

Государственное автономное учреждение
дополнительного образования Свердловской области
Детская школа искусств №2

Доклад на тему: «Драматургия и режиссура в хореографии. Поиск творческих тем в детской хореографии. На примере работы с хореографическим ансамблем «Версия» ГАУДО СО «ДШИ №2 города Каменска-Уральского»

Преподаватель Чеглакова Е.А.

г. Каменск – Уральский
2021г.

Содержание

1. Введение.

2. Драматургия и режиссура в хореографии. Поиск творческих тем в детской хореографии.

2. 1. Режиссура в хореографии.

2. 2. Основные законы драматургии и их применение в хореографии.

2. 3. Специфика тематики в детской хореографии.

3. Постановочные номера.

3. 1. Постановка «Следы на песке».

3. 2. Постановка «Онна».

3. 3. Постановка «В себе».

4. Заключение.

5. Список литературы.

1. Введение.

С проблемой постановки хореографического произведения каждый постановщик сталкивается в первый год обучения в профильном заведении. Кому-то удастся найти решение и начать путешествие по дороге с названием «творчество», а кому-то требуются годы практики. Все мы с вами получаем одинаковые инструменты к созданию постановки, но не все они работают на практике. И методом проб и ошибок мы находим золотое сечение.

Занимаясь творческим процессом по созданию новой постановки, педагог-хореограф или балетмейстер опирается на принципы эстетического воспитания общества в целом, воздействует на эмоциональную сферу участников постановочного процесса, а затем и зрителей всеми возможными выразительными средствами хореографии. Однако с ростом технической оснащённости исполнения на первый план ставится «зрелищность» танцевальной постановки, а не ее духовное содержание, в результате чего произведение теряет художественную ценность и не несет воспитательной функции: ни в отношении исполнителя, ни в отношении зрителя. Любое танцевальное произведение, на каком бы материале оно не было создано, должно иметь в себе духовную составляющую, должно заставлять задуматься над идеей постановки, вызывать эмоциональный отклик у участников постановки и у зрителей. Таким воздействием будет обладать только целостное художественное произведение, которое было создано по всем законам драматургии и композиционного построения. В детском хореографическом коллективе репертуар чаще всего создаётся самим руководителем. И этот руководитель является не только педагогом, постановщиком, но и автором хореографических произведений. Ему приходится сочинять хореографическое произведение, самому находить и идею, и драматургическое построение, рисунок и танцевальное выражение. Любая постановка, как правило, делается для определенного коллектива, в расчёте на конкретных исполнителей, с учётом возраста и степени их подготовленности. Правильно построенная подготовительная работа даёт руководителю возможность более уверенно и планомерно вести занятия с детьми, позволяет более глубоко осветить содержание танца и быстрее осуществить танцевальную постановку

2. Драматургия и режиссура в хореографии.

Поиск творческих тем в детской хореографии.

2.1. Режиссура в хореографии.

Режиссура – это разновидность творческой деятельности, с помощью которой создаются кинематограф, театральное действие и эстрадные номера...т.д. Но давайте рассмотрим режиссуру с точки зрения хореографии.

В хореографической практике мы можем различить четыре основных вида режиссур, имеющих прямое отношение к хореографической

лексике, и, естественно, к музыке, из которой она возникает, на которой она выращивается. (Имеется в виду, музыкальная драматургия, как фундамент).

I — режиссура движения (выразительного и изобразительного).

II — предметная режиссура (с реальным предметом и предметами)

III — беспредметная режиссура (с воображаемым предметом или выстроенным из тела или тел)

IV — режиссура ситуаций (различных сценических положений действующих лиц).

Конечно, все эти виды режиссуры присутствуют иногда одновременно в каком-либо произведении, или постановщик отдает предпочтение одной из них. Но режиссура, движения, (выразительного и изобразительного) есть и должна быть всегда, потому что это основа основ, это Альфа и Омега хореографии. Об этом и поговорим.

Пластические средства танца делятся на выразительные и изобразительные.

К выразительным средствам танцевального искусства относятся:

1. лексика танца

-основная

-танцевальная

-действенная

-подражательная

-ассоциативная

2. композиционный рисунок.

Средствами изобразительного танца поставлено много концертных и эстрадных номеров в разных жанрах. Программы прославленных государственных народных ансамблей наполнены образцами блестящих танцев с использованием элементов изобразительности и целиком из них. Предметная режиссура и беспредметная режиссура, а также режиссура ситуаций строится в основном на изобразительном танцевальном материале.

Необходимо сказать о связях и взаимоотношениях режиссуры хореографии с музыкой. Музыкально-хореографический образ, созданный теми или иными лексическими средствами танца, есть результат отношений постановщика к музыкальному материалу, итог внешних и внутренних связей хореографии с музыкой. Здесь мы различаем три основных аспекта.

