

УДК 792.8

БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ОБУЧЕНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Давыдов Виктор Петрович, профессор кафедры классической и современной хореографии, Кемеровский государственный институт культуры, заместитель художественного руководителя Московского областного государственного театра «Русский балет», заслуженный артист Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: davip02051964@mail.ru

Автор – профессиональный артист балета и балетмейстер, много лет преподающий искусство балетмейстера в вузах культуры и искусства – делится своими идеями о современных направлениях методической работы и подхода к обучению будущих балетмейстеров. Обобщая и признавая опыт предшественников, он склоняется к мысли, что современное развитие хореографического искусства требует в обучении опоры на лексику танца, на формирование у студента способности к сочинению хореографического текста, который должен выступать базой для нарратива хореографического произведения. Именно поэтому основная роль в обучении должна отводиться импровизации. Автор отмечает, что, к сожалению, в теоретических работах хореографов импровизации уделяется недостаточное внимание. В целях заполнения образовавшейся лакуны предлагается авторская методика обучения хореографов на основе импровизации. Ее дидактическое значение – в постепенном наращивании навыков сочинения хореографического текста. Методическая основа в спонтанности сочинения танцевальных комбинаций из простых движений, рождающихся у студентов из живого пространства фантазии. По мнению автора, непредсказуемость группового импровизационного процесса может приводить к созданию самых неожиданных комбинаций, которые едва ли возникнут при самостоятельном сочинении хореографии. Импровизируя в группе, студент довольно быстро набирает хореографический материал, с которым можно будет работать в дальнейшем.

Ключевые слова: импровизация, хореографическая композиция, искусство балетмейстера, хореография, сочинение танца, педагогика искусства, балетная педагогика, хореографическая композиция, хореографическое образование, образовательная программа, балет, танец, искусство.

BASIC PRINCIPLES AND METHODOLOGICAL APPROACHES TO TEACHING THE CHOREOGRAPHIC COMPOSITION IN TRAINING THE CHOREOGRAPHERS IN CULTURE AND ARTS INSTITUTES

Davydov Viktor Petrovich, Professor of Department of Classical and Modern Choreography of Kemerovo State University of Culture, Deputy Artistic Director of Moscow Region State Theatre “Russian Ballet,” Honorary Artist of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: davip02051964@mail.ru

The most important task in the preservation of dance art is the education of a new generation of choreographers for choreographic collectives and troupes of various directions. The author of this study is a professional ballet dancer and choreographer with many years of experience of teaching the choreography in culture and arts institutes. In this paper, he shares his ideas and methodological approaches to training the future ballet choreographers. Recognizing and summarizing the expertise accumulated by his predecessors, he argues that the current development of the choreographic art requires that training should be based on dance vocabulary, and that students should be taught how to create a choreographic text which serves as the basis for the narrative of a piece of choreography. For this reason, a choreographer training should focus on

improvisation. The author argues that, unfortunately, theoretical works by choreographers give little attention to improvisation. To fill the gap, the author suggests an original method of using the improvisation in choreographer training. Its didactic significance lies in the gradual build-up of skills of composing the choreographic text. The main methodical principle is spontaneity of composing the dance combinations consisting of simple movements that students come up with using their imagination. The author believes that the unpredictability of the group improvisation process can lead to the creation of most unexpected combinations that can hardly appear in an individual dance composition. By improvising in a group, students accumulate choreographic material which they can use in their future work.

Keywords: improvisation, choreographic composition, art of a ballet choreographer, choreography, dance creation, art pedagogy, ballet pedagogy, choreographic education, educational program, ballet, dance, art.

Важнейшей задачей в сохранении танцевального искусства является воспитание новой генерации балетмейстеров для хореографических коллективов и трупп различной направленности. В настоящее время балетмейстеров готовят в рамках федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» (уровня бакалавриата и магистратуры). Результаты обучения балетмейстерской деятельности зафиксированы в указанных стандартах в виде компетенций. Именно они являются основой для проектирования образовательных программ и отбора методов преподавания постановочной деятельности.

Основной целью обучения балетмейстеров является выработка у студентов способности пластически мыслить, в том числе независимо от того, имеется ли у них опыт сочинения хореографического текста. Традиционно сложилось, что в нашей стране программы по искусству хореографа ставят в центр обучения формирование у обучающихся навыков пластического выражения некоего образа, представления или передачи сюжета или смысла. Безусловно, будущий балетмейстер должен это уметь. В то же время определение хореографии как «рассказа языком танца» представляется не совсем верным. Опыт, накопленный отечественными и, особенно, советскими хореографами, был очень сильно привязан к нарративу (сюжету), что подчас сводило хореографический текст к подчиненной роли материала, воплощающего некие идеи.

