. Поэтому важно, чтобы музыкальное образование хореографа не оставалось в области формальных знаний, а полноценно проявлялось при осуществлении творческих замыслов.

ОСОБЕННОСТИ СЦЕНАРНО-КОМПОЗИЦИОННОГО ПЛАНА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

План лекции:

1. Программа и либретто.
2. Композиционный план.

Краткий конспект лекции

Работа над любым хореографическим произведением – танцевальным номером, танцевальной сьюитой, балетным спектаклем – начинается с

замысла, с написания программы этого произведения. В обиходе мы часто говорим «либретто», и некоторые считают, что *программа и либретто* – одно и то же. Это не так. *Либретто* – это краткое изложение действия, описание уже готового хореографического сочинения (балета, хореографической миниатюры, концертной программы, концертного номера), в котором есть лишь необходимый материал, нужный зрителю. Однако в балетоведческих работах, особенно прежних лет, как правило, употребляется именно слово «либретто». Некоторые неверно думают, что создание программы равносильно созданию самого хореографического произведения. Это лишь первый шаг в работе над ним: автор излагает сюжет, определяет время и место действия, раскрывает в общих чертах образы и характеры героев. Удачно задуманная и написанная программа играет большую роль для последующих этапов работы балетмейстера и композитора. Мы уже говорили, что за основу сюжета автор программы может взять какое-либо жизненное явление, исторический факт, литературное произведение (поэму, стихотворение, рассказ и т. д.). Таким образом, если драматург, создавая либретто для хореографического произведения, берет в основу какое-либо литературное произведение, он обязан сохранить характер первоисточника и предусмотреть рождение хореографических образов, которые соответствовали бы образам, созданным поэтом или драматургом, создателем первоисточника.

Иногда за основу сюжета хореографического номера берут известное произведение живописи. (Например, в Государственном ансамбле народного танца УССР существует композиция «Колхозная свадьба» (автор сценария и балетмейстер П. Вирский), навеянная сюжетом картины Т. Яблонской.) Перед автором программы тут встает задача не только изложить сюжет и раскрыть идею живописного произведения, но и как бы заглянуть вперед, наметить будущее сценическое решение этого сюжета в хореографическом жанре, причем выстроить его по законам драматургии. Развитие образов и характеров, конфликты – все должно «работать» на идею, на основную

мысль, заложенную в программе. Если автор избирает для программы какое-либо жизненное явление или сочиняет свой оригинальный сюжет, он волен определить, в каком жанре хореографии его сочинение будет раскрыто наиболее полно.

Автор программы создает основу драматургии будущего хореографического произведения, и он должен уметь в образах героев раскрыть образ эпохи, образ современника (если берется современная тема), выявить типичные черты и вместе с тем черты индивидуальные, свойственные только данному герою, данному персонажу.

Композиционный план – это развернутый хореографический сценарий балета (либо концертного номера), включающий режиссерскую разработку сюжета; в нем рассказывается, как на сцене будет решаться идея и тема произведения, будут раскрываться образы действующих лиц. Заложенная в программе схема будущего хореографического произведения находит в композиционном плане свое развитие: хореографические образы приобретают зримые черты, разрабатывается действие, через которое раскрывается характер героев; в нем указывается место и время действия каждого эпизода. При прочтении композиционного плана перед нами в мельчайших деталях должно возникнуть данное хореографическое произведение.

Композиционный план – это режиссерско-балетмейстерское решение будущего хореографического произведения с конкретным заданием композитору, художнику, всей творческой группе

Подробный композиционный план направит фантазию композитора в нужное русло, поможет ему проникнуться эмоциональной атмосферой будущего спектакля, понять, каким балетмейстеру-драматургу видится задуманное произведение, образный строй, характеры действующих лиц, их внешние проявления.

Композиционный план должен стать для композитора отправной точкой, источником его вдохновения, а композитор должен проникнуться

замыслом балетмейстера, понять его и воплотить средствами своего искусства. Следующий этап – работа над сочинением музыки. Если композитор участвовал в разработке композиционного плана или же балетмейстер, создавая этот план, советовался с будущим автором музыки, значит, исходные позиции для композитора есть и predetermined единство стилистических приемов композитора и хореографа, общность позиций в подходе к сюжету, к выбору художественно-выразительных средств. После того как музыка написана, балетмейстер-сочинитель, создавая хореографическую композицию, опирается уже и на драматургию сценария и на музыкальную драматургию – музыку, сочиненную композитором.

Таким образом, в результате работы драматурга над программой, балетмейстера над композиционным планом, композитора над музыкой, балетмейстера-сочинителя над хореографическим решением спектакля создается единая цепь взаимосвязанных друг с другом работ различных художников. Все их творчество направлено к единой цели, они решают одну общую идейно-творческую задачу. Итак, хореографическое полотно в целом, каждый его акт, каждый эпизод должны иметь четкую драматургию, служить определенной цели и решать определенную задачу.

Творцы балета – балетмейстер, либреттист, композитор и художник сочиняют будущий балетный спектакль, его драматургию, его музыкально-пластические и изобразительные формы, определяют его жанр. Но написанное либретто, сочиненная композитором музыка, балетмейстером сценарный план и вся, образно говоря, танцевальная конструкция балета, его хореография лишь только тогда оживает и становится спектаклем, когда в действие вступают актеры. Вникнув в идейное содержание балета, постигнув весь его музыкально-пластический строй, изучив досконально танцевальный текст своих ролей, артисты балета создают сценические образы и дают им жизнь.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.

2. Темы творческих работ:
- работа над созданием либретто, сюжета, фабулы танцевального номера.
 - работа над созданием композиционного плана танцевального номера.
 - определение темы и идеи танцевального номера.

Литература: [[10.](#) ; [11.](#); [12.](#) ; [15](#)]

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ В ДЕТСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

План лекции:

1. Три этапа постановочной работы;
2. Работа балетмейстера в детском хореографическом коллективе.

Краткий конспект лекции.

Работать с детьми – значит ежечасно, ежедневно, из года в год отдавать ребенку свой жизненный и душевный опыт, формируя из нечего человека нашего общества – личность, развитую всесторонне и гармонично. Это долг каждого, кто посвятил себя работе с детьми. Работа эта включает в себя образование и воспитание в семье и школе и, конечно, художественное воспитание ребенка. Приобщать маленького человека к миру прекрасного, научить ребенка отличать подлинное произведение от подделки, прививать с самых ранних лет хороший вкус, закладывать те добрые основы, которые помогают ему вырасти настоящим человеком с тонким чувством изящного, человеком, чья душа открыта всем проявлениям творческого таланта – задача чрезвычайно важная и столь же сложная. Например, «Широка страна моя родная»). Балетмейстер М. С. Сибиряк делит постановочную работу на три основных раздела:

1. Народно-сценический танец – требует от постановщика глубокого знания фольклора, бытующих тем и сюжетов, манеры исполнения, композиционных особенностей. Желательно, чтобы народно-сценический танец строился на какой-либо теме, сюжете.

2. Сюжетный танец. Используются сюжеты школьной, дворовой тематики, а также народных сказок и былин.

3. Танцы из детских балетных спектаклей и опер – для более подготовленных коллективов. Хорошо, если в творческой постановочной работе принимают участие весь коллектив детей. Здесь многое зависит от балетмейстера-педагога. Он должен суметь вовлечь детей в творческий процесс, пробудить инициативу и активность. Надо отметить, что ребята с большим интересом относятся к постановкам сюжетных танцев (детей привлекает возможность актерского перевоплощения). При постановочной работе очень важно учитывать возрастные особенности участников, которые делятся на три группы:

- 1) младшая;
- 2) средняя;
- 3) старшая.

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

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Работать с детьми – значит ежечасно, ежедневно, из года в год отдавать ребенку свой жизненный и душевный опыт, формируя из него человека нашего общества – личность, развитую всесторонне и гармонично. Это долг каждого, кто посвятил себя работе с детьми. Работа эта включает в себя образование и воспитание в семье и школе и, конечно, художественное воспитание ребенка. Приобщать маленького человека к миру прекрасного, научить ребенка отличать подлинное произведение от подделки, прививать с самых ранних лет хороший вкус, закладывать те добрые основы, которые помогают ему вырасти настоящим человеком с тонким чувством изящного,

человеком, чья душа открыта всем проявлениям творческого таланта – задача чрезвычайно важная и столь же сложная. Работа с детским танцевальным коллективом – это не частное дело, а общегосударственное, и за воспитание каждого ребенка отвечает не только администрация учреждения, родители, а в первую очередь педагоги, руководители данного коллектива. Хореографы должны всегда помнить о нашем творческом долге, помогать в сложнейшем процессе формирования прекрасного, всесторонне развитого человека. Выпускники – хореографы университета, где бы ни работали с детьми – в столице, на селе, – должны помнить, что только от педагога и его преданности избранному делу, его таланта, его изобретательности и знаний зависит успех воспитания. История искусства уходит корнями в седую древность. На заре своего существования человечество открыло способы выражения мыслей, эмоций, поступков через движения. Танец безмолвен, здесь не звучит слово, но его (танец) понимают все народы мира. Выразительность пластики человеческого тела и музыкальных ритмов и мелодий оказывается могущественной, и поэтому язык танца интернационален и понятен всем. Балетмейстер – профессия сложная. Балетмейстер, работающий с детьми, – профессия, сложная вдвойне. Ведь кроме обычных трудностей, всегда сопутствующих сочинению танца, кроме воспитательных задач педагог должен умело разбираться в возрастных особенностях своих «артистов». Основу репертуара для детей должны составлять танцы игрового характера, отражающие их главные интересы, инсценировки детских песен, сказок, представления школьной тематики, а также народные танцы, базирующиеся на несложных танцевальных элементах и простых композициях. Большое внимание должно быть уделено разучиванию фольклорных танцев, а также танцев, основанных на спортивных движениях (танцы с лентами, обручами, мячами). Также следует уделить внимание бальному танцу. Необходимо вызвать у детей подлинный интерес к урокам, привлечь их к активному творчеству, а этого можно достичь, лишь поставив перед ними ясные перспективные цели. В лучших