Один аспект — это, когда балетмейстер неукоснительно следует за музыкальными сочинениями, повторяя в пластической структуре структуру музыки. Когда он старается создать пластический аналог музыкальной пьесы, копируя её в мельчайших деталях. Тогда балетмейстер получит, как бы отражение в хореографии построений музыкального сочинения, получит зримую музыку. Здесь мы имеем полное метроритмическое единство между музыкой и танцем.

Другой аспект — средствами танцевальных движений выстроить обобщенный художественный образ музыкального номера, т.е. дать ему

пластическую интерпретацию. Для этого нужно раскрыть музыкальный образ произведения, чтобы построить аналогичный ему хореографический образ.

Третий аспект — когда первый и второй перемежаются в одном музыкальном произведении. Тогда возникает: то Унисон с музыкой, то разнообразный контрапункт. Третий путь является самым интересным потому, что открывает широкие возможности для режиссуры движения.

Музыка является стимулом для создания хореографического образа, совпадающего с музыкальным. Итог — музыкально-хореографический образ.

Объективность музыкального материала всегда прослеживается субъективным сознанием автора-хореографа. Автор старается «увидеть» пластический образ музыки в движениях, позах, жестах, в рисунке, — в хореографических построениях.

«Нельзя танцевать ноты», — завет Ф. Лопухова.

Надо пытаться вскрыть дух музыки, а не букву. Всесторонний анализ музыкальной формы, знание её — повод для свободных обращений с нею, для свободного толкования. Доказательством служит то, что на одну и ту же музыкальную пьесу существует много разных балетных сочинений. Хотя все постановщики балетных сочинений стремятся, по мере своих сил, к предельному совпадению музыкального и хореографического образов.

Танец не должен быть рабом музыки — а союзником и другом. Они вместе, в тесном содружестве. Танцевальные движения то сливаются с музыкальной фразой, мелодией (и т.п.), т.е. создают унисон, то прорезают их; то идут рядом, параллельно, в своем темпоритме, и даже в своей тональности и звучности, т.е. на крещендо в музыке может быть диминуэндо, в танце — и наоборот.

Хореограф уже давно перестал быть просто постановщиком, его рамки и границы расширяются. В каком бы стиле, жанре не творил хореограф, от него требуют цельного законченного произведения с «фишками», будь то визуальный, эмоциональный, технический акцент.

2.2. Основные законы драматургии и их применение в хореографии.

Слово «драматургия» происходит от латинского слова «драма», что означает действие.

В основе всякой драматургии лежит сценическое действие — это обстоятельства, в которые попадает герой.

Драматургия драматического театра, кинодраматургия, драматургия музыкального или хореографического искусства имеют общие черты, общие

закономерности, общие тенденции развития, но каждое из них вместе с тем имеет и свои специфические особенности.

Драматург хореографического произведения, кроме знания законов драматургии вообще, должен иметь чёткое представление о специфике выразительных средств, возможностях хореографического жанра.

Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения мы различаем 5 основных частей.

I. 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, определяется место действия. Действие здесь может развиваться неторопливо, постепенно, а может динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от той или иной задачи, которую решает здесь хореограф, от его музыкального материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария произведения, его композиционного плана.

II. 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 - хореографом сделаны первые шаги, которые впоследствии приведут к кульминации.

III. Основное действие перед кульминацией - это та часть произведения, где развёртывается 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, определяется динамикой развёртывания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации. Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие, наоборот, замедленного хода событий.

IV. Кульминация – наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношение 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.

V. Развязка – завершает действие. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящаяся финалом произведения, либо, наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от той задачи, которую ставят перед произведением его авторы. Развязка – идейно нравственный итог сочинения, который зритель должен осознавать в процессе постижения всего происходящего на сцене.

Все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает её.

Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряжённость и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец, длительность тех или иных сцен подчинялись основному замыслу, основной задаче, которую ставят перед собой создатели сочинения, а это, в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых хореографических произведений.

В основе драматургии хореографического произведения должна быть в первую очередь судьба человека, судьба народа. Только тогда произведение может быть интересным для зрителя, волновать его мысли и чувства.

Драматург, работающий над хореографическим произведением, должен не только изложить сюжет, сочинённый им, но и найти решение этого сюжета в хореографических образах, в конфликте героев, в развитии действия.

Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека (радость, горе, любовь и т.п.) или его свойства (трусость, хитрость, доверчивость, самовлюблённость и т.п.).

Каждое художественное произведение, музыка или рассказ, начинается с мысли автора – **замысла**. И хореографическое произведение так же подчиняется этим законам.

Замысел произведения определяет его будущее направление, последовательность событий, поведение героев. Замысел – начальная позиция при создании хореографического произведения.

Сюжетный танец - это как бы маленькая пьеса, где отражаются жизненные позиции, действия, конфликты и переживания героев. Он имеет самую различную жанровую окраску: героико-патриотическую, комическую, лирическую, сказочную и другие. В них берется такой отрезок времени, когда персонаж должен выбрать линию поведения и совершить вынужденный или желаемый поступок, придавая своим действиям соответствующую окраску, и встать перед фактом тех или иных последствий. Сюжетный танец можно разделить на:

- Сюжетный танец с четко развитой сюжетной линией, основанной на конфликте.
- Сюжетный танец, где отсутствуют события, видимые конфликты, противостояния персонажей. В нем действующие лица имеют пластику, манеру, смену настроений, уровень отношений, которые они показывают зрителю. Сюжет выстраивается по законам драматургии, то есть имеет устремленность к кульминации. События прорисовываются не выпукло, ставя на первое место эмоциональное, психологическое состояние героев.

Сделаем вывод, что хореография всегда сюжетна, и что сюжет танцевален и окрашен гаммой эмоций и чувств.

В сюжетном номере обязательно должна лежать тематическая основа, которая служит главной причиной переживаний, настроений или поводом для борьбы. Тема, как продолжение замысла, рождает сюжет и дальнейшие этапы его развития. Тематика произведения рождает последовательность событий, которая указывает исполнителю и зрителю направление сюжетных линий, и «помогает» не терять внимание.

Сюжет – это содержание хореографического произведения с обязательным изложением цепочки событий, где раскрываются образы героев, их судьба, поступки, действия и переживания.

Обязательное условие поставки хореографического произведения это знание и умение использовать такие понятия, как тема, идея, сверхзадача и конфликт.

Тема - это явление, круг явлений, проблема или круг проблем, которые автор ставит перед собой.

Идея – это основная мысль всего хореографического произведения.

Сверхзадача – отвечает на вопрос «Ради чего?» мы ставим хореографическое произведение. Определяет смысловые и образные задачи балетмейстера.

Конфликт – это борьба.

До постановки сюжетного номера балетмейстер составляет план будущего сюжета, который носит название Либретто, где он излагает события, причины конфликтов и краткое описание номеров, сцен.

После составления либретто идет создание композиционного плана. Для балетмейстеров композиционный план то же самое, что сценарий для режиссёра в театре. В нём должен быть определен общий хронометраж действия, эпизодов, отдельных сцен, длительность, темп, ритм и настроение в музыке.

В композиционном плане определяется учет времени для восстановления сил для исполнителей. Накапливаются жесты, позы, движения, рисунки танца посредством которых обрисовываются события с переживаниями героев, сочиняемого текста танца.

Работая над драматургией сюжетного номера, балетмейстер должен увидеть глазами зрителя свой замысел именно в хореографическом исполнении. Для того, чтобы реализовать свой сюжетный замысел балетмейстеру нужно добиться художественного единства хореографии,

драматургии, музыки, и др. И первое, что нужно сделать для реализации задуманного - это написать сценарий и сценарный план номера.

Для сюжетного танца в каждой части имеются свои особенности. Музыка в сюжетном танце является его образным началом, а также одним из выразительных средств.

Движение (хореографический текст) в сюжетном танце — это художественный синтез всех пластических возможностей человека, раскрывающий во времени и пространстве в сценической форме законченную мысль. Этой же цели могут служить вводимые иногда в танец элементы пантомимы.

Одним из динамических средств выражения действия в сюжетном танце служит рисунок пространственного перемещения исполнителей. Если в бессюжетных танцах «рисунок» просто выступает как основной элемент, то в сюжетных он помимо всего другого тесно связан с режиссурой и драматургией.

Исполнительская техника должна выступать в сюжетном танце не как самоцель, а как средства раскрытия художественного образа.

Актерская работа над образом требует глубокого проникновения во внутренний мир своего героя, передаче всех его эмоциональных побуждений условным лексическим языком.

Успеху танца способствует удачное художественное оформление сцены, костюмы и грим.

Бессюжетный танец – это вид хореографического искусства, где отсутствует сюжет. Но, отсутствие сюжета не означает бессодержательность, отказа от отображения окружающего мира.

Использование выразительности человеческого тела, эмоциональная наполненность, характер оформления отличают бессюжетный танец. Опираясь на музыкальное сопровождение, балетмейстер формирует эмоционально - содержательную танцевальную драматургию. Учитывая соотношение частей в номере, который не имеет связного сюжета, кульминация может выражаться каскадом технически усложненных движений и комбинаций, либо наиболее интересным рисунком танца, динамикой движений, наивысшей эмоциональностью исполнения, или любыми другими балетмейстерскими приемами.

В бессюжетных танцах нет сюжетной линии и конкретного действия, но это не значит отсутствие образа. В качестве образа могут выступать - народ, времена года, растения, животное, эмоциональное состояние и другое.

Следовательно, что у каждого характера должен быть ярко выраженный индивидуальный облик. Для этого балетмейстеру крайне важно подобрать соответствующую хореографическую лексику. Каждый характер должен иметь свою пластику, линию поведения.

Один из первых бессюжетных балетов нового типа — «Шопениана» балетмейстера М. М. Фокина. Такую хореографию в 19 веке, называли «Белый танец» так как здесь не было никаких повествований о событиях, и основу его составляли так называемые « Воздушные танцы»

Так же к бессюжетной хореографии будут относиться: орнаментальный хоровод, пляска, номера на патриотическую тему, характерный танец и др. Хореографическая драматургия будет определяться композицией (рисунком и лексикой танца от простого к сложному). В бессюжетном танце единой нитью заменяющей действия, является проходящей через танец одного движения или композиция или рисунок, повторяющиеся время от времени.

Формы бессюжетных композиций:

К бессюжетным формам будут относиться такие композиции, как: дивертисмент, сюита, концерт

- *Дивертисмент* - балетный спектакль, состоящих из отдельных хореографических номеров, которые не связаны с сюжетом.
- *Сюита* – танцевальная форма, которая состояла из трех-четырёх вставных танцев.

Признаками сюиты будет являться:

- наличие нескольких танцев;
- наличие единой темы, виды танца;
- действенное контрастное развитие (начало, развитие, завершение)

Все эти формы не имеют сюжетной основы и носят увеселительный и развлекательный характер, но с появлением сюжетной хореографии интерес к ним резко погас.

Особенности построения драматургии бессюжетной постановки:

- Экспозиция – выход исполнителей, характеристика действующих лиц, место и время действия, эмоциональный настрой (например: лирический хоровод или вихревая пляска)
- Завязка – начало развития, содержание образа.
- Развитие действия - решается за счет усложненной хореографической лексики, рисунка танца и музыкальной драматургии.
- Кульминация – сложные рисунки танца, усложнение музыкального темпа, ритма, использование хореографическим приемом, эмоциональное давление.
- Развязка - окончание действия, постепенный уход за кулисы.

2.3. Специфика создания детской хореографической композиции

При создании детской хореографической композиции постановщик должен обратить особое внимание на тематику. Затрагивая вопрос о тематике постановок в детском коллективе, необходимо остановиться на двух положениях:

- детскую постановку следует рассматривать как средство расширения кругозора ребёнка, знакомства его с жизнью.

- следует задаться вопросом «для чего ребёнку надо пережить этот опыт?»

Тематика постановки, будь то отдельный танец, сюита или балетный спектакль, имеет первостепенное значение в развитии и формировании

внутреннего мира ребёнка. Воспитательное значение выбранной тематики в детском коллективе трудно переоценить.

Танец может оказаться неудачным с точки зрения композиции, исполнения, но ценность предложенной темы не потеряет своего значения для исполнителей, сыграет определённую положительную роль, и педагог-балетмейстер детского коллектива может считать свою задачу наполовину выполненной, так как ему удаётся продвинуть участников ансамбля вперёд в эстетическом воспитании. Необходимо очень тонко подходить к выбору сценических героев. Сценический образ всегда вызывает у актёра-ребёнка стремление подражать тем или иным чертам характера героя, его действиям, поступкам и т.д.

Среди многообразия танцевальных видов хочется выделить **игровой и бытовой**.

игровой	бытовой
<ul style="list-style-type: none">каждый ребёнок (или группа детей) получает строго определённую роль, наполненную конкретным содержанием и смыслом, для исполнения которой ребёнок мобилизует весь свой жизненный опыт.дополнительной содержательной стороной является ритмованное слово, доминирующее и над танцевальными движениями, и над музыкальными образами и ролевыми взаимодействиями.может быть импровизационным. В импровизации ребёнок может пользоваться имитационным, ассоциативным, идентификационным подражанием. Отсюда виды импровизационного танца могут быть имитационными, ассоциативными, идентификационными. Наиболее приемлемы для детей младшего возраста занятия имитационным игровым	<ul style="list-style-type: none">содержательной стороной является танцевальное движение, ритмически и мелодически родственное музыке, а ролевые взаимоотношения основаны на гендерном самоподрожании (девочки исполняют роли девочек, а мальчики - роли мальчиков).решаются задачи наглядного восприятия музыкально-двигательной координации, парного синхронного взаимодействия при ведущей роли мальчика, ориентации в пространстве, - всё это относится к простым волевым действиям.

Организовываясь в игре, дети способны выполнять воспитательные задачи по саморазвитию задатков музыкальных, танцевальных или артистических способностей в зависимости от условий игры. Известно, что пляски-игры были древнейшим видом плясок на Руси.

Согласно исторически сложившемуся предназначению, игровые и бытовые танцы уже в своей структуре, в содержании и в форме участия содержат воспитательную и развивающую функции.

Следовательно, на начальной стадии занятий процесс зрительного восприятия усложняется именно слуховым восприятием, так как осознанная их координация зрительного у детей ещё недостаточно развита.

При постановке **народного** танца педагогу-балетмейстеру следует обратить внимание ребенка, прежде всего на характеристику данного народа, его образа жизни, быта, истории, особенности менталитета и т.п. Делая это творчески, а не казённо, балетмейстер пробуждает воображение детей и решает при этом две задачи: во-первых, знакомит их с тем или иным народом, страной и, во-вторых, добивается более характерного глубокого осмысленного исполнения танца. Старательное и глубокое изучение народного танцевального творчества даёт возможность создать высокохудожественный репертуар. Работая над постановкой народных танцев, руководитель должен находить такие формы, которые отвечали бы возможностям детского возраста и одновременно сохраняли черты настоящего народного искусства.

Не любой народный танец хорош и приемлем для детского исполнения. Не надо забывать, что зачастую народные пляски заключают чуждое ребёнку содержание. Можно назвать целый ряд русских танцев, которые построены на ухаживании юноши за девушкой, на том, что девушки хотят показать парням, свою статью, свою красу, а парни покоряют партнёрш удалью, виртуозностью, ловкостью. Дети естественно не могут передать существа такого танца.

Ребёнку надо найти близкий ему фольклорный материал, и тут нам, во-первых, поможет исключительное богатство народного творчества. Необходимо только уметь точно выбрать из этого обилия определённый материал, интерпретировав его в доступных ребёнку приёмах и формах. А во-вторых, есть вечная и неизменная помощница - сама жизнь.

Довольно часто используются темы русской пляски. Отсюда можно бесконечно черпать мысли и хореографические идеи, обращаясь к самым разным формам и жанрам. Язык народного танцевального искусства яркий и выразительный. Танец каждого народа – это иллюстрация его жизни, быта, труда.

Если это **сюжетный** танец, то исполнителей следует познакомить с литературной основой, разработать идейную сторону произведения, образы героев, причём делать это следует, сообразуясь с возрастными особенностями психологии ребёнка, не нарушая детского воспитания, а лишь развивая его.

На классической основе можно поставить много интересных танцев на современную тематику. Иногда можно использовать материал классического балета. Дети любят исполнять сказочные персонажи, птиц, зверей и т.д. Подбирая к репертуару классические произведения, необходимо учитывать техническую и физическую подготовленность исполнителей, а так же их внешние данные. Недостатки фигуры, неприметные в народных и современных костюмах, обязательно проявляются в костюмах, предназначенных для исполнения классических танцев (пачках, хитонах и т.д.). Хореографические постановки на основе классического танца можно создавать для участников коллектива, систематически обучающихся на протяжении трёх - четырёх лет.

Ещё несколько важных моментов при создании детской хореографической композиции.

Некоторые руководители в репертуар коллективов включают танцы, которые *не отвечают возрасту детей*. Часто можно видеть маленьких девочек, которые исполняют лирические хороводы, веснянки, содержание которых для них совсем непонятно. Такое воспитание, конечно, не принесёт детям пользу. Художественный материал для эстетического воспитания должен отображать жизнь, близкую и понятную детям. Танцы должны напоминать увлекательную игру.

Достижению этой цели способствует работа над постановками тематических и сюжетных танцев. Подбирая репертуар для коллектива, необходимо руководствоваться идейно - художественной направленностью танца или хореографической композиции, качеством музыкального сопровождения и обязательно возрастными особенностями и творческими возможностями детей.

Сюжетами танцевальных постановок могут быть использованы картины художников, песни, сказки, басни, рассказы, стихотворения, как классиков, так и современных авторов. Но не следует забывать об условности хореографического искусства, ведь не все конкретные жизненные явления можно передать языком танца. Смело решая новые задачи, изыскивая новые средства выразительности, постановщик должен всегда помнить, что главным мериллом творчества является художественная правдивость, чёткое и ясное донесение до зрителя идейного замысла произведения.

Так, например, к тематике посвящённой гражданской и Великой Отечественной войне нужно подходить очень осторожно, учитывая особенности детской психологии. При постановке таких танцев не следует забывать, что актёрами здесь являются дети.

Особое внимание следует уделять и *музыке* танцевального произведения. Значение музыки в работе с детьми велико. Первое требование, предъявляемое к «детской музыке», - доступность и простота. Если музыкальное сопровождение урока или музыка танцевального произведения сложны для исполнителей, то дети быстро охлаждаются к постановке и уроку. Наоборот, простая, доступная музыка будит их фантазию, увлекает, помогает преодолевать трудности. Танцевальность, образность, ясная мелодия, чёткий ритмический рисунок, яркие гармонии – необходимые качества музыки для детей.

Педагогу – балетмейстеру детского хореографического коллектива необходимо стремиться к *доступности хореографического языка*. При этом нужно предъявлять те же требования, что и к музыке. Движения должны быть просты и в тоже время интересны; не следует увлекаться обилием разнообразных ритмических фигур, технических сложностей и т.д.

Вынашивая ту или иную тему, выбирая тот или иной сюжет, обдумывая те или иные хореографические средства, какими будет решаться номер, всегда и неизменно нужно помнить, для кого именно предназначена постановка. И дело не только в том, чтобы поставить танец по физическим силам и исполнительским возможностям каждого возраста, не менее важно, чтобы заложенные в танце мысли воссозданные танцем реальные события жизни волновали ребят, были близки их душевному миру. В противном случае они окажутся только пассивными и безразличными исполнителями балетмейстерской воли, и работа не даст настоящих творческих результатов.

Или, например, обращаясь к современной хореографии, руководители коллективов затрагивают очень сложные темы для детского восприятия: депрессия, одиночество и т. д. Тем самым перекладывая на плечи детей решение вопросов мира взрослых, а порой и собственных жизненных ситуаций. Ребенок остается ребенком в любой ситуации. Прежде чем задуматься над очень глубокой и эмоционально-сложной постановкой необходимо задать вопрос «для чего этот опыт ребенку?», «что этот опыт даст?», «чем будет полезен?».

Практическая работа над постановкой начинается с разъяснений руководителя, которые помогают юным исполнителям понять содержание танца, выяснить характеры действующих лиц, образы постановки и т.д. После беседы учащиеся прослушивают музыкальное сопровождение. Только после этого руководитель переходит к практическому показу отдельных движений и танцевальных комбинаций, указывая на характер их исполнения. Необходимо помнить, что построение композиции в целом, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений являются средствами раскрытия содержания танца.

Следует также отметить *состав исполнителей* танцевального произведения. Нельзя злоупотреблять номерами, где заняты только девочки или только мальчики. Следует подходить к этому вопросу не только с творческой, но и с

воспитательной стороны, так как танец помогает воспитывать правильное отношение девочек к мальчикам и наоборот.

Чередование смешанного и однотипного составов исполнителей в танце принесёт несомненную пользу в работе.

Итак, при создании детской хореографической композиции нужно помнить:

- народное искусство расширяет кругозор ребёнка, и помогает знакомству с русской культурой, и культурами других народов;
- классические направления позволяют участникам, ознакомиться с музыкальными классическими произведениями, привить эстетическое воспитание;
- игровые танцы имеют воспитательные и развивающие функции.

Все направления хореографии открывают и развивают в детях актёрские способности. Каждое направление хореографии положительно влияет на развитие физических, творческих, личностных качеств детей.

3. Постановочные номера.

3.1. Сценическая постановка «Следы на песке».

Сценическая постановка «Следы на песке» рассчитана на учащихся 3-4 классов, т. е. возраст 9-11 лет. Тот возраст, когда учащиеся получают начальное классическое образование и приступили к изучению предмета «Современный танец». Лексика постановки не требует сложной техники исполнения от танцоров, поэтому легко и естественно запоминается детьми.

Если мы обратимся к психологии, то получим ответ, что возраст 9-11 лет – возраст раннего пубертата, т. е. перестроения, трансформации ребенка в подростка. Так называемый «первый трудный возраст», когда танцы бабочек, зайчиков – уже не актуальны, а хореографические размышления о любви пока не уместны. Но так хочется продлить ощущение детства, легкости и беззаботного восприятия мира.

«Следы на песке» - это по сути дела вечеринка на пляже. Море, солнце, белый песок...и звуки музыки, доносящиеся с пролетающего мимо самолета. Именно эти звуки и становятся причиной радости, побудившей детей к танцу. Детям предлагается пережить, прочувствовать состояние радости, счастья, пропустить через тело солнечный свет и преобразовать его энергию в энергию тела.

На начальном этапе работы над постановкой, учащимся предлагается пофантазировать - кто они и как оказались на необитаемом острове среди океана: может они африканское племя, потерявшиеся туристы, добровольные отшельники. Когда образ выбран, начинаем проработку деталей и нюансов, которые очень важны для создания образа в танце и образа танца.

Здесь задача постановщика направить мышление и фантазию детей в положительную сторону, для переживания состояния возвышенных эмоций. Т. е., не переходить на кораблекрушение, племя людоедов и т. д. Не навязывать свое мнение, не диктовать, а именно направлять. Тогда учащиеся ощущают себя соучастниками происходящего творчества, чувствуют свою важность и значимость в ансамбле.

Танцевальная лексика построена на образах: бег по воде, катание по песку, передача повадок поведения животных. Так детям легче, понятнее, а главное интереснее работать и вовлекаться в процесс разучивания комбинаций. Отработка точности исполнения, синхронности не становится монотонной изматывающей муштрой, а выстраивается в виде диалога между преподавателем и учащимися.

Для данной постановки выбрано музыкальное произведение группы «Lluvia Sol» «Les Babacools» исполняется на испанском языке. Когда постановщик берет произведение со словами на иностранном языке, он просто обязан знать перевод текста, т. к. возможно несоответствие эмоционального состояния песни и тех образов, которые задумал воплотить постановщик. А если мы говорим про детский танец, то это огромная ответственность, то, что вы предлагаете исполнить детям.

Перевод песни.

Между дождем и солнцем

Ты меня нашел...

Между холодным и горячим

Ты живешь эмоциями...

Просто любовь, которую ты мне даешь – море -

Всегда меняет цвет.

Просто любовь, которую ты мне даешь – солнце.

Теперь я знаю - это любовь.

Между дождем и солнцем

Ты меня нашел....

Между холодным и горячим

Ты живешь эмоциями...

Просто любовь, которую ты мне даешь – море -

Всегда меняет цвет.

Просто любовь, которую ты мне даешь – солнце.

Ну, я не знаю..... любовь ли это?

Исходя из текста выбранной песни, делаем вывод, что ее содержание безопасно для детей и может быть музыкальным сопровождением танцевального номера.

«Следы на песке» - бессюжетная композиция, выстроенная на эмоциональном состоянии. Для создания так называемых «фишек» использованы смысловые паузы, момент импровизации.

Костюмы выполнены в природных цветах, сочетание бежевого и голубого, небо или море на фоне песка. Костюм должен быть удобным, невесомым и максимально естественным, но не переходить в бытовой образ. По моему мнению, назначение костюма - дополнять образ в хореографии, а не создавать этот образ. Сама лексика танца должна говорить громче и образнее, нежели костюм танцовщика.

«Следы на песке» - это состояние счастья, вечного тепла и покоя, радости, детства и беззаботности.

3.2. Сценическая постановка «Онна».

Полное название «Онна бугэйся», в переводе с японского девушка-самурай. От девушек самураев не ждали участия в военных походах, их основная задача защищать себя, своих детей, свой дом. Цель - служение семье. Эти девушки искусно владели боевыми искусствами, техниками боя на оружиях и имели отличную физическую подготовку. При всем арсенале мужских качеств, онна бугэйся считались самыми завидными невестами. Ведь они были прекрасно обучены искусству танца, точным наукам, пению, игре на музыкальных инструментах. Ежедневные тренировки воспитывали в девочках силу духа, выдержку. Внутренняя красота – красота души и наполнения ума считалось первостепенным в воспитании девушек. На мой взгляд, прекрасная основа для воспитания современных девушек. Возраст участников постановки «Онна бугэйся» 13-15 лет.

Начиная работу над этой постановкой, я провела беседу с потенциальными участниками номера. Прошло полное погружение в жизнь, быт и устои тренировочных лагерей онна бугэйся. Заметив интерес и воодушевление у танцоров, сомнения в выборе темы отошли на второй план. Проработав кодекс девушек – самураев, разобрал и обсудив каждый пункт, началась работа над лексикой танца.

Язык танца выстроен на основе боевых искусств в переплетении с техникой современной хореографии, что вызвало большой интерес у учащихся. Сочетание силы духа и тонкой душевной организации образа дало возможность поэкспериментировать с техникой танца. Но главное - не переключиться на бой и агрессию, в постановке есть момент так называемого контактного боя, но он преподносится как момент тренировки.

Музыкальное сопровождение – ритм боевых барабанов, призывавших самураев к атаке. Завораживающий ритм барабанов создает неподдельную атмосферу самурайской Японии, дает возможность глубже переживать предложенное постановщиком состояние. Заметьте: не сыграть, не изобразить, а пережить. На мой взгляд – это самое важное, тогда участник номера честен с собой и со зрителем. Постановка приобретает более глубокое и осмысленное исполнение.

Костюмы просты и вторят защитному платью девушек – самураев, металлический блеск ткани создает иллюзию металла. Длинные косы на

макушке головы повторяют прически девушек воинов, в такие длинные косы вплетали острые наконечники для поражения в бою противника.

Цель данной постановки, донести до учащихся необходимость развивать внутреннюю красоту более глубоко, погружаться во внутренний мир, следить за гармонией внешнего и внутреннего. Т. К., современные манеры поведения, отношение к жизни, внешняя оболочка, клиповое мышление, активные социальные сети подавляют духовное развитие подрастающего поколения. Воспитание тела через воспитание духа, красота внешняя от красоты внутренней.

3.3. Сценическая постановка «В себе».

Сценическая постановка «В себе» обращена к поиску внутреннего «я», к пониманию, осознанию внутренних ресурсов и границ. Постановка рассчитана на танцоров в возрасте 14-16 лет. Это облегчает и одновременно усложняет работу над постановкой. С детьми данного возраста можно говорить практически на равных, но главное понимать: где начинаются их личные границы, где-то пространство, за которое не имеет право заходить никто.

Работу над постановкой мы начали с тренинга «Импульсивное рисование», которое помогло нам проработать внутренние конфликты каждого, заглянуть вглубь своей души, сплотиться коллективом. Если вам интересно про «Импульсивное рисование», то можем задеть и эту тему. Итогом этой работы было принятие и осознание того что внешне мы действительно похожи (руки, ноги, голова и т. д.), но внутренний мир каждого совершенно особенный, нужно разрешить себе быть не похожим на других. Постановка «В себе» - это тот случай, когда для того чтобы танцевать нужно отключить голову и начать чувствовать. Когда танцоры погружаются в капюшоны костюмов, я настаиваю на том, чтобы они видели цвет своего настроения, и это становится некой игрой. Им становится понятно то, о чем они рассказывают зрителю, это влияет на осмысленность исполнения танцевального текста, повышает уровень техничности.

Остановлю Ваше внимание на финале постановки.

В тот момент, когда идет работа общей комбинации и танцовщики заглядывают в свои капюшоны, одна из них не «возвращается» из себя, остается в себе. Окружающие по-разному реагируют на такой уход, кто-то с интересом, кто-то со страхом, а кто-то с отвращением. Одна из героинь не присоединяется к погружению в чужой внутренний мир, а срывает с себя свитер-оковы, тем самым высвобождая внутреннее я. И вот здесь точка постановки становится стартом вечного вопроса «быть как все?» или же «быть собой?»....Каждый решает сам.

4. Заключение.

Детское хореографическое искусство, важный компонент современной культуры, составляет сферу личного творческого опыта ребенка с большим художественным и эстетическим опытом, собранным в профессиональном искусстве и народном творчестве. Танец – это практически самый известный среди детей вид искусства. Хореографический коллектив – это самая часто распространенная форма обучения и воспитания, в которой специфичность работы педагога - хореографа очень сложна. Он обязан совместить задачи педагогического, нравственного и эстетического воспитания детей с балетмейстерской и репетиторской работой.

Танец не такой простой вид искусства как кажется. Овладеть навыком по - настоящему пластично и красиво танцевать не так просто как казалось бы. А чтобы направить в правильное русло, помочь ребенку развивать его творческий потенциал и физические способности, уметь выразить эмоции, правильно преподнести себя на сцене, научиться взаимодействовать с другими детьми в танце и коллективе – нужен педагог хореограф. Для плодотворной работы с детским коллективом важны незаменимые профессиональные качества хореографа.

Взаимодействие профессионально - значимых качеств позволяет педагогу - хореографу качественно управлять педагогическим процессом, вовремя вносить необходимые корректировки, направленные на его совершенствование процесса обучения.

5. Список литературы.

1. Р.С.Зарипов, Е.Р. Валяева «Драматургия и композиция танца»
2. М.Суворова « Работа балетмейстера в драматическом театре»
3. Материалы межвузовской научно - практической конференции 2005г. «Система К. С. Станиславского в воспитании внутренней техники артиста балета в работе над хореографическим образом»
4. Ховрина С.Н. Статья « Выразительные средства хореографии»
5. Лекции по композиции и постановки танца
https://revolution.allbest.ru/music/00437221_0.html
<https://leksiopedia.org/lek-13978.html>
https://studwood.ru/791679/kulturologiya/ponyatie_soderzhanie_dramaturgii
http://referatwork.ru/category/kultura/view/111499_vzaimosvyaz_leksiki_s_dramaturgiey_syuzhetnyy_tanec_razvitiye_deystviya_v_syuzhetnom_tance
<https://infourok.ru/konspekt-po-horeografii-dramaturgiya-tanca-1348739.html>
<https://vikidalka.ru/1-84540.html>
<https://megapredmet.ru/1-75398.html>
https://knowledge.allbest.ru/culture/2c0b65635b3bd78a4d43a89421306c27_0.html
<https://studfiles.net/preview/5298543/>
<http://www.danceinclouds.ru/akterskoe-masterstvo-dlya-tantsora-ispolzuem-sistemu-stanislavskogo/>