Это не удивительно, так как «практика импровизации в танце формируется существенно позднее (в сопоставлении с музыкой и драматической игрой, где она учреждается в способе ком-

позиции и как средство обучения), в особенности в сценическом танце» [5]. В учебном пособии И. В. Смирнова «Искусство балетмейстера» импровизация упоминается единожды, только при описании танцев шаманов [8, с. 123]. Даже в таком фундаментальном труде, как монография Е. П. Валукина «Система мужского классического танца» слово «импровизация» не встречается вовсе [1]. В то же время, как отмечает М. Е. Валукин, перед современным педагогом классического танца стоит ряд задач: «приобретение навыков составления урока по принципу тематизма и построение комбинированного задания с определенной методической задачей, владение принципом варьирования в составлении комбинаций и знание правил соединения элементов классического танца», что достижимо только на основе развитого импровизационного навыка [2].

На современном этапе развития хореографического искусства целесообразно ставить перед студентами-хореографами задачу формирования способности мыслить пластическими категориями, распознавать и улавливать ощущения и ассоциации, сообщаемые конкретным движением. Цель сочинения хореографии – не рассказ, а танец. Независимо от того, имеется или нет у студента четкая идея – нужно двигаться и смотреть, куда параллельно движется пластическая мысль, какая идея возникает в голове от двигательного ощущения. И из такой активности пластической мысли выявлять уже некий характер, образ, историю, намечать путь, которым пойдет рисунок танца в дальнейшем.

В разработку проблем обучения и воспитания балетмейстеров большой вклад внесли работы педагогов и хореографов: Дж. Балanchина, М. Бежара, К. Блазиса, А. И. Бочарова, А. Я. Вагановой,

Е. П. Валукина, М. Е. Валукина, Ю. Н. Григоровича, Р. В. Захарова, Ф. В. Лопухова, А. М. Мессера, Л. Ф. Мясина, В. Ю. Никитина, В. Н. Нилова, Ж. Ж. Новерра, И. В. Смирнова, Н. М. Стуколкиной, Н. И. Тарасова, М. М. Фокина, А. В. Ширяева и др. Отдельного упоминания заслуживает статья М. Н. Юрьевой «Значение импровизации на начальном этапе обучения: метод развития творческих способностей учащихся», раскрывающая импровизацию, как важный метод в обучении [9].

В данной статье автор сделал попытку обобщения опыта собственной педагогической деятельности при обучении балетмейстеров.

Процесс овладения балетмейстерским мастерством в вузе может быть представлен в виде нескольких взаимосвязанных этапов.

На первом этапе основная роль должна отводиться импровизации в форме группового сочинения хореографического текста. Импровизация дает обучающемуся чувство свободы в оперировании танцевальной лексикой, способствует развитию пластического мышления. Фактически студент получает «на руки» после каждого урока определенный хореографический текст, который затем можно откорректировать или обработать в зависимости от полученного от преподавателя задания. В танцевальную практику импровизацию внесла танцовщица Мэри Вигман, которая говорила, что «танцевальная импровизация – это способ спонтанного движения, в котором человек выражает себя очень честно и точно» (см. [6]). Как отмечает Н. В. Даренская, «в настоящее время, с уверенностью можно утверждать, что развитие искусства немислимо без импровизации» [3, с. 42]. Об этом писал Новерр, утверждая, что балетмейстер «должен знать неисчислимые способы сочетания темпов» [7, с. 65].