хореографических коллективах дети четко представляют перспективу своей творческой работы, что пробуждает в них целеустремленность и заинтересованность. Очень продуктивна в этом отношении постановочная работа. Дети любят ее, относятся к ней с большим интересом, активно в нее включаются, непринужденно фантазируют, словом, работают с огромным увлечением и отдачей. Очень важно, чтобы заложенные в танце мысли, воссозданные танцем реальные события жизни волновали ребят. От педагога в первую очередь требуется предельное человеческое внимание к каждому ученику. В детском коллективе должна быть традиция общих праздников: поздравление именинников, 8 Марта, прощание с воспитанниками, окончившими 11 класс, и т. д. Выпускнику приносят цветы, грамоты, а также устраивают веселое шуточное представление – «напутствие». Среди ребят всегда найдутся художники, стихотворцы, которые подготовят сценарий и оформят праздник. Очень трудно, но необходимо воспитывать у детей чувство ответственности, участливого отношения к чужой беде, трудностям. На занятия в класс дети должны входить под марш, сделать круг и остановиться, выстраиваясь у станка. Если педагог впервые проводит урок, нужно представиться, назвав свое имя и отчество. Следующий этап урока – знакомство с журналом, спутником всех последующих занятий. Журнал обязательно должен быть в любом, даже самом маленьком кружке. Проверка детей в начале урока дисциплинирует их, оказывает благотворное психологическое влияние. Ребенок старается не опаздывать, а если опоздал, ему необходимо спросить разрешения у педагога войти в класс (встать к станку). При переключке дети должны сделать шаг правой ногой. Пальчики вытянуты. Девочки отвечают: «Здесь», а мальчики: «Я» (как будущие воины). Один ребенок делает шаг замедленно, а потом флегматично, еле слышно скажет: «Я», а другой отпечатывает шаг лихо и громко, четко, темпераментно, с видимым удовольствием отвечает: «Я». Присматривайтесь к таким, не сразу уловимым особенностям детской реакции. Эти наблюдения окажут вам бесценную услугу. Так преподаватель может выявить будущую

опору – детей активных, которые могут оказывать на коллектив положительное влияние, а также застенчивых и робких детей, которых надо приободрить и просто расшевелить. И, конечно, выявятся потенциальные озорники, которых нужно впоследствии очень умело, для них самих незаметно, приструнить. Лишь со временем неповторимые детские индивидуальности станут настоящим коллективом. На первом уроке появляются ростки последующих занятий.

Контрольные вопросы 1. Как учитывать возрастные особенности в постановочной работе в детском танцевальном коллективе?

2. Какие танцы должны быть в репертуаре детского коллектива?

3. Составьте план урока по заданию педагога для младшей, средней и старшей группы.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.

2. Темы творческих работ:

- изучить особенности создания репертуара детского хореографического коллектива. Возрастную категорию участников.

- изучить воспитательную функцию репертуара детского хореографического коллектива.

- изучить и проанализировать особенности концертно-исполнительской деятельности детского хореографического коллектива (по выбору преподавателя).

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ; [12.](#) ; [15](#)]

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

План лекции:

9. Образ подражания;

10. Характеристика образа;

11. Практические занятия.

Краткий конспект лекции.

Каждый вид искусства, появляясь на свет, принимается за разработку средств выразительности, форм, традиций. Хореография начала с уподобления, с подражания реальной жизни. С большей мерой подобия воспроизводились в древнейших плясках движения животных, имитировались процессы труда и т.п.

Первобытный человек был, прежде всего, охотник. И это определяло развитие подражательных плясок, в которых изображались животные. Подражая движениям животных, охотники верили, что изображение предмета охоты влияет на сам предмет и что танец, например, буйвола, может заставить зверя прийти в район предстоящей охоты.

Но, развиваясь, танец всё более удалялся от жизненной первоосновы и приобретал обобщённо-условный характер, наполняясь своеобразными символами, знаками, кодами. Хореография научилась одним штрихом, одной деталью изображать целое (руки, поднятые над головой и напоминающие оленьи рога, – символ самого оленя); она собрала большой фонд лексики и рисунков, где каждое движение и построение участников на плоскости, несущие первоначально конкретную функцию и понятный всем смысл (притопы как способ пробудить весной землю от сна, круг как отражение солярного культа и т.п.), приобрели затем условно-обобщённый характер. Учась передавать приметы внешнего мира, человек в то же время хотел танцевальными средствами воплотить и своё отношение к нему, свой внутренний мир. Тем самым изобразительная лексика пополнялась движениями, которые имели ярко выраженную эмоциональную окраску и обрабатывались в соответствии с принятыми художественными установками, постепенно приобретая всё более отвлечённый, абстрактный вид.

Переходя к постановочной работе, руководитель начинает с рассказа о содержании танца, стараясь возможно полнее объяснить исполнителям характер, взаимоотношения, обстановку, в которой действуют персонажи.

Затем исполнители знакомятся с движениями, входящими в танец. Если движения отличаются своеобразием, технической трудностью, они предварительно отрабатываются. Когда они технически уже не представляют трудности для исполнителей, начинается работа над танцем: исполнители знакомятся с его рисунком, последовательностью выходов, перестроений. И лишь когда вчерне весь танец уже ясен, когда готов как бы первый его набросок, – начинается наиболее сложная и тонкая отработка движений, требующая творческого подхода к созданию танцевальных образов. Полезно последние репетиции проводить в костюмах, намечая обстановку сцены. Это позволит исполнителям органичнее войти в свою роль, слиться с рисуемым образом.

Помимо проведения практических занятий, с исполнителями ведутся беседы о танцах, о книгах, которые они прочитали, о концертах и спектаклях, которые они посетили.

На близком и доступном учащемся материале можно объяснить понятия «содержание танца», «форма танца», «художественные образы танца». Основное положение – «искусство есть правдивое отражение жизни» – можно ярко и убедительно раскрыть, подбирая доступные для понимания учащихся примеры, где содержание и форма танцев связаны с особенностями жизни и быта создавшего их народа.

Примерами связи содержания и формы танца с жизнью народа могут служить старинные героические военные пляски.

Необходимо обратить внимание учащихся на то, что в искусстве жизнь отражается своеобразно, в особой художественной форме. Танцующие выделяют в исполняемом действии самые яркие, характерные, обобщенные черты, они придают действию красивую и выразительную форму. Девушки, исполняющие литовский народный танец «Ласточка», держат в одной руке маленький белый платочек и время от времени делают быстрые мягкие взмахи кистью руки, подражая взмаху крыльев. В танце есть фигуры «полет», «нырянье», когда бег девушек и их пробеганье в воротца

напоминают движения птиц. Есть фигура, в которой девушки взмахивают платком, как-бы прощаясь с улетающими птицами.

Выделение, ярких, типических черт составляет также основу изображения в танце человека. Каждый народ придает своему танцору или танцовке те черты народного характера, которые он любит, уважает, которыми он гордится.

В танцах русского народа мы встречаем образы мужчин, женщин, девушек с очень разнообразными характеристиками, в зависимости от места происхождения танца и от его содержания. Но в основе этих характеристик лежат по преимуществу одни и те же, наиболее типические и наиболее излюбленные народом черты: образ мужчины-танцора отличается силой ловкостью, благородством, виртуозностью движения. Русская женщина – величава и в то же время скромна, сдержанна в выражении своих чувств, движения ее плавны и грациозны. В некоторых танцах ей свойственны живость и веселье, задорность, кокетство с оттенком лукавства и юмора.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - изучить построение и приемы создания художественного образа.
 - создать художественный образ танцевального этюда.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ; [11.](#) ; [12.](#) ; [15](#)]

**Работа балетмейстера над созданием хореографической постановки
малой формы.**

План лекции:

1. Особенности танцев малой формы;
2. Хореографические формы.

Краткое содержание лекции:

Успех концертной программы во многом зависит от того, насколько грамотно составлена его программа, насколько умело использует руководитель разнообразие хореографических произведений, составляющих репертуар коллектива. Хореографические произведения отличаются не только своей композицией, музыкальной и жанровой основой, костюмом, но и исполнительским составом.

Хореографическое произведение – малая форма танцевально-сценического представления и существует как на эстраде, так и в балетном театре. Хореографическое произведение может быть сюжетным и бессюжетным и является основой репертуара танцевальных ансамблей. Еще в самые древние времена танец был одним из первых языков, которым люди могли выразить свои чувства. Танец таит в себе огромное богатство для успешного художественного и нравственного воспитания, он сочетает в себе не только эмоциональную сторону искусства, приносит радость, как исполнителю, так и зрителю – танец раскрывает и растит духовные силы, воспитывает художественный вкус и любовь к прекрасному.

Танцы малой формы – сольные и групповые. Необходимо еще иметь творческую индивидуальность, яркий артистический талант. Движения, жесты, мимика должны стать пластической речью, способной передать содержание диалога. У каждого должен быть свой пластический рисунок, своя характерная для него речь. Соло (вариация), дуэт, трио, малая группа. Дуэт бывает:

- а) простой танец (обычно исполняется танцовщиками одного пола);
- б) танец мужчины и женщины;
- в) танец – диалог.

