

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. СПЕЦИФИКА ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА	5
1.1. Исторические аспекты развития любительского хореографического искусства	5
1.2. Художественное руководство любительским хореографическим коллективом	9
1.3. Особенности создания хореографического репертуара для любительского хореографического коллектива.....	14
1.4. Воспитательная работа во время репетиционного процесса в любительском хореографическом коллективе.....	18
ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ.....	29
2.1. Хореографическая композиция «В малиновке»	29
2.2. Хореографическая композиция «Из тьмы во свет»	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	45
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	46

ВВЕДЕНИЕ

На различных этапах своего развития человечество постоянно обращалось к танцу как к универсальному средству воспитания человека – средству гармонизации воспитания личности.

В настоящее время занятия хореографией в любительских хореографических коллективах испытывает большую популярность. Учащиеся, образующие новый танцевальный любительский коллектив, почти всегда имеют разную хореографическую подготовку. В новый коллектив обычно входят ученики, имеющие лишь отрывочные, случайные знания в области хореографического искусства. Результаты занятий в любительском коллективе во многом зависят не только от правильно выбранного репертуара, но и оттого, как эти занятия проводятся. Удачно найденные приемы и методы очень помогают ускорить и облегчить приобретение учащимися необходимых знаний и навыков.

Все вышесказанное определило актуальность и выбор темы выпускной квалификационной работы: **«Специфика постановочной работы в любительском хореографическом коллективе».**

Цель выпускной квалификационной работы – разработать технологию постановки двух хореографических номеров для любительского коллектива.

Объект выпускной квалификационной работы – процесс постановки хореографических композиций.

Предмет выпускной квалификационной работы – специфика постановки хореографических композиций для любительского коллектива.

В соответствии с указанной целью задачами выпускной квалификационной работы являются:

1. Исследовать художественно-творческую структуру любительского хореографического коллектива.

2. На основе изучения и анализа литературы выявить особенности создания хореографического репертуара для любительского хореографического коллектива.

3. Определить специфику воспитательной работы в любительском хореографическом коллективе.

4. Осуществить постановку хореографических композиций «В малиновке» и «Из тьмы во свет»

Ключевые слова – ТАНЕЦ, ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ПОСТАНОВКА ТАНЦА.

Методы исследования:

-теоретические:изучение и анализ учебно-методической литературы по теме исследования, моделирование этапов работы влюбительском хореографическом коллективе, проектирование содержание хореографических постановок.

-эмпирические:постановка хореографических композиций, разработка эскизов костюмов.

Практическая значимость выпускной квалификационной работы:данные хореографические композиции можно использовать в репертуаре танцевальных коллективов, в учреждениях, как общего, так и дополнительного образования, а также в любительских танцевальных студиях.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

ГЛАВА I. СПЕЦИФИКА ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

1.1. Исторические аспекты развития любительского хореографического искусства

Любительское хореографическое искусство, как и профессиональное, родилось из танца. Танец – греч. «писать танец» (хореография). Это вид искусства, в котором средством содержания художественного образа является движение и положение человеческого тела. Танец возник из разнообразных движений и жестов, связанных с трудовой деятельностью и эмоциональным впечатлением окружающего мира. Процесс труда способствовал появлению ритма. Затем возникли движения, подчиненные ритму. Танец, в форме ритмического движения, с пластическими формами совмещает в себе скульптуру с живописью, как выражение определенного порядка в пространстве. Благодаря неразрывно связанному с танцем ритму, он может быть причислен к искусствам, родственным с музыкой. Независимо от этого танец имеет очень близкое отношение к драматическому искусству. Мимика, жесты, позы, аттитюды – это средства для выражения драматических положений. Все это, вместе взятое, показывает, насколько разнообразны элементы, входящие в область танцевального искусства [20, с.11].

Проблема развития хореографического искусства наиболее разработана у следующих авторов. Баглай В.Е., Бахрушин Ю.А., Гусев Г.П. Козлов В.В., Гиршон А.Е., Веремеенко Н.И., Худеков С.Н.

Находясь долгое время в диком состоянии, человек довольствовался самыми скромными потребностями. Удовлетворение его надобностей вызывало в нем чувство радости или досады. Эти ощущения выражались резкими возгласами радости и удовольствия или ужаса и отчаяния. Возгласы сопровождалась жестами, определяющими произведенное на человека

впечатление. С течением времени звуки и жесты хотя и принимали более точные формы, но сделались недостаточными для наглядного определения нужд человека и для познания окружающей его природы. Отсюда появляются танцы – развлечения, танцы как средства поклонения божествам. Общение происходит между людьми посредством танцев. При этом, конечно, не следует признавать за танец каждый прыжок. Только взаимное действие движений рук и ног – движений, связанных с выразительной мимикой, – выливается в форму танца, получившего, в дальнейшем своем развитии, значение благородного, изящного искусства.

Движения, подчиненные ритму, породили пляску – одно из наиболее ранних проявлений любительского танцевального искусства. Пляска же, постепенно развиваясь и видоизменяясь, послужила основой для создания особого вида театрального искусства – балета. Древнейшим видом русских народных плясок являются пляски – игры, отображающие трудовые процессы. Сначала они исполнялись в строгом соответствии со временем проведения тех или иных сельскохозяйственных работ. Параллельно с темой труда в них раскрывалась и любовная тема. К древнейшим пляскам также относятся охотничьи. Пляски эти, копирующие движения и повадки зверей и птиц, обычно и исполняются до и после охоты. Также в древние времена появился религиозный культовый танец. Первобытный человек, желая как-то объяснить непонятные ему явления природы, приписывал их возникновение воле таинственных высших существ – божествам.

Древнейший русский народный танец культового происхождения – хоровод. Это массовый танец, исполнение которого сопровождается хоровой песней, раньше посвящавшейся солнцу. Борьба племен вызывала появление военных плясок. Например, по сей день сохранились некоторые из них – украинская пляска запорожских казаков «Гопак», грузинский танец «Хоруми», и т.д. Также к народным пляскам относятся обрядовые и бытовые. Существуют русские народные пляски – сольные и массовые. Перепляс обычно исполнялся мужчинами и являлся танцевальным соревнованием.

Парная пляска исполнялась одновременно девушкой и парнем или супругами на второй день празднования свадьбы. Одиночная импровизационно-изобразительная пляска исполнялась обычно девушкой.

Эстетические установки русской народной пляски, выработанные веками, явились фундаментом для создания русского национального танцевального искусства. Таким образом, содержание, реалистическая форма его отражения, индивидуальность и выразительность исполнения, высокая техника пляски являлись теми установками, на которых строилась и развивалась русская национальная танцевальная культура и любительских и профессиональных хореографических коллективов.

Успех от свадебного гуляния зависел от распорядителя. Это был дружок - большой (то есть главный). Он должен быть и песенником, и музыкантом, и острословом, и поэтом, и плясуном. Исполнитель обязанностей дружки – большого, как получающий плату за свой труд, был уже полупрофессионалом. Отсюда лишь один шаг до появления профессионального исполнителя – скомороха, а затем возникновения театрального представления и сценического танца.

Профессионализация танцевального искусства начинается с момента появления скоморошества (VIII-IX в.). В начале своей профессиональной деятельности скоморох был «синтетическим» исполнителем, мастером на все руки. Но по мере развития искусство скоморохов на Руси стало делиться на жанры, среди которых были и «плясуны». Подобная специализация вызвала образование коллективов скоморохов – «ватаг», в которые входили представители разнообразных жанров. Эти ватаги и стали давать сценические представления, носившие название позорищ. В XV-XVI в. изменился быт правящих классов. Была отделена женская половина боярских хором от мужской. Это послужило к тому, что появились профессиональные танцовщицы (до этого плясунами были мужчины). Светская власть ополчилась на скоморохов, так как считали их опасными для правительства.

Скоморошество возродилось только в XVIII веке, приняв новую форму – ярмарочного театра, балагана.

За многовековой период своего существования скоморохи внесли большой вклад в историю развития русской танцевальной культуры. Благодаря им на Руси появились первые танцевальные коллективы «плясунов». Профессионализация народной пляски способствовала ее быстрейшему совершенствованию, а преемственность этого искусства обеспечивала сохранение национальных эстетических установок. Деление профессиональных танцев на мужской и женский соответствовало традициям народного искусства. Только строгое соблюдение художественных требований народа к танцу и сохранение различий в исполнении мужских и женских танцев, только непосредственная близость и тесная связь танцевального искусства с жизнью широких народных масс обеспечили русскому балету, как уже профессиональному танцевальному искусству, подлинный расцвет и способствовали отражению в хореографии передовых идей современности.

После Октябрьской революции новой формой проявления танцевального творчества народа стали профессиональные ансамбли песни и пляски, народные хоры, а также самодеятельные коллективы. Эти массовые любительские коллективы, возникшие почти во всех областях России, сумели поднять огромные пласты народного песенного и танцевального искусства, вывести русский танец на большую сцену. Таким образом, начиная с 20-х годов XX века в нашей стране создается большое количество любительских танцевальных кружков, ансамблей, студий и даже балетных театров. Проводятся смотры, конкурсы, фестивали, олимпиады художественного творчества. После Великой Отечественной войны создается большая сеть средних специальных учебных заведений, в которых стали готовить руководителей самодеятельных творческих коллективов (в том числе хореографических). В 60-х годах открываются хореографические

отделения в институтах культуры, которые стали готовить кадры балетмейстеров и педагогов.

Современное развитие самодеятельного художественного творчества (в том числе и хореографического) обусловлено общим состоянием Российского общества, нестабильностью политической обстановки, серьезными экономическими трудностями, а также социальными противоречиями, которые существенно изменили культурное содержание общественной жизни. Сложившаяся кризисная ситуация во многом изменила нормы и правила жизнедеятельности субъектов и объектов социально-культурной сферы и в последнее время мы можем говорить о повышенном интересе общества к сохранению и возрождению национальных культурных традиций в различных регионах России. Рассматривая вопрос о современной ситуации в развитии художественного самодеятельного творчества, мы не можем не говорить о возрождении общей культуры народа, сохранении и восстановлении утраченных традиций, которые обеспечивали каждому краю свою самобытность и неповторимость. При рассмотрении многообразных аспектов социально-культурного творчества особую значимость представляет исследование динамики и механизмов освоения традиционной культуры, форм ее бытования в конкретном регионе различными группами населения.

Осознание роли творческого культурно-досугового потенциала народной художественной культуры, педагогики в области танцевального искусства и перспективность использования такого опыта в современной культурной практике ставит проблему изучения сущности, специфики и особенности функционирования самодеятельного художественного творчества в современных условиях.

1.2. Художественное руководство любительским хореографическим коллективом

Для успешной работы любительского хореографического коллектива необходим организатор, идейный лидер, крепкая творческая личность – художественный руководитель, который будет определять идейно-эстетическое направление всей художественной жизни коллектива.

Художественный руководитель – это человек высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющий основами профессионального мастерства. От его мировоззрения и эстетических позиций зависят направления творчества и гражданско-идейные устремления всего творческого коллектива, на что оно будет направлено, какие проблемы танцы они будут решать. Он должен уметь мыслить балетмейстерскими образами.

Слово «балетмейстер» означает «мастер балетного спектакля». Балетмейстеры трудятся в оперно-балетных театрах, а также на эстраде, в ансамблях классического, народного, современного танца, ставят балетные танцы. Одни создают большие балеты, другие их репетируют, ведут педагогическую работу.

Разделим балетмейстеров на 4 типа: сочинитель, постановщик, репетитор и танцмейстер.

1. Сочинитель, создатель новых хореографических произведений. Его возможно ассоциировать с композитором, формирующим музыкальные произведения больших форм. Но композитор будит фантазии, воображение слушателей, формируя музыкальные образы, а балетмейстер для достижения той же цели формирует образы пластические, видимые. «... для того, чтобы наполнить танцевальный образ внутренним содержанием, чтобы придать ему жизненное правдоподобие, нужно в равной мере знать психологию и характерные черты как Принца из сказки, так и римского патриция с его вспышками ярости. Их нужно одинаково понимать и любить»[9, с.71].

Как ранее было сказано, чтобы стать балетмейстером, нужно иметь не только специальное хореографическое образование, но и способности к данному виду творческой деятельности. Талант балетмейстера состоит из

множества слагаемых: во-первых, это отлично развитое воображение, во-вторых, способность мыслить хореографическими образами и сочинять танцевальные, авторские композиции.

Балетмейстер обязан уметь воспринимать, испытывать, чувствовать и воспроизводить любые перемещения, жесты, позы, свойственные людям самых различных нравов и национальностей, как бы эти движения не были сложны.

Ещё Н.В. Гоголь в своих «Петербургских записках 1836 года» писал: «Посмотрите, народные танцы являются в разных уголках мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец бешенный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряжённый, тяжёлый, у другого лёгкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своём танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своём национальном танце ту же негу, страсть и ревность»[5, с.8].

Балетмейстер должен владеть выразительностью своего тела и мимикой. Кроме того, у него должна быть отличная зрительная память и острый взор. «Нужно накапливать в себе самый разносторонний опыт в познании людей, эпох, культур, держать всё это в памяти. Наша эмоциональная память – это то же, что записные книжки писателя, наброски и этюды художника. Вот ты подметил красивую усмешку на лице знакомого – запомни её, вот врезался в память выразительный поворот головы – и он пригодится, а вот по твоим щекам в горькую минуту текут слёзы – подойди к зеркалу, посмотри и запомни, как плачут мужчины. Придёт время, и это станет дополнительным штрихом к образу»[9].

Балетмейстер должен видеть исполнительские ошибки в массе танцовщиков. Музыкальный слух, идеальное чувство ритма дают балетмейстеру возможность, работая над музыкальным произведением, запомнить его так, чтобы при сочинении хореографии он сумел его мысленно воспроизвести. В связи с этим наличие начального музыкального образования также желательно для балетмейстера. Познание законов изобразительного искусства для балетмейстера очень важно, так как неотъемлемой частью его работы является рисунки в танцевальной композиции, разработка костюмов и декораций.

2. Постановщик – это тот, человек, который ставит готовые постановки на артистов.

3. Репетитор – это тот, человек, который отрабатывает готовые постановки с артистами. Так же он может заниматься восстановлением старых постановок, вводом новых исполнителей, в его работу входит отработка танцев и мизансцен, как сольных, так и массовых. «Передача опыта и традиций из рук в руки, из поколения в поколение, непрерывность этой цепочки преемственности обеспечивается в первую очередь трудом балетмейстеров-репетиторов – педагогов. Марина Тимофеевна Семёнова как балетмейстер-репетитор практически не знает себе равных. Она обладает удивительной способностью превращать мучительные репетиции, в осмысленный и насыщенный творческий процесс»[9].

4. Слово «танцмейстер» буквально означает «мастер танца», учитель танце, работающего в малых формах.

Встретить целый штат балетмейстеров, можно только в профессиональных коллективах и больших театров: одни которые работают только с солистами, другие – с кордебалетом, третьи лишь специализируются в области современной хореографии, четвёртые с народно-характерными танцовщиками. В небольших коллективах, руководитель является и сочинителем, и постановщиком, и репетитором в одном лице.

Художественный руководитель должен владеть знаниями режиссера-постановщика, чтобы грамотно поставить сюжетный танцевальный номер, а также способным сделать концертную программу. Руководитель, всегда должен стремиться к саморазвитию, познавать что-то новое, читать специальную литературу, посещать театры и концерты. Он должен развиваться сам и подтягивать, склонять к этому своих учеников. «Продолжалось и моё эстетическое самовоспитание. Для меня было вполне естественной потребностью посещение музеев, выставок, вернисажей, я стал серьёзнее интересоваться живописью, античностью, русским и европейским средневековьем. Это не было просто хобби, эти знания были мне необходимы в работе. Только профессиональных знаний недостаточно, наша работа требует всестороннего развития. В познании человеческой культуры не существует пределов...» [8]. Таким образом художественный руководитель любого танцевального коллектива должен быть компетентным специалистом.

Художественный руководитель должен быть не только хореографом, но и воспитателем. Он должен уметь найти общий язык со всеми участниками своего коллектива, обладать выдержкой, в какой-то степени даже быть дипломатом – уметь владеть искусством «стратегии» и «тактики». Ведь коллектив – это группа с разными характерами, привычками и со своими представлениями о способах достижения успеха в творческой деятельности. Конечно: «Балетмейстеры – народ очень разный, как впрочем, и все люди: С одним работалось легко и спокойно, творческие радости и огорчения по-братски делились пополам; другие жестоко требовали беспрекословного соблюдения своей воли, ни на шаг не поступаясь своим замыслом в угоду исполнителю»[9, с.84].

Руководитель всегда находится на виду и его недостатки всегда видны, поэтому требования к себе как педагогу подрастающего поколения должны быть очень высокими. Для этого надо, избавиться от таких качеств как: равнодушие, высокомерие, несправедливость в решении вопросов,

пристрастное отношение к одному ученику и неприязненное отношение к другому. Справедливость, творчество, труд, долг и чистая совесть – только эти качества никогда не подведут, и одни должны быть на первом месте у каждого педагога, художественного руководителя. Иначе сколько бы вы не говорили о нравственности, артисты, дети, которые занимаются в коллективе, увидят безнравственное поведения своего руководителя – и авторитета как не бывало. Во время создания новых танцевальных номеров, подготовки к конкурсам отчетных концертов, участники коллектива часто сталкиваются со стрессом, без чего невозможен настоящий процесс. По этой причине иногда из-за пустяков возникают споры, конфликты. И только взаимное уважение, вежливость, внимание и бережное отношение друг к другу могут оградить от ненужной нервозности весь коллектив. И такое взаимопонимание, и семейную атмосферу, в которой «один за всех и все за одного», должен и может создать только художественный руководитель. «Поведение с актёрами – целая наука. И, может быть, основа этой науки – любовь к ним. Если между вами всё хорошо, то даже самые мелкие советы будут ими восприниматься. В актёров надо влюбляться. Они прекрасные люди. Ни в коем случае нельзя оставлять до утра вчерашние недоразумения. Надо приходить, будто ничего и не было. Когда начинаешь злиться – хуже нет. Тут – только держись!»[15].

1.3. Особенности создания хореографического репертуара для любительского хореографического коллектива

Успех любого хореографического коллектива заключается в органичном сочетании художественно-исполнительского и образовательного процессов. Решение этой задачи во многом связано с репертуаром, с теми художественными произведениями, вокруг которых строится работа хореографического коллектива. Эффективность, выполняемых

хореографическим коллективом, во многом зависит от их качества, идейно-художественного уровня и социально-педагогического потенциала.

Выбор репертуара требует, чтобы художественный руководитель коллектива имел четкое перспективное видение всего творческого процесса как целостной и последовательной системы, в которой каждое звено, каждый фактор дополняют друг друга, обеспечивая тем самым решение общей художественной задачи.

Одним из критериев выбора репертуара для хореографической группы является его реальность, его соответствие техническим, артистическим и исполнительским возможностям коллектива.

При создании репертуара коллектива необходимо придерживаться определенных требований, требующий от хореографа несомненных творческих способностей. Эти требования можно обобщить следующим образом:

1. Следует помнить, что танцевальные номера должны соответствовать возрасту и уровню развития детей. Участники должны понимать тот материал, который они представляют.

2. Для одной и той же возрастной группы необходимо создавать разные танцевальные номера как сюжетные, так и игровые.

3. При постановке номера, его содержание и образы должны соответствовать выбранному музыкальному материалу.

4. Необходимо учитывать учебно-тренировочные цели творческого коллектива.

5. Нужно учитывать индивидуальные способности исполнителей при постановке танцев.

6. Время от времени создавать танцевальные произведения для сольных исполнителей и номера малой формы.

7. В практике хореографа использовать богатый материал из народных танцев.

Подлинное творчество не признаёт готовых рецептов и правил, и каждый хореографический номер, как и любое произведение искусства, требует оригинальных решений, индивидуального подхода. «... артист растёт только на новом, каждая новая постановка – это качественный скачок в творческой биографии, потому что любой балетмейстер, воплощая свой замысел в исполнителе, стремится к совершенной материализации своей идеи, требует этого от артиста и подводит его к максимальному приближению».[9, с.84].

Было бы также полезно разобраться в деятельности тех различных по профилю коллективах, которые функционируют в наше время, – этнографических, в которых принимают участия большинство люди преклонного возраста, непосредственные носители традиций; различных ансамблей народного танца, где можно увидеть все уровни работы с фольклором – от воссоздания аутентических образцов до стилизации и создания авторских композиций на основе фольклора (их большинство); групп, в которых народный танец сочетается с различными видами современной пластики. Для всех, казалось бы, очевидных задач практика показывает, что на местах этнографические и фольклорные коллективы требуют сценических постановок, созданных по всем законам театрального искусства, иногда упрекают балетмейстеров, которые создали авторские, оригинальные произведения, за отрыв от народных традиций...«Удивительный, однако, секрет в этом часто повторяемом слове «традиции». С одной стороны – их вечно ломают, чтобы пробиться к чему-то новому. С другой – оставшись без них, теряют почву»[15, с.122].

Таким образом, получается, что сохранять традиционные танцы – это лишь одна сторона проблемы. Необходимо сопровождать их тем, что рождается сегодня, образной системой художественного мышления, присущей новой эпохе. Современная народная сценическая хореография интенсивна в своем творческом поиске: ее можно представить как родник, один конец которого был предоставлен где-то «на» фольклоре, что является

вторым стремлением к современности, проблемам, надежности и тревогам современного мира.

Для постановки современных стилизованных произведений не стоит бояться пересмотреть всю поэтику фольклора, делать не «букву», а «дух». Ведь его влияние на творчество может быть шире и глубже, чем его воспроизведение, цитирование, подражание. На это и должны быть направлены основные усилия балетмейстеров, художественных руководителей хореографических коллективов. Включить их в современную сценическую культуру, сделать органичным нынешнему художественному мышлению.

Мы не можем отменить естественную смену форм пластического мышления людей, но мы можем, дав им другое направление, сохранить их как элемент национальной культуры. Сегодня хореографы не имеют права смотреть на процесс сохранения традиций односторонне, только с точки зрения их сохранения, они должны понимать эстетические потребности общества и уметь синтезировать фольклорное наследие с самыми современными формами, ритмами и цветами. «Конечно, не всё, что отлично от старого, может считаться хорошим. Однако есть общий наш опыт, который даёт возможность мыслить и чувствовать глубже. Но в этот опыт входит и мысль о движении. Забыть о движении, наверное, так же плохо, как и утратить опыт. Конечно, дом без фундамента рухнет, однако один фундамент тоже ещё не дом. Но сделать вещь, где есть объемность, гармония новых решений, трудно»[16, с.49].

Ответственность за репертуар лежит на художественном руководителе хореографической группы. Интересы международной культуры подразумевают существование национальных, и они традиционно передаются из поколения в поколение «носителями»; в этом случае, обладая знаниями о танце, законами его создания и выразительными средствами. И танец в его красиво-увлекательном коде несет в себе самые глубокие слои информации. Сохранение и использование традиций означает учет

современных тенденций, требований, использование конкретных художественных и выразительных средств. Народные работы в этом отношении предоставляют огромные возможности, но их творческое использование требует высокого эстетического вкуса, чувства меры и поддержания истинной связи с глубокими корнями искусства. Еще не до конца понятны отношения к хореографическим коллективам, отличающиеся их мотивационными и целевыми настройками. В некоторые из руководителей и участников рассчитывают на официальное признание, победу на смотрах и конкурсах, гастроли. Здесь высокий уровень исполнения достигается за счет интенсивной работы, программа часто создается с помощью приглашенных хореографов, танец исполняется в духе «лучших стандартов» профессионального искусства и рассчитан на успех всеми средствами. Другие ориентированы, в первую очередь, на совместный досуг, общение, знакомство с искусством хореографии, коллективное участие в творчестве.

Роль таких групп в воспитании эстетической, образованной, творческой личности очень велика. Смутное понимание специфики, возможностей и задач каждого из таких коллективов, неточность творческой ориентации – всё это ведёт, в конечном итоге, к снижению популярности жанра народно-сценической хореографии, к замедлению нашего пути из вчера в завтра

1.4. Воспитательная работа во время репетиционного процесса в любительском хореографическом коллективе

«Работать режиссёром – это так же трудно, как учительствовать в школе. Это тяжёлая профессия! Например, сегодня репетировать не хочется, а надо. С чего начать, чтобы создать рабочую атмосферу? Начать с любви, с ласковости, с юмора, не теряя при этом железной воли»[15, с.34].

Репетиция является основным звеном всей учебной, организационно-методической, воспитательной и образовательной работы с коллективом. По репетиции можно судить об уровне его творческой деятельности, общей эстетической направленности и характере исполнительских принципов.

Репетиция может быть представлена как сложный художественно-педагогический процесс, в основе которого лежит коллективная творческая деятельность, предполагающая определенный уровень подготовки участников. Без этого смысл репетиции теряется.

Художественный руководитель должен постоянно искать такие методы и приемы работы, которые позволяют ему успешно решать поставленные перед ним задачи. Каждый руководитель постепенно разрабатывает методологию построения и проведения репетиционных занятий, организации работы коллектива в целом. Однако это не исключает необходимости в базовых принципах и условиях проведения репетиций, в соответствии с которыми каждый руководитель может выбирать или выбирать подходящие приемы и формы работы, которые будут соответствовать его индивидуальному творческому подходу. Это особенно верно для молодых, начинающих художественных лидеров, которым иногда трудно найти наиболее подходящую форму и интересную репетиционную работу, чтобы подготовить команду к выступлению за короткий промежуток времени. «Когда-то Пришвин сказал, что не хотел бы снова стать юным, потому что опять пришлось бы мучиться от отсутствия мастерства. Ну, это, наверное, чересчур – жалко, когда уходит молодость. Но мастерство приходит действительно гораздо позже»[15, с.21].

Знание основных методологических и педагогических условий организации репетиционной работы и умение критически их переосмысливать в соответствии с их индивидуальным творческим подходом и особенностями коллектива – является важной предпосылкой успешной организации и проведения репетиций.

Необходимо, хотя бы в самых общих чертах, знать ряд организационных и педагогических вопросов, от которых зависит качество репетиционной работы. Ведь от того, насколько тщательно и всесторонне подготовлена репетиция, зависит ее педагогическая эффективность.

Хотелось бы сказать о наиболее важных аспектах организации репетиции, и мне кажется, что каждый художественный руководитель должен знать и обязательно использовать эти положения при организации репетиции своего коллектива.

Необходимо начинать репетицию вовремя, независимо от того, сколько участников прибыло в назначенный час. Это послужит хорошим уроком для тех, кто опоздает, и научит всех приходить на репетицию за 10-15 минут до начала занятий. В противном случае, зная, что художественный руководитель откладывает репетицию из-за поздней явки участников, количество задержек может постоянно увеличиваться, что приведет к потере времени, отведенного на репетицию. Это уменьшает не только художественную отдачу репетиции, но и ее образовательный, моральный и организаторский смысл. Безответственное отношение некоторых людей иногда раздражает, определенным образом расслабляет других, снижает в них чувство постоянного творческого «горения». В команде появляются нездоровые тенденции «эксклюзивности» для некоторых участников, резко снижается педагогическая значимость репетиции. Таким образом, начало репетиций в строго установленное время является этическим, педагогическим и художественно-эстетическим требованием.

Репетиция должна начинаться с разминки, чтобы разогреть исполнителей, подготовить их к длительным тренировочным и репетиционным работам. Но разминка не должна затягиваться, так как у исполнителей должны быть силы работать над репертуаром коллектива.

Из воспоминаний Мариса Лиепы о репетициях с Леонидом Михайловичем Лавровским: «Репетиция никогда не начиналась с разучивания какого-то па или танцевального куска. Каждой из них

предшествовало некое органическое вступление, увертюра из разговора, рассказа, истории, простого двухминутного общения с аудиторией. Со всеми вместе, включая пианистов. Это было необходимо, чтобы войти в определённую тональность будущей работы. Он, как умелый дирижёр, настраивал свой маленький оркестрик и подчинял его движению своей руки. И когда он чувствовал, что нужная тональность получена, ещё раз окидывал взглядом всех и тихо бросал: «Начали!»»[9, с.89].

Если вся организационная часть репетиции обеспечена должным образом, то ее образовательный эффект усиливается. Поэтому так важно продумывать репетиционные классы до мельчайших деталей их организационных, методологических и технических аспектов.

Неожиданные вызовы художественного руководителя, например: по телефону, режиссеру, директору и т. д., негативно влияют на творческое настроение участников. Если, тем не менее, есть необходимость покинуть репетицию, то, конечно, вам нужно извиниться перед участниками, дать им задание и поручить наиболее опытным из них контролировать свой ход.

Без продуманной репетиционной организации не может быть подлинного взаимопонимания между руководителем и коллективом, а также реализации педагогической и художественной программы. Четкая организация служит для поддержания у участников творческого горения, их активной самоотдачи.

Поскольку без планирования на репетиции неизбежно появляется элемент спонтанности, дисперсии и самопотока. Она может внезапно затянуться или, наоборот, быстро закончиться, поскольку что-то выпало из поля зрения руководителя, он забыл сделать что-то из того, что планировал ранее. Все это, в конечном итоге, сказывается на художественно-эстетическом росте коллектива, психологическом настроении участников к серьезной работе.

Поэтому художественному руководителю нужен продуманный и план, по крайней мере в самом общем виде, для придания своей работе

гармоничной, полной, логичной, педагогической направленности. Знание художественного руководителя своего коллектива, его творческий потенциал позволяет ему точно и подробно составить план каждой репетиции. Это требование относится как к начинающим, так и к опытным руководителям. «Я приходил к своим молодым и рассказывал о том, как репетирует Раневская, какая у неё тетрадка с ролью, вся исчерканная красным карандашом, и какая ответственность перед репетицией. Она знает: выйдет спектакль – и все пойдут смотреть Раневскую, она не должна разочаровать, потому что это очень стыдно, когда ты разочаровываешь»[15, с.81].

План репетиции включает в себя основные действия и задачи с их детальной расшифровкой, которую должна решить команда. Задачи должны быть конкретными, и важно, чтобы они включали не только технические моменты, но и художественные, эстетические и педагогические. Учебные задачи сформулированы, прежде всего, для того, чтобы придать всей работе коллектива единую линию. В этом случае педагогические цели являются наиболее важной задачей. Усилия коллектива и художественного руководителя направлены на его обеспечение, ему подчиняются все учебные и репетиционные классы. Важнейшая задача заложена как бы внутри деятельности коллектива, органично включенного в его содержание.

Исходя из плана, художественный руководитель ориентировочно ставит перед участниками конкретные задачи: изучить движения, представить образное содержание исполняемого номера, его художественные и исполнительские особенности и т. д. Введение в эту работу специальных элементов, которые формируют и развивают нравственные качества личности способствуют решению педагогических задач. Эта деятельность является одной из самых сложных, требующих особого дара - развитого педагогического мышления, умения, интуиции и видения развития личности, умения проектировать этот процесс, придавать образовательную направленность всем учебно-творческим и репетиционным работам, совмещать технические и художественные навыки участников выступления,

их нравственно-эстетическое развитие, формирование общей культуры поведения.

Характер репетиций зависит: во-первых, от технической подготовленности исполнителей, во-вторых, от степени сложности исполненного и выученного репертуара. Для профессиональных хореографических групп в этом отношении одни методические указания, для студенческих и детских хореографических групп - другие. В зависимости от этого время, отведенное на репетиционные занятия в разных группах, не одинаково. В группах для начинающих, а также в группах с низким художественно-исполнительным уровнем репетиционная работа сводится к минимуму. Учебные классы преобладают. В конце концов, репетиция, как таковая, может основываться на знаниях и навыках, которые были накоплены участниками. Они могут накапливать их только благодаря систематической и настойчивой учебной работе. Нельзя понять эту позицию так, чтобы репетиции не дают ничего для артистического, технического и исполнительского уровня участников, потому что в процессе репетиционных уроков коллектива оттачиваются навыки исполнителей.

Существуют различия в содержании репетиций высокопрофессиональной и начинающей команды. В первом периоде работы хореографической группы необходимо выбирать легкие и небольшие номера, разные по характеру и настроению. Такой подход к подбору танцевального номера позволяет разнообразить занятия, способствует более быстрому освоению исполнителями различных художественных и технических приемов, умению перестраиваться из одного темпа ритма в другой.

В любом хореографическом коллективе, а особенно в детском, нельзя работать над одним произведением в течение половины репетиции, тем более в течение всей репетиции. Участники в этом случае быстро устают. Номер им «придается», и они допускают в исполнении произвольные ошибки, вызванные в первую очередь снижением внимания, усталостью. «У режиссёра странная роль «массовика». Должен быть закон: если ты

репетируешь с двумя, а остальные пятнадцать сидят, то им тоже должно быть интересно. Если им скучно, ты их должен удалить или же сделать так, чтобы и они тоже что-то получили от репетиции. Какой ужас! Ты должен быть и массовиком, и педагогом»[15, с.34].

Для работы лучше брать номера в сочетании: лёгкие – сложные, быстрые – медленные. На лёгких номерах исполнители как бы «разогреваются». Сложные номера, особенно если они еще недостаточно понятны, требуют повышенного внимания, значительных эмоциональных и физических затрат. Исполнители в этом случае должны быть хорошо настроенными на работу или уже втянутыми в неё и в то же время неуставшими.

Исполнители не любят частых остановок на репетициях. Это нервирует, сбивает темп и настроение репетиции. Кроме того, частые остановки нарушают целостный взгляд на постановку, а значит, работа воображения усложняется.

Многое из того, что не получается после первого, чернового исполнения или первой репетиции, начинает выигрываться через 2 – 3 занятия: участники улавливают стиль номера, его характерные особенности, темп, смысловые особенности, образно-эстетическое содержание. Это обстоятельство помогает правильно исполнить не получившиеся трудные движения номера.

На репетиции замечания нужно стараться делать не по каждому допущенному недочету в отдельности, а сразу по нескольким, после исполнения целого номера. «Это должно быть так же точно вовремя, как раскрыть парашют»[15, с.35]. Если участники достаточно квалифицированные и опытные, то можно ограничиться словесными пояснениями. «Режиссёр должен высказываться конкретно, почти физически осязаемо, чтобы всем было всё понятно»[15, с.37]. Если нет уверенности в том, что исполнители сделают следующее повторение, как они должны, нет,

вы должны попросить группу или весь коллектив вернуться и повторить, отработать то место, в котором допускается ошибка, что бы его закрепить.

Темпы репетиции очень важны. Не следует репетировать один и тот же номер более 2-3 раз, даже если его исполнение не устраивает художественного руководителя. Возможно, что исполнители не поняли поставленные перед ними задачи (смутно объяснили, не слушали внимательно) или не смогли выполнить из-за слабой технической подготовки. Чтобы исправить допущенные ошибки, необходимы более конкретные объяснения. Если после этого участники не выполняют требования, они выполняют с ошибками - нужно пойти на компромисс: или затем по отдельности работать с исполнителями, которые не получают движений, чтобы не отвлекать всех от работы, или заменять отдельных участников и ставить других технически и художественно подготовленные исполнители.

