

**ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ ВОЛОГОДСКОЙ ОБЛАСТИ  
БПОУ ВО «ВОЛОГОДСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ КОЛЛЕДЖ»**

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ  
САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПО  
МДК Композиция и постановка танца  
основной профессиональной образовательной программы (ОПОП)  
по специальности СПО  
44.02.03 Педагогика дополнительного образования**

Преподаватель В.Б.Евлюхинцев

ВОЛОГДА  
2016 г.

## **Самостоятельная работа 1.**

### **Раздел 1. Детская хореография.**

#### Задания:

1. Сочинение этюда с предметом, который бы являлся двигателем сюжетной линии, был бы главным действующим лицом.
2. Создание 4-х разных по характеру животных. Сочинение этюда - образа животного по характеру музыки.
3. Сочинение этюда, соблюдая принцип «Тряпичной игрушки» - движение и его характерное последующее окончание.
4. Сочинение этюда, соблюдая принцип «Заводной игрушки» - движение и его характерное последующее окончание.
5. Подбор для этюда одиночную скульптуру и сочинить этюд, раскрывая образ или действие скульптурного произведения.
6. Подбор для этюда скульптуру-дуэт и сочинить этюд, раскрывая образ или действие скульптурного произведения, а также взаимоотношение героев скульптуры.
7. Сочинение и постановка на группу законченный номер на детскую тему.

#### Литература:

1. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2015. — 768 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/56562> (ЭБС «Лань»)
2. Стуколкина, Н.М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца / Н.М. Стуколкина. - М.: Всероссийское театральное общество, 1972. - 399 с.
- Турищева, Л.И. От элементов техники к элементам творчества / Л.И. Турищева // Гимнастика: Ежегодник. - М.: ФиС, 1983, вып. 2. - с. 65 - 68.
- Лопухов, А.В. Основы характерного танца / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. - М.: Искусство, 2006. - 176 с.

### **Раздел 3. Этюды на основе русского танца.**

#### Задания:

1. Сочинение 32 различных положений рук, которые можно применить к индивидуальным постановкам русского танца (можно фиксированные, можно в динамике, можно комбинированные).
2. Подбор русскую народную музыку и сочинить комбинацию.
3. Сочинение этюда в форме русского перепляса на двух исполнителей в паре.
4. Сочинение этюда в форме русского перепляса на двух исполнителей.
5. Сочинение этюда на основе русского народного танца, добавляя авторские связующие движения и положения рук, головы и корпуса, чтобы получить в результате воплощение того или иного образа, связанного с русской: жизнью, бытом, танцем, сказкой, былиной.
6. Сочинение этюда в форме общей пляски или кадрили на группу

исполнителей (4-8 человек), включая сольные проведения отдельных исполнителей и групп: девочки, мальчики, пары, тройки, четверки.

#### Литература:

1. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2015. — 768 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/56562> (ЭБС «Лань»)
2. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2005. - 208 с.
3. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине зала: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2004. - 208 с.
4. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Этюды: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2004. - 232 с.
5. Матвеев В. Ф. Теория и методика преподавания русского народного танца Учебное пособие. / В.Ф. Матвеев .- СПб.: Изд-во СПбГУП, 1999. 272 с
6. Матвеев В.Ф. Русский народный танец. Теория и методика преподавания. Учебное пособие/В.Ф.Матвеев.- Издательства: Лань, Планета музыки (2010 г.)Твердый переплет, 256 стр.

#### **Раздел 4. Постановочная работа на основе танцев народов Ближнего зарубежья.**

##### Задания:

Сочинение этюда на основе украинского, эстонского, белорусского, латышского, татарского, молдавского народного танца. Подбор музыки, сочинение и постановка номера на материале танцев ближнего зарубежья.

##### Литература

1. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2015. — 768 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/56562> (ЭБС «Лань»)
2. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2005. - 208 с.
3. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине зала: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2004. - 208 с.
4. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Этюды: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2004. - 232 с.
5. Лопухов, А.В. Основы характерного танца / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. - Л.-М.: Искусство, 1939. - 176 с.