По числу исполнителей хореографические номера можно разделить на несколько видов:

Соло – выступление одного артиста. В балетном театре это вариация, в народном танце – одиночная пляска. От того, насколько талантливо и

изобразительного она сочинена, во многом зависит успех номера. Например, балет «Дон Кихот» невозможно представить без трех вариаций Китри – в первом акте на площади, в картине «Сон Дон Кихота» и в паде труа в четвертом акте. Немыслим этот балет также без виртуозной вариации Базиля в финальном па-де-де. Вариации делятся на мужские и женские и включают в себя элемент, свойственные мужскому и женскому характеру и возможностям. Вариации являются пластической характеристикой персонажа, способствует раскрытию образа.

Одиночная пляска основана на импровизации исполнителя, поэтому она всегда очень индивидуальна, разнообразна и неповторима по своим движениям, манере исполнения, настроению. Исполнители одиночной пляски своими движениями, кроме радости, удали и веселья, могут передавать и другие чувства и переживания.

Дуэт – танец, исполняемый двумя партнерами Р.Захаров в своей книге «Сочинение танца» разделяет дуэт на три вида:

1. Танец в унисон (иногда в таком танце встречаются самостоятельные комбинации для каждого партнера), подобные дуэты называют «двойка», и исполняются они обычно танцовщиками одного пола.

2. Танец мужчины и женщины. Он может быть сочинен на определенную тему, любовь или ненависть, радость встречи, печаль расставания и прочее. Два действующих лица в этом случае выражают в танце свои чувства и взаимоотношения.

3. Высший вид дуэта – это танец диалог, когда каждый из партнеров проводит в пластической форме свою тему, несущую мысль и чувство. В развитии и борьбе этих двух тем они приходят к единству или к победе одного над другим.

Трио – танец для трех исполнителей.

На практике прослеживается взаимосвязь жанровых и композиционных особенностей хореографического произведения, а также танцевальной формы. «Хореографические формы – это замкнутые устойчивые

танцевальные структуры, в рамках которых осуществляется развитие танцевальных тем...». Исследователь В. Н. Карпенко понятие «форма» трактует так: «...это способ (метод) изложения хореографического материала, и как он будет изложен – такую форму этот материал как хореографическое произведение и приобретет. Следует всегда помнить, что все виды танцевального искусства имеют свои формы, свои особенности построения композиции танца».

Формы народного танца находятся в непрерывном движении: старинные формы вытесняются новыми по причине несоответствия «...их образного строя художественному сознанию общества, изменившемуся под влиянием многочисленных экономических, социальных, культурных факторов». Формируясь в самостоятельный вид, сценическое искусство танца определило основные формы, ставшие каноническими: соло, дуэт, трио, квартет, миниатюра, пляска, сюита, хоровод, ансамбль, дивертисмент, одноактный балет, полнометражный трехактный балет. Разные виды танца, помимо общепринятых форм, располагают своими специфическими формами, иногда имеющими и национальный окрас. Например, в русском народно-сценическом танце ведущими формами являются хоровод (ходовой, гулевой, уличный, таночный, шествие, орнаментальный, игровой, плясовой, круговой, линейный, смешанный, наборный, разборный), пляска (сольная, массовая, парная, перепляс), кадрили (линейная, квадратная, круговая, смешанная, кадильная пляска), лансье. У каждого народа есть свои канонизированные формы танца с определенными рисунками и характерной лексикой. Полонез, мазурка, краковяк – польские танцы. Болеро, пасодобль, хота, сегидилья – испанские танцы. Чардаш, понтозоо – венгерские танцы. На протяжении нескольких веков происходит взаимовлияние видов, форм, жанров танца как внутри отдельно взятой национальной танцевальной культуры, так и в межнациональном пространстве. В процессе становления и развития танца появились новые формы: монолог, действенный дуэт, хореографическая картина, хореографическое полотно, вокально-

хореографическая композиция, ансамбль песни и пляски. Современная сценическая хореография заимствует перечисленные формы и развивает такие формы сценических представлений, как водевиль, ревю, обозрение, мюзик-холл, мюзикл, шоу, формейшн, секвей и др. В классической хореографии формы зависят от количества исполнителей (*pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* и др.) или от музыкальной формы (вариация, *grand pas*, миниатюра, дивертисмент, одноактный балет, трехактный балет и др.).

Хореографическая миниатюра – малая форма сценического представления, сюжетная или бессюжетная, продолжительностью 4–5 минут; как правило, часть репертуара танцевальных ансамблей, но может быть и частью балетного спектакля, дивертисмента, сюитной формы. Хореографические миниатюры, объединенные единым замыслом, складываются в серии: «Скрябиниана» (К. Я. Голейзовский), «Картинки с выставки» (Ф. В. Лопухов) – или целый спектакль, например «Хореографические миниатюры» (Л. В. Якобсон). Хоровод – древний народный круговой¹⁹ массовый обрядовый танец, содержащий в себе элементы драматического действия. Распространен в основном у славян, но встречается (под разными названиями) и у других народов, со временем перешел в канонизированную форму русского танца. Хороводы, как правило, сопровождалась песнями, водились «под язык», по содержанию песен разделялись на трудовые, семейно-бытовые и величальные. Их композиция, рисунок, движения и содержание часто определялись местом и временем действия. Танцевальные переплетения могли быть навеяны узорами кружевниц, резчиков по дереву, полотнами живописцев. Водились хороводы вожаками-хороводниками (хороводницами), которые знали много композиций и обладали даром импровизации. При их участии формировались местные (региональные) особенности бытовой русской народной хореографии, развивалась техническая сторона танца, расширялась география бытования хоровода. Любопытны хороводные игры, отличавшиеся драматизмом и правилами игры. Они объединялись в большой

цикл (до восьми и более игр). Рисунок имел форму круга, внутри которого разыгрывалось содержание песни. Всем играм предшествовало начало – «наборные хороводы», а завершались они «разборными хороводами». В хороводах часто используются аксессуары: платки, венки, пояса, рушники, веточки деревьев и др. Каждый предмет – это определенный символ. Венок – брачный союз, платок – подушка, шелковая плеточка – сила и покорность и т. п.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - дать характеристику танцев малой формы – сольные и групповые.
 - работа балетмейстера над солом (вариацией), дуэтом, трио, малой группой.
 - работа с исполнителями.

Литература: [4.; 10.; 11.; 12.; 15].

Структура записи танцев. Разбор танца по записи.

План лекции:

1. Методика разбора танца по записи;
2. Запись движений и танца.

Краткий конспект лекции

На сегодняшний день создан большой фонд хореографической литературы, в нем много произведений, способных помочь в изучении народных танцев и не только. Запись танца и его разбор по записи являются составной частью творческой деятельности балетмейстера. Материалов с записями фольклорных танцев, обычаев, игр, которые могли бы послужить для создания новых хореографических композиций, собрано достаточно, но они не обобщены и не систематизированы. Поэтому перед современными балетмейстерами и создателями сценического танца стоит задача записать

(заснять), обработать и найти фольклорную сценическую форму и содержание.

Для успешной работы над сценическим претворением народных первоисточников необходимо овладеть навыками поисково-исследовательской работы (собрание и запись материалов), знать основные закономерности развития танцевальных форм, освоить методику обобщения и обработки художественного воссоздания хореографического фольклора.

Запись танцевальных движений, музыки и текста музыкально-песенного сопровождения, кино- и фотосъемки нужно проводить одновременно. Запись танца требует большого внимания. Приступая к исследованию нужно обратить внимание на следующее:

- название местности, где записывался танцевальный материал, название танца, с какими историческими или бытовыми явлениями он связан, когда и откуда он появился;

- автор танца;

- костюм исполнителей;

- количество исполнителей;

- структура танца (количество всех имеющихся частей и их названия);

- краткое описание танца;

- исходное положение;

- описание положений рук, положение в паре, описание движений;

- музыка (музыкальная основа, музыкальное сопровождение, нотный материал);

- работа с исполнителями (разучивание и отработка движений, комбинаций);

- постановка композиции по описанию танца;

- отработка постановочной работы.

Танцевальное искусство, передаваемое из поколения в поколение, постоянно меняется, обогащается все новыми и новыми элементами.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - освоить методику разбора танца по записи.
 - работа над названием номера, костюмом исполнителей, структурой танца, музыкальным произведением, кратким описанием танца.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ; [11.](#); [12.](#) ; [15](#)]

СЦЕНИЧЕСКАЯ ОБРАБОТКА ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА

План лекции:

3. Особенности танцевального фольклора;
4. Сценическая обработка произведения.

Краткое содержание лекции:

Искусство хореографии наших дней тесно связано со своими истоками, с логическими традициями народного искусства. В его основе лежит стремление людей отразить окружающий мир. Возникнув еще на ранних этапах человеческого развития, танец эволюционировал вместе с развитием человеческого общества. «Эволюция форм народного творчества, в том числе и хореографии, всегда протекала в зависимости от изменении административного хозяйственно-бытового и религиозного порядка» .

Эмоционально воздействуя, танец в свою очередь влияет и на деятельность человека. Определенные географические и климатические условия, основной род занятий, своеобразие исторического развития накладывают свой отпечаток на жизненный уклад, быт того или другого народа.

С течением времени танцевальные движения утрачивали первоначальную смысловую нагрузку и превращались в средство выражения эмоций, в них возрастала степень эстетического качества. Значение одного и того же движения становилось бесконечно разнообразным. Оно могло

принимать множество эмоциональных оттенков. Например, элементы русского национального танца можно встретить в танцах других народов. «Простой танцевальный шаг» является неотъемлемым элементом почти любого танца, танцевальный элемент «веревочка» встречается, наряду с русским, в испанском, молдавском танцах и т.д. А такие элементы, как прыжки, притопы, составляют лексическую основу многих народных танцев. Но каждый из приведенных элементов в танцах различных народов имеет свою неповторимую особенность, колорит, которые и составляют художественную суть народного танца. Танцевальная культура народа богата именно разнообразием художественных особенностей, которые проявляются в образности, в лексической манере, стиле исполнения. В них заключены общенациональные черты народа и специфические особенности различных краев, областей, регионов.