Многократные повторения одного и того же номера снижают внимание, чуткость к жестам, объяснениям руководителя, притупляют творческую мысль у исполнителей. Занятия становятся скучными и надоедливыми. Эта опасность подстерегает даже хореографов профессиональных коллективов. «Надо быть, по возможности, ровным и точным, но нельзя быть скучным. Надо одну репетицию, например, чуть-чуть, похулиганить!»[15, с.34]. Принцип интереса и увлечённости – это одно из основных условий для плодотворной работы детского и студенческого хореографического коллектива.

Темп репетиции также включает в себя способность художественного руководителя вовремя отдохнуть от класса. Это целесообразно делать через 45-50 минут после начала работы. Вторая часть репетиции может длиться 40-45 минут. Практика показывает, что при таком временном соотношении первой и второй половины репетиции достигается максимальная активность участников.

Также важно, чтобы репетиция была завершена, но в то же время у участников все еще было желание потренироваться. Это настраивает их на дальнейшую самостоятельную творческую работу: учить связки, работать отдельно над техническими движениями и т.д. Пресыщение занятиями ведёт к снижению интереса к творчеству, следовательно, снижает эффективность занятий, их отдачу.

Коллектив всегда должен иметь наготове определенное количество номеров, с которыми он может выступить, не испытывая больших трудностей при подготовке к концерту.

Для более эффективной воспитательной работы на репетициях необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого исполнителя как с точки зрения личной, психологической, так и с точки зрения художественной подготовки. Фактор профессиональных, возрастных различий участников также важен в этом случае.

Репетиция — это работа. И работа, в которой результаты не всегда сразу видны. Включает элементы однообразия, которые утомляют участников, снижают их общую и исполнительскую активность. Обязанность художественного руководителя - вдохновлять их своим примером, а не давать им охладеть к творчеству. «Активность актёра зависит от того, в каком состоянии находится режиссёр во время репетиции. Режиссёр – это источник энергии, он определяет актёрам импульс. Режиссёрская «дрожь» должна перейти актёрам. Музыканты не смотрят на дирижёра, а всё равно чувствуют его, особенно такого, у которого есть ток»[15, с.35].

Нужно сказать, что репетиция – это подготовка участников, поддержание в них творческого настроения. Создание творческой и соответствующей морально-психологической обстановки в коллективе вынуждают искать эффективные методы работы, варьировать подходы к достижению намеченной цели.

К речи художественного руководителя во время репетиции предъявляются особые требования. Прежде всего, вам не нужно много

говорить, высказывать мысли как можно более кратко: участники приходят на репетицию, чтобы выразить себя как танцор, а не слушать длинные, иногда не относящиеся к делу, не связанные с предметом разговоры: «... а то некоторые - говорят, говорят, а актёр слушает и думает: «Ну давайте же, наконец, работать – хватит болтать!»».[15, с.39]. Частые словесные пояснения расхолаживают исполнителей, сбивают темп репетиции. Для лучшего пояснения своей мысли можно прибегнуть к помощи личного исполнительского показа. «...Надо приучать себя не вести сидячий образ жизни на репетициях. Я почти всегда на ногах, и актёры тоже. Как ни странно, а истина «в ногах»»[15, с.37].

Так же речь руководителя должна быть грамотная, культурная, тон при замечаниях и поправках ни в коем случае не должен быть грубым и оскорбительным. «Натура настоящего артиста – это чуткий инструмент. К каждому нужен индивидуальный подход. Нельзя допускать грубость, одёргивания». Про Марину Тимофеевну Семёновну Марис Лиёпа вспоминал так: «Её объяснения всегда отличаются образностью, удивительно точными сравнениями, которые находит она для объяснения задачи. Помню, в «Спящей красавице» в первой части вариации третьего акта балерине никак не удавалось сделать па-де-бурре так, чтобы Марина Тимофеевна была довольна, она ей втолковывала: «Ты когда-нибудь ходила по расплавленному асфальту? Вообрази себе, твои ноги увязли, прилипли к асфальту, ты с трудом втаскиваешь их, отдираешь!» Ей удавалось объяснить словами физическое состояние тела: «Собери ноги! Посмотри, у тебя нога-то – дура! Глупая нога-то! Ничего не говорит, ничего не объясняет! Она рассказывать должна, чувства передавать! Ну-ка, попробуй ещё!...»[9, с.116].

Генеральная репетиция имеет свои особенности, определяемые тем, что с одной стороны это репетиция, но в то же время она несет в себе признаки концертного представления (костюмы, грим, свет, звук и т. Д.). Генеральная репетиция является финальной для определенного этапа подготовки репертуара к концерту, и поэтому она решает такие задачи:

- как подготовить морально исполнителей к концерту;
- проверить программу, её выстроенность.

На генеральной репетиции не нужно делать частые остановки. Важнее пройти все номера с начала до конца, дать почувствовать исполнителям всю программу в целом, тем самым как бы равномерно распределить силы и эмоциональное напряжение между всеми номерами. И лучше проводить генеральную репетицию (если есть такая возможность) в том зале и на той площадке, где концерт должен состояться. В этом случае (если это необходимо) ещё есть время отработать нюансы, связанные с переодеванием, зарядкой костюмов, выходов на сцену, настройкой света звука и т.д.

ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

2.1. Хореографическая композиция «В малиновке»

За основу данной постановки взят образ Попандопуло, героя из советской музыкальной комедии «Свадьба в Малиновке», поставленной в 1967 года. Попандопуло является самым запоминающимся персонажем, и главным помощником злодея. Несмотря на то, что он находится в команде злодеев, Попандопуло своим обаянием очаровывает буквально каждого. В меру разгильдяй, немного туповат, но никогда не будет работать и делать себе в ущерб, искренне верит в то, что говорит.

В данной постановке показан образ этого героя, который попал в щекотливую ситуацию, и как он из нее будет выходить.

Сюжет хореографической композиции «В Малиновке».

Танец состоит из двух частей. В первой части рассказывается, как Попандопуло, прогуливаясь по окрестностям Малиновке, замечает на скамейке красивую девушку, которая беззаботно сидит и любит природу. Герой присаживается рядом с девушкой на одну скамейку, пытается сразу поцеловать девушку, но она ему отказывает. Чтобы исправить положение, Попандопуло дарит девушке цветок, который он спрятал под рукавом. Девушка польщена таким подарком, и принимает его. Попандопуло и девушка, начинают танцевать вместе и перед своим уходом девушка целует, его в щечку. Пока они, танцевали на скамейку присела другая девушка с книжкой. Увидев, что пришла другая девушка Попандопуло решает, так же подарить цветок, как и предыдущей девушке, который был приготовлен у него уже в другом рукаве. Но девушка не принимает его подарка, демонстративно встает и отходит от скамейки подальше. Герой принимает решение завлечь девушку своими танцевальными способностями. После окончания своей партии подает девушке руку, чтобы продолжить танец

вместе, но опять получает отказ, тем самым прогоняя Попандопуло. Но наш герой не сдаётся, и опять предлагает ей руку для танца. Девушка отвечает положительным ответом на приглашение на танец. Вторая часть композиции состоит из того, что пока Попандопало танцует с девушкой, и при прощании провожает ее воздушными поцелуями, выходит жена и видит все происходящее, когда герой оборачивается и видит свою жену, пытается скрыться от нее, но она его берет за шиворот, в этот момент проходит еще одна девушка Попандопуло не может отвести от нее взгляда, тем самым провоцирует жену, и она дает ему сильный подзатыльник и уходит, а Попандопало, остается сидеть один на земле рядом со скамейкой, потирая затылок.

Задача этой постановки высмеять таких мужчин как Попандопуло, показать тем самым как они смешно выглядят со стороны, а также показать девушкам, женщинам, что мы очень быстро и легко поддаёмся на провокации мужчин.

Этапы работы над хореографической постановкой.

1.Разборка идеи, костюма поиск песни.

Первое, что необходимо сделать – это разработать идею номера. Была обозначена тема номера – конфликт. Костюмы девушек соотносятся с временем выхода известного фильм на экран, а костюм Попандопуло было решено сделать приблизительной копией как в кинофильме «Свадьба в Малиновке».Песня взята из этого же художественного фильма, которую исполняет главный герой картины.

2.Набор хореографического текста.

Перед тем, как начать работать с исполнителями, нужно отобрать лексический материал и составить комбинации. Хореографическая композиция осуществлена в стилизации народного танца.

3. Работа с исполнителями.

Прежде чем приступить к непосредственному разучиванию готовых комбинаций, исполнителям было дано несколько заданий. Сначала

постановщику было необходимо познакомить их с элементами народного танца. Для этого проводилось несколько обучающих занятий, где были разобраны основные положения корпуса. Для того чтобы лучше уловить атмосферу и характер свои героев было дано задание, посмотреть фильм «Свадьба в Малиновке».

Дальнейшая работа была в разучивании подготовленных комбинаций, и рисунков перестроения.

4. Отрабатывание номера.

Последним этапом над постановкой номера является отработка номера. После этого постановщику необходимо оценить проделанную работу и сопоставить задуманные результаты с итоговыми.

Запись танца приведена в таблице 1.

Обозначение:

D1-исполнитель 1 (главный герой, Попандопало)

D2-исполнитель 2 (девушка)

D3-исполнитель 3 (девушка)

D4-исполнитель 4 (жена главного героя)

D5-исполнитель 5 (девушка)

Таблица 1

1 - 4 такт	Номер начинается с точки. На сцене находится уже скамейка и исполнитель D2 уже на ней сидит. На первый такт выходит из-за кулисы исполнитель D1, идет по диагонали из задней кулисы справа, со сторон зрителя.
5-8 такт	Исполнитель D1, проходя мимо исполнителя D2, делает разворот на 360°, бежит к исполнителю D2 делая колесо через скамейку. Исполнитель D1 и D2

	переглядываются сначала с правой стороны потом с левой.
9-12 такт	Исполнитель D1 перепрыгивает через скамейку и садится по левую сторону от исполнителя D2. Делает наклон корпусом на исполнителя D2, исполнитель D2одновременно наклоняет корпус с исполнителем D1, только сначала назад, а потом в исходное положение и обратно, затем достает из рукава цветок и дарит исполнителю D2, который его принимает. Исполнитель D1 потирает руки и хочет обнять исполнителя D2,но исполнителя D2 уже не оказывается на скамейки.D2 перебегает и встает на скамейку справа от зрителя D1стоит с левой стороны скамейки, готовый подхватить исполнителя D2.
13-16 такт	Исполнитель D2 бежит по скамейки по направлению к исполнителю D1, держится за его плечи, D1 в этот момент крутит исполнителя D2 на 360° и отпускает на землю,D1 иD2 зацепляются руками и вперед, шагают на крест, затем D1 крутит D2 на месте, и делает хлопушку,D2 хлопает в ладоши, прыгая при этом на месте.
17-21 такт	Исполнитель D1 подхватывает за талию исполнителя D2, и ведет ее по кругу, идя при этом в demiplie, а D2 идет на полупальцах, при этом правой рукой держа свое платье. Исполнитель D1 и D2 приходят в исходное положение делают вместе припадания после чего D1 крутит D2 в сторону левых кулис со стороны зрителя. Исполнитель D2 идет за кулисы предварительно перед этим отправляет воздушный


	поцелуй исполнителю D1
22-26 такт	Исполнитель D1 поворачивает в сторону скамейки и видит что на ней уже сидит читая книгу исполнитель D3, D1 садится на скамейку и делает хлопок по правой ноге привлекая к себе внимание, D3 отворачивается от D1, D1 достает из рукава цветов и дает исполнителю D3, D3 встает демонстративно со скамейки и поворачивается спиной к D1, D1 встает на скамейку и делает прыжок «разножка» со скамейки, приземляясь делает хлопушку и протягивает руку к исполнителю D3.
27-30 такт	Исполнитель D3 отбивает дробь в продвижение к D1, пытаясь прогнать его, исполнитель D1 в ответ делает хлопушки в продвижении к D3, и опять протягивает руку. D3 протягивает руку в ответ, D1 закручивает D3 к себе, потом от себя раскручивает на другую сторону, делает приседание и поддержке переносит исполнителя из левой стороны в правую. Исполнитель D3 уходит, посылая воздушные поцелую D1
31-34 такт	В это время когда D1 отправляет воздушный поцелуй, выходит исполнитель D4, и видит все происходящее. Стоит руки в боки, злая, и ждет когда ее заметит D1. D1 поворачивается и видит D4, натягивает на себя кепку и пытается уйти незамеченным, но D4 его догоняет пытается схватить на шиворот. D1 успевает увернуться и подхватывает ее под руки и идут щека к щеке, на зрителей, потом D1 сильно закручивает D4 пытаясь ее дезориентировать, но D4 успевает схватить

	за шиворот D1, и в это время по авансцене из левой кулисы в правую проходит D5, D1 любуется ей как замороженный, чем еще больше злит D4 сильный подзатыльник.
35-36	D4 уходит, а D1 сидеть рядом со скамейкой, потирая затылок. D1 встает и уносит с собой скамейку.

Запись танца.


Рисунок танца приведен в таблице 2

Обозначения:

 - исполнители

 - начальное положение

 - конечное положение

 - скамейка


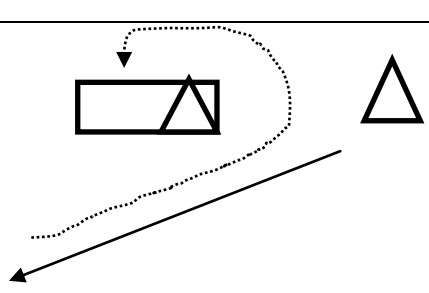
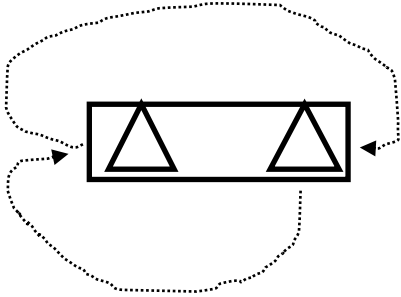
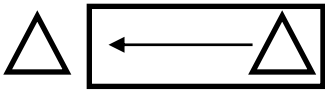
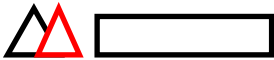
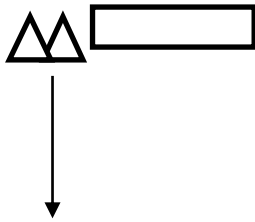
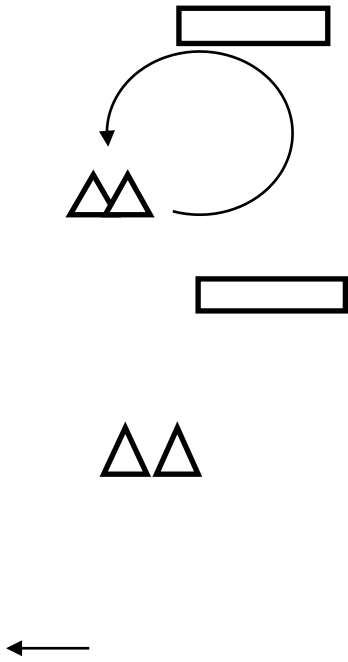
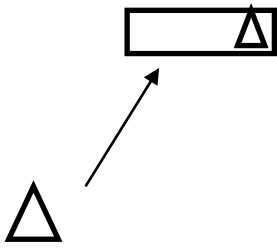
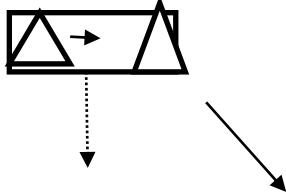
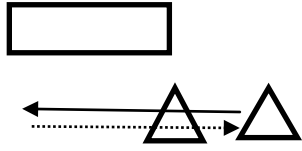
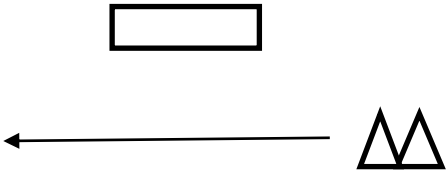
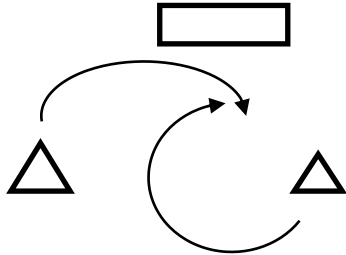
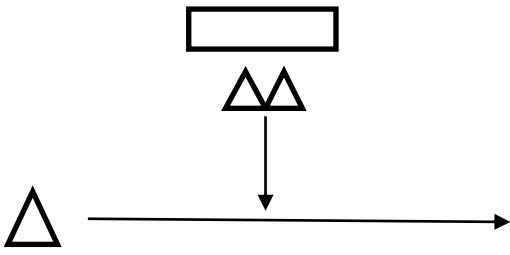
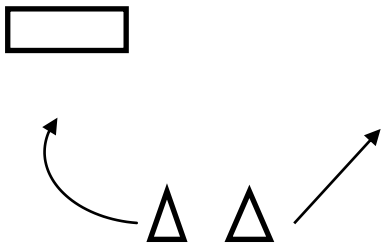
 - поддержка

Таблица 2

Рисунок	Описание
	<p>1-4 такт.</p> <p>Исполнитель D1 идет по диагонали. Исполнитель D2 в это время сидит на скамейке. D1 дойдя до своей точки делает разворот и идет за скамейку.</p>

	<p>5-9 такт</p> <p>D1 садится на скамейку. D2 обегает скамейку и, встает на нее с правой стороны от зрителя. D1 идет к краю скамейки с левой стороны от зрителя.</p>
	<p>10-11 такт.</p> <p>D2 бежит по скамейке на поддержку к D1.</p>
	<p>12-13 такт.</p> <p>D1 и D2 делают поддержку.</p>
	<p>14-16 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 идут вперед на авансцену.</p>
	<p>17- 18 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 идут вместе по кругу, и возвращаются в исходное положение.</p> <p>19-21 такт</p> <p>Исполнитель D1 крутит исполнителя D2, D2 уходит за кулисы.</p>

	<p>22-23 такт</p> <p>Исполнитель D3 сидит на скамейке. Исполнитель D1 идет с садиться на левую сторону скамейки от зрителя.</p>
	<p>24-26 такт.</p> <p>D3 встает и уходит со скамейки. D1 встает на скамейку и делает прыжок в«разножку».</p>
	<p>27-28 такт.</p> <p>D3 делает дробь в продвижении, D1 отходит в сторону. D1 делает хлопушки в продвижении, D3 отходит в сторону.</p>
	<p>29-30 такт.</p> <p>Исполнители D1 и D2 делают комбинацию в продвижении с право налево от зрительного зала.</p>
	<p>31-32 такт.</p> <p>На сцене появляется исполнитель D4, D1 пытается убежать, D4 бежит за ним.</p>
	<p>33-34 такт.</p> <p>Исполнители D1 и D4 идет вперед на авансцену. Исполнитель D5 проходит с левой кулисы на правую.</p>

	<p style="text-align: center;">35-36 такт.</p> <p>Исполнитель D4 уходит за кулисы, D1 падает и кувырками остается на середине.</p>
---	---

2.2. Хореографическая композиция «Из тьмы во свет»

За основу темы данной постановки взяты размышления о том, как человек попадает в трудную жизненную ситуацию, когда он находится на грани и пытается выбраться из этого. Многие люди по разным причинам оказываются в таких ситуациях. Обстоятельства могут быть самыми разными, поэтому не стоит винить или осуждать человека, не зная ситуации целиком. Чаще всего люди просто устают бороться, и их жизнь кардинально меняется, но, к сожалению, не в лучшую сторону. Эта постановка, о том, как люди изменить ситуацию, но это не у всех получается, так как это не легкое дело и требует колоссальных сил, а люди чаще всего жалеют себя и после первой неудачи опускают руки. На эту тему написаны очень много произведений, например пьеса М. Горького «На дне».

Для того чтобы раскрыть идею этой постановки, было необходимо изучить основы техники контактной импровизации, так как она подходит под содержание номера. Контактная импровизация – это вид, форма движения, импровизационная по природе, вовлекающая два тела в соприкосновение. На основе этой техники построена часть композиции.

Для данной постановке были выбраны шесть человек, которые будет танцевать с завязанными глазами, символизируя темноту, в которой человек находится.

В экспозиции происходит знакомство зрителя с героями. Номер начинается с точки, все герои находятся на сцене.

В завязке мы наблюдаем процесс борьбы за свою жизнь, он очень экспрессивный, тяжелый. Герои дергаются, бьются в конвульсиях, цепляются за последний шанс выбраться из этой тьмы.

В кульминации мы наблюдаем как часть исполнителей все-таки находят в себе силы, преодолевают все испытание и снимают повязки, авторая половина героев, которая, так и не смогла встать на ноги и снять с себя повязки, остаются на коленях и во тьме.

Музыка подобрана в стиле «epicmusic», что позволило передать в ярких красках столкновение и борьбу.

Этапы работы над хореографической композицией.

1. Разработка идеи, костюма, поиск музыки.

Первое, что необходимо сделать, это разработать идею номера. Далее было определено, какой должен быть костюм у исполнителей, и осуществлен поиск музыки.

2. Набор хореографического текста.

Перед тем, как начать работать с исполнителями, был отобран лексический материал и составлена комбинации. Хореографическая композиция осуществлена в стиле современного танца

3. Работа с исполнителями.

Прежде чем приступить к непосредственному разучиванию готовых комбинаций, исполнителям было дано несколько заданий. Сначала постановщику было необходимо познакомить их с техникой импровизации для дальнейшей эффективной работы. После этого им было предложено подумать над идеей постановки и выразить свои мысли в небольшой танцевальной импровизации. Далее разучивались заранее подготовленные комбинации.

4. Отработка номера.

Последним этапом работы над хореографической композицией является отработка номера. После этого постановщику необходимо

оценить проделанную работу и сопоставить задуманные результаты с итоговыми.

Запись танца приведена в таблице 3

Обозначения:

D1– исполнитель 1,

D2 – исполнитель 2,

D3 – исполнитель 3,

D4 – исполнитель 4,

D5 – исполнитель 5,

D6 – исполнитель 6,

Пр.н. – правая нога,

Л.н. – левая нога.

Таблица 3

1-4 такт	Постановка начинается с точки, исполнители уже на сцене, стоят у задника в два ряда по три человека. Исполнители D1,D2,D3, начинают ломанные движения, медленно опускаясь на партер. Со 2 такта начинают движения исполнители D4,D5,D6 повторяют то же самое за первыми исполнителями.
5-8 такт	Все исполнители ползут, на руках, ноги при этом расслаблены на пола касаются только полупальцы, на авансцену в два ряда. И остаются стоять в планке первые четыре счета.
9-12 такт	Одним прыжком, через партер ложатся на спину. Поднимают руки «х» со стороны зрительного зала и опускают их на пол в стороны. Далее каноном поднимаются в галочку на четыре счета, вставая при

	этом в разных ракурсах, и ложатся обратно на пол.
13-16	На 13 такте делают кувырок назад, и сразу прыжок вверх с прогибом в спине. Далее в партере делая изломанные, угловатые перекаты все исполнители собираются в центре, в плотную кучу.
17-20 такт	Начинают подниматься вверх, при этом у каждого видна точка, за которую он поднимается (локоть, подбородок, плечо и так далее). На 20 такт все падают вниз, как будто их держали за веревки и резко отпустили, и тут же разбрасывает в разные стороны как тряпичных кукол.
21-24 такт	Далее начинается импровизационная часть по одному такту на пару, первая пара исполнитель D1 и D6, вторая D2 и D5 , третья D3 и D4.
25-29 такт	Начинают ползти к заднику, вставая в две линии, первая линия исполнители D1,D2,D3, вторая линия D4,D5,D6, как в начале танца делают прыжки, каноном, вторая линия отстает от второй на четыре счета. В конце прыжков каждая линия делает свои комбинации.
30-34	Пока вторая линия доделывает прыжки с комбинацией, первая линия успевает убежать за вторую линию, и как только вторая убегают, что бы встать за первой, первая начинает делать комбинацию. Вторая линия делает ту же комбинацию с отставанием на четыре счета. Первая линия, закончив комбинацию, остаются стоять спиной к зрителям с опущенной головой, дожидаясь второй

	линии.
35-38 такт	Вторая линия разворачивается лицом к зрителю и две линии идут друг на друга, зацепляясь друг за дружку, четыре счета пытаются вырваться друг от друга. Расцепляясь линии находятся спиной к друг другу. Каждая линия делает свои комбинации, первая линия делает в партере, вторая делает комбинацию с элементами прыжков.
39-40 такт	Вторая линия снимает повязки и уходит за кулисы. Первая линия стоит на коленях, и не может снять повязки и потихоньку каждый опускается на пол и ложится в позу эмбриона.

Запись танца

Рисунок танца приведён в таблице 4.

Обозначения:



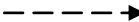
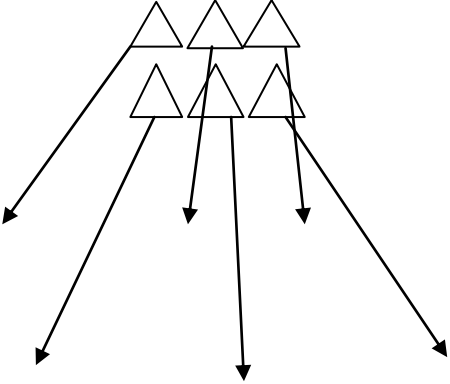
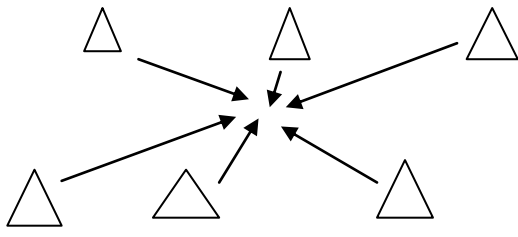
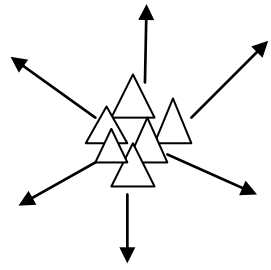
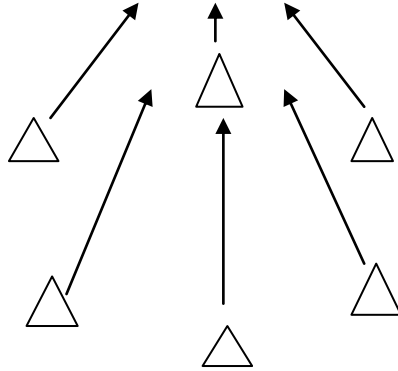
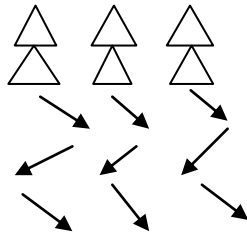
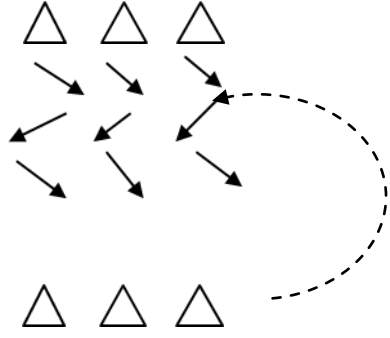
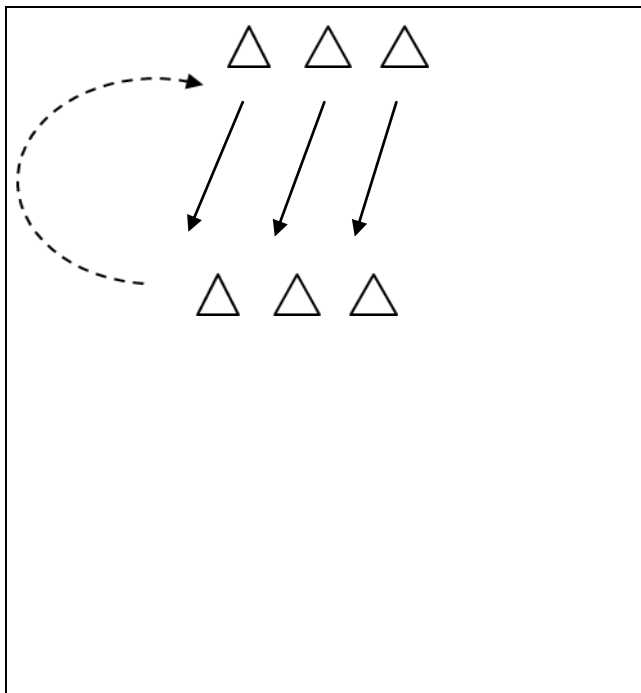
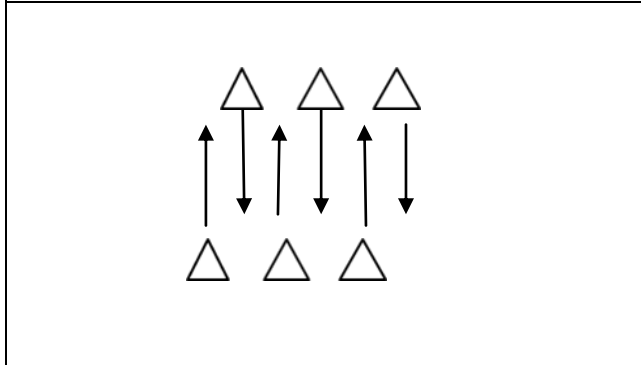
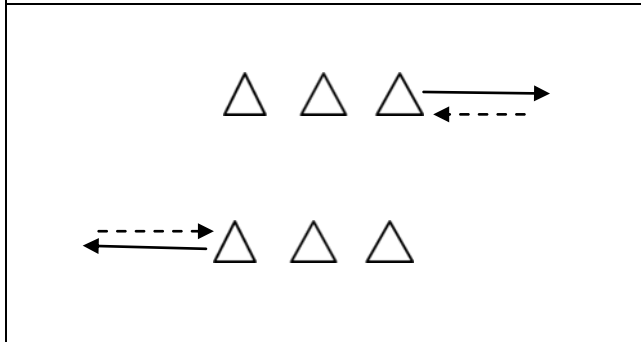
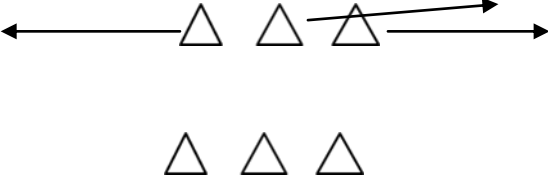
-  – исполнители;
 – начальное движение;
 – конечное движение.

Рисунок	Описание
	<p>1-8 такт</p> <p>Исполнители стоят в две линии, первая линия D1,D2,D3, вторая линия D4,D5,D6. На 4 такт ползет вперед первая линия, на 5 такт ползет вторая линия и все остаются в планке.</p>

 	<p style="text-align: center;">9-16 такт</p> <p>Все исполнители собираются в плотную кучку.</p> <p style="text-align: center;">17-24 такт</p> <p>Все исполнители прыгают из кучи в разные стороны.</p>
	<p style="text-align: center;">25-26 такт.</p> <p>Все исполнители изломанными линиями ползут к заднику и как в начале становятся в две линии. Исполнители D1,D2,D3 первая линия, исполнители D4,D5,D6 вторая линия.</p>
	<p style="text-align: center;">27-28 такт</p> <p>Первая линия делает комбинацию с прыжками по зигзагу.</p>
	<p style="text-align: center;">29-30 такт</p> <p>Вторая линия опаздывает на четыре счета и делает комбинацию с прыжками, точно так же как и первая зигзагом. Первая линия тем временем убегает назад за вторую линию.</p>

	<p>31-32 такт</p> <p>Как только вторая линия заканчивает свою комбинацию, убегает назад за первую линию. А первая линия начинает делать комбинацию с продвижением вперед.</p>
	<p>33-34 такт.</p> <p>Вторая линия начинает делать комбинацию с опозданием на четыре счета, так же с продвижением вперед. Первая линия, закончив комбинацию стоит спиной к зрителю с опущенной головой, ждет вторую линию.</p>
	<p>35-36 такт.</p> <p>Первая линия стоит спиной к зрителям, а вторая разворачивается лицом, и две линии идет друг на друга.</p>
	<p>37-38.</p> <p>Первая линия делает комбинацию с продвижением влево от зрительного зала за тем возвращаются в исходное положение, вторая делает в право от</p>

	зрительного зала и то же возвращается в исходное положение.
	<p>39-40 такт.</p> <p>Первый ряд остается стоять на коленях у авансены, второй расходится по кулисам.</p>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выпускная квалификационная работа посвящена специфике постановочной работы в любительском хореографическом коллективе. В первой главе выявлены основные условия необходимые для организации плодотворной творческой деятельности любительского хореографического коллектива.

Важной составляющей является наличие художественного руководителя, который должен быть идейным лидером, сильной творческой личностью, определяющей идейно-эстетическое направление всей художественной деятельности коллектива.

Художественный руководитель должен обладать организаторскими способностями, от его уровня профессионализма и эстетического вкуса зависит подбор репертуара, музыки, костюмов, а от его качеств личности – будет ли он воспитателем коллектива и сможет ли осуществлять учебно-воспитательную работу.

Во второй главе была осуществлена постановка двух хореографических композиций одна в жанре народная стилизация, другая в жанре современного танца.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеева В.В. «Что такое искусство?». Т.1 – М., 1973
2. Бакланова Н.А. Профессиональное мастерство работника культуры: Учебное пособие. М.: издательство Московского Государственного Института Культуры, 1994
3. Выгодский Л.С. «Психология искусства». – М., 1968
4. Журнал. Балет. 1. январь – февраль. 1985
5. Захаров Р. «Сочинение танца: страницы педагогического опыта». – М., 1983
6. Каган М.С. «Искусство и общение». – М., 1989
7. Каргин А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе: Учеб. Пособие для студентов культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств. – М.: Просвещение, 1984
8. Константиновский В., «Учить прекрасному». – М., Изд-во «Молодая гвардия», -1973
9. Лиера М.Э. «Вчера и сегодня в балете». – М., «Молодая гвардия», 1982
10. Никифорова А.В. Советы педагога классического танца. С.-П., 2005
11. Пуртова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О.В. «Учите детей танцевать: учебное пособие для студентов учреждений среди профобразования».- М.: ВЛАДОС, 2003
12. Сухомлинский В.А. «Сердце отдаю детям». – Киев, 1977
13. «Художественное творчество и ребёнок». Под ред. Ветлугиной, - М., 1972
14. «Хореографическое образование на стыке веков»: Сб. докл. и тез. Всероссийской науч.-практ. конф. (Москва, 25-28 апреля 2003 года)/ Отв. Ред. В.Н. Нилов – М.: МГУКИ,2003
15. Эфрос А.В. «Репетиция – любовь моя». – М., 1993, кн. 1
16. Эфрос А.В. «Профессия – режиссер». – М., 1993, кн. 2
17. «Эстетическое воспитание школьников на уроках художественного цикла: сборник научных трудов» - М., 1989

18. «Эстетическое воспитание в школах искусств: из опыта работы». – М., 1988
19. Якобсон П.М. «Психология художественного творчества». – М., 1971
20. Худеков, С.Н. Всеобщая история танца [Текст] / С.Н. Худеков.- М.: Эксмо, 2009. 608 с.