6. Стуколкина, Н.М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца / Н.М. Стуколкина. - М.: Всероссийское театральное общество, 1972. - 399 с.
7. Турищева, Л.И. От элементов техники к элементам творчества / Л.И. Турищева // Гимнастика: Ежегодник. - М.: ФиС, 1983, вып. 2. - с. 65 - 68.
8. Степанова Л.Г. «Танцы народов мира»/ Л.Г. Степанова. - М. «Советская Россия» 1967

## **Раздел 5. Постановочная работа на основе танцев народов Дальнего зарубежья**

### Задания:

Сочинение этюда на основе венгерского народного, сценического танца, итальянского народного и сценического танца, итальянского народного и сценического танца. Подбор музыки, сочинение и постановка номера на материале танцев дальнего зарубежья.

### Литература

1. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2015. — 768 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/56562> (ЭБС «Лань»)
2. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2005. - 208 с.
3. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине зала: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2004. - 208 с.
4. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Этюды: учеб. пособ. для ВУЗов / Г.П. Гусев. - М.: Владос, 2004. - 232 с.
5. Лопухов, А.В. Основы характерного танца / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. - Л.-М.: Искусство, 1939. - 176 с.
6. Стуколкина, Н.М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца / Н.М. Стуколкина. - М.: Всероссийское театральное общество, 1972. - 399 с.
7. Турищева, Л.И. От элементов техники к элементам творчества / Л.И. Турищева // Гимнастика: Ежегодник. - М.: ФиС, 1983, вып. 2. - с. 65 - 68.
8. Смирнов И.В. «Искусство балетмейстера»/ И.В. Смирнов. - М «Просвещение», 1986

## **Раздел 6. Приемы и направления в современной хореографии.**

### Задания:

Сочинение этюда в пластике эстрадного танца, джаз – танца, джаз – танца. Сочинение этюда на основе одного из направлений современной хореографии, в котором ярко просматривается тот или иной образ. Сочинение этюда на основе одного из направлений современной хореографии, в котором ярко просматривается сюжетная линия или

взаимоотношения героев. Подбор музыки, сочинение и постановка хореографического законченного произведения.

### **Литература:**

1. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2015. — 768 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/56562> (ЭБС «Лань»)
2. Шкроборова С. «Искусство балетмейстера, теоретические основы»/ С.Шкробова .-СПб., 2007г.
3. Якобсон Л. Музыка и хореография //Сов. музыка. – 1991. – №9. – С. 96–101; 1991 №10. – С. 80–84; Балетмейстер //Сов. музыка. – 1991. – № 11. – С. 105–111
4. Зырянов А.В. Композиция постановки танца. «Музыкально-хореографический образ». [Электронный ресурс] Зырянов А.В. <http://www.sasha-dance.ru>(10 ноября 2003г.)
5. 13. Зырянов А.В. Композиция постановки танца. Выразительные средства танца. [Электронный ресурс] Зырянов А.В. <http://www.sasha-dance.ru> (10 ноября 2003г.)
6. 14.Зырянов А.В. Композиция постановки танца. Методы создания «лейтмотива». [Электронный ресурс] Зырянов А.В. <http://www.sasha-dance.ru> (10 ноября 2003г.)
7. 15. Зырянов А.В. Композиция постановки танца. «Лейтмотив». [Электронный ресурс] Зырянов А.В. <http://www.sasha-dance.ru> (10 ноября 2003г.)
8. Крейтнер Г.И. «Сборник танцев»/ Г.И. Крейтнер. - М. «Музгиз» 1959
9. Смирнов И.В. «Искусство балетмейстера»/ И.В. Смирнов. - М «Просвещение» ,1986

### **Контрольно-оценочные средства.**

1. Контрольный урок в конце 5 и 6 семестра.
2. Курсовая работа.

### **Примерная тематика курсовых работ (проектов)**

1. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале аргентинских танцев.
2. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале японских танцев.
3. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале испанских танцев.
4. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале ирландских танцев.
5. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале польских танцев.
6. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале венгерских танцев.

7. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале итальянских танцев.
8. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале африканских танцев.
9. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале индийских танцев.
10. Сочинение и постановка хореографического произведения на материале турецких танцев.

По «Композиции и постановке танца» включены вопросы, в которых необходимо дать теоретическое обоснование и по необходимости практический показ. В первом вопросе нужно рассказать, как минимум о четырех приемах, включая полифонию. Во втором, о театральных больших формах спектакля и о малых композициях. В третьем вопросе заложены три приема работы в постановке с предметом. На четвертый вопрос необходимо рассказать и показать отличия движений кукол, разного качества. В пятом вопросе необходимо описать схему классических балетных форм и перечислить их от наименьшей до самой крупной.