В современную эпоху для танцевального фольклора открывается широкий доступ на сцену. Никогда прежде сцена не видела искусства более яркого, вдохновенного, чем искусство фольклора. Создание современного народного танца, его сценическая обработка были бы невозможны без глубокого изучения народного творчества.

При сценической обработке танца балетмейстер должен создать новые, современные художественные произведения, не теряя тех жемчужин, которые создал народ. В ансамбле фольклорного танца балетмейстер, как правило, переносит его на сцену либо в бытовом этнографическом виде, либо с большой степенью изменений. Изменения эти касаются прежде всего рисунка танца. Характер и амплитуда танцевальной лексики сохраняются практически полностью.

При сценической обработке фольклорного танца может быть использована традиционная хореографическая форма, применяемая в классическом балете: антре, вариации, кода. Это способствует возникновению сценической хореографии, содержащей и дух народного танца, и авторскую новизну. Таким образом соединяются традиционные

результаты хореографической культуры разных по социальным функциям сфер: традиционная бытовая хореография с традиционной сценической хореографической формой, что придает и тому, и другому новое звучание, новый контекст.

Различные способы сценической интерпретации танцевального фольклора взаимно проникают друг в друга и взаимообусловлены. В любом конкретном случае создания сценического танца на материале фольклора мы будем, видеть изложение исходного материала (цитирование этнографического материала), повторение исходного материала, изменение этого материала. Эти общие для всех случаев положения, очевидно, и можно считать методикой работы с фольклорным материалом при создании на нем сценической хореографии.

Для того чтобы танец носил более динамический характер, а восприятие не иссякло, необходимо учитывать следующие требования:

1. Строить номер от простого к сложному как в рисунке, так и в лексике. Но при этом не забывать, что при сложном рисунке необходимы более простые движения, и, наоборот, при более сложных движениях – менее сложный рисунок.

2. Использовать разнообразие рисунков. Повтор одной фигуры (рисунка) без изменения притупляет восприятие.

3. Появление сольных пар должно быть подчинено темпу развития танца. Если в начале танца на центр круга выходит одна пара, то затем уже две и несколько. Это позволяет избежать монотонности и длиннот в танце.

4. Движения сольных пар должны отличаться неожиданностью ракурсами контрастностью и разнообразием ритмов.

В развитии сценического искусства важен не столько сам образец фольклорного танца, сколько фольклорная традиция.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.

2. Темы творческих работ:
- изучить метод передачи фольклорного материала.
 - изучить и охарактеризовать национальные особенности в исполнительской манере в работе ансамбля.
 - работа с фольклорным материалом в хореографическом произведении.

Литература: [4.; [10.](#); [11.](#); [12.](#); [15](#)].

ФОРМА, СТИЛЬ И ЖАНР ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

План лекции:

1. Форма произведения танцевального искусства;
2. Содержание и форма, стиль и жанр.

Краткий конспект лекции

В хореографическом искусстве произведение состоит из отдельных элементов, составляющих его форму и раскрывающих его конкретное содержание. Осуществляется это при помощи различных систем, категорий, понятий, находящихся во взаимодействии. Структура всего танцевального искусства состоит из исторически сложившейся системы норм и выразительных средств, форм и жанра танца, вида и стиля.

Форма произведения танцевального искусства – это система специфических ритмически организованных выразительных движений человека, претворяющих и обобщающих пластику реальной жизни.

Содержание и форма – эстетические категории, выражающие соотношения в искусстве внутреннего, духовного, идейно-образного начала и его внешнего, непосредственно воспринимаемого, слышимого и зримого воплощения. Содержание произведения танцевального искусства отражает реальную действительность.

Форма – это система, которая полностью зависит от содержания и не является механической, формой отдельно взятых движений. И только в качестве элементов такой формы отдельные движения приобретают образно-содержательный смысл.

Хореография является одним из видов сценического искусства, который имеет свои оригинальные и разнообразные формы и виды, а также развивается в различных направлениях и жанрах:

- миниатюрная форма в хореографическом искусстве;
- этюд – основа сюитной формы хореографии;
- сюита;
- хореографическая картинка, картина;
- хореографическая композиция.

Стиль танца – это характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого. Стиль танца один из важных компонентов и должен быть во всех танцах разным. Каждый стиль имеет разные системы координации, традиции, ритмы.

Жанр (причудливый, комичный с фр.языка) исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства; тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Понятие «жанр» обобщает черты, свойственные обширной группе произведений каждой литературной эпохе, нации или мирового искусства вообще.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - работа над освоением содержания и формой танцевального номера.
 - работа над созданием этюда, миниатюрной формой (по выбору студента).
 - работа с исполнителями.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ; [11.](#) ; [12.](#) ; [15](#)]

ВОПЛОЩЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕМАТИКИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.

План лекции:

1. Современность в хореографическом произведении;
2. Создания образа современника в хореографическом искусстве.

Краткий конспект лекции

Современность в хореографическом произведении – понятие довольно широкое. Это и тема, взятая драматургом из нашей действительности, и тема борьбы народов за мир, тема дружбы народов и т. д. Но современность в хореографическом искусстве – это не только тема, это и ее современное воплощение, современный хореографический язык, современное режиссерское решение.

Говоря о решении темы современности, не следует думать, что балетмейстер и драматург, художник и композитор должны изъять из обращения все, что веками создавалось предшествующими поколениями людей, стало неотъемлемой частью духовной жизни народа, – его язык, пластику, образ мышления. Только опираясь на достигнутое и постигая его глубины, научившись думать и говорить танцевальным языком, ощутив пластику тела как органичную для себя, художник вправе работать над созданием темы, раскрывающей образ нашего современника, говорящей о событиях сегодняшнего дня.

«Все виды и формы танцевально-пластического искусства нужны, ибо они – лишь средство выражения, – писал в свое время Ф. Лопухов. – Но, несомненно, важно то, чтобы они средства выражения отвечали роли, настроению и смыслу и были бы действенны. Следовательно, и элементы классического танца также нужны, ибо они есть часть средств выражения хореографии».

Создание образа современника в хореографическом искусстве – одна из основных задач балетмейстеров.

Балетмейстер воспринимает окружающий мир в движении. Движения в танце – это синтез всех возможностей человека, раскрывающих во времени и пространстве в условной сценической форме законченную мысль. Этой же цели служат вводимые в танец элементы пантомимы. В танце мимика и жест сливаются в одно понятие – движение.

Движение – это художественная трансформация привычек, манер и других внешних признаков той или иной категории людей в сценическом хореографическом действии. Поза – как пауза в музыке. Это остановленное движение, но не прерванная мысль. Поза придаёт танцу скульптурность.

Одним из динамичных средств выражения действительности в сюжетном танце является рисунок пространственного перемещения исполнителя. Если в дивертисментном танце рисунок выступает как основной образно-декоративный элемент, то в действенном танце он, помимо всего другого, тесно связан с режиссурой. Умение грамотно построить мизансцены и максимально использовать все выразительные средства для полного раскрытия идейно-образного содержания танца – свидетельство режиссёрского мастерства балетмейстера.

В создании хореографического образа огромную роль играют музыка, живопись, литература.

Хореографический образ вбирает в себя форму сценического воплощения содержания, цель и средства. Во время создания хореографического образа для балетмейстера важно всё:

1. Выбор выразительных средств. Поиск внешней формы для хореографа всегда процесс создания (обязательно вместе с танцовщиком-актёром) личности персонажа, его характера, темперамента, манеры мыслить, диктующих логику поведения. От органики образа рождается его хореография как пластическое выражение внутренней жизни.

2. Контрастность линий действия (по принципу усиления или замедления). Контрастность проявляется в соединении мизансцен и отдельных танцевальных фрагментов, движений. Стремительный напор кульминационных движений подготавливается мягкой пружинистой силой, грациозностью предыдущих танцевальных фраз.

3. Организация метроритмической части танца и музыки. В момент кульминации подчёркнутая острота и размах движений, темпоритмический динамизм в соединении со стремительностью, пространственного перемещения предельно эмоционально выражают характер танца.

4. Все остальные элементы хореографической формы, которые помогают не только создать образ, но и раскрыть содержание (применение пантомимы, изобразительные средства, реквизит и т.д.)

Хореографический образ складывается из следующих этапов:

1. Выбор выразительных средств;
2. Способы их комбинирования;
3. Поиск композиционного решения;
4. Поиск единого стиля;
5. Использование различных художественных и хореографических приёмов.

Хореографический образ – целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Он всегда говорит о человеке, о народе, о стране, о времени.

Танец, лишённый образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений.

Исполнительское творчество активно, танцовщик воссоздаёт не только балетмейстерский текст, но и вкладывает в танец своё понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографический текст и проявляя в этом свою индивидуальность.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - работа балетмейстера над современным воплощением действительности. Определение актуальных тем сегодняшнего дня.
 - создать образ современника в хореографическом искусстве на примере хореографической постановки с использованием инновационных режиссёрских решений.
 - подобрать музыкальное произведение.
 - подобрать современную хореографическую речь.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ; [11.](#); [12.](#) ; [13.](#) ; [14.](#); [15](#)]

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ НАД СОЗДАНИЕМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

План лекции

1. Процесс создания хореографического образа.
2. Работа балетмейстера с исполнителем над хореографическим образом.

Краткий конспект лекции

Что же такое *хореографический образ*? Это конкретный характер человека, проявляющийся в его отношении к окружающей действительности. Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Так как искусство хореографии теснейшим образом связано с музыкой, следовательно, хореографический образ, его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением. Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, драматурга являются

жизненные наблюдения. Только жизнь во всем ее многообразии может являться материалом для художника.

В создании художественного образа большое значение имеет мировоззрение художника. Это его фундамент, который дает возможность мастерам искусства, в том числе хореографам, создавать истинно художественные произведения, отвечающие духу времени, отражающие и пропагандирующие передовые идеи.

Создавая произведение на историческую тему, балетмейстер в первую очередь должен изучить эпоху, в которой происходит действие, исторические портреты людей – иконографию, литературу, живопись – все, что может дать толчок его фантазии. А вот, какие образы сложатся в его голове, зависит от его личности.

Создание образа – процесс сугубо индивидуальный у каждого художника, общее же в том, что все они черпают материал для своей работы из жизни, причем не только окружающей, но и прошлой, для чего тщательно изучают всевозможные материалы. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, художник, в нашем случае – балетмейстер, вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное играет большую роль для конечного результата работы – создания хореографического произведения. Но мало увидеть, исследовать, нужно еще и уметь обобщить.

Большое значение в создании образа героя имеет знание балетмейстером психологии. Это дает ему возможность не только понимать встречающиеся в жизни различные характеры людей, но и правильно выстраивать сначала в своем воображении, а потом и на сцене линию поведения героев хореографического произведения. Для создания художественно правдивого образа, балетмейстер должен быть профессионалом в высокой степени, т. е. в совершенстве знать не только технологию хореографического искусства, но и уметь проанализировать музыкальное произведение, чтобы определить его форму, стиль, характер,

музыкальные характеристики каждого персонажа, связать развитие хореографических образов с развитием музыкальной формы, знать хореографический фольклор, чтобы герои были наделены национальными чертами. Из каких же компонентов складывается хореографический образ, какие выразительные средства использует балетмейстер для создания сценического образа в хореографическом искусстве?

В этой работе балетмейстер наделен гораздо большими полномочиями, чем режиссер драматического театра, так как в отличие от режиссера драмы он сам сочиняет хореографический текст. В его возможностях создать для действующих лиц такой текст, который будет способствовать выявлению их характеров.

С одной стороны, идея является определяющим моментом при создании хореографического образа, с другой – раскрывается через сценические образы. Балетмейстер в решении образа отталкивается от сюжета, идеи и строит хореографический образ, основываясь на музыкальный материал. Для верного решения сценического образа, для того чтобы этот образ раскрывал идею произведения режиссер должен знать и верно отразить историческую обстановку. Перенеся действие, механически в другую эпоху или наделив образы не свойственными данной эпохе чертами, балетмейстер тем самым искажает историческую правду, что влечет за собой неточную трактовку идейного содержания произведения, неверное раскрытие образов, искажение идеи. Балетмейстер, работая над образом героя, должен продумать его историю, биографию. Не только то, что с ним будет происходить на сцене, но и то, что было с ним до этого и что будет потом. Автор только тогда добьется убедительного художественного результата, если сделает поведение своего героя логичным, правдивым, естественным. В жизни разные люди по-разному реагируют на то или иное событие. Один безмолвно смотрит на происходящее, другой, активно высказывает свое отношение. Первый переживает все внутри себя, второй выявляет свои чувства М. Лиэпа в роли Красса в балете «Спартак»

балетмейстер Ю. Григорович. А. Ермолаев в роли Тибальда в балете «Ромео и Джульетта» балетмейстер Л. Лавровский. Эмоционально и ярко герой может быть показан в самых различных проявлениях своего характера, но зритель должен понять, что гнев его вызван такими-то причинами, а нежность проявляется под влиянием таких-то чувств. Это должен быть цельный образ, раскрывающийся все больше и больше в определенных обстоятельствах. Линия поведения героя в процессе сценического действия дает возможность раскрыть перед зрителем его образ с наибольшей полнотой. Балетмейстер должен найти в произведении такие ситуации, поставить перед артистами такие задачи, при решении которых раскрывались бы образы действующих лиц наиболее полно и ярко. Линия поведения героя помогает раскрытию его образа, а следовательно, и раскрытию сюжета и идеи произведения.

Говоря о хореографическом языке, необходимо добавить, что автор его должен твердо знать, на основе какого национального танцевального языка будет построена хореографическая лексика данного действующего лица. Поэтому танцевальный текст, раскрывающий хореографический образ, должен создаваться балетмейстером исходя из основ народной хореографии, народного танца.

В процессе познания, изучения материала и в дальнейшей работе для балетмейстера чрезвычайно большое значение имеет его творческая фантазия. Фантазия проявляется не только в сочинении танцевальных сцен, не только в создании хореографических композиций, но и в сочинении сюжета, разработке композиционного плана, создании образов и умении поставить эти образы в необходимые сценические ситуации, в которых бы они (образы), раскрывая себя, раскрывали сюжет, идею произведения. Прежде чем начать сочинять конкретные танцевальные движения, балетмейстер должен настолько вжиться в сочиненный им образ, чтобы научиться, не только думать его мыслями, но и «разговаривать» его языком.

Истинный художник обязан всю жизнь подчинить своей профессии. Какую бы книгу он ни читал, какой бы фильм ни смотрел, чтобы в жизни он ни пережил, что бы ни увидел, – сознательно (а иногда и подсознательно) он откладывает все впечатления в копилку своей памяти, чтобы в нужный момент ими воспользоваться. Наблюдения, анализ жизненных явлений, характеры людей, их взаимоотношения, психология человеческих поступков – все это является пищей для фантазии балетмейстера.

Любое хореографическое произведение, строится по законам драматургии. Хореографический образ также не может создаваться без учета этих законов. В сценическом образе должна быть и своя экспозиция, и завязка, и ступени перед кульминацией, и кульминация, и развязка. Балетмейстер должен помнить об этом всегда.

Балетмейстер должен так продумать и разработать развитие образа, чтобы это привело к сценической правде действия. Чтобы хореографический образ получил на сцене наиболее полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед актером ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. При работе с исполнителем балетмейстер должен не только рассказать о характере, привычках героя, но и уметь средствами показа раскрыть стиль и характер движения. Выразительность показа имеет очень большое значение. Мастерство исполнителя во многом способствует выявлению замысла балетмейстера. В процессе совместного труда балетмейстера с актером задуманный образ находит свое воплощение.

Сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер использует для того и рисунок танца, и танцевальный язык – пластику человеческого тела, мимику и драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку. На основе музыкального образа нужно найти его хореографическое решение, используя для этого все богатство композиции танца.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - изучить методику работы с исполнителями при создании художественного образа как одним из средств хореографической выразительности.
 - изучить особенности работы с исполнителями. Технические особенности и артистизм исполнителей.
 - работа балетмейстера над воплощением конкретного образа.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ; [11.](#); [12.](#) ; [15](#)].

**ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА И
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА.**

План лекции:

1. Хореографический текст;
2. Хореографический образ и его взаимосвязь с музыкой.

Краткий конспект лекции:

Хореографический текст, совокупность в определённой последовательности всех танцевальных движений и поз, образующих тот или иной танец, танцевально-пластический эпизод или балетный спектакль в целом.

Хореографический текст, складывается из элементов танцевального языка (хореографической лексики), которые в их последовательности и взаимосвязи образуют целостную систему. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также и его жизненный уклад, его социальный строй.

Танцевальный текст состоит из различных па, поз, жестов, ракурсов. Условно жесты можно разделить на 4 группы:

1. Жесты, вызванные непосредственной реакцией организма на явления действительности;
2. Жесты, сложившиеся в условиях определённого жизненного уклада;
3. Жесты изобразительные;
4. Условные жесты, которые бытуют в узком кругу людей, связанных территориально, профессионально и т. п.

В отличие от пантомимы, состоящей из определённой последовательности жестов, в танце жест не играет решающей роли, т. к. танец не имитирует конкретное поведение человека, а отражает его внутреннюю жизнь, используя минимум жизненных движений.

Для выражения характера танца используются почти все выразительные средства пантомимы – жесты всех видов, имитация действия, иногда с бутафорией.

Для имитации действия постановщик должен найти способы хореографического выражения действительности, подобрать такой танцевальный ход, танцевальную комбинацию, которая бы ассоциировалась с этим персонажем.

Бутафория – это средство конкретизации характера, поступков и явлений.

Таким образом, пантомима, жесты и имитация действия зачастую выступают в танце в качестве хореографической темы пластического мотива, они разрабатываются на протяжении танца и выявляют характер.

Лексику можно разделить на 4 вида:

5. традиционная то, что выработано народом веками;
6. имитационно-
7. подражательная то, что выдумал народ или сам балетмейстер, подражая живому миру, природе, предметам;

8. ассоциативная то, что связано с воображением и мышлением человека;

9. техническая или пластическая то, что делает человек.

Хореографический текст сочиняется балетмейстером на основе музыки, предназначенной для танца (музыкальной драматургии балета), и является воплощением эмоционального состояния, характера, образа сценического героя. На одну и ту же музыку может быть сочинён разный хореографический текст, в зависимости от интерпретации её балетмейстером. При этом сочинять хореографический текст, следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, ибо *танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления.*

Структура хореографического текста зависит от количества исполнителей танцевальной сцены, образных и формальных особенностей музыки, драматургического смысла того или иного эпизода спектакля. Наиболее сложная структура хореографического текста обычно бывает в развитых формах симфонического танца. Существуют различные способы записи хореографического текста, ни один из которых не является достаточно совершенным и общепринятым. Хореографический текст сочиняется балетмейстером и воспроизводится исполнителями, которые дают ему, творческую интерпретацию, зачастую усиливающую его образное звучание.

Что такое хореографический образ? Искусство всё пропускает сквозь эстетическую призму, одаривая, облагораживая эстетическим переживанием. Художественный образ есть особая форма отражения и осмысления жизни. Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, художника являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всём ее многообразии может явиться материалом для художника. Наше ощущение, наше сознание есть лишь образ нашего мира. От живого созерцания к абстрактному

мышлению и от него к практике – таков диалектический путь познания, движения к истине, познания объективной реальности. Хореографический образ отображает конкретный характер человека, другого существа, животного, птиц и других, проявляющийся в отношении изображаемого к окружающей действительности. Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Так как искусство хореографии теснейшим образом связано с музыкой, хореографический образ и его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением. Каждый художник-балетмейстер в зависимости от своей индивидуальности, уровня культуры, особенностей мышления использует и свои частные приемы, например, создавая произведение на историческую тему, любой балетмейстер в первую очередь будет изучать эпоху, в которой происходит действие, портреты исторических деятелей, литературу, живопись – всё, что может дать толчок фантазии. Но каков будет результат, какие образы сложатся в его голове – зависит от его личности. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, балетмейстер вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное имеет большое значения для конечного результата работы – хореографического произведения. Большую роль при создании образа героя играет знание балетмейстером психологии. Оно дает возможность не только понимать встречающиеся в жизни характеры людей, но и правильно выстраивать – сначала в своем воображении, а потом и на сцене – линию поведения героев хореографического произведения.

Из каких же компонентов складывается хореографический образ? Какие выразительные средства использует балетмейстер для создания сценического образа в хореографическом искусстве? Едва ли не основное значение имеет танцевальный язык: именно через пластику, через танцевальный язык зритель воспринимает замысел балетмейстера. Но важны не

только «слова», не только лексика, свойственная тому или иному персонажу, но и интонация его пластической речи, жесты, позы, мимика.

1. ПОЗА – является составной частью каждого движения. Поза – это положение, принимаемое человеческим телом. В хореографии поза – это остановка в движении, его исходные или конечные моменты, поза – неотъемлемая часть движения. Когда найден яркий характер, поза является ключом к раскрытию образа, особенно в классике.

2. МИМИКА – это игра лица, которая передает эмоциональное состояние, реакцию на те или иные события, действия.

3. РАКУРС – это расположение исполнителя относительно зрителя или другого исполнителя. Ракурс служит для наиболее эффективной передачи движения в пространстве. Правильный выбор ракурса помогает ярче воспринимать движения.

4. ЖЕСТЫ. Язык жестов включает знаки, используемые для языкового общения наряду со звуковой речью или взамен ее. С научной точки зрения жест – «любой знак, производимый головой, рукой, ногой, телом и выражающей эмоции или сообщающей информацию». Иногда балетмейстер выносит на сцену мельчайшие детали, бытовые подробности, и заслоняет главное, в результате чего произведение теряет свою художественную ценность. В живописи примером условности и вместе с тем правдивости являются изображения демона Врубелем. Иногда живописные полотна тоже демонстрируют, что художник все изобразил достоверно, выписал мельчайшие детали, а художественного образа нет, нет отношения художника к тому, что изображено. Особенно трудно для балетмейстера создавать образ нашего современника. Сложность заключается в том, что зритель замечает фальшь в поведении героя, в его поступках, в манере держаться. Образ современника обязательно должен иметь индивидуальные черты. Здесь нельзя идти по линии сглаживания, нивелирования, образных характеристик.

Вывод: сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер использует для этого и рисунок танца, и танцевальный язык – пластику человеческого тела, – и мимику, жест, и драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - подобрать хореографический текст характеру образа.
 - работа над созданием образно-выразительной лексики и характером образов.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ; [11.](#); [12.](#) ; [15](#)]

ВЗАИМОСВЯЗЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА С МУЗЫКАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ И РИСУНКОМ ТАНЦА.

План лекции:

3. Рисунок танца и музыкальный материал;
4. Хореографический образ и его взаимосвязь с музыкой.

Краткий конспект лекции

На сегодняшний день хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, установила особую связь с музыкой – с помощью всего перечисленного создается хореографический образ. Его специфика заключается в том, что он имеет условно обобщенный характер, раскрывает внутреннее состояние и духовный мир человека. Основу хореографического образа составляет синтез движений, пантомимы, артистической игры, оформления декораций, танцевального костюма, музыкального сопровождения и многого другого.

Особое место при создании хореографического образа отводится рисунку танца. Без него художественный образ не возможен, он окажется неполноценным, эстетически и сценически неприемлемым.

Без рисунка танца не может существовать ни один, даже самый элементарный, танец. Любой простейший рисунок может настолько ярко обогатить и разнообразить танцевальную композицию, что даже самый утонченный зритель окажется в восторге от увиденного. Рисунок танца организует движения танцующих, способствует более яркому выявлению на сцене и других выразительных средств хореографии: танцевальной лексики, музыки, костюма танцора, декораций, светового оформления.

В своей книге «От жеста к танцу» Горшкова Е.В. говорит о том, что танец – это музыкально-пластическое искусство. Художественные образы в нем воплощаются различными средствами: движениями и положениями человеческого тела, которые составляют специфический выразительный (образный) язык этого вида искусства. Образные истоки танца и его языка коренятся в одном из выразительных средств хореографии – движениях, характерных пластических интонациях, которые рождены реальной жизнью и используются людьми повседневно в качестве средства невербального общения. В быту по тем или иным движениям, их характеру, динамике, размаху, по осанке человека можно судить о его эмоциональном состоянии, личностных качествах, отношении к окружающим и даже о профессиональной принадлежности. Можно сказать, что каждая «единица» языка движений несет какую-либо информацию, содержание. Эти содержательные свойства движений сохраняются и в танце, несмотря на определенное видоизменение их внешней формы, танцевальные движения значительно отличаются от бытовых, они достаточно условны. Их обобщенная, «заостренная» форма, приобретенная в ходе исторического развития, стала очень своеобразной. Благодаря ей танцевальные движения обладают особой выразительностью.

Кроме того, в танце используются еще одно выразительное средство – пантомимические движения. Пантомима – вид искусства, в котором художественный образ создается при помощи пластической выразительности человеческого тела. Этим объясняется близость пантомимического и танцевального искусств, а также более или менее широкое включение пантомимы в танец. В качестве главного средства выразительности пантомима использует жесты, поэтому ее иногда называют искусством жеста. Жест – это движение или комплекс движений, содержащий какой-либо эмоциональный оттенок, информацию о человеке, его отношении к окружающему; это сигнал, передаваемый при помощи движений рук, ног, мышц тела и лица. Она менее условна и ближе к бытовой пластике человека. Однако в танце, подчиняясь законам этого искусства, пантомима становится танцевальной, ритмизованной. Таким образом, танцевальные, пантомимические движения и позы – эти «единицы» языка танца – являются носителями образности данного вида искусства. Обобщенно-образное значение того или иного движения становится ключевым моментом в создании танцевального образа и танца в целом. Подбор и сочетание движений определяются представлениями автора о том, какими именно танцевальными и пластическими средствами можно наиболее ярко и точно воплотить тот или иной образ. В целостной композиции эта пластически-обобщенная символика благодаря своей генетической связи с реальными жизненными движениями порождает у зрителя определенные образные ассоциации. Это и позволяет понимать содержание танца в системе присущего ему языка, без словесных пояснений.

Специфической особенностью танцевального искусства является органичная связь его языка с языком музыки, соотнесение пластических средств выразительности с музыкальными. Танец невозможен без музыки, будь то простой аккомпанемент хлопков и притопов, или сложное симфоническое произведение. Музыка задает не только темповые, ритмические, динамические характеристики танца, но может стать и основой

его образного содержания. «Созвучие», органичная связь пластического образа и музыкального во многом определяют художественную ценность, содержательность, красоту композиции, силу ее эмоционального воздействия на зрителя.

Музыка играет очень важную роль в формировании танцевального творчества, так как ее значение в создании танцевального образа немаловажно. Поэтому требуется уделять специальное внимание подбору музыкального репертуара. Только «качественная» музыка, то есть высокохудожественная, с богатым образным содержанием способна активизировать фантазию балетмейстера, направлять ее, «подсказывать» использование тех или иных выразительных движений, влиять на качество исполнения, воплощения танцевального образа.

Танец пытается ориентировать форму и содержательность музыкального звука на свою образность телодвижений, на свойственные обоим искусствам темпы, ритмические рисунки, интонации. Если выразительность музыкального звука в танце представлять в виде системной организации, то системообразующим свойством здесь должна будет выступать кинетика исполняемых под данную музыку танцевальных движений (неважно, будь то движения свободно-пластические, бытовые, народные, классические, джазовые и пр.).

Также одним из неотъемлемых выразительных средств в хореографии, при создании хореографического образа, является внешний вид танцора, а именно его танцевальный костюм. Костюм для танца – это синтаксис этого языка, его нерушимые правила и законы.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - изучить специфику работы с музыкальным произведением. Интрига хореографического действия.
 - подбор музыкального материала танцевального номера.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ; [11.](#); [12.](#) ; [15](#)]

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И СЦЕНАРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПЛАН

План лекции:

1. Идейно-тематический анализ хореографического произведения;
2. Сценарно-композиционный план.

Краткий конспект лекции:

Слово «драматургия» восходит к древнегреческому «драма», которое означает действие. Со временем этот термин стал употребляться более широко, применительно не только к драме, но и к другим видам искусства.

Тема отвечает на вопрос, о чем в данном произведении идет речь, другими словами, определить тему – значит определить объект изображения, т. е. ту область действительности, которая художественно воспроизводится. Чтобы установить основную, или ведущую **идею произведения**, необходимо ответить на вопрос о том, что утверждает автор относительно данного объекта; в идее выражены мысли и чувства автора, вызванные изображаемой действительностью. Тема, в отличие от идеи, всегда конкретна – это кусок живой действительности. **Тема** – объективная сторона произведения, **идея** – субъективная. Всякое подлинное произведение искусства представляет собой единство темы и идеи. Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения мы выделяем сверхзадачу, конфликт и линию сквозного действия хореографической постановки. А также время и место действие согласно произведению.

Термин «композиция» восходит к греческому слову, означающему «составление», «сочинение». Композиция есть важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. Произведение

создает балетмейстер – это может быть сочинение балета, сюжетного и тематического номера хоровода и т. д. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, они основываются на определенном музыкальном материале. Композиция отражает все особенности музыки, строится по законам драматургии. Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения мы различаем 5 основных частей.

1. **Экспозиция** – знакомство зрителей с действующими лицами. Экспозиция помогает составить представление о характере героев. С помощью особенностей костюма и декорационного оформления, стиля и манеры исполнения выявляются приметы времени, воссоздаются образ эпохи, место действия. Действие может развиваться неторопливо, постепенно, а может – динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает здесь балетмейстер, от его интерпретации произведения в целом, от музыкального материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария сочинения, его композиционного плана.

2. **Завязка.** Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается и начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой-то третьей силой возникают конфликты.

3. **Ступени перед кульминацией (развитие действия)** – та часть произведения, в которой разворачивается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает определенность, становится напряженным. Ступени перед кульминацией могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой разворачивания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, нужно для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия. В этой же части раскрываются разные стороны личности героев, выявляются основные направления развития их характеров, определяются

линии их поведения. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел, всё более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям. В этой части хореографического произведения в процессе развития действия для некоторых второстепенных персонажей может наступить кульминация их сценической жизни и даже развязка, но всё это должно способствовать развитию драматургии, характеров главных действующих лиц.

4. **Кульминация** – наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношений героев. В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна маркироваться наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т. е. композицией танца. Кульминации обычно соответствует также наибольшая эмоциональная напряженность исполнения.

5. **Развязка** – завершает действие. Может быть либо мгновенной (кода), резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо постепенной. Выбор формы развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы. Развязка – идейно-нравственный итог сочинения.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - определить тему, идею, сверхзадачу номера, конфликт (внешний, внутренний).
 - определить время и место действия хореографического номера.
 - изучить и определить характеристику героев хореографического номера: сквозное действие, сверхзадачу, контрдействие.
 - подобрать выразительные средства хореографического искусства согласно идеи и сверхзадачи танцевального номера.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ;; [12.](#) ; [15](#)]

ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА.

План лекции:

1. Репертуар – основа хореографического коллектива;
2. Пути формирования репертуара.

Краткий конспект лекции:

На данном этапе развития общества социально-экономические условия оказывают значительное влияние на жизнь и творчество коллектива хореографического искусства. Особое внимание необходимо уделять формированию репертуара, так как от него зависит будущее коллектива, привлечение средств, для обеспечения материальной базы коллектива, успех у зрителей, приход новых участников, участие в фестивалях и конкурсах.

Репертуар – слово французского происхождения и означает подбор пьес, музыкальных (хореографических), литературных произведений, идущих в каком-либо театре (коллективе) за определенный промежуток времени. Определение исполнительских возможностей, направления творческого поиска, жанрового своеобразия, эстетических критериев позволяет сделать анализ репертуара того или иного коллектива. Формирование репертуара определяет всю учебно-тренировочную деятельность коллектива. Самый главный аспект в вопросе репертуара – его воспитательная роль и для исполнителей (участников коллектива) и для зрителя.

Репертуар является одним из показателей развития хореографического коллектива, определяет основную воспитательную и творческую жизнь, создается на основе реализации организационных, учебно-воспитательных и художественно-творческих задач. Репертуар есть ведущее, определяющее и

целенаправляющее всю деятельность коллектива звено. Задача руководителя – найти индивидуальный подход к работе над хореографическим произведением. Среди множества проблем, связанных с репертуаром, его формирование, а именно одно из важнейших его достоинств – уникальность и оригинальность.

Принцип формирования репертуара, с одной стороны, должен соотноситься с общим направлением, создающим творческое лицо коллектива, а с другой – должен способствовать росту мастерства исполнителей. Каждый руководитель к формированию репертуара подходит по своему, исходя из условий, уровня подготовки исполнителей, материальных возможностей и прочее. Но есть общие требования и принципы формирования репертуара в любом коллективе, которыми коллектив и балетмейстер должны руководствоваться в своей деятельности, а именно:

- его идейно-художественная значимость;
- актуальность темы;
- интерес исполнителей к танцу;
- личная профессиональная возможность;
- разнообразие видов и жанров.

При этом репертуар должен выполнять две функции первая, это когда исполнитель выходит к зрителям и тем самым выступает носителем определенного культурного воздействия на него. И вторая – насколько художественно значительно будет это действие.

На первой стадии становления коллектива в его программе должны преобладать номера более доступные по композиционному рисунку, лексике и музыкальному оформлению, не требующее больших технических возможностей, особенно если эти танцы создаются во вновь образованном коллективе, который просуществовал всего несколько месяцев.

Выбор репертуара должен основываться на соответствии подготовленности коллектива требованиям того или иного произведения. И

все же необходимо, чтобы каждый номер репертуара был не слишком легким для исполнения, чтобы он ставил задачи, которые надо преодолеть в работе, достигая более высокого профессионального уровня.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - изучить роль руководителя в формировании репертуара хореографического коллектива.
 - изучить роль руководителя в формировании духовно-нравственных ценностей участников коллектива.

Литература: [[4.](#) ; [10.](#) ;; [12.](#) ; [15](#)]

ДЕЙСТВИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.

План лекции:

1. Действие в хореографии;
2. Принцип композиционной целостности.

Краткое содержание лекции:

Что представляет собой понятие «действие в танце»? Действие! (вообще) – это проявление энергии, это деятельность. Танцую, артист балета проявляет (затрачивает) мышечную энергию. При этом, выражая мимикой определенное настроение, он затрачивает еще и внутреннюю, психологическую энергию. Балетмейстер, создавая хореографическое произведение, думает, размышляет, ищет оригинальный вариант хореографического решения. Он проявляет творческую энергию

Действие в хореографическом произведении развивается непрерывно. Учитывая специфические особенности выразительных средства в

хореографии, танцевальное действие основывается не на внешнем последовательности мельчайших событий сюжета, а на решающих, переломных моментах, имеющих этапное значение в развитии действия. Действие – это волевой акт, имеющий целью стремление изменить явление или предмет, на который оно направлено. В основе художественной драматургии в хореографии лежит танцевальное действие. Взаимоотношения героев, их столкновения, конфликты определяют качество драматургии. Непрерывная цепь движений и конфликтов образует динамическую линию хореографического произведения в основе которого лежит эмоциональная, чувственная природа человека. Действия разделяют на:

- физические, направленные на окружающую материальную среду;
- психологические, имеющие целью воздействовать на психику человека.

В свою очередь, психологические действия можно разделить действия внешние и внутренние. Объектами внешнего действия являются другие люди. Внутреннее действие направлено на изменение своего сознания (например, обдумывать, решать, изучать, наблюдать и т.д.). Для хореографии важно как физическое, так и психологическое действие. Физическое действие создает танец, а психологическое – наполняет его смыслом, делает его драматическим.

Действие – это поступок, поведение. Артист балета выражает свое мироощущение, миропонимание. Характер его поведения диктуется; с одной стороны, сценическими обстоятельствами, заложенными в произведении, а с другой стороны, его личными качествами.

Действие это влияние, это воздействие деятельности, связанной с хореографией. Артист балета создает сценический хореографический образ. Он влияет, воздействует на воспринимающих его выступление зрителей. Действием можно называть любое танцевальное движение, жест, мимическое выражение, рисунок, – словом, любой исполняемый элемент танца. Действие в хореографии можно и нужно рассматривать как информацию. В элементах

танцевальной речи заключена информация либо внешнего порядка (назовем ее изобразительной информацией), либо внутреннего, психологического порядка (назовем ее выразительной информацией). Это обстоятельство имеет значение для выяснения природы хореографической драматургии. Действие в хореографии объединяет в себе внешнее движение (оно составляет зримую основу танца) и внутреннее содержание его (мысль, чувство). Движение, лишенное содержания, не является действием. Также и танец, лишенный содержания, не является действенным. Самовыявление героев в танце происходит путем сложного взаимодействия различных эмоций и чувств. Эмоции и чувства порождают в человеке комплекс самых различных движений. В хореографии движения обладают степенью обобщения. Движения возникают от эмоций и чувств, раскрывающих конкретное, целевое свойство человеческой жизни и человеческого существования. Действие и чувство не одно и то же. Как уже говорилось, внутренний сценарий каждого эпизода нацелен на раскрытие внутренней «сверхзадачи», составляющей частицу цельного хореографического полотна. Например, в «Краснофлотской сюите» в постановке И. Моисеева драматический рассказ о подвиге морских пехотинцев сменяет полька-скетч незадачливых корабельных коков. Это не снимает высокого пафоса сюиты в целом, но раскрывает одну из граней «морской души». В композиции «На катке» внутренние коллизии взаимоотношений бесшабашной ледовой шпаны контрастируют с романтическим настроением лирического дуэта, сменяемого, в свою очередь, торжественно строгой атмосферой соревнований фигуристов.

В каждом эпизоде хореографического произведения с помощью глагола можно определить, что делают тот или иной персонаж, солисты, кордебалет. При этом необходимо уметь отличать глаголы, обозначающие состояние, от глаголов, обозначающих действие. Например: плачу, гневаюсь, радуюсь, скорблю – состояния. Утешаю, упрекаю, развлекаю и т.д. – действия.

В рамках небольшой хореографической композиции бывает достаточно сложно выстроить несколько параллельных линий действия. Тем не менее, существуют и исключения. Например, в хореографической Миниатюре «Русский фарфор» в постановке Н. Надеждиной перед зрителем предстают три пары персонажей, каждый из которых имеет свою линию действия, свой способ организации взаимоотношений. Вместе с тем все они объединены замыслом балетмейстера и создают единый собирательный образ.

Принцип композиционной целостности – понятие целостности в композиции определяется гармоничным сочетанием всех частей. Здесь всегда можно определить экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку, финал. Все части находятся в согласованных пропорциях. Если преобладает одна из частей, возникает ощущение затянутости или недосказанности, нарушение принципа композиционной целостности.

Мизансцена – это яркая пластическая форма, которая определяется развитием сценического действия и способствует раскрытию идейного замысла, как данной сцены, так и всей постановки. Она должна быть музыкальной, скульптурно завершенной, предельно насыщенной мыслью, чувством.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - подобрать музыкальный материал танцевального номера.
 - работа над сочинением хореографического текста танцевального номера.
 - работа над созданием хореографического образа.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[4.](#); [9.](#); [10.](#); [12.](#); [15](#)].

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА НАД СОЗДАНИЕМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

План лекции

3. Хореографический образ.
4. Процесс создания балетмейстером хореографического образа.

Краткий конспект лекции

Что такое хореографический образ?

Искусство всё пропускает сквозь эстетическую призму, одаривая, облагораживая эстетическим переживанием. Художественный образ есть особая форма отражения и осмысления жизни. Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, художника являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всём ее многообразии может явиться материалом для художника. Наше ощущение, наше сознание есть лишь образ нашего мира. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике – таков диалектический путь познания, движения к истине, познания объективной реальности.

Хореографический образ отображает конкретный характер человека, другого существа, животного, птиц и других, проявляющийся в отношении изображаемого к окружающей действительности. Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Так как искусство хореографии теснейшим образом связано с музыкой, хореографический образ и его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением.

Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, драматурга являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всем ее многообразии может являться материалом для художника.

В создании хореографического образа большое значение имеет мировоззрение балетмейстера. Это его фундамент, который дает

возможность создавать истинно художественные произведения, отвечающие духу времени, отражающие и пропагандирующие передовые идеи.

Создавая произведение на историческую тему, балетмейстер в первую очередь должен изучить эпоху, в которой происходит действие, исторические портреты людей – иконографию, литературу, живопись – все, что может дать толчок его фантазии. А вот, какие образы сложатся в его голове, зависит от его личности.

Создание образа – процесс сугубо индивидуальный у каждого художника, общее же в том, что все они черпают материал для своей работы из жизни, причем не только окружающей, но и прошлой, для чего тщательно изучают всевозможные материалы. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, художник, в нашем случае – балетмейстер, вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное играет большую роль для конечного результата работы – создания хореографического произведения. Но мало увидеть, исследовать, нужно еще и уметь обобщить.

Большое значение в создании образа героя имеет знание балетмейстером психологии. Это дает ему возможность не только понимать встречающиеся в жизни различные характеры людей, но и правильно выстраивать сначала в своем воображении, а потом и на сцене линию поведения героев хореографического произведения. Для создания художественно правдивого образа, балетмейстер должен быть профессионалом в высокой степени, т. е. в совершенстве знать не только технологию хореографического искусства, но и уметь проанализировать музыкальное произведение, чтобы определить его форму, стиль, характер, музыкальные характеристики каждого персонажа, связать развитие хореографических образов с развитием музыкальной формы, знать хореографический фольклор, чтобы герои были наделены национальными чертами. Из каких же компонентов складывается хореографический образ,

какие выразительные средства использует балетмейстер для создания сценического образа в хореографическом искусстве?

В этой работе балетмейстер наделен гораздо большими полномочиями, чем режиссер драматического театра, так как в отличие от режиссера драмы он сам сочиняет хореографический текст. В его возможностях создать для действующих лиц такой текст, который будет способствовать выявлению их характеров.

С одной стороны, идея является определяющим моментом при создании хореографического образа, с другой – раскрывается через сценические образы. Балетмейстер в решении образа отталкивается от сюжета, идеи и строит хореографический образ, основываясь на музыкальный материал. Для верного решения сценического образа, для того чтобы этот образ раскрывал идею произведения режиссер должен знать и верно отразить историческую обстановку. Перенеся действие, механически в другую эпоху или наделив образы не свойственными данной эпохе чертами, балетмейстер тем самым искажает историческую правду, что влечет за собой неточную трактовку идейного содержания произведения, неверное раскрытие образов, искажение идеи. Балетмейстер, работая над образом героя, должен продумать его историю, биографию. Не только то, что с ним будет происходить на сцене, но и то, что было с ним до этого и что будет потом. Автор только тогда добьется убедительного художественного результата, если сделает поведение своего героя логичным, правдивым, естественным. В жизни разные люди по-разному реагируют на то или иное событие. Один безмолвно смотрит на происходящее, другой, активно высказывает свое отношение. Первый переживает все внутри себя, второй выявляет свои чувства М. Лиэпа в роли Красса в балете «Спартак» балетмейстер Ю. Григорович. А. Ермолаев в роли Тибальда в балете «Ромео и Джульетта» балетмейстер Л. Лавровский. Эмоционально и ярко герой может быть показан в самых различных проявлениях своего характера, но зритель должен понять, что гнев его вызван такими-то причинами, а

нежность проявляется под влиянием таких-то чувств. Это должен быть цельный образ, раскрывающийся все больше и больше в определенных обстоятельствах. Линия поведения героя в процессе сценического действия дает возможность раскрыть перед зрителем его образ с наибольшей полнотой. Балетмейстер должен найти в произведении такие ситуации, поставить перед артистами такие задачи, при решении которых раскрывались бы образы действующих лиц наиболее полно и ярко. Линия поведения героя помогает раскрытию его образа, а следовательно, и раскрытию сюжета и идеи произведения.

Говоря о хореографическом языке, необходимо добавить, что автор его должен твердо знать, на основе какого национального танцевального языка будет построена хореографическая лексика данного действующего лица. Поэтому танцевальный текст, раскрывающий хореографический образ, должен создаваться балетмейстером исходя из основ народной хореографии, народного танца.

В процессе познания, изучения материала и в дальнейшей работе для балетмейстера чрезвычайно большое значение имеет его творческая фантазия. Фантазия проявляется не только в сочинении танцевальных сцен, не только в создании хореографических композиций, но и в сочинении сюжета, разработке композиционного плана, создании образов и умении поставить эти образы в необходимые сценические ситуации, в которых бы они (образы), раскрывая себя, раскрывали сюжет, идею произведения. Прежде чем начать сочинять конкретные танцевальные движения, балетмейстер должен настолько вжиться в сочиненный им образ, чтобы научиться, не только думать его мыслями, но и «разговаривать» его языком.

Истинный художник обязан всю жизнь подчинить своей профессии. Какую бы книгу он ни читал, какой бы фильм ни смотрел, чтобы в жизни он ни пережил, что бы ни увидел, – сознательно (а иногда и подсознательно) он откладывает все впечатления в копилку своей памяти, чтобы в нужный момент ими воспользоваться. Наблюдения, анализ жизненных явлений,

характеры людей, их взаимоотношения, психология человеческих поступков – все это является пищей для фантазии балетмейстера.

Любое хореографическое произведение, строится по законам драматургии. Хореографический образ также не может создаваться без учета этих законов. В сценическом образе должна быть и своя экспозиция, и завязка, и ступени перед кульминацией, и кульминация, и развязка. Балетмейстер должен помнить об этом всегда.

Балетмейстер должен так продумать и разработать развитие образа, чтобы это привело к сценической правде действия. Чтобы хореографический образ получил на сцене наиболее полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед актером ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. При работе с исполнителем балетмейстер должен не только рассказать о характере, привычках героя, но и уметь средствами показа раскрыть стиль и характер движения. Выразительность показа имеет очень большое значение. Мастерство исполнителя во многом способствует выявлению замысла балетмейстера. В процессе совместного труда балетмейстера с актером задуманный образ находит свое воплощение.

Сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер использует для того и рисунок танца, и танцевальный язык – пластику человеческого тела, мимику и драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку. На основе музыкального образа нужно найти его хореографическое решение, используя для этого все богатство композиции танца.

Иногда балетмейстер выносит на сцену мельчайшие детали, бытовые подробности, и заслоняет главное, в результате чего произведение теряет свою художественную ценность. Особенно трудно для балетмейстера создавать образ нашего современника. Сложность заключается в том, что зритель замечает фальшь в поведении героя, в его поступках, в манере

держаться. Образ современника обязательно должен иметь индивидуальные черты. Здесь нельзя идти по линии сглаживания, нивелирования, образных характеристик. Вывод: сценический образ – сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии.

Выполнить:

1. Изучить основную и дополнительную литературу по теме.
2. Темы творческих работ:
 - изучить понятие «ассоциативности» в динамическом образе.
 - изучить взаимосвязь танцевального текста и динамического образа.
 - работа над ассоциативностью динамического образа хореографического номера.
 - уделить внимание взаимосвязи танцевального текста и динамического образа.
 - работа с исполнителями.

Литература: [[4.](#) ; [9.](#) ; [10.](#) ;; [12.](#) ; [15](#)]