Методика импровизационного сочинения может быть следующей. Преподаватель предлагает студентам такое задание: он задумывает (про себя) движение и предлагает студентам также задумать любое движение в течение короткого времени. Когда все студенты готовы, придуманные ими движения демонстрируются и называются вслух поочередно каждым студентом. Затем движения, придуманные студентами, поочередно соединяются (объединяются) в единую танцевальную комбинацию, которая проделывается всеми

студентами вместе. Получившаяся комбинация корректируется: изменяются отдельные элементы, в том числе «связки» (если они неудобны), а также переходы от одного движения к другому в случае, если они технически неграмотны. Когда комбинация проанализирована и отредактирована (готова), каждый студент, теперь отдельно, выполняет ее, причем индивидуальные особенности исполнения каждого студента преподавателем поощряются и приветствуются. После этого можно переходить к другой комбинации. В конце занятия каждый студент получает задание найти музыку к только что сочиненным комбинациям. На следующем уроке каждый приносит музыку, которая, на его взгляд, наиболее подходит к данному хореографическому тексту, и здесь встречаются самые разнообразные стечения взглядов и вкусов и открывается возможность обнаружить (уже на втором уроке), к какому направлению хореографии тяготеет обучающийся, каковы его пристрастия. Кроме того, анализируя, как студент совмещает хореографический материал с музыкальным, можно оценить способность студента к слышанию музыки (музыкальность). Уже на втором уроке преподаватель имеет дело не с одной комбинацией, а с множеством миниатюр. И снова идет процесс коррекции: музыка заставляет пересмотреть некоторые движения, ритмически и темпово их изменить, может быть повторить, а может и перегруппировать. За период обучения студенты должны сочинить, таким образом, не менее 50–60 комбинаций.

Дидактическое значение импровизации состоит в постепенном формировании навыков сочинения хореографии. Механизмом этого служит спонтанность в образовании танцевальных комбинаций: обучающиеся придумывают исключительно простые движения, из которых как бы сами по себе, из живого пространства фантазии рождаются комбинации. Непредсказуемость процесса – не известно, какое именно движение покажет следующий студент – может приводить к созданию самых неожиданных комбинаций, которые едва ли возникнут при самостоятельном сочинении хореографии. Импровизируя в группе, студент довольно быстро набирает хореографический материал, с которым можно будет работать в дальнейшем. Конечно, роскошь групповой ра-

боты возможна только в рамках учебного процесса, и именно группа, ее поддержка и совместное творчество позволяет студенту ощутить уверенность в сочинении хореографического текста.

Импровизация – базовый метод всего последующего обучения. Он дает первые навыки композиции, позволяет разрабатывать одну и ту же комбинацию до тех пор, пока она не превратится из коллективно сочиненной в собственную, дает возможность анализировать, почему именно такой вариант является наиболее подходящим. Очень важно еще и то, что студенты видят, как справились с заданием другие, имеют возможность сравнить, как по-разному воплощается одна и та же задача. Показы домашних заданий напоминают даже маленькие концерты и создают атмосферу мастерской, что тоже немало важно, так как позволяют избежать рутинности. Р. В. Захаров писал: «...без анализа, подробного разбора сочинения, постановки и исполнения мы не будем знать своих удач и ошибок в творческой работе, не будем уверены в том, что из найденного можно с удовлетворением закрепить, а что отбросить» [4, с. 101].

Конечно, на начальном этапе коллективного сочинения пластическая мысль может быть хаотична, не оформлена и даже безалаберна. Но важно дать возможность почувствовать студенту, что любое движение, вызванное внутренним порывом или состоянием, индивидуальными особенностями восприятия окружающего мира в конкретный момент, имеет право на существование. Так, собственно, и возникает постепенно ощущение и осознание собственного стиля. В дальнейшем, уже примерно в середине первого семестра, необходимо подвести опыты импровизации к классическому стилю. Студентам следует научиться свободно, не отменяя естественного и индивидуального сочинительского ощущения, создавать классические фразы, чистые, без вмешательства посторонних стилей. Здесь очень важно, чтобы преподаватель мог объяснить, какие именно движения или «связки» являются классическими, а какие нет и почему, а студент – усвоить это, так как в дальнейшем ему необходимо будет хорошо владеть основными стилями, которые известны сегодня в современной хореографии. От этого зависит и выбор музыки, и оформление спектакля,

и т. д., а также будущий сочинитель должен уметь правильно и квалифицированно прикасаться к спектаклям классического наследия.

Важно научить студентов определять: использование какого музыкального материала необходимо для осуществления конкретной творческой задачи. Для этого преподаватель и студенты встречаются в аудитории, оборудованной аудиоаппаратурой или имеющей рояль (обращению с нотным материалом студенты обучаются на «Основах партитуры», которые преподает музыкальный профессионал). Студенты приносят музыку, которую каждый из них планировал использовать для достижения определенной творческой задачи. Музыка прослушивается и анализируется в точки зрения адекватности выбора. Студент должен обосновать, почему именно эта музыка была выбрана для конкретного сочинения. Если обоснование неубедительно, преподаватель предлагает найти другой материал или сам рекомендует музыку, которая, по его мнению, наиболее бы подходила к данному замыслу. В дальнейшем такие уроки могут переходить в уроки импровизации и известного уже нам метода коллективного сочинения, где можно применить только что отобранный музыкальный материал или поэкспериментировать с составлением отобранного музыкального материала и сочиненных ранее на уроке импровизации комбинаций. Также можно пробовать, как отталкиваясь от музыки, так и не следя за ней прямо, а только под ее аккомпанемент, «замечать» ритмические акценты и «стыковки», а позже, когда уже выявлены ключевые акценты, конкретизировать. Необходимо помнить, что не всегда хореографии классического стиля подходит классический же музыкальный материал. Для достижения художественного результата можно использовать музыку современных композиторов, электронную музыку или различные звуковые эффекты.

Когда преподаватель считает, что студенты в достаточной мере освоили первый раздел обучения, он может предложить каждому сочинить миниатюру (соло) с собственным участием или в исполнении других студентов. Обязательно здесь необходимо использовать метод коллективного сочинения, а не сочинять самому, еще слишком рано на данном этапе браться за самостоятель-

ное сочинение хореографии. Здесь важнее уметь правильно редактировать полученный материал, анализировать, почему необходимо то или иное изменение, уметь «слышать музыку», бережно относиться к каждому акценту и ритмическому рисунку, который даст возможность сделать и пластический рисунок гармоничным и интересным. Это не означает, что хореография всегда неизбежно отталкивается от музыки. Выше, в описании метода коллективного сочинения, как раз говорится о первоначальном сочинении хореографического текста, а потом уже о сочетании с музыкой. Речь идет именно о гармоничном таком сочетании, или негармоничном, если это необходимо для достижения какого-либо эффекта. Хореография также бывает весьма убедительной и без музыки. Зачет проводится на основе пройденного ранее на уроках коллективного сочинения и музыкального материала. Тема и музыка произвольные. Главное – хореографическая лексика. Студент должен продемонстрировать умение чувствовать и мыслить пластически, определять структуру номера, в соответствии со своей пластической идеей.

В процессе освоения искусства хореографической композиции необходимо также постоянно знакомиться и анализировать весь опыт классических постановок прошлого. Сравнивать стили и язык, проследить структуру и темы классических постановок. Понимать, чем отличается одна балетная эпоха от другой, а также знать основные произведения балетной классики. Занятия на эту тему могут проходить в обычной лекционной аудитории или в видеоклассе. Важным является знакомство с творчеством хореографов: Ж. Перро, А. Сен-Леона, К. Блазиса, А. Бурнонвиля, Дж. Баланчина, К. Мак-Миллана, Х. Ландера, Ф. Аштона, А. Тюдора, Л. Иванова, М. Петипа, М. Фокина, Н. и С. Легатов, Л. Мясина, С. Лифаря, Ф. Лопухова, Л. Лавровского, Р. Захарова, К. Сергеева, О. Виноградова, Ю. Григоровича, В. Гордеева и др.

На втором этапе задачи обучения усложняются. Посредством импровизации теперь сочиняется дуэт. Идейной основой такого сочинительства является спонтанное движение, используемое в контактной импровизации Стива Пэкстона: на протяжении всего движения оба партнера находятся в телесном взаимодействии, меняя точку контакта, экспериментируя с весом, простран-

ством и временем. При обучении хореографов в вузе культуры, как правило, сочинитель экспериментирует с лексикой, пространством, временем, а также балансом.

По тому же принципу, что и на первом этапе, сочиняется хореографический текст: сначала создается несколько комбинаций, затем из них строится дуэт.

Основной методический прием – принцип «помехи». Когда студенты хорошо выучили только что сочиненную комбинацию, их нужно поставить в непосредственной близости друг к другу (напротив, спиной и т. п.) и дать задание сделать эту комбинацию одновременно. Естественно, что в процессе исполнения они будут мешать друг другу. В этом и заключается первый методический принцип обучения в постановке дуэтного танца. Прodelывая свою комбинацию, партнер неизбежно задевает оппонента и тем самым провоцирует его совсем на другое движение. Это очень интересный процесс, так как сами собой возникают движения, которые совершенно не были задуманы. Преподаватель смотрит, какое движение получилось у партнера, конкретизирует его, и процесс идет дальше. Он не должен ограничиваться только одной попыткой проделать одновременно одну и ту же комбинацию и выявить движения, которые возникают вследствие помех друг другу. Можно эти комбинации проделывать каноном, превращая некоторые движения в поддержки, или менять плоскость, помещая партнера то в нижнюю часть плоскости, то в верхнюю. Другой вариант, когда один из партнеров начинает комбинацию в обратном порядке, и, таким образом, они как бы движутся навстречу друг другу. Можно, например, чтобы какой-то из партнеров в определенный момент начал вдруг комбинацию сначала, а другой продолжил бы. Если по тексту сочиненной комбинации должна пройти где-то рука или необходимо переместиться, а партнер «мешает», то совершенно необязательно «уступать дорогу». Задевающая корпус или руку партнера рука другого может спровоцировать его на перегиб, перемещение, поворот и т. д. Все это имеет смысл только на практике, когда именно тела, взаимодействуя друг с другом, подсказывают дальнейшее развитие событий внутри дуэта. Вариантов очень много. Эта вариативность очень хорошо развивает композиционные навыки.

Как и в первом разделе, здесь студентам после сочинения на уроке дуэта предлагается к следующему занятию найти музыку, наиболее подходящую для сочиненного дуэта. На практике у каждой пары из одной и той же комбинации получаются совершенно различные дуэты. А после соединения с музыкой эти дуэты вновь преобразуются. При этом некоторые сочиненные студентами хореографические фразы или дуэты не требуют музыки (как показывает практика). Этот феномен трудно объяснить, но, бесспорно, это говорит о самодостаточности и выразительности хореографии.

Вторым методическим приемом является сочинение дуэтного танца у станка. Станок дает нам возможность, держась за него, экспериментировать со смещенным балансом, и возникают движения, которые никогда не возникли бы у стоящего посередине балетного зала. Держась за станок или даже вися на нем, мы можем найти иную амплитуду, чем, если бы были без станка, сочинить движение более «опасное», которое невозможно было бы придумать на середине балетного зала. После того как комбинация готова, мы можем приступить к её адаптации в паре. Здесь нас тоже ждет много открытий, так как для полной адаптации комбинации в паре от нас потребуются довольно большая правка и в хореографическом тексте, и пространственная, вследствие возникновения, самих по себе, дополнительных движений.

Третий методический прием сочинения дуэта совмещает в себе первый и второй приемы. Сначала сочиняется соло, а затем в него внедряется партнер, который помогает гиперболизировать некоторые из движений, найти новые плоскости для других, усилить третьи путем синхронного исполнения. Характер лексики партнера в данном случае становится более импровизационным, чем в двух остальных случаях. И снова в каждой паре получаются отличные одна от другой лексические истории, несмотря на то что для всех, как базовая, была сочинена абсолютно одинаковая комбинация.

В части музыкального сопровождения на данном этапе необходимо развить у обучающихся способность чувствовать ритм музыкального произведения, «читать между строк» (ведь в рамках любого музыкального материала можно найти

массу интересных акцентов, вплоть до того, что даже ритмически дополнить или по-другому прочесть музыкальное произведение).

Студентам предлагается самостоятельно создать некий ритм. Это может быть звук скольжения ноги по полу, дыхание, хлопки, звук шагов; словом, абсолютно без каких бы то ни было ограничений, студент может слушать самим собою создаваемый ритм и, отталкиваясь от него, следовать пластически за этим ритмом. Когда идет культивация ритма, возможны интересные пластические «открытия», могут возникнуть самые неожиданные пластические идеи.

На данном этапе студенту необходимо сочинить несколько миниатюр (сольных или групповых) без музыки, но чтобы четко улавливалась ритмическая ткань сочинения. В конце периода обучения ставится номер на произвольную музыку, обязательно с оригинальным ритмическим прочтением (следует иметь в виду, что можно совершенно изменить характер и даже смысл музыкального произведения, ритмически дополнив его или развивая собственную ритмическую линию в уже созданных «музыкальных» обстоятельствах).

Развивая метод коллективного сочинения на данном этапе необходимо немного изменить его направление. Если раньше пластическая мысль двигалась по руслу классической импровизации со всеми входящими сюда понятиями, то теперь необходимо, как будто «отречься» от всего того, на чем выросли студенты (то есть классической школы), и, умышленно ломая привычные представления о движенческой композиции, создавать композиции «от противного». Это довольно сложно, тем более что опыт модерна в наших балетных школах и театрах, в силу сложившихся исторических и культурных обстоятельств, довольно мал. Тем не менее работать в направлении модерна необходимо, так как без такого опыта нельзя работать (на следующих этапах обучения) над освоением современного стиля или «contemporary», который является основным в современном балетном театре. Таким образом, для перехода к стилю «contemporary», необходимо сначала отойти от классического канона, а на следующих этапах объединить классический танец и модерн. Это позволит более емко и многопалитрово выражать свои пластические идеи и замыслы.

Преподаватель может предложить студентам сочинить классическую комбинацию, а затем «поломать» ее: выворотные положения завернуть, изменить корпус, поставить руки в немыслимое для классического танца положение, использовать те же движения, но в других плоскостях (например, на полу). Также можно предложить сочинить комбинацию, но, например, абсолютно избегать в ней поз в «arabesque» и «a la seconde» или, наоборот, строить только с каким-либо одним превалирующим движением. Можно также использовать приемы, пройденные ранее на ритмике и чередовать: часть комбинации под музыку, часть – без нее, в собственном ритме. Следует помнить, что при опытах отрицания канонов и классического танца, правила и приемы для исполнения некоторых технических элементов остаются как в классическом танце или находят новые вместе с преподавателем, в противном случае такие опыты могут быть травмоопасными.

В конце второго этапа студенту необходимо сочинить и показать номер или несколько номеров, где он мог бы использовать весь ранее пройденный материал. Единственное условие: это должен быть ярко выраженный классический стиль или стиль модерн, так как начало работы с сочетанием этих двух понятий планируется на третьем этапе обучения. Форма номера (соло, дуэт, групповой номер и т. д.) обсуждается с преподавателем. В конце первого года обучения выставляется отметка по пятибалльной шкале.

Так же как и на первом этапе, где был анализ и знакомство с «классическими» постановками, на втором будет осуществляться работа с антологией направления модерн. Нужно изучить со студентами происхождение, исторические и культурные предпосылки возникновения данного направления. Студенты должны понимать стилистические различия внутри данного направления и познакомиться с творчеством Марии Вигман, Рудольфа Лабан, Хосе Лимона, Марты Грэхем, Б. Кульберга, К. Голейзовского, В. Нижинского, Б. Нижинской, П. Тэйлора, А. Дункан, А. Эйли, М. Каннингема, Дж. Батлера.

На третьем этапе продолжается культивирование метода коллективного сочинения. При этом не следует забывать, что сегодня русский балетный театр, пожалуй, единственный, где в большом объеме, благодаря почти ортодоксально-

му отношению к спектаклям «классического наследия», сохранился академический характерный танец. И если классический танец был модернизирован Баланчиным и далее, в более экстремальной форме Форсайтом, то характерный танец так и остался в своей выкристаллизовавшейся академической форме, ставшей привычной. Очень интересно было бы, используя известные каноны, элементы, стилистические приемы (национальная принадлежность, эпоха, характер танца) и особенности, поработать над поиском нового ощущения и применения характерного танца. Можно использовать все ранее пройденные стили (классика, модерн, индивидуальная импровизация), но оставляя национальные пластические элементы характерного танца.

В итоге должна получиться импровизация с использованием элементов характерного танца. Это необходимо для гармоничного развития будущего сочинителя в современном профессиональном балетном театре. Думается, разумно также привнести в занятия импровизацией принцип канона. Импровизируя в форме канона и глядя на комбинации, сочиненные друг другом, так сказать «в разрезе», студенты могут придумать интересные связки и предложить новые идеи.

Музыкальный материал на данном этапе обучения определяет русская и зарубежная классика XVIII–XIX веков. Независимо от того на каком этапе находится импровизация (классика, модерн, характерный танец), используется только вышеуказанный музыкальный материал, так как студентам необходимо хорошо знать и уметь анализировать сочинения композиторов XVIII–XIX веков, а также правильно находить и использовать для решения конкретной творческой задачи.

Данный этап – важная развилка: студент, в принципе, может по своему усмотрению, в зависимости от собственной пластической идеи, использовать все известные и доступные ему стилистические средства. У него появляется своя, авторская хореография. Сегодня в эпоху постмодернизма, нет ограничения в выборе формы, стиля, средств выражения. Главное, чтобы идея была выражена художественно убедительно и понятно, была лексически «внятной». Под руководством преподавателя студенты начинают смешивать классический стиль (ballet), модерн (dance),

характерный танец, элементы авторской импровизации, историко-бытового танца (предметы, которые должны были быть освоены еще в хореографическом училище) для получения новой лексической «смеси». Как вкус вина зависит от сорта винограда, года урожая, места произрастания и непосредственно купажа, так и здесь получается нечто, ценность которого можно определить путем «дегустации», то есть наличием художественного впечатления от полученной смеси.

В начале данной статьи речь шла о том, чтобы отталкиваться не от сюжета или конкретной «литературной» идеи, а, наоборот, от хода пластической мысли, от двигательной идеи, и таким путем искать форму и содержание предполагаемого сочинения. На третьем этапе обучения предлагается сформировать структуру балетного спектакля, а не «четкий драматургический план», как это прописано в советских учебных программах. Безусловно, могут возникать в будущем задачи, которые потребуют «четкого драматургического плана». Например, при постановке какого-нибудь большого эпического или исторического балета. Но, во-первых, если постановщик владеет способностью четко видеть структуру, ему не составит труда предложить и четкий драматургический план, тем более что, скорее всего, он будет основан на литературном произведении и необходимо будет лишь проработать уже предложенный драматургический материал. Во-вторых, для таких сложных постановок обычно приглашается профессиональный режиссер. А, в-третьих, ситуация в современном балетном театре не располагает к крупным многоактным авторским постановкам. Задача обучения как раз состоит в том, чтобы сделать самоценной хореографию, раскрыть самую ее суть и огромный потенциал выразительности, который она в себе содержит. По сути, любая хореография сюжетна, важно лишь лексически полноценно ею владеть и уметь структурировать. Поэтому, прежде чем приступить к сочинению текста спектакля, необходимо четко видеть его структуру, определить, как будут чередоваться и строиться друг за другом танцевальные формы (вариация, монолог, дуэт, массовый танец, связующие места и т. д.), а также как жанры музыки будут сочетаться с конкретными танцевальными формами.

На четвертом этапе студентам предлагается использовать музыкальный материал, который был написан после 1900 года и весь современный. Ставится задача сочинения номера любой формы на современную музыку.

Это период свободы и индивидуального подхода. Студентам предлагается «играть». Они должны поиграть во «взрослого» хореографа. Получив от преподавателя задания, «заказ», они до конца текущего периода как будто выходят из-под его контроля и, придя только на экзамен, показывают свои работы. Это необходимо делать, чтобы студент «побыл собой», научился самостоятельно определять, какими средствами ему нужно воспользоваться, чтобы обеспечить определенный заказ. Также при подведении итогов этого периода будет видно, куда тяготеет вкус сочинителя и в каком направлении движется мысль.

На пятом этапе осуществляется разработка постановки балетного спектакля. В начале этапа студент представляет план постановки балетного спектакля, где четко видны структура, стилистически определены и придуманы средства оформления (дизайн, свет), определен хореографический язык и стиль, подобран и обоснован музыкальный материал. Постановке спектакля предшествует сочинение фрагментов для предполагаемого спектакля: например, женской вариации; мужской вариации; дуэта; массового танца. В конце периода, после представления на экзамене, комиссия решает, целесообразна или нет дальнейшая постановка.

На шестом этапе осуществляется постановка дипломного спектакля на сцене с профессиональным коллективом. Для защиты диплома необходима работа в объеме не менее двух актов. Это может быть полнометражный двухактный балет, одноактный балет и концертная программа, два одноактных балета, концертная программа в двух актах. На защиту выносятся проект дипломного спектакля, видео- и фотоматериалы, афиши, рецензии о спектакле.

Последовательное прохождение в процессе обучения рассмотренных этапов обеспечит достаточный уровень формирования у обучающихся компетенций, связанных с балетмейстерской деятельностью.

Литература

1. Валукин Е. П. Система мужского классического танца. – М.: ГИТИС, 1999. – 426 с.
2. Валукин М. Е. Роль личности педагога хореографии в обучении мужскому танцу [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1999. – URL: <http://www.dissercat.com/content/rol-lichnosti-pedagoga-khoreografii-v-obuchenii-muzhskomu-tantsu#ixzz54M6nNBiq><http://www.dissercat.com/content/rol-lichnosti-pedagoga-khoreografii-v-obuchenii-muzhskomu-tantsu>.
3. Даренская Н. В. Импровизация как одна из форм развития хореографического искусства // Культурология и искусствоведение: мат-лы II Междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2016 года). – Казань: Бук, 2016. – С. 42–43.
4. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1989. – 238 с.
5. Матушкина М. В. Танцевальная импровизация: истоки и история развития в начале XX века [Электронный ресурс]. – URL: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/9/kulturologiya/matushkina.pdf.
6. Нагайцева Л. Г. Хореографическая импровизация: метод. пособие по формированию учеб. репертуара хореографических отделений ДШИ края // Сб. метод. мат-лов по Кубановедению. – Краснодар: Юг, 2010. – С. 60–127.
7. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. – Л.: Академия, 1927. – 316 с.
8. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
9. Юрьева М. Н. Значение импровизации на начальном этапе обучения: метод развития творческих способностей учащихся // Совершенствование профессиональной и гуманитарной подготовки режиссеров любительских театров: мат-лы межвуз. науч.-практ. конф. – Тамбов: ТГУ, 1995. – С. 12–18.

References

1. Valukin E.P. *Sistema muzhskogo klassicheskogo tantsa* [The system of male classical dance]. Moscow, GITIS Publ., 1999. 426 p. (In Russ.).
2. Valukin M.E. *Rol' lichnosti pedagoga khoreografii v obuchenii muzhskomu tantsu: diss. kand. iskusstvovedeniya* [The role of the personality of the teacher of choreography in teaching male dance. Diss. of the PhD of Art History]. Moscow, 1999. (In Russ.). Available at: <http://www.dissercat.com/content/rol-lichnosti-pedagoga-khoreografii-v-obuchenii-muzhskomu-tantsu#ixzz54M6nNBiq><http://www.dissercat.com/content/rol-lichnosti-pedagoga-khoreografii-v-obuchenii-muzhskomu-tantsu>.
3. Darenkaya N.V. *Improvizatsiya kak odna iz form razvitiya khoreograficheskogo iskusstva* [Improvisation as one of the forms of development of choreographic art]. *Kul'turologiya i iskusstvovedenie: materialy II Mezhdunar. nauch. konf. (g. Kazan, may 2016 goda)* [Culturology and art history. Materials II Intern. sci. Conf. (Kazan, May 2016)]. Kazan, Buk Publ., 2016, pp. 42-43. (In Russ.).
4. Zakharov R.V. *Sochinenie tantsa. Stranitsy pedagogicheskogo opyta* [Composition of dance. Pages of pedagogical experience]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 238 p. (In Russ.).
5. Matushkina M.V. *Tantseval'naya improvizatsiya: istoki i istoriya razvitiya v nachale XX veka* [Dance improvisation: the origins and history of development in the early twentieth century]. (In Russ.). Available at: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/9/kulturologiya/matushkina.pdf.
6. Nagaytseva L.G. *Khoreograficheskaya improvizatsiya: metodicheskoe posobie po formirovaniyu uchebnogo repertuara khoreograficheskikh otdeleniy DShI kraja* [Choreographic improvisation: a methodological manual on the formation of the educational repertoire of the choreographic departments of the school of arts of the region]. *Sbornik metodicheskikh materialov po Kubanovedeniyu* [Collection of methodological materials on Cuban studies]. Krasnodar, Yug Publ., 2010, pp. 60-127. (In Russ.).
7. Noverr Zh.Zh. *Pis'ma o tantsе* [Letters about dance]. Leningrad, Academia Publ., 1927. 316 p. (In Russ.).
8. Smirnov I.V. *Iskusstvo baletmeystera* [The art of the choreographer]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1986. 192 p. (In Russ.).
9. Yur'eva M.N. *Znachenie improvizatsii na nachal'nom etape obucheniya: metod razvitiya tvorcheskikh sposobnostey uchashchikhsya* [The importance of improvisation at the initial stage of training: the method of developing students' creative abilities]. *Sovershenstvovanie professional'noy i gumanitarnoy podgotovki rezhisserov lyubitel'skikh teatrov: materialy mezhvuz. nauch.-prakt. konf.* [Perfection of professional and humanitarian training of directors of amateur theaters: materials of inter-university scientific-practical Conf.]. Tambov, TGU Publ., 1995, pp. 12-18. (In Russ.).