



Т. Б. Нарская

# РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС

– ОСОБЫЙ ВИД ПРАКТИЧЕСКОЙ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»  
Хореографический факультет**

**Т. Б. Нарская**

**РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС – ОСОБЫЙ ВИД  
ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА**

**Учебно-методическое пособие**

по дисциплине «Основы репетиторской работы в хореографии»

для студентов, обучающихся по направлению подготовки

52.03.01 Хореографическое искусство,

профиль «Искусство балетмейстера»

Челябинск

ЧГИК

2019

УДК 793.3(073)  
ББК 85.32я73  
Н30

Утверждено на заседании кафедры педагогики хореографии  
Челябинского государственного института культуры,  
протокол № 5 от 25 января 2019 г.

**Нарская, Т. Б.** Репетиционный процесс – особый вид практической деятельности хореографа: учеб.-метод. пособие для студентов, обучающихся по направлению подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, профиль «Искусство балетмейстера» / Т. Б. Нарская; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2019. – 85 с.  
ISBN 978-5-94839-700-9

Пособие направлено на разработку методологии деятельности репетитора, обеспечение его методами, средствами и приемами, необходимыми в процессе подготовки художественного продукта.

Адресовано студентам хореографических факультетов, артистам балета, руководителям хореографических коллективов, выбравших репетиторство как вид творческой деятельности.

Рецензенты:

*Тараторин С. В.*, засл. артист РФ, солист  
Челябинского театра оперы и балета им. М. И. Глинки;  
*Бриске И. Э.*, проф. кафедры искусства балетмейстера  
Челябинского государственного института культуры

ISBN 978-5-94839-700-9

© Нарская Т. Б., 2019  
© Челябинский государственный  
институт культуры, 2019

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИИ.....	9
1.1. Профессиограмма репетитора-хореографа .....	9
1.2. Понятийный аппарат.....	10
2. СОДЕРЖАНИЕ ПРОЦЕССА РЕПЕТИЦИИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ.....	20
2.1. Сущность репетиционного процесса в хореографическом коллективе.....	20
2.2. Психолого-педагогический аспект репетиционного процесса .....	22
2.3. Формы сценического танца.....	25
3. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ....	30
3.1. Организационно-методическое направление в репетиционном процессе.....	30
3.2. Практические рекомендации по осуществлению репетиционного процесса.....	36
3.3. Виды репетиций .....	48
4. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ .....	52
4.1. Любительские хореографические коллективы и их сущность .....	52
4.2. Педагогический процесс – основа подготовки исполнителя .....	56
4.3. Многофункциональность деятельности руководителя коллектива.....	59

5. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО КУРСУ «ОСНОВЫ РЕПЕТИТОРСКОЙ РАБОТЫ В ХОРЕОГРАФИИ» .....	62
5.1. Задания для самостоятельной работы.....	62
5.2. Вопросы к зачету.....	63
5.3. Список литературы и источников .....	64
<i>Приложение.</i> Публикации Т. Б. Нарской, посвященные деятельности хореографа-репетитора .....	69
Память как условие постоянного познания и совершенствования деятельности хореографа .....	69
Хореография как фактор социализации творческой личности .....	75
Ремесло, творчество, мир чувств – основа хореографического образования (на примере книги А. А. Сапогова «Гармония духа материи») .....	80

## **ВВЕДЕНИЕ**

«Основы репетиторской работы в хореографии» – один из основных курсов по подготовке художественного продукта к сценическому показу. Разработка содержания связана с многообразием форм и выразительных средств хореографии XXI в. Она рассматривается как система слагаемых, четко разграниченная пластической сферой: хореографический текст, музыкальная выразительность, актерское мастерство, готовность к сценическому исполнению. В эту систему входят специалисты, осуществляющие образовательный процесс: балетмейстер, репетитор-хореограф, педагог-хореограф, режиссер, исполнители, в том числе и руководители хореографических коллективов.

Репетиторство – самая мало разработанная сфера деятельности хореографа, хотя в ее основе лежит полноценная педагогическая система.

Этот вид деятельности хореографа получил самостоятельное развитие в связи с потребностью при постановке одноактных и многоактных балетов передавать значительные знания всех компонентов хореографического произведения.

История развития хореографического искусства сохранила содержание работы «учителей изящных манер», учителей танцев, сочинителей хореографии. Везде незримо присутствует репетиционный процесс, который помогает осуществить замысел автора произведения. Публичные выступления требовали владения ма-

нерой, стилем, соответствующих развитию общества. Об этом свидетельствуют труды хореографов XVI – XIX вв. Однако описание движений, музыкальная раскладка, запись рисунков в их многообразии не могут передать манеру и стиль исполнения – требуется осмысление всего перечисленного.

Репетиционный процесс – вид совместной деятельности хореографа с исполнителями, направленный на создание художественного произведения, повышение исполнительского уровня, а также сохранение хореографического наследия. Включается в период между сочинительством и выходом на сцену хореографического произведения. Накопленный вековой опыт отражает пути развития танцевальных школ (и их разнообразных направлений), сохранения классического наследия, расширения репертуара балетного театра, помогает понять современное прочтение хореографических текстов, постичь многообразие выразительных средств шедевров прошлого. Репетиторское мастерство позволяет передать молодым артистам все многообразие форм, стилей, направлений для овладения профессией.

В основном репетиционным процессом *руководят (осуществляют)* солисты балета, отслужившие срок на сцене. Неизбежная смена деятельности требует иных знаний: педагогики, психологии, музыкальной грамотности, организаторских способностей, владения школой хореографии. Необходимо осмысление творческой деятельности репетитора, систематизация методов по организации репетиций с солистами, ансамблем исполнителей, работы с музыкальным первоисточником.

Репетитор как творческая единица упоминается в отзывах, рецензиях в связи с качеством исполнения солистами, кордебалетом и слаженностью всех компонентов хореографического про-

изведения. Содержание и формы работы репетитора исторически передавались из уст в уста, через трактаты, записи. Анализ и методология этой деятельности не затрагивались.

Настоящее издание осуществляется на основе более чем 70-летнего опыта работы в области хореографического искусства – в качестве артистки балета, педагога, репетитора, балетмейстера в театрах оперы и балета таких городов, как Горький (Н. Новгород), Сталино (Донецк), Куйбышев (Самара), Челябинск, и преподавателя – профессора кафедры хореографии Челябинского государственного института культуры.

Пособие направлено на разработку методологии деятельности репетитора, обеспечение его методами, средствами и приемами, необходимыми в процессе подготовки *художественного продукта*.

Исследование методики создания хореографического произведения *определяет деятельность* репетитора по содержанию, формам и методам работы с исполнителями.

Предложенные рекомендации, методы, приемы небесспорны, поэтому обязательно личностное отношение к указанной профессии. В той или иной форме репетиционный процесс является частью творчества балетмейстера, исполнителя, педагога, но выступает скорее в качестве неосознанного действия.

Цель курса «Основы репетиторской работы в хореографии» – создать условия для практического освоения репетиционного процесса, опираясь на методические разработки по изучению танцевальных форм, стилевых и жанровых особенностей произведений балетного репертуара.

Задачи курса:

- приобрести умение профессионально осуществлять педагогическую и репетиционную работу с исполнителями;
- научиться применять в профессиональной деятельности методы хореографической педагогики, постановочной и репетиционной деятельности;
- овладеть способностью профессионально работать с исполнителями, корректировать их ошибки, иметь четкие художественные критерии подбора исполнителей, воспитывать потребность постоянного самосовершенствования у артистов.

Обучающийся осваивает составные части малых и больших форм сценического танца, основы организации репетиций от первоначального этапа до завершения создания хореографического произведения.

Настоящее издание адресовано студентам хореографических факультетов, артистам балета, руководителям хореографических коллективов, выбравших репетиторство как вид творческой деятельности.

# **1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИИ**

## **1.1. Профессиограмма репетитора-хореографа**

Любую профессиональную деятельность характеризует комплекс необходимых для нее качеств и соответствие определенным требованиям. Разработка профессиограммы поможет увидеть их более внятно.

Профессиограмма репетитора состоит из совокупности знаний положений школы классического, народно-сценического (характерного) танца, специфики направлений современной хореографии, владения методикой преподавания.

Требования к профессии репетитора:

- знание основ педагогики и психологии хореографического искусства;
- владение стилевыми характеристиками разных видов танца;
- владение музыкальной грамотностью;
- наличие профессиональной памяти;
- владение основами актерского мастерства;
- знание основ режиссуры балетного спектакля;
- умение применять индивидуальный подход в развитии профессионального роста исполнителей;

– обладание навыком быстрого определения состояния исполнителей;

– владение речью как средством воздействия (через многообразие динамических оттенков, образное мобилизующее сравнение);

– знание составных частей балетного спектакля, законов драматургии, приемов сохранения исторического наследия и танцевального репертуара.

Важную роль в деятельности репетитора играют организаторские способности. Именно от их наличия зависит рациональное использование репетиционного времени, социальные и творческие условия для эффективной работы исполнителей, охват вниманием всех участников репетиционного процесса, осуществление исполнителями общих и индивидуальных рекомендаций с учетом физической нагрузки до и после репетиции.