1. Хореографические приемы постановки.
2. Хореографические формы.
3. Предметная хореография.
4. Кукольная хореография.
5. Классические формы построения балета.

### **Список литературы**

#### **Основные источники:**

1. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2015. — 768 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/56562> (ЭБС «Лань»)

#### **Дополнительные источники:**

2. Лукьянова, Е.А. Дыхание в хореографии: учебное пособие [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Е. А. Лукьянова. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2017. — 184 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/99111> (ЭБС «Лань»)
3. Фирилёва, Ж.Е. Танцы и игры под музыку для детей дошкольного возраста [Электронный ресурс]: учеб.-метод. пособие / Ж.Е. Фирилёва, А.И. Рябчиков, О.В. Загрядская. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2017. — 160 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/93738> (ЭБС «Лань»)

4. Шарова, Н.И. Детский танец [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Н. И. Шарова. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2016. – 64 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/76822> (ЭБС «Лань»)

### Перечень технических средств обучения

1. Хореографический зал.
2. Музыкальный центр.
3. Диски с музыкальным материалом.
4. DVD-проигрыватель
5. Видео записи концертов и постановок.
6. DVD диски с записями концертов и постановок.

### Приложения

Предмет «Композиция и постановка танца» занимает особое место в подготовке специалистов в области хореографии. В основе его лежит обучение сложному языку танца как явлению художественно-образному, синтетическому, многокомпонентному. Любое хореографическое произведение представляет собой синтез музыки, танца, театра, костюма, сценического оформления. Знания и умения, получаемые студентами на вышеперечисленных дисциплинах, в предмете «Композиция и постановка танца» суммируются и приводятся в некую систему творческих взглядов и профессиональных навыков.

Целью учебного процесса является формирование у студентов специфически танцевального видения (слышания), мышления и творчества не только в области телодвижений человека, но и при подходе к музыке, сценическому костюму, оформлению сцены. Осознание именно танцевального аспекта образности в последних трех видах искусства позволяет создавать произведения с совершенным синтезом компонентов, с гармоничной взаимосвязью разнородных выразительных средств.

Среди более частных задач можно выделить:

- ♦ тонкое и дифференцированное слышание музыкальной звуковой ткани и адекватное выстраивание на ее основе ассоциативного ряда танцевальных (телодвиженческих) образов, действий;
- ♦ емкое видение содержательных качеств в палитре танцевальных движений и их текстуальных построениях, рисунках;
- ♦ выстраивание совершенных взаимосвязей музыкально-танцевальной образности с образностью костюмов и сценической среды.

Предмет «Композиция и постановка танца» складывается из двух взаимозависимых и взаимодополняемых курсов теоретического и практического. Теоретический курс изучает вопросы методологии создания и постановки танцевального произведения, рассматривает и анализирует элементы, воздействующие на зрительское восприятие, определяющие и составляющие композиционную и содержательную структуру танца. На практических занятиях студенты приобретают профессиональные умения и навыки сочинительской, постановочной, репетиторской работы.

«Композиция и постановка танца», как учебная дисциплина, имеет сугубо практическую направленность, поэтому теоретические занятия проводятся не только в лекционной форме.

Кроме чтения лекций используются разнообразные формы и средства, например:

- ♦ просмотр кинофильмов, видеофильмов, образцов хореографических произведений, которые служат примером в изучении композиции и постановки танца, с

соответствующими комментариями;

- ◆ прослушивание аудиозаписей танцевальной музыки для отбора и анализа в работе над учебными заданиями;
- ◆ посещение театров, концертных залов, конкурсов и чемпионатов по танцу, просмотры телепередач, посвященных хореографическому искусству, с последующими критическими обсуждениями;
- ◆ творческие встречи с деятелями хореографии, дискуссии по злободневным проблемам современной жизни танцевального искусства и т. п.

В такого рода занятиях преподаватель не ограничивается направляющими репликами и корректирующими замечаниями, а зачастую выступает с развернутыми комментариями. Естественно, эти занятия должны быть заранее спланированы. Их темы известны студентам. И студенты, со своей стороны, обязаны готовиться к ним. Они принимают участие в дискуссиях, выражают свою точку зрения по предложенной теме, учатся аргументированно высказывать свое мнение.

В конце занятия преподаватель подытоживает обсуждение. Отмечает, с одной стороны, убедительные, а с другой - спорные или неверные суждения, подводит различные мнения к некоему общему знаменателю.

Практические занятия строятся по следующей схеме:

- ◆ Студент получает задание. В семестре обычно это сочинение и постановка нескольких этюдов. В конце семестра - сочинение и постановка танцевального номера.
- ◆ В зависимости от задания студент подбирает музыку, определяет тему постановки и соответствующие средства выражения.
- ◆ Делается подробный анализ (схема) тактовых построений фраз, предложений, периодов, частей, и против них выстраивается линия будущего танцевального сюжета. Музыкально-танцевальный замысел обсуждается в группе с комментариями преподавателя; уточняется логика хореографического действия будущей постановки.
- ◆ Студентом сочиняется танцевальный «текст» номера. Выстраивается пространственная композиция. Намечаются костюмы исполнителей и сценическое оформление постановки (эскизы, соответствующие ремарки)."
- ◆ Ведется постановочная и репетиционная работа с исполнителями.
- ◆ Поставленное студентом тщательно и всесторонне обсуждается в группе. Выявленные в ходе обсуждения недостатки и недоработки устраняются.
- ◆ Собранные воедино студенческие работы демонстрируются на зачетно-экзаменационной сессии перед педагогами кафедры. Педагоги обсуждают увиденные работы.
- ◆ Конечную оценку работе студента в течение семестра ставит преподаватель, ведущий предмет.

Пособие состоит из четырех частей и заключения.

Первая часть посвящена общим теоретическим вопросам, раскрывающим своеобразие профессии балетмейстера и языковую природу основных компонентов танцевального произведения.

Последние три части вводят в сам творческий процесс, в его этапность, в формы и методы работы с музыкой, текстом танцевальных движений и т. д.

Материалы в каждой части представлены в виде разделов, названий тем, понятий, с помощью которых определяется основное содержание предмета, кратких пояснений.

В заключении представлены критерии оценки студенческих постановочных работ. В приложении даются некоторые творческие задания для практических занятий и самостоятельных работ, а также пояснения к некоторым малознакомым терминам и понятиям.



**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. **Балетмейстер** 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 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. Замечательный советский **балетмейстер** К. Я. Голейзовский говорил о своем самообразовании: «Занимался всем, что меня тянуло. Занимался по строго намеченному плану. Сюда входили: история искусства вообще, хореографии в частности, затем живопись, скульптура и прикладное искусство. Много лет я занимался музыкой — рояль и скрипка, отсюда у меня развился слух и ритм. Не чужда мне была философия и психология. Но даже всех этих знаний очень мало для современного балетмейстера».

Говоря о многогранности **балетмейстерского творчества**, полезно вспомнить теоретические положения, сформулированные выдающимися **деятелями хореографии**. В древности греческий писатель Лукиан говорил о том, что **балетмейстеру** необходимо изучать историю, мифологию, поэтические творения и различные науки; он должен сочетать талант поэта с талантом живописца, а знакомство с геометрией даст ему возможность создавать четкие формы и фигуры.

Теоретически осмыслить **особенности творчества балетмейстера**, актера, выявить и проанализировать закономерности соотношения **балетного искусства** с другими видами искусства одним из первых в истории танца попытался Жан Жорж Новер в *«Письмах о танце и балетах»* — труде, сохраняющем свое значение и в наши дни. *«Балетмейстер должен знать природу — как ее красоты, так и ее несовершенства. Это знание всегда поможет ему определить, что именно следует в ней выбирать»*, — писал Новер. Далее он указывал, что только зная жизнь, **хореограф** сможет найти для своего произведения ту долю правды, которая даст возможность раскрыть ее подлинные черты на сцене: «Ближе к природе, — и произведения наши станут прекрасными». Говоря о природе, Новер здесь имел в виду жизнь, изучению которой придавал большое значение. *«Я совершенно убежден, сударь, — писал он, — что живописцу или балетмейстеру ничуть не легче создать поэму или драму в живописи или танце, чем поэту написать свое произведение. Ибо у кого недостает таланта, у того ничего не получится: нельзя живописать ногами. Пока этими ногами не станет управлять голова, танцовщики не перестанут заблуждаться и исполнение их будет чисто механическим. А можно ли назвать искусством танца одно только правильное, но бездушное выделывание па?»*.

Вслед за Новером одним из крупнейших педагогов и **балетмейстеров**, оставивших нам свои теоретические труды о **хореографическом искусстве**, был Карло Блазис, значение деятельности которого как педагога и теоретика особенно велико. В 1837—1850 годах он руководил Королевской академией танца при «*Ла Скала*», воспитал многих известных **артистов балета**, преподавал и в Московской театральной школе. Он внес большой вклад в развитие системы классического танца, написав такие исследования, как *«Элементарный учебник теории и практики танца»* (1820), *«Код Терпсихоры»* (1828), *«Полный учебник танца»* (1830) и др. В 1864 году на русском языке был издан труд К. Блазиса *«Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы»*.

Круг вопросов, которые затрагивал К. Блазис в своих теоретических работах, в своей практической деятельности, чрезвычайно разнообразен. Он считал, что **балетмейстеру** необходимы поистине энциклопедические знания. Сам Блазис прекрасно знал музыку,

изучал живопись и скульптуру, придавал большое значение знанию истории. В своих теоретических трудах К. Блазис изложил взгляды на *хореографическое искусство*. Он писал о значении сценария и драматургии в *балетном спектакле, о деятельности балетмейстера*, о задачах его работы и выборе тем для *балетных спектаклей*, о технике танца, о характерных и *бальных танцах*. Говоря об исторических фактах, которые может взять *балетмейстер* как основу для работы над сценарием, К. Блазис высказал следующую мысль: «*Балет, составленный из удачно выбранных исторических происшествий, с эпизодами, соответствующими этим происшествиям, такой балет возбудит общий интерес, произведет сильное впечатление на зрителя и осязательно покажет ему изменчивость событий, превратность счастья, борьбу страстей. Изображение людей, память о которых дошла до нас... может возбудить в нас сочувствие ко всему доброму и отвращение от всего низкого и порочного, оно заставит краснеть порок, а добродетели придаст силы бороться с неправдою*».

Творческая *деятельность балетмейстера* в коллективе весьма разнообразна: это сочинение произведения, постановка его и репетиционная работа. *Балетмейстер, 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.

Когда говорят о широком *кругозоре балетмейстера*, имеют в виду знания, помогающие ему в его профессии сочинителя, создателя *хореографического произведения*.

Задумав произведение, *балетмейстер* чаще всего излагает его в виде композиционного плана (устно или письменно) композитору, который создает музыкальное произведение с учетом *балетмейстерского замысла*. На основе музыки *балетмейстер* сочиняет *хореографический текст* для действующих лиц и передает свой замысел исполнителям. Через них зритель знакомится с *хореографическим сочинением*.

Чтобы быть подлинным создателем *хореографического произведения*, уметь возглавить весь *процесс работы над балетом* или танцевальным номером, *балетмейстер* должен быть также хорошим организатором, научиться использовать в своей практической и теоретической деятельности опыт смежных искусств.

*Балетмейстер* должен знать и любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее *средствами хореографии*. Чтобы танец был выразительным, нужно, чтобы и музыка была выразительной. Это необходимо помнить, давая задание композитору или отбирая готовые музыкальные произведения для своей постановки.

*Творчество балетмейстера* немислимо без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение жизни, знание литературных первоисточников, произведений искусства. Поиск и отбор созвучных нашей эпохе тем, их значимость говорят о четкости гражданской *позиции балетмейстера*, о его зрелости. Выбор наилучшей формы выражения для той или иной темы требует от *балетмейстера* работы по изучению фольклорно-танцевальных источников, освоения теории и методики постановки народного, классического, историко-бытового, современного бального танцев. Необходимость найти нужное «слово» для выражения мысли и чувства того или иного героя заставляет *балетмейстера* каждодневно развивать свою фантазию, обогащать палитру выразительных средств. Высокая взыскательность помогает ему отобрать из различных вариантов сочиненного им то, что наиболее верно выражает мысли и чувства героя.

Творческое отношение к своей профессии и увлеченность своим трудом — обязательные условия для создания высоко-художественного произведения.

Приступая к работе, *балетмейстер* должен точно знать, какую цель перед собой ставит, к чему стремится, обязан четко продумать драматургию будущего сочинения: как выстроить завязку, как развивать образы, характеры действующих лиц, как вести действие

к кульминации, как решать развязку. *«Искусный балетмейстер с самого начала должен заранее представить себе эффект всего спектакля и никогда не жертвовать целым ради частности, — указывал Ж. Ж. Новер. — Отнюдь не забывая о главных персонажах представления, он должен помнить и об остальных; если он сосредоточивает все свое внимание на одних только первых танцовщицах, действие становится холодным, стремительность сцен замедляется и представление теряет весь свой эффект».*

Движения должны выражать мысли и чувства. Совершенная техника — лишь средство для выражения мысли, говорим мы сегодня. **Балетмейстер**, работая над созданием **хореографического произведения**, ищет для выражения своей мысли наиболее подходящую форму — и это естественно. *«Форма и содержание всегда закономерно переплетаются, как корни деревьев, вызывая в воображении тысячи ассоциаций, рождая причудливые образы необыкновенной красоты и мудрости. В таких представлениях и описаниях, как и в самой природе, живет то, что бывает вечно новым и вечно старым, и думаешь, может ли быть художником не умеющий мыслить ассоциативно», — говорил К. Голейзовский.*

Увлечение бессмысленным формотворчеством приводит к появлению произведений, не несущих в себе заряда эмоций, а через них и мыслей. Некоторые «экспериментаторы» пытаются убедить нас в глубоком философском значении своих произведений. Но ведь художник, в данном случае **балетмейстер**, обращается к сердцу зрителя, эмоционально воздействуя на него, увлекая его сюжетом, судьбами действующих лиц, драматургией.

**Формотворчество балетмейстера** иногда вызывает восторженную реакцию зрительного зала, но не стоит обольщаться этим. Вот что писал Новер по этому поводу: «Дети Терпсихоры! Бросьте все эти кабриоли, антраша и всякие замысловатые па! Оставьте жеманство и предайтесь чувству, безыскусственной грации и выразительности!

Постарайтесь получше усвоить благородную мимику; никогда не забывайте, что она — душа вашего искусства. Вкладывайте в свои pas de deux побольше мысли и смысла».

**Творчество балетмейстера-сочинителя** сродни творчеству композитора или поэта, разница в том, что каждый из них сочиняет произведение, пользуясь языком своего искусства. Н. В. Гоголь говорил о том, что, основывая свое творчество на глубоком изучении и проникновении в народное искусство, *«творец балета»* может в своей фантазии развить, обогатить увиденное им в жизни.

**Хореографическое произведение** — это сплав танца и пантомимы. Соотношение танца и пантомимы зависит от задач, которые ставит перед собой хореограф, от их художественного решения. Причем пантомима в хореографическом произведении отличается от цирковой и от пантомимы как самостоятельного жанра. Таким образом, балетмейстер-сочинитель должен владеть искусством сочинения танца, пантомимных эпизодов, мастерством режиссерского построения мизансцены, умением создавать драматургию хореографического произведения, так как иначе он не сможет в художественно-хореографических образах раскрыть идею произведения, не сможет раскрыть свой замысел.

Известный реформатор балета русский балетмейстер М. Фокин указывал: «...балет и танец не синонимы (танцем здесь Фокин называет танцевальный язык и не имеет в виду отдельный танцевальный номер. — И. С). В том-то и разница, что, кроме танца, балет пользуется и мимикой, и пантомимой, и недвижимыми, а стало быть, нетанцевальными группами. Изгнать, как «контрабанду», из балета все, что не танец, — значит обеднить балет. Если бы Жизель непрерывно танцевала, сходя с ума, то чудная сцена стала бы смешной и глупой. Если бы все сцены «Спящей красавицы» переделать в танец, то ни один зритель не вынес бы такого сплошного танцевания».

После создания хореографического сочинения (имеется в виду первый этап работы) балетмейстер-сочинитель передает — показывает исполнителям свое произведение, т. е. проводит постановочную работу, затем наступает процесс репетиционной работы по отработке, которая часто поручается балетмейстеру-репетитору.

Иногда балетмейстеру приходится осуществлять постановку спектакля или концертного номера, созданного другим автором, как нередко говорят, «переносить» спектакль, родившийся в одном театре, на сцену другого, причем делать это он имеет право только с согласия автора хореографического произведения.

Естественно, что при «переносе» сочинения должно быть указано, кто является его автором.

В чем же заключается в этом случае работа балетмейстера?

Прежде всего постановщик должен безукоризненно знать произведение, которое собирается ставить, тщательно изучить замысел балетмейстера-сочинителя, постичь образный строй произведения, хореографический текст, композицию танцев, мизансцены, характер исполнения движений, чтобы суметь передать все это исполнителям.

Особенно ответственно должен относиться балетмейстер к постановке спектаклей и концертных номеров, вошедших в золотой фонд мировой хореографии, ставших ее классическими образцами.

В этом случае он подбирает в труппе таких артистов балета, которые по своим исполнительским данным могут наиболее полно раскрыть замысел, характер и стиль сочинения.

Среди таких балетмейстеров, которые переносили балетные спектакли на сцены других театров, после долгого перерыва восстанавливали спектакли, немало поистине замечательных мастеров. Среди них прежде всего следует назвать большого знатока классического наследия П. Гусева. В Большом театре, например, балетмейстеры Л. Поспехин, Т. Никитина, восстанавливали произведения балетмейстеров М. Петипа, А. Горского, Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Вайнонена. Работы по восстановлению классических спектаклей проводят ленинградские балетмейстеры М. Шамшева, Т. Балтачеев, Л. Тюнитина и Ю. Дружинин. Обладая прекрасной памятью, музыкальностью, Ю. Дружинин умеет восстановить спектакль, перенести на сцену другого театра точно так, как он был создан сочинителем, без каких-либо искажений танцевального текста, мизансцен, стиля и характера, без изменения трактовки образов действующих лиц. Балетмейстер в своей постановочной работе должен уделять большое внимание изучению танцевального текста не только для солистов, но и для кордебалета. Задача упрощается, если он имел возможность присутствовать при создании произведения, при показе его автором. В этом случае ему легче вникнуть в суть хореографического сочинения, в замысел, по ходу работы уточнить отдельные детали. Если же постановщик не имел такой возможности, а изучает хореографическое произведение, уже идущее на сцене театра, то он должен скрупулезно выделить все то, что было создано автором, и отвести все наносное, появившееся в результате смены исполнителей, «фантазии» балетмейстеров-репетиторов и т. п. В этом смысле его работу можно в какой-то мере сравнить с работой реставратора над восстановлением живописного полотна.

В создании номера или балета все имеет значение: и деятельность балетмейстера, сочинившего его, и труд исполнителя, и работа балетмейстера-репетитора. Работа балетмейстера-репетитора — тоже творческая. От того, как будет номер отрепетирован, зависит, смогут ли исполнители донести до зрителя замысел сочинителя, что, в свою очередь, влияет на то, как танцевальный номер или спектакль будет воздействовать на зрителя.

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. Может показаться, что работа балетмейстера-репетитора заключается лишь в отработке,

отделке того, что поставлено балетмейстером. Но это не так. Он должен не только отработать с исполнителями движения, но и раскрыть образ и характер, передать стиль сочинения. Балетмейстер-репетитор обязан выявить почерк создателя хореографического произведения, его индивидуальную манеру. Тогда в результате его работы произведение засверкает всеми гранями — в нем должны быть «выписаны» каждая деталь, каждая черточка, различаться тона и полутона, основная тема и аккомпанемент.

Одной из важнейших задач является раскрытие главной мысли хореографического произведения. Балетмейстер-репетитор должен помочь исполнителям полнее раскрыть образы и характеры, исходя из задач, поставленных автором.

Работая над образами, над оттачиванием исполнительского мастерства, репетитору следует принимать во внимание индивидуальные качества артистов, уметь использовать лучшие стороны их таланта.

Балетмейстер-репетитор должен ясно представлять конечную цель своей работы, четко определить ее задачу и, исходя из нее, наметить такую последовательность и методику репетиционной работы, которая способствовала бы наиболее быстрому и качественному ее завершению.

Профессия балетмейстера-репетитора очень сложна, она требует ежедневного напряженного труда.

Балетмейстер-репетитор должен составить план репетиций, определить, сколько их потребуется на данный танцевальный номер, наметить задачу каждой из них. Заметим, кстати, что на первом этапе чаще всего бывает нецелесообразно проводить совместные репетиции солистов и кордебалета, репетиции с ними проводятся отдельно, и только тогда, когда партии тех и других будут тщательно отрепетированы, их объединяют уже для совместной работы.

Естественно, что репетиционный план в процессе работы может корректироваться и незначительно изменяться. Нужно следить, чтобы на репетиции были обязательно заняты все вызванные исполнители.

Балетмейстер-репетитор должен быть и педагогом: ему нужно уметь распределить силы исполнителей, распланировать нагрузку в процессе занятий так, чтобы избежать перенапряжения мышц, что может привести к травмам. Для этого технически сложные эпизоды необходимо чередовать с легкими или работу с одной группой исполнителей сменять работой с другой. Если номер технически сложный, то не следует стремиться «прогнать» его с начала до конца, даже если технические трудности свободно преодолеваются исполнителями. Необходимо отрабатывать сначала отдельные части номера, потом объединять их вместе и только потом уже репетировать весь номер на одном дыхании, с тем чтобы исполнители не только овладели техникой танца, но и выразительно, без напряжения смогли бы станцевать весь номер.

Иногда в сочинении балетмейстера встречаются технически сложные движения. Тогда балетмейстеру-репетитору приходится отрабатывать их отдельно. Исполнители ставятся в линию или по диагонали, для того чтобы репетитор видел каждого, а они видели себя в зеркале и ориентировались друг на друга. После того как будут выучены сложные движения, репетитор может требовать их выполнения в заданном рисунке.

Балетмейстер-репетитор должен создавать в коллективе творческую атмосферу, чтобы, несмотря на большую затрату физических сил, труд участников коллектива был радостным, чтобы все видели цель, к которой нужно прийти в результате репетиции, и конечную цель всей работы. Часто бывает целесообразно в конце репетиции подытожить то, что создано, сказать исполнителям, чего они достигли, что вышло, а над чем еще предстоит трудиться на следующих репетициях, назвать лучших исполнителей, сделать замечания тем, кто был недостаточно внимателен или недостаточно активен. Одним словом, балетмейстер-репетитор пользуется всеми педагогическими приемами, делая по ходу и в конце репетиции общие и индивидуальные замечания.

Каждая репетиция имеет свою кульминационную точку, и исполнители должны уходить с

репетиции с чувством удовлетворения от того, что главное удалось сделать. Следует помнить о длительности репетиции, которая зависит от физической нагрузки данного танцевального номера, от задачи, от возможностей исполнителей. Длительность репетиции должна планироваться так, чтобы обеспечить максимальную продуктивность работы.

Если репетируется новое сочинение, то балетмейстеру-репетитору следует приглашать время от времени балетмейстера-сочинителя для просмотра сделанного. Это позволит, с одной стороны, избежать искажений авторского замысла, а с другой — балетмейстер-сочинитель может внести изменения или дополнения в первоначальный вариант произведения. Предложения репетитора должны быть направлены на улучшение и развитие сочиненного балетмейстером. Только в этом случае они могут быть полезны, так как не будут искажать замысла, нарушать стиль произведения, изменять трактовку образов. Но в любом случае изменения или добавления нужно согласовать с автором хореографии.

К сожалению, известны случаи, когда балетмейстер-репетитор до такой степени «улучшает» танцевальный номер, что он становится совсем непохожим на то, что задумал автор. Такой подход к репетиционной работе недопустим.

В работе с исполнителями нужно всегда учитывать педагогические и психологические моменты. Отношения с участниками коллектива должны быть искренними, дружескими, теплыми, но не панибратскими. Нужно стараться найти в отношениях с исполнителями золотую середину. Это поможет продуктивно строить работу.

Балетмейстеру-репетитору необходимо хорошо знать танцевальный коллектив. Только при глубоком знании характера, склонностей, возможностей каждого исполнителя можно добиться наилучших результатов в работе. Надо уметь видеть, кого можно и нужно поощрить по ходу репетиции, кому сделать замечание после нее, кого заставить повторить движение несколько раз. Бывает, что, учитывая особенности отдельных исполнителей, их необходимо подбодрить, поощрить, даже если их исполнение несовершенно. Это поможет им в преодолении трудностей.

Таким образом, подходя со знанием дела к своей работе, репетитор сможет наиболее эффективно проводить каждую репетицию. Следя за точностью, музыкальностью, техничностью исполнения, он должен помочь танцовщику или танцовщице выявить характер роли. На одну и ту же роль могут быть назначены два разных по своей индивидуальности исполнителя. В этом случае необходимо прежде всего следить за тем, чтобы сохранить авторский замысел, а индивидуальное прочтение образа может иметь место, но в определенной степени.

Репетитор должен быть человеком эмоциональным, уметь зажечь исполнителей темой, идеей номера, иногда с помощью темпераментного показа исполнения тех или иных движений. Темп, характер репетиции во многом зависят от мастерства балетмейстера. В каждую репетицию он должен вносить творческое начало и добиваться того же от всех исполнителей.

В начале репетиционной работы особенно сложные технические движения и комбинации следует разучивать в замедленном темпе, с тем чтобы в дальнейшем привести темп исполнения в соответствие с замыслом композитора и балетмейстера.

Работа балетмейстера-репетитора чрезвычайно ответственна и важна. Он ближайший помощник балетмейстера — создателя произведения, от него во многом зависит успех постановки.