## **1.2. Понятийный аппарат**

Репетицию необходимо рассматривать как коммуникативный процесс. Создание атмосферы для продуктивной работы во многом определяется лексическим запасом хореографа-репетитора, его умение выбрать необходимые термины и понятия для конкретной творческой или психологической ситуации. Лексикон репетитора достаточно разнообразен. Он включает термины педагогики и психологии, музыки и литературы. Обязательным является использование специальных (хореографических) понятий, которые приняты в сообществе хореографов, способствуют экономии времени и пониманию участников репетиционного процесса.

Рассмотрим наиболее устойчивые понятия.

*Адажио*, в уроке классического танца – танцевальная композиция, состоящая из плавных движений, устойчивых поз, поворотов, вращений. Различают большое и маленькое адажио.

*Аллегро* – упражнения, выполняемые в быстром темпе.

*Апломб* – уверенная свободная манера исполнения. Умение сохранить в равновесии все части тела. Устойчивость в танце.

*Балетмейстер* – автор и постановщик балетов, хореографических миниатюр, танцев.

*Баллон (ballon)* – способность во время прыжка задержаться в воздухе, сохраняя позу.

*Батман (battement)* – бросок, взмах ноги; выделяют большие и маленькие броски (на 45 и 90 градусов).

*Быстрота* – способность производить движения за минимально короткое время. Зависит от подвижности нервных процессов.

*Вариация* – небольшой сольный танец. Классическая вариация: традиционная, динамичная, стремительная, прыжковая, технически сложная мужская, женская.

*Взгляд* – направление глаз, выразительное средство.

*Взлет* – прыжок танцовщика; высота взлета.

*Взмах* – быстрое движение рукой или ногой вверх.

*Вращение* – повороты на двух или одной ноге.

*Выворотность* – способность танцовщика к свободному разворачиванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев. Это обязательное условие исполнительской техники классического танца. Способствует более свободному и пластически завершённому движению ног. Может быть врожденной или приобретенной путем длительных тренировок.

*Выносливость* – способность к длительному сохранению работоспособности.

*Гибкость (физическая)* – свойство опорно-двигательного аппарата, зависящее от подвижности отдельных суставов и от подвижности их по отношению друг к другу. Есть также музыкально-пластическая гибкость – неотъемлемое качество артистов балета, средство музыкально-актерской выразительности.

*Действенный танец* – танец, раскрывающий драматургию балета, его сюжет, образы героев.

*Держать крест* – удерживать, координировать положение в тех или иных позах, управляя движением.

*Дуэт* – танцевально-хореографическое выступление двух исполнителей.

*Жест* – сильное выразительное средство, движение рук, отражающее чувства, мысль, переживания; отличается рельефностью, масштабностью, обуславливается содержанием роли и музыкальностью.

*Зажим* – напряженность, скованность мышц, мышечный зажим.

*Заноска* – танцевальное па, удар одной ноги о другую.

*Затакт* – сигнал к выполнению любого движения, принято выделять командой «и».

*Интервал* в хореографии – расстояние между исполнителями.

*Классическая школа хореографии* – система практических приемов хореографии на основе мышечных ощущений, требующих фиксации.

*Классическое наследие* – балеты, танцы прошлого и настоящего, выдержавшие испытание временем, созданные мастерами хореографии.

*Контроль* – наблюдение за правильностью исполнения рисунка танца, мизансценой. Осуществляет педагог, репетитор, сам исполнитель (самоконтроль).

*Корпус* – включает плечевой пояс, спину и мышцы ребер, мышцы груди и живота.

*Ловкость* – высокоразвитая координация движений. Физиологической основой координации является перераспределение тонуса мышц. Проявляется в усвоении новых движений и умении быстро переключиться с одного движения на другое и с одного темпа и ритма на другой.

*Мастерство* – высокая степень художественного совершенства в создании и исполнении хореографических произведений.

*Метод* (от греч. *methodos* – ‘путь исследования’) – способ достижения цели, решения конкретной задачи, познания действительности.

*Методика* – определенный способ осуществления практической деятельности, конструирование и организация какого-либо процесса, осознанная система действий, приводящая к решению поставленной цели.

*Мизансцена* – совместное действие персонажей и артистов балета на основе единства содержания стиля, сценической задачи, сиюминутного развития сюжета, выявление взаимосвязи всех действующих лиц – основной связки всего пластичного действия.

*Монолог хореографический* – речь действующего лица балетного спектакля, выраженная средствами хореографии и обращенная к зрителю, к себе, другому лицу.

*Опорная нога* в хореографии – нога, на которой в данный момент находится вес тела.

*Пантомима* – средство создания художественного образа с помощью пластики человеческого тела, без использования слов; особая условность, закономерность образных воплощений, обязательный компонент мизансцен, работы над образом.

*Пируэт* – вращение на одной ноге на месте или с продвижением.

*Повтор* – метод усвоения правил, приемов, ощущений.

*Поза* – принятое в танце положение тела, корпуса, рук, ног, головы.

*Рабочая нога* – нога, освобожденная (условно) от тяжести тела, выполняющая какое-либо движение.

*Репетитор* (от лат. *repetitor* – ‘тот, кто повторяет’) – человек, осуществляющий репетиционный процесс.

*Репетиторство* – вид деятельности, основанный на многократном повторении танцевальной фразы, фрагмента, законченного произведения с целью раскрытия содержания танца, образа, сцены, всего хореографического произведения, не нарушая замысла постановщика.

*Репетиционный процесс* – совокупность последовательных действий для достижения результата с целью улучшения качества исполнения, чистоты рисунков, подлинности образов путем многократных причинных повторов.

*Репетиция* (от лат. *repetitio* – ‘повторение’) – основная форма подготовки театральных, эстрадных, цирковых представлений, концертных программ, отдельных номеров, сцен путем многократных повторений частично и полностью под руководством специалиста.

*Сила* – способность преодолевать сопротивление или противодействовать ему за счет мышечного напряжения. Необходима танцовщику, она проявляется в динамических и статических усилиях.

*Танец* – выражение мысли, чувства средствами выразительных условных движений (*pas*), поз, жестов.

*Устойчивость* – основа в постижении апломба. Умение правильно расположить центр тяжести.

*Форс* – движение корпусом, ногой или рукой с целью усилить вращение.

*Характерный танец* – академическое исполнение народных, бытовых танцев, характеризующих место и время действия, эпоху, стиль на основе национальной, бытовой культуры, этнографии народов.

*Хореографическая школа* – система выразительных средств, которые характеризуются законченностью движения в сочетании с музыкой, кантиленностью перехода от движения к движению, точностью позиций рук и ног, выразительностью каждого положения тела.

*Хореографический образ* – целостное выражение чувства и мысли, человеческого характера в танце.

*Хореографический текст* – последовательность движений, объединенных в хореографическую фразу, композицию.

*Хореография* – 1) запись танца (первоначальное значение); 2) танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях.

*Художественный продукт* – хореографическое произведение, включающее содержание, музыку, стиль, технику, эмоциональность, рациональное осмысление исполнителями целостности произведения.

*Элевация* – способность танцовщика выполнять высокие прыжки с перемещением в пространстве (пролетом и фиксацией в воздухе в той или иной позе).

*En dehors* (‘наружу’) – обозначение, указывающее направление: 1) движения работающей ноги; 2) вращения в *pirouettes*, *tours* и в движениях, исполняющихся *en tournant*.

*En face* – обозначение положение тела танцовщика лицом к зрителю, нечетным точкам схемы балетного зала.

*En l'air* – обозначение группы танцевальных движений, исполняемых в воздухе.

*En tournant* – указание на то, что движение должно быть исполнено одновременно с поворотом всего тела на 1/8, 1/4, 1/2, целый поворот.

*Entrechat* – вертикальный прыжок вверх с двух ног, во время которого ноги разводятся несколько раз, а потом быстро скрещиваются. Требуется особой четкости исполнения при открывании и скрещивании сильно вытянутых ног на максимальной высоте.

*Entree* – обозначает следующие понятия:

- 1) выход на сцену одного или нескольких исполнителей;
- 2) начальная часть таких музыкально-танцевальных форм, как *pas de deux*, *pas de trios*, *pas de action*, *grand pas* ит. п.

*Epaulement* – понятие, обозначающее в классическом танце условный поворот плеч головы в разных позах, связанных с положениями *croise* и *efface*. Придает объемность позам исполнителя.

*Экзерсис (exercice)* – в классическом танце этим понятием обозначают комплекс упражнений у станка (*exercice a la barre*) или на середине зала (*exercice au milieu*).

*Grand pas* – сложная многочастная танцевальная форма, зародившаяся в эпоху романтизма и получившая завершение в

творчестве М. И. Петипа. Рассчитана на участие главных героев, солистов, кордебалета. Построение *grand pas* подобно сонатной форме в музыке: *entree* (композиция), *adagio* вариации (разработка) и затем *coda*. В *grand pas* хореография поэтически обобщенно выражает внутреннее содержание того или иного эпизода балета. Танцевальные темы симфонически развиваются, переплетаются, противостоят и т. д.

*Pas* – шаг, танцевальное движение. Этот термин многозначен и служит для обозначения:

1) одного из многочисленных видов танцевальных шагов: *pas* и др.;

2) танцевальных движений, имеющих определенный характер исполнения: *pas de shat*, *pas de ciseaux*, *pas de poisson*, *pas de basque* ит. д.;

3) больших танцевально-музыкальных форм, принятых в балетном спектакле: *pas de deux*, *pas de trios*, *grand pas* и др.;

4) танцевальных движений в их бытовом понимании;

5) в бальных танцах па входит как часть в названия танца: па де катр, па д'эспань, па де грас и т. п.

6) в сочетании с другими существительными и глаголами – различного рода сценических действий или положений тела и ног в классическом балете.

*Pas pizzicato* – быстрые, короткие шаги на полупальцах или на пальцах. Работающая нога каждый раз проходит через *passe* и открывается вперед или назад. Существует также форма *pas de bouree pizzicato*.

*Preparation* – подготовка к движению, соответствующая музыкальному размеру, темпаменту, характеру исполняемого движения.

### ***Канонические рисунки в танце***

*Dox-sa-dox* – пара исполнителей стоят лицом друг против друга и, начиная с правой ноги, исполняют *pas*, меняясь местами через левое плечо.

*Vis-sa-vis* – исполнители стоят друг против друга.

*Traverse* – пары исполнителей двигаются навстречу друг другу с правой ноги, при этом дамы проходят между кавалерами.

*Chasse-croise* – исполнители стоят напротив друг друга, с правой ноги исполняют *chasse* вперед на *efface*, два *pas eleve*, то же назад левой ногой.

*Tour de men* – поворот в паре, подавая друг другу руки, двигаясь по линии танца (по часовой стрелке).

План сцены определяется по системе А. Я. Вагановой и по положению кулис (первая, вторая, третья).

### ***Положения и позиции***

*dessus* – над;

*dessous* – под;

*devant* – впереди;

*derriere* – сзади;

*ferme* – закрытое положение;

*ouvert* – открытое положение;

*croise* – положение перекрещенных впереди или сзади ног с определенным положением корпуса (закрытое положение);

*efface* – положение перекрещенных впереди или сзади ног с определенным положением корпуса (открытое положение);

*en face* – лицом к зрителю;

*en profil* – профильное положение;

*du dos* – спиной к зрителям;

*position fondamentale* – основная позиция;

*position derivee* – производная позиция;

*position intermediaire* – промежуточная позиция.

Знание профессиональных понятий и терминов не гарантирует успеха, если они применены формально, для красоты речи. Важно уместное их использование, сочетание с различными приемами словесного метода: пояснениями, рекомендациями, сравнениями и пр.

## **2. СОДЕРЖАНИЕ ПРОЦЕССА РЕПЕТИЦИИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ**

### **2.1. Сущность репетиционного процесса в хореографическом коллективе**

Профессиональный хореографический коллектив – группа исполнителей (артистов балета, ансамблей танца), объединенная в коллектив на основе образовательного ценза, и субсидируемый государством на основе договорных отношений и устава.

Репетитор, в отличие от педагога балета (составляющего ежедневный урок – тренаж), работает с текстом, предложенным автором произведения, который необходимо «расшифровать» для исполнителей.

Репетиционный процесс развивается как полноценная педагогическая система. Применяются способы воздействия на интеллектуальную, мотивационную и действенно-эмоциональную сферу исполнителей. Благодаря репетициям происходит формирование представлений о хореографическом искусстве, усвоение терминологии, специфических понятий, предложенного текста вновь создаваемого балета, хореографического произведения, приобщение к музыкальной культуре. Все это оказывает значительное воздействие на развитие и формирование балетной труппы, хореографического ансамбля. Репетиционный процесс отвечает всем закономерностям педагогики и имеет поэтапный характер.

Подготовительный этап – целеполагание, диагностика условий, проектирование и планирование репетиционного процесса.

Основной этап – определение цели и задач предстоящей деятельности; взаимодействие репетитора и исполнителей, создание благоприятных условий, осуществление мер по стимуляции совместной творческой деятельности, обеспечение подготовки к выпуску произведения в срок.

Заключительный этап – анализ достигнутого, выявление причин несоответствия результата первоначальному замыслу.

На основном этапе решаются следующие задачи:

- приобретение физических навыков (доведение до автоматизма исполнения танцевальных движений);
- выработка сценического дыхания, формирование профессиональной памяти исполнителей;
- совершенствование техники исполнения, сохранение профессиональной формы танцовщика;
- определение ансамбля исполнителей с сохранением стиля хореографического замысла и образа произведения;
- воспитание взаимодействия между партнерами (единство драматического восприятия, взаимосвязь главного и второстепенного);
- определение одинакового восприятия музыкальной основы: мелодии, музыкальной фразы, темпа, ритма (музыка – условие для синхронности, ансамблевости исполнения);
- выполнение актерской задачи с сохранением индивидуальности исполнителя.

Выделяются следующие характеристики репетиционного процесса:

- усиление роли репетитора (функции целеполагания, планирования, организационная, информационная, контрольная и др.);

- доминирующим является развитие профессиональных качеств исполнителя (техника исполнения, дисциплина, ансамблевость, стиль, образность, эмоциональная подача и т. д.);
- воспитание сценической культуры;
- формирование физической выносливости;
- ориентация на создание целостного спектакля с сохранением драматургического замысла балетмейстера.

При применении общепедагогических положений репетиционный процесс имеет собственное содержание и конкретные задачи, являясь относительно самостоятельным. Задача репетитора за небольшой срок добиться наивысшего результата качественного уровня исполнения репертуара.

## **2.2. Психолого-педагогический аспект репетиционного процесса**

Ранее было отмечено, что репетиция – это коммуникативный процесс, где контакт между его участниками обеспечивается посредством понятийного аппарата, показом танцевального текста. Характер взаимодействия репетитора с исполнителем (исполнителями) зависит от уровня подготовленности последних к работе, их внимательности, сосредоточенности, физического и психологического состояния. В основу репетиционной работы хореографа необходимо положить знание особенностей темперамента, уровня воображения, эмоциональной возбудимости, степени ранимости, а также способности реагировать на интонацию речи, музыкальные нюансы. Избежать проблемных моментов, а порой и конфликтов, можно точно определив цели и задачи, методы и средства проработки хореографического текста.

Репетиционный процесс – отработка поставленного балет-мейстером хореографического произведения, воспитание конкретных исполнительских качеств по созданию высокохудожественного хореографического произведения. В данной деятельности методы и приемы взаимопроникаемы. Репетитор ясно представляет конечную цель репетиционного процесса, для чего ему необходимо изучить, запомнить все детали хореографического произведения, четко определить задачи и, исходя из них, наметить такую последовательность проведения репетиций, которая будет способствовать быстрому и качественному завершению процесса. Репетитор помогает раскрыть образы, характеры, опираясь на требования автора и учитывая при этом индивидуальные качества исполнителей.

Психолого-педагогический аспект помогает осмыслить творческий поиск, повышает интерес к репетиционному процессу.

Репетитору необходимо обладать такими качествами, как воля, выдержанность, настойчивость, внимательность, терпимость, трудолюбие. От уровня общей культуры, знаний и умений репетитора зависят моральные и эстетические принципы хореографического коллектива.

Особо важно развитие эмоционального компонента – способность понимать и чувствовать другого человека, эмпатии. Невозможно достигнуть взаимопонимания без овладения психической реальностью в условиях железной дисциплины в хореографическом искусстве. Эмпатия – ведущая составляющая успешных межличностных отношений репетитора и исполнителей.

Основным методом является метод повтора, при этом значим показ и важно владеть образной, грамотной речью. Примером может служить речь педагогов-хореографов прошлого.

А. Я. Ваганова, автор учебника по методике преподавания «Основы классического танца», использовала такие подсказки: «как будто скользишь по льду», «как будто шагаешь в атласных туфельках», «будто ты птица», «поговори с руками», «что выражает твоя кисть», «расскажи телом и руками, что ты чувствуешь (о своих эмоциях)», «выражение лица, где устремленный открытый взгляд» и т. д. Все в совокупности помогает понять «великого немого» – как называли ранее кинематограф, но что в полной мере подходит к искусству хореографии.

Другой пример – поклон XVI века – рыцарский поклон, который лег в основу поклонов и реверансов всех эпох. Приведем слова Н. П. Ивановского: «После салюта исполняется поклон (приветствие) – Мой ум и мое сердце к ногам прелестной дамы». Кавалер круговым движением снимает шляпу, прикладывает ее к сердцу (не показывая подкладку) и отступая, делает в приседании поклон (с описанием можно ознакомиться в учебниках по историко-бытовому танцу любого автора).

Как пример можно привести словесное объяснение канонического движения на переступание – *pas de bourre en fac en dehor*, услышанное в Ленинградском хореографическом училище в пятидесятые годы на уроках классического танца в начальных классах: «Ножка есть, ножки нет. Ножка, ножка, где ты? – Вот она!!!<sup>1</sup>

Исходное положение – на левой ноге *dem plie*, правая нога носком в пол – поза *efface* в точку 2, корпус наклонен вперед. Левая рука указывает на носок левой ноги, затем для переступания левая нога занимает положение *sur le cou-de-pied* сзади правой но-

---

<sup>1</sup> Нарская Т. Б. являлась студенткой Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, отделение педагогов хореографии, 1948–1951 гг. Педагоги – А. Я. Ваганова, Н. П. Ивановский, В. И. Бочаров.

ги. Исходное положение для переступания, которое заканчивается в позу, аналогично исходному, но правая нога на *efface* впереди.

Словесное пояснение позволяет выполнить каноническое упражнение с выразительной, эмоциональной окраской.

В Приложении 1 представлена статья, в которой на примере труда А. А. Сапогова «Гармония духа материи» рассматривается взаимодействие ремесла и творчества – двух неделимых составляющих хореографии. На протяжении всей книги прослеживается связь тела и духа, физического и психологического. Педагог должен уметь проникнуть в сознание и души людей и направить их к вершине совершенства.

### **2.3. Формы сценического танца<sup>2</sup>**

Работая над выразительностью и чистотой хореографического текста, репетитор сталкивается с необходимостью иметь глубокие знания по основным признакам и характеристикам хореографических форм. Основные композиционные формы в классическом танце сложились в недрах романтического балета. XX век дал образцы форм действенного танца. Наметился композиционный рельеф в направлениях современной хореографии, прилагаются все усилия для сохранения традиционных форм народного танца. Обратимся к хореографическим формам классического балета.

*Вариация* – виртуозное образное представление, портрет персонажа раскрывает основную черту характера. Исполняется соло, может быть до 4 исполнителей. Примеры в балетах: «Спящая красавица» – вариации фей, вариация Голубой птицы и принцессы Флорины; «Лебединое озеро» – маленькие лебеди,

---

<sup>2</sup>Подробнее см.: Тараторин С. В. Формы классического танца. Челябинск, 2012. С. 12–21.

большие лебеди, вариации Одетты и Одиллии; «Дон Кихот» – вариация Китри (I акт) и др.

*Монолог* – развитие образа, своего рода рассказ, смена внутреннего состояния героя. Примеры в балетах: «Спартак» – монолог Спартака (I акт); «Легенда о любви» – Мехмене Бану (II акт); «Баядерка» – вариация Никии со змеей (II акт) и др.

*Adagio* – музыкальный термин, приобретает в хореографии кантиленную взаимосвязь движений, исполненных в медленном темпе; узловым моментом в драматургии балета. Тему ведет балерина, сопровождаемая кавалером. Примеры в балетах: «Лебединое озеро» – *adagio* Одетты и Зигфрида (I акт); «Спящая красавица» – *adagio* Авроры и Дезире; «Раймонда» – сцена сна и др.

*Дуэт* – малая форма сценического танца, характеризующая образы, развивающая их, способствует развитию сюжета, определяет отношения между двумя персонажами, выражая их чувства и взаимоотношения. Дуэт может быть диалогом, выраженным пластической формой.

«Танец двоих в хореографии называется и дуэтом и па-де-де, термины эти часто считаются синонимами...»<sup>3</sup>

«Дуэт в хореографии – сотанцевание двух персонажей, в котором раскрываются не только личностные отношения двух действующих лиц, но и общее сюжетное развитие балета-пьесы... В дуэте двое общаются... посредством поз и движений классического танца. Через их отношение друг к другу выявляется и общее содержание всего спектакля»<sup>4</sup>.

– танец двух, диалог, кульминация балета, выразительные портреты основных персонажей. Состоит из *entree* (выход), *adagio*, двух вари-

---

<sup>3</sup> Лопухов Ф. А. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1971. С. 54.

<sup>4</sup> Там же. С. 55.

аций (мужская и женская), *coda*. Примеры в балетах: «Жизель» – вставные *pas de deux*; «Лебединое озеро» – Оделия и Зигфрид (III акт), «Спящая красавица» – Аврора и Дезире (III акт).

*Pas de trois* – одна из разнообразных форм ансамбля, участвуют три исполнителя: кавалер и две дамы. Составные части (*entree, adagio*, 3 вариации) строятся на контрасте (женская, мужская, женская) и *coda*. Преимущественно представляются друзья, окружающие главных героев, что усиливает действенность хореографии. Примеры в балетах: «Лебединое озеро» (I акт), «Щелкунчик», «Конек-горбунок» (I акт), «Пахита» и др.

*Pas de quatre* – танец четырех. Состоит из *entree* и *adagio*, четырех вариаций, *coda*. Примеры в балетах: «Бахчисарайский фонтан» – танец юношей и стариков; «Золушка» – танец двух сестер и кавалеров. Классический образец Ж. Перро на музыку Ц. Пуни, для танцовщиц К. Гризи, М. Тальони, Ф. Черрито, Л. Гран.

*'action* – сложная музыкально-танцевальная форма, обретает активное органическое развитие, раскрывает содержание с помощью танцевальных средств. Примеры в балетах: «Раймонда» – взаимоотношения героини Раймонды и Абдерахмана (II акт); «Бахчисарайский фонтан» (I акт); «Спартак» – сцена восстания рабов и т. д.

*Кордебалет* (франц. *corps de ballet* – ‘личный состав и балет’) – ансамбль танцовщиц, исполняющих групповые, массовые танцы и сцены. Может использоваться как самостоятельно, так и в сочетании с солистами.

*Дивертисмент* – прием, создающий определенную атмосферу. Чаще всего состоит из несюжетных номеров. Составляется из отдельных номеров и небольших сюжетных миниатюр. Используется для характеристики места и времени действия.

Примеры в балетах: «Лебединое озеро» – сцена бала (II акт); «Спящая красавица» (III акт).

В музыкальных театрах часто используется *русский танец* для характеристики среды, героев. Например, хоровод в опере «Царская невеста» (композитор М. П. Мусоргский): девушки в первом акте поют и водят хоровод; пляска в опере «Евгений Онегин» (П. И. Чайковский) по случаю праздника урожая в усадьбе Лариных; в опере «Не только любовь» Р. Щедрина и мн. др. Поэтому считаем необходимым указать виды русского танца<sup>5</sup>.

*Хоровод* – жанр русского народного танца и массовое народное действо, где пляска, просто ходьба или игра неразрывно связаны с песней. Основная композиция – круг, который может преобразовываться в разные рисунки. Его фигуры: «круг», «два круга», «рядом», «круг в круге», «корзиночка», «восьмерка», «улитка», «колонна», «змейка», «улица».

В орнаментальном хороводе нет конкретного действия, действующих лиц, участники исполняют рисунки, согласуя свой шаг с ритмом песни. Игровые хороводы имеют действующих лиц, сюжет, конкретное действие, содержание песни разыгрывается в лицах.

*Пляска* – жанр русского народного танца, состоящая из многочисленных и разнообразных видов.

*Перепляс* – соревнование в силе, ловкости, изобретательности движений, показ индивидуальности исполнителя.

*Русская кадрили* – групповая пляска, предполагающая четкое деление на пары, на отдельные короткие самостоятельные ча-

---

<sup>5</sup> Климов А. Основы русского народного танца: учеб. пособие. М.: Изд-во МГИК, 1994.

сти, называемые фигурами, что отличает ее от традиционных групповых плясок.

Необходимо подчеркнуть, что, работая с конкретной хореографической формой, следует ориентироваться не только на ее структурные признаки, но и учитывать особенности творческого метода балетмейстера, ее взаимосвязь с другими формами балетного спектакля (или иной крупной хореографической формы).

### **3. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ**

#### **3.1. Организационно-методическое направление в репетиционном процессе**

Успешность репетиционной деятельности определяется системой профессиональных знаний и способностей репетитора:

- организаторских – планирование, организация и руководство всем творческим процессом;
- дидактических – ясно, выразительно и последовательно излагать задачу репетиции, стимулировать познавательный интерес, повысить активность творческого участия исполнителей;
- психологических – объективное оценивание эмоционального состояния исполнителей, выявление особенности психики коллектива, индивидуума;
- коммуникативных – установление педагогически целесообразных отношений с исполнителями;
- психологических – суггестивные способности эмоционально-волевого влияния на исполнителей.

Поскольку репетитор является посредником в передаче текста от балетмейстера к исполнителям, возникает требование к репетитору обладать не только профессиональными знаниями хо-

реографии, но и психологии, педагогики, истории искусств, культуры, музыкального искусства. Они позволяют сохранять репертуар и классическое наследие.

Репетиционный процесс – это отработка поставленного балетмейстером хореографического произведения, воспитание конкретных исполнительских качеств, создание высокохудожественного хореографического произведения.

В данном процессе методы и приемы взаимопроникаемы, характеризуют разностороннее взаимодействие репетитора и исполнителей.

Основным методом в передаче хореографического текста является повтор – планомерное организованное повторное выполнение действий с целью овладеть ими и повысить качество. Так закрепляются навыки – надежное средство продуктивного руководства репетицией. Комментирование активизирует процесс сознательного усвоения текста. Сочетание повторов и комментирования обеспечивает высокое качество и темп репетиций, помогает удерживать концентрацию внимания.

Репетитор избирает такую систему методов и приемов, которая помогает максимально использовать отведенное время: творческая дисциплина, последовательность, точность музыкальных фразировок, законченность всех частей произведения.

Многогранность функций репетитора требует знаний смежных искусств, аспектов постановки балета и его подготовки к показу, общей высокой культуры, владения основами актерской и режиссерской работы. Практическая деятельность репетитора сочетает рациональные технологии и сохранение основ хореографического искусства.

Репетитору необходимо обладать такими качествами, как воля, выдержанность, настойчивость, внимательность. От общей культуры, знаний и умений репетитора во многом зависит мировоззрение, моральные и эстетические принципы балетного коллектива.

Вызов на репетицию соответствует ее цели (солисты, ансамбль, списочный состав). Длительность зависит от возможностей осуществления поставленной задачи, максимального обеспечения продуктивности репетиции. Репетитор определяет нагрузку исполнителям и предоставляет время перерыва для отдыха.

Репетитору необходимо знать общие законы исполнения и добиваться единства следующих элементов:

- постановки корпуса;
- пластичности на основе музыкальности;
- формы и позиции рук;
- координации движений;
- пространственного ориентирования;
- ракурса тела;
- «посадки» и поворота головы;
- законченности позировок.

Музыка – не только «организатор» всей хореографии, но и основа выразительного исполнительства, так как помогает сформировать эмоциональное отношение к выполнению движений.

Репетитор применяет в музыкальном воспитании исполнителей диалектический метод – противоречивое единство музыки, танца, костюма, элементов театра, сценического оформления.

Определяется три момента в воспитании музыкальности:

- согласование движения с ритмом;
- сознательное, творческое восприятие темы (художественное воплощение мелодии);

– отражение интонации темы (технически верно воплощать звучание в пластике тела).

Культура эмоций в сочетании с музыкальностью создают тот фон, без которого понятия выразительности, танцевальности мертвы. Строгий, выразительный, открытый взгляд, грациозность, певучесть жестов составляют артистичность, опирающуюся на умения и навыки сочетать движение с музыкой.

Грамотно организованные репетиции воспитывают сценическую дисциплину, выносливость, развивают память (облегчая заучивание текста), сообразительность, способствуют быстрому освоению нового текста, рисунка, композиции танца.

Репетиционный процесс будет успешным, если опираться на метод системности и последовательности, что поможет избежать психологического зажима. Использование повтора, иногда многократного, сопровождается определением причинности. Следовательно, причинный повтор остается творческим осмыслением поставленной задачи. Указанные методы предполагают преемственность и ассоциируются с ранее приобретенными навыками. Многократный повтор доводит исполнение техники до автоматизма, способствующего высвобождению мышления для осознания приобретенных навыков, направлению эмоций на выразительность, образность исполнения. В этом случае обеспечивается единый стиль исполнения во всем многообразии танцев, единый почерк спектакля, подчиненный общей драматургии произведения.

Используются принципы проведения репетиций от простого к сложному, от медленного темпа к быстрому.

Сложные движения закладывают в экзерсис урока. Проводятся репетиции хореографического произведения с дроблением на части, разделением по половому признаку. Доведение движе-

ний до автоматизма связано с образованием двигательных навыков (цепь условных рефлексов). Становлению этого процесса способствуют условные раздражители: словесные, зрительные, вестибулярные и т. д.

На овладение двигательными навыками требуется время, они вырабатываются постепенно. Можно выделить три этапа:

1) движения выполняются нечетко, «неряшливо», сопровождаются побочными, лишними движениями (особенно при изучении новых);

2) развивается условное торможение, движение становится более точным и согласованным;

3) исполнение движений становится легким, точным, выразительным.

Временные связи совершенствуются и приводят к правильной координации, «лишние» мышцы не включаются в работу. Залогом формирования навыков является сознательный контроль репетитора и самоконтроль исполнителей.

Таким образом, образование двигательных навыков необходимо доводить до завершающего этапа, в результате которого неосознанное исполнение движений, автоматическое согласование физического аппарата дает эффект высокого профессионализма, становится средством поддержания формы, освобождает время для совершенствования образного, эмоционального, выразительного исполнения, дает возможности раскрытия индивидуальности солиста. Одним из критериев качества репетиционного процесса является синхронное исполнение. Это одна из характеристик ансамбля, профессиональное умение каждого исполнителя сочетать свои движения с движениями других танцовщиков, кон-

тролировать рисунок и согласованность в танце, одинаково исполнять движения во времени, пространстве и рисунке.

Репетируемое произведение сначала исполняется по частям, как многократно повторяемое упражнение, для отработки навыков синхронного исполнения, что способствует закреплению ранее сформированных навыков.

Задачи для закрепления эффективного синхронного исполнения:

- сознательная одновременность, согласованность движений, активизация внимания, быстрая реакция;
- точное выполнение методических правил исполнения предложенных движений;
- распределение повторений во времени;
- сознательный учет и контролирование выполнения под музыку;
- использование полученных навыков в других произведениях (танцах);
- оценка достигнутых результатов.

Репетиционный процесс успешен, если построен на основе единой культуры исполнения солистами и кордебалетом (ансамблем).

Культура исполнения трактуется как соответствие индивидуального или ансамблевого исполнительства нормам данного вида танца. Ритмическая основа музыки становится второстепенной, ибо на первое место выступает мелодия. Музыкальные фразы, содержание музыкального произведения сливаются с хореографическим текстом и выразительностью исполнителя.

Надо не забывать, что поклон исполнителя (благодарность зрителю) исполняется без нарушения стиля, образа и содержания произведения.

### **3.2. Практические рекомендации по осуществлению репетиционного процесса**

Художественная практика балетного театра и система хореографического образования выработали определенные принципы и методы репетиционного процесса. На их основе можно сформулировать некоторые рекомендации.

Репетиционный процесс – основа готовности произведения к показу зрителю.

Цель репетиции – воспитание исполнительского стиля балетной труппы. Общими педагогическими задачами являются: постановка единого ракурса тела исполнителей (*epoulement*), единая высота в позициях рук, культура их перевода из позиции в позицию, единая форма поз на основе классического танца, согласованное исполнение движений с музыкой – единое восприятие ритма, мелодии, вступления, законченности позировок, *plie* в связках и в *allegro*. Требования репетитора реализуются и на ежедневных составленных педагогом уроках (тренаже), которые исполнители посещают. Совместная работа педагога и репетитора приводит ансамбль артистов к единой профессиональной форме. Необходимо учесть, что артисты могут быть с разным уровнем образования, воспитанными в разных учебных заведениях.

Репетитор работает в полной согласованности с концертмейстером. Он сохраняет темп танцевального номера, выделяет *preparation* и «затакт», сохраняет все музыкальные нюансы, чет-

кость позировок и завершенность *pas*. Создает образ на основе выразительности и актерского мастерства, сохраняя индивидуальность исполнителя.

Рассмотрим подробнее педагогическое содержание репетиционного процесса.

### ***Репетиция вариации***

Сольная репетиция с одним или двумя-четырьмя исполнителями. Этапы:

- освоить технику, технологию хореографического текста;
- разложить на части (она может быть трех-и четырехчастная): каждая отрабатывается до автоматизма в стиле, образе, предложенными балетмейстером;
- основной метод – повтор; регулируется дыхание при переходе от одной части к другой; используется принцип последовательности и преемственности;
- исполнение всей вариации требует выносливости, что и обеспечивает метод причинного повтора.

Свободное владение техникой, правильное дыхание вырабатывают ту степень выносливости, которая избавляет от переутомления.

Вариации исполняются обычно в одном темпе. Возможны изменения, обусловленные лишь музыкальным произведением или индивидуальностью исполнителя.

Выразительность и эмоциональная нагрузка также отрабатываются от частного к целому. Владение текстом, осознанность и самоконтроль высвобождают мыслительную деятельность, эмоционально раскрепощают для формирования образного танца, создают условия раскрытия индивидуального дарования артиста.

Полное слияние с музыкой, свобода движений отличает мастера танца.

Репетитор создает психологическую раскрепощенность, уверенность в успехе исполнителя, что рождает духовность. Он выступает как педагог и психолог в раскрытии индивидуальности: умеет снять напряжение, преодолеть чувство неуверенности, вовремя переключить внимание исполнителя на другое состояние. «Торопись не спеша» – учит пословица.

За 2–4 минуты исполнитель посылает огромную энергетику зрителям, для чего необходимо «пробить» оркестровую яму – четвертую стену. Поэтому освоение пространственного рисунка, широта движений, жеста, укрупнение мимики – важный фактор исполнительства. Эмоциональная возбудимость и душевный порыв требуют самоконтроля, что также приобретает под руководством репетитора.

### *Репетиция монолога*

Монолог, в отличие от вариации, изменяет образ, способствует развитию сюжета через пластическую выразительность, динамику образа героя. Техника репетируется по схеме вариации. Исполнителю необходимо владеть актерским мастерством, данная потребность вызвана приходом нового поколения балетмейстеров в России, создавших такие балеты, как «Пламя Парижа», «Красный мак», «Бахчисарайский фонтан».

В 20-е гг. XX в. репетиторами были авторитетные люди, специалисты по танцу. Еще не было готовности разрабатывать сценические характеристики и образы.

Даже А. Я. Ваганова, готовя на главную роль балерину в игровых мизансценах, подсказывала ей в балете «Эсмеральда»:

«А ты цыгань, цыгань тут побольше, тогда и получится, как надо». В ход вступает показ самой А. Я. Вагановой<sup>6</sup>.

Репетиторы говорили: «Теперь тебе надо сесть на скамейку и сделать вид, что ты плачешь» или «Тут опусти голову и затряси плечами, чтобы все поняли, что ты плачешь»<sup>7</sup>.

Тем самым создавался образ без психологического анализа, на основе физических действий. Главную роль играла одаренность исполнителя. Хореографы понимали, что балет-пьеса требует не только показывать радость, обиду, гнев. В результате развития образа требовался анализ психологического переживания, для чего необходимо выделять причинность поступков, логично мыслить. В «Бахчисарайском фонтане» все события передавались исключительно средствами балетного искусства в формах монолога и диалога, действенного танца, пантомимы.

Такая деятельность требовала анализа роли. Репетитор выступает как ученый, умеющий увлекательно работать с исполнителями: с первой репетиции учитывая индивидуальность, можно помочь проговариванием подтекста действия, чтобы каждый жест, каждое движение были правдивы.

Репетитор, как режиссер, раскладывает сочинение по частям, музыкальным фразам изменения психологии героя. Каждая часть – выражение определенной мысли, психологического состояния героя, читаемого зрителями.

В монологе хореографический текст подчинен актерской задаче. Фиксируются все позы, ракурсы тела. Учитывается индивидуальность исполнителя. Законченность, выразительность всего облика свидетельствует о культуре исполнителя.

---

<sup>6</sup> Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 160.

<sup>7</sup> Там же. С. 172.

Репетитор не имеет права менять хореографический текст, автором которого является балетмейстер. Освоение новой пластики, особенно в балетах XXI в., способствует повышению профессионального уровня и создает условия роста актерского мастерства артиста балета, выявления индивидуальности.

Рассмотрим пример репетиции образа Спартака, двух вариаций из первого акта в одноименном балете Ю. Н. Григоровича.

Первая вариация – размышления Спартака-раба, поиск выхода из рабства. Руки скованы цепью, тем не менее балетмейстер выстраивает хореографический текст по всем законам хореографии: движения партерные, попытка вырваться заканчивается позой на полу. Скованные руки пытаются разорвать цепь и все построено на основе выразительности тела, поворотов и наклонов головы. Зритель постоянно видит лицо, глаза Спартака и «читает» его состояние через пластику. В этом случае необходимо помочь исполнителю преодолеть «четвертую стену» и «обратиться» к зрителю.

Пластика точно исполняется, но проступает индивидуальность, техника каждого движения отрабатывается до автоматизма и позволяет тем самым высвободить эмоции на основе духовного мышления.

Вторая вариация Спартака строится на полетности с широко раскрытыми руками. Корпус выгнут, руки раскрыты в *pas jete*, он зависает в воздухе. Большое внимание направлено на выработку выносливости, когда запрокинута голова, но не прерывается дыхание. Техническая сторона строится на больших прыжках и быстром вращении – это выражает уверенность в правильности выбранного пути – борьба за освобождение. Репетитор вместе с исполнителем ищет способы более точного исполнения задания

балетмейстера, сохраняя при этом индивидуальность. Как? Это и есть работа репетитора на основе методов педагогики.

### *Репетиция adagio*

*Adagio* имеет свое содержание и характеристику. Исполняется в медленном темпе. Кантиленность хореографических движений соответствует кантиленности музыки. Характерным является «певучесть» поз, их длительное исполнение, слитность переходов от движения к движению без выделения связок, пластичность рук, соблюдение законов координации. Исполняется дуэтом и выступает как рассказ, раскрывающий состояние персонажей, их взаимоотношения. Является кульминацией балета.

В *adagio* ведущей является балерина. Весь хореографический текст должен быть ею освоен самостоятельно. Балерина должна обладать хорошей устойчивостью, апломбом, чувством позы, свободой рук, стабильным вращением. Партнер ее поддерживает, помогая принять законченную позу.

В исполнении поддержек, вращения важна синхронность эмоционального состояния и взаимовнимания обоих исполнителей. Единое музыкальное исполнение, единый темп выполнения подхода к поддержкам, вращению обеспечивает стабильность и стопроцентную устойчивость в дуэте.

Современная хореография предполагает в поддержках многообразие «сплетения» тел, что требует не только согласованности, внимания партнеров, но и методической разработки подхода и исполнения. Поэтому репетитор обязан быть готов к освоению нового, а также добиваться эмоционально-выразительной слитности партнеров, так как исполнитель в хореографии является и

актером. Русский балет отличен и знаменит тем, что в нем сливается танец, актерское мастерство и музыка.

*Adagio* является составной частью развернутых танцевальных форм балета.

### ***Репетиция дуэта и pas de deux***

Дуэт способствует развитию содержания действия. Дуэт, в отличие от *adagio* как танцевальной формы, развивает образ. Например, дуэт Одетты и Зигфрида из 2-й картины балета «Лебединое озеро» в постановке Л. Иванова. От испуганного, недоверчивого лебедя-девушки происходит трансформация и рождение доверия и нового чувства – любви. У Зигфрида любопытство превращается в потребность защитить и любить.

Во время виолончельного соло Одетта представляется во всей красе лебедя-девушки. Ее позы раскрыты, она предстает перед зрителем счастливой, познавшей чувство любви.

Последняя фраза *adagio* – Одетта исполняет *batement battu* в унисон счастливо бьющемуся сердцу.

Репетировать это *adagio* как последовательность движений ни в коем случае нельзя. Репетиция данного фрагмента балета требует раскрытия содержания каждой части, чтобы досконально передать чувства зрителю, помочь исполнителям выстроить роль. Необходимо глубокое эмоциональное воздействие репетитора на исполнителей, чтобы на основе чувственности вызвать взаимодействие.

Задача репетитора – создать условия для раскрытия отношений персонажей. Активно используется импровизированный подтекст. Совместимость партнеров достигается в результате работы репетитора (как хореографа, педагога, психолога) благодаря

его терпимости, выдержке и точному знанию психологии своих исполнителей. В основе лежит работа над раскрытием музыкального образа дуэта. Музыка помогает понять переживания героев. Репетитор создает максимум «удобных» технологий в выполнении поддержек и другой техники.

Правильно отведенная рука, измененный ракурс тела, точное расположение центра тяжести способствуют разрешению, казалось бы, неразрешимых сложностей.

В *pas de deux* участвуют два исполнителя. Используются принципы в работе репетитора: от простого к сложному, последовательность и преемственность, причинный повтор, от частного к целому.

Общими частями является *entree*, *adagio* и *coda*, в которой у исполнителей свои технические задачи. Вариации отрабатываются сначала отдельно; когда все компоненты *pas de deux* отрепетированы, они сводятся в одну развернутую хореографическую форму.

Репетитор ставит задачу перед исполнителями не только танцевать технически совершенно, но и выработать физическую выносливость. Вышеназванные методы дают положительный результат. Очередность исполнения вариаций представляет возможность физического «отдыха» балерине и солисту-партнеру.

Культура сценического исполнения требует выхода партнера на вариацию сразу после *adagio* не уходя со сцены. Набрать дыхание на вариацию позволяют поклоны исполнителей. Важно, чтобы балерина в *adagio* «не висела» на партнере, исполняла технику самостоятельно, «слушалась» его в исполнении поддержек, вращений, сливаясь с ним в один темп.

Вариации-кульминация *pas de deux*. Последующие малые ансамбли *pas de trois*, *pas de quatre*, *pas de six* репетируются по изложенной схеме. Увеличивается количество вариаций, которые строятся по принципу контраста. Сохраняется стиль, вырабатывается манера исполнения. Сведение всех частей в единую хореографическую форму – процесс сложный, ответственный. Репетитор проявляет волю, создает условия радостного сосуществования партнеров и комфортность совместного исполнительства.

### ***Репетиции с кордебалетом***

Занимают особое место в репетиционном процессе. Работа артиста кордебалета архисложная. От него требуются профессиональное владение школой танца, музыкальность, умение согласовывать свои движения с движениями других исполнителей, способность контролировать себя в рисунке, быстро и точно запоминать текст, уметь перевести его с «другой ноги» (когда рисунок в вертикальной линии). Артист кордебалета часто находится на сцене, не покидая ее длительное время, поэтому требуется физическая выносливость, умение регулировать дыхание. Танцы кордебалета репетируются на основе анализа и синтеза. Вершиной качества исполнения артистов кордебалета является синхронность, ровность, в их танцах должна быть «живая душа». Многие из них построены балетмейстером на формальном совпадении движений с музыкой. Репетитор вносит в текст духовность: он создает атмосферу спектакля, оттеняет техническую оснащенность солистов.

Самое трудное и значимое в работе репетитора – сохранить стиль и текст ансамблей. Движения сочинил хореограф для определенного ансамбля, а каким этот текст увидит зритель – зависит

от репетитора. Если дирижер определяет звучание оркестра (при этом используя партитуру и ноты), то репетитор – уровень исполнения.

Память и профессионализм – важные качества репетитора любого ансамбля исполнителей. Память играет роль профессионального способа передачи текстов и их сохранения. Репетитор «несет ответственность за точность передачи коллективу текста, стиля сцены, эпизода, отдельного фрагмента»<sup>8</sup>.

Особенность репетиционной работы кордебалета в том, что никогда не наступает завершенность, ибо существует постоянная необходимость замены, пополнения состава новыми исполнителями. Создание слаженного исполнения кордебалета требует мастерства, терпения и времени. Главная сложность состоит в том, что в кордебалете репетитор имеет дело не только с коллективом, но и с личностью актера. Он должен в равной мере знать материал, уметь его показать, объяснить. Конечно, огромным помощником в выучке текста является техническая оснащенность. Видео полностью не передает стиля, одухотворенности хореографического произведения. Перейдем к примерам.

Девушки в балете «Шопениана» – мечта романтического юноши, неуловимая мечта (шедевр М. Фокина). Особо выделяется акт теней в балете «Баядерка». М. Петипа создал шедевр организации кордебалетных танцев. В основе – линейное построение, повтор движений на музыкальную фразу, контрастное использование классных движений: позы на 90°, *pas de bourre suivi*. По этому акту можно определить качественное состояние кордебалета.

Работа репетитора с кордебалетом должна отвечать требованиям профессиограммы репетитора и его умениям организовыв-

---

<sup>8</sup> Никифорова Р. Кордебалет – это оркестр // Советский балет. 1985. № 21.

вать репетиции. Для проведения репетиций с кордебалетом необходима тщательная подготовительная работа с концертмейстером...

Сначала выстраивается ансамбль артистов по росту. Желательно, чтобы артисты кордебалета были одного роста (что очень редко бывает в периферийных театрах) или были выстроены по восходящей или нисходящей линии. Отрабатывается единый *eraulement*, единый поворот головы, единое положение и высота рук, кистей. Каждая развернутая форма имеет выход (*entree*) – многократное повторение одного комбинированного *pas*.

Управляя процессом, репетитор обязан точно знать количество движений в линии по прямой, на каком по счету совершается переход в другую линию. Общее количество движений определяет музыка. Правильный расчет дисциплинирует артистов кордебалета, экономит время.

Репетитор определяет интервалы (длина шага, положения рук, количество движений), отрабатывает их, что является залогом чистоты рисунков. При исполнении движений по кругу артист идет не в затылок за впереди идущим, а по внешнему кругу – в этом случае круг не сужается, а рисунок сохраняется.

При выстраивании в диагональ артист становится не в затылок впереди стоящему, не по линии его опорной ноги, а по линии носка отведенной назад ноги на *efface*. При диагонали в точку 2 из точки 6 исполнители выстраиваются в диагональ за левое плечо впереди стоящего. Тогда рисунок сохраняется. Вытянутая вперед рука определяет интервал, а ее высоту определяет репетитор: до плеча, до уха, выше уха и т. д. Вырабатывается боковое зрение как профессиональное качество.

В рисунке по линиям в колонне (по 4 или 6 в линию) может быть 4 или 3 линии – в зависимости от количественного состава кордебалета и размера сценической площадки. Академический рисунок: 4 линии по 4, 4 линии по 6, в столичных театрах 4 линии по 8. Интервалы соблюдаются по горизонтали и вертикали. Артисты используют боковое зрение для контроля. Отрабатывается единая высота рук во II и III позициях.

Сценическая форма танца требует согласования рук с костюмом: академическая пачка («Баядерка», «Лебединое озеро») – академические позиции; шопеновская пачка («Шопениана», «Жизель») – заниженные позиции рук.

Главным связующим элементом в танце кордебалета является музыка. Соблюдение темпа, точность ритмического рисунка, подчеркивание перехода из позировок в позировку через *plie* и «выражение» кистей рук, одинаковый поворот головы (строгий поворот, поворот с наклоном головы) способствуют единой дисциплине исполнения. Особенно необходимо следить за исполнением танцев на 3/4, когда третья четверть часто не продолжает движение. «Затакт», сигнал к началу движения, организует и задает темп всему хореографическому произведению. Строгая дисциплина отличает работу кордебалета.

Кордебалет стоит на сцене в течение танца персонажей одинаково – в линиях, в затылок (от точки 2 в точку 4 и из точки 8 в точку 6), сохраняя образ, отражая содержание действия. «Короля играет свита» – так кордебалет играет героев спектакля.

Соблюдение всего вышеизложенного и создает дисциплину, лежащую в основе понятия культуры сценического исполнения.

Таким образом, артист кордебалета, обладая высоким профессионализмом, является важной фигурой в создании балета.

В балетах значительное место занимают характерные танцы (см. «Формы сценического танца»). Но этот раздел не рассматривается нами, поскольку их репетиторство требует самостоятельного изучения, начиная со своей истории формирования – XIX в.

### 3.3. Виды репетиций

Рассмотрим виды репетиций и их последовательность при создании балета и подготовке к ежедневному прокату балетов.

Начальный этап – в *репетиционном зале* под рояль отрабатываются фрагменты танцев солистов, малых ансамблей, персонажей кордебалета независимо от целого спектакля. Выучивается текст, технология исполнения и стиль.

Следующий этап – *сводные* и *мизансценные* репетиции, на которых репетитор не только напоминает задачи по спектаклю, но и требует неукоснительного активного актерского, пластического включения в действие. Тогда сцена оживает и действие активно развивается (сцена с рыбой Санчо Панса из балета «Дон Кихот», сцена сумасшествия Жизели, выход Герцога и Батильды в балете «Жизель», восстание рабов в балете «Спартак», выход Королевы в «Лебедином озере») и т. д.

На *сводной репетиции* в зале под рояль сводятся фрагменты всех участников в данной картине. Например, танцы лебедей с танцами Одетты и Зигфрида, танцы вилис с танцами Мирты, Жизели, Альберта, Ганса. Выполняется работа над единым стилем исполнения.

*Мизансценные* репетиции также проводятся в репетиционном зале под рояль. «Цементируется» драматургия спектакля. Репетиции сложные, так как одновременно работают персонажи, малые ансамбли, кордебалет и миманс – вспомогательный

состав для создания атмосферы, достоверности места действия и времени.

На этих репетициях закрепляются требования балетмейстера к артистам балета: «играйте» действие, т. е. все внимание на сцены, которые ведут отдельные персонажи (I акт, балет «Дон Кихот», главные персонажи: Дон Кихот, Санчо Панса, Китри, Базиль, Трактирщик, Гамаш, Эспадо, Уличная танцовщица, а также народ возле трактира). Всех их необходимо упорядочить, определить взаимоотношения, не допустить хаоса и не вызвать ощущения дивертисментного исполнения.

Следующий этап – выход всех исполнителей на сцену.

*Сценическая репетиция* хореографических номеров происходит сначала под рояль, затем под оркестр. Новый этап связан с освоением новой площадки, отсутствием 4-й стены. Новое звучание – оркестр задает «привычный» темп, и его сдвинуть сложно, ибо это многочисленный коллектив, объединенный партитурой и дирижером. На протяжении всех вышеизложенных этапов репетитор вместе со всем балетом создает психологическую и творческую атмосферу, положительно влияет на артистов своей уверенностью, терпимостью, не допускает излишней эмоциональности.

*Сценическая репетиция в костюмах* под оркестр. Распорядается репетицией дирижер, балетмейстер. Репетитор записывает все замечания, отмечает качество исполнения тех, с кем репетировал, и принимает решения по дополнительным репетициям, корректировкам образов.

*Прогон* – генеральная репетиция, на которой не может быть никаких остановок от начала до антракта (и так все акты); это последний этап перед премьерой.

Прокат балетных спектаклей текущего репертуара требует *проверочных репетиций*. Если спектакль «крепко» отрепетирован, его можно проверить путем расстановки исполнителей.

В повседневной работе репетитор обязан «поддерживать» репертуар, сохраняя названия балетов. Возникает необходимость обновления состава, ввода молодежи, отдельных новых исполнителей. Последняя работа требует от репетитора индивидуального подхода, т. е. следует создать «новичку» условия для освоения текста, а потом вводить его в номер. Это психологически важно, тогда более слаженно и доброжелательно проходит репетиция.

Репетитор постоянно заботится о своевременном обеспечении спектакля исполнителями, проявляет инициативу и заинтересованность в профессиональном росте молодых артистов балета.

Таким образом, повторяются ответственные места перед каждым спектаклем. На репетициях отрабатывается не только геометрия рисунка, но и музыкальность, выразительность. Необходимо сохранять в постоянном прокате духовность, а не только текст. Хореография балета – не серия последовательно чередующихся танцев, а прежде всего хореографический текст, посредством которого излагается содержание. Слияние композиций, движений с музыкой обеспечивает многолетний, постоянный успех балету.

Репетитор сохраняет, обеспечивает долголетие эксплуатации балета в репертуаре театра. Балетмейстер, автор хореографического произведения, передает свой интеллектуальный труд через репетитора исполнителям коллектива. В театре репетитор его сохраняет, благодаря чему расширяется список репертуара, на основе которого воспитывается молодежь.

Сохранение наследия требует энциклопедических знаний. Необходимо исследование записей, видеоматериалов, трудов искусствоведов, многочисленных воспоминаний мастеров-исполнителей прошедших эпох, так как ценность наследия не только в сохранении текстов, а в сохранении особого духа, стиля, что позволяет хореографу изучать и совершенствовать мастерство сочинительства хореографического произведения.

## 4. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

### 4.1. Любительские хореографические коллективы и их сущность

Любительские коллективы создаются и развиваются относительно независимо от развития профессиональных коллективов. *Рассмотрим взаимосвязь и различия в деятельности репетитора профессионального и любительского хореографических коллективов.*

<i>Профессиональный</i>	<i>Любительский</i>
1. Профессиональная труппа артистов балета (государственное учреждение – театр, ансамбль). В основе его – трудовое законодательство. Исполнители имеют профессиональное образование. Балетмейстер осуществляет руководство коллективом, опреде-	1. Добровольное объединение по интересу. Нет отбора по физическим данным. Существует система обучения танцу. Свобода выбора выразительных средств. В основе формирования коллектива – профессиональный интерес руководителя: выбор структуры коллекти-

<i>Профессиональный</i>	<i>Любительский</i>
<p>ляет репертуарный план балетного коллектива согласно общему плану театра, ансамбля.</p>	<p>ва и его творческой направленности. Самостоятельное решение в выборе организационно-методических приемов.</p>
<p>2. Профессиональный уровень исполнителей позволяет осуществлять любой репертуар по плану работы государственного учреждения. Регламентация рабочего времени, выполнение утвержденного плана творческой деятельности.</p>	<p>2. Педагогический процесс. Основная цель – обучить исполнителей на основе школы танца и в соответствии с направленностью коллектива и репертуара. Познание методов и навыков танца.</p>
<p>3. Творческую деятельность осуществляют балетмейстер, педагог, репетитор согласно штатному расписанию. Педагог проводит уроки по сохранению физической формы исполнителей, репетитор осуществляет организационно-творческую основу художественного продукта по подготовке к сценическому показу. Цель – создание высокохудожественного продукта.</p>	<p>3. Руководитель коллектива осуществляет функции постановщика, педагога, репетитора. Ставка репетитора предусмотрена в коллективах определенного уровня. Цель – воспитание гармонически развитой личности, способной создавать творческий продукт как результат воспитания и обучения.</p>

Ориентируясь на педагогический характер деятельности руководителя хореографического любительского коллектива, следует подчеркнуть, что и репетиционный процесс должен быть подчинен решению учебно-воспитательных задач. Деятельность творческих коллективов любительской сферы осуществляется в свободное время для его участников, которые нередко не ставят задач по совершенствованию своих физических данных и достижению высоких результатов как исполнители. У многих из них приход в коллектив связан с желанием расширить круг общения, сменить характер деятельности, просто хорошо провести время. Профессиональный взгляд руководителя достаточно быстро определяет уровень способностей и задатков своих воспитанников к хореографической деятельности. Однако этого недостаточно, так как важно понять: как эти данные развить и убедить самого участника в необходимости развиваться и совершенствоваться.

Несомненно, требуется много усилий, чтобы пройти продолжительный путь творчества и достигнуть желаемого результата. Первоочередно проводится учебная работа, где формируются исполнительские навыки и умения. У данного процесса есть свои задачи и особенности, но в любом случае он ориентирован на постановочную работу, где участники хореографического коллектива смогут ощутить значимость часто нелюбимых упражнений, повторяющихся из занятия в занятие и войти в увлекательный мир танца.

Репетиционный процесс в хореографическом любительском коллективе, связанный с подготовкой концертных номеров (программ), не требует спешки. В нем почти на равных уделяется внимание и «чистке хореографического текста», и возвращению личности участника коллектива. Здесь формируются навыки и

умения работать в коллективе, подчинять свои интересы общей цели, закладываются знания, выработанные не одним поколением хореографов, музыкантов, художников. Для укрепления интереса к хореографической деятельности репетитор может использовать разнообразные методы, принятые в хореографии и проверенные в общей педагогике. Большие возможности в этом плане открывают методы активизации деятельности участников коллектива.

В профессиональных коллективах любой процесс нацелен на создание хореографического произведения, соответствующего высоким художественным требованиям, к которым относятся техника танца и его выразительность. Предполагается, что профессиональный исполнитель приходит на репетицию, обладая необходимой исполнительской подготовкой. Это не значит, что репетитор не должен делать ему замечаний по технической стороне танца. Это не исключает и работы над личностными качествами исполнителя, такими как дисциплинированность, собранность, ответственность и т. п. В этом есть схожесть репетиционного процесса в профессиональном и любительском коллективе.

Однако профессиональное искусство – это творчество, нацеленное на создание художественных ценностей. Репетитору доверяется работа над художественно-эстетической рельефностью хореографического текста, эмоционально-пластической характеристикой сценического образа. Учитывая профессиональный уровень подготовки танцовщиков, выдвигаются достаточно высокие требования к чистоте исполнения танцевальных движений (точности позиций ног и рук, методической основе, музыкальности). Особое внимание уделяется амплитудности поз, элевации прыжков, в том числе и движениям, в которых изначально заложена техническая трудность или она появилась в балетмей-

стерской версии постановщика. Репетитор добивается членораздельности хореографического текста, уделяя внимание связующим элементам танцевальных комбинаций, ее темпоритмической основе, интонационности и драматургической разработке как крупных сцен, так и небольших фрагментов.

#### **4.2. Педагогический процесс – основа подготовки исполнителя**

В профессиональном и любительском коллективах совпадает основная цель – творческая деятельность на основе искусства хореографии. Содержание – искусство танца.

Пластическое освоение танца опирается на экзерсис классического танца как универсальную систему развития опорно-двигательного аппарата и выразительности. Репетитор превращает выучку движений в сценический танец, где переходы от движения к движению («швы» текста) сливаются их воедино. Технология связок и подходов вторична, основа – выразительность и кантиленность.

В процессе обучения развивается мыслительная деятельность. Приобретается школа танца, что позволяет развить понимание технологии заданий на основе самоконтроля. Репетитор посредством художественного сравнения развивает ассоциативное мышление. Речь репетитора является средством мобилизации усилий всего двигательного аппарата, его выразительности. Вносит одухотворенность и чувственность в совместную деятельность репетитора и исполнителя.

Таким образом, репетитор и исполнитель становятся соучастниками творческого процесса.

В любительском танцевальном коллективе «допуск» к хореографическому искусству возможен, если опирается на многоступенчатые педагогические и творческие процессы: участники коллектива сначала обучаются в школе танца на экзерсисах, где содержание формируется руководителем в зависимости от избранного направления коллектива. Только при системном обучении и воспитании исполнителям будет доступен многообразный репертуар, обеспечено поступательное движение в освоении современными формами танца и содержанием хореографии. Все изложенное в разделах 1.1, 2.1, 2.2, 3.2, 3.3 является руководством к осуществлению деятельности репетитора, сохраняет актуальность в теории и практике основ репетиторской работы в любительском коллективе.

Педагогический процесс в любительском коллективе является архиважным. Обучающий фактор направлен на формирование единомышленников, обладающих навыками сольного и ансамблевого исполнения. Педагог в любительском коллективе сочиняет экзерсисы, направленные на обучение танцу, на укрепление мышц и костно-мышечного аппарата, а также вводит движения, соответствующие конкретной задаче, новому материалу в предложенных танцевальных номерах.

Необходимо четко разграничить содержание педагогической деятельности и репетиторской.

Учебный процесс направлен на приобретение и овладение профессиональными навыками. Регулярные классные занятия развивают координацию, музыкальность, умение сочетать и связывать одно движение с другим, сознательное управление всем двигательным аппаратом, развивают память, физическую выносливость. Музыка является основным «организатором» и основой

синхронного исполнения движения с музыкой, определяет эмоциональность исполнения.

Руководитель любительского хореографического коллектива осуществляет функции организатора, педагога-репетитора и (чаще всего) постановщика хореографии. Таким образом, определяется содержание деятельности руководителя: классные занятия, постановочная работа, репетиции концертных номеров, проведение концертов.

В этой многоплановой деятельности выделяется репетиторская работа, где переплетается обучение и эстетическое воспитание.

В репетиторской деятельности необходимо умело сочетать методы педагогики и репетиторства, сосредоточив активное внимание на конкретной задаче в конкретное время.

Педагог осуществляет следующие задачи: грамотное исполнение движений, музыкальность, координация, законченность позы, музыкальной, хореографической фразы.

Основным методом остается наглядность. Для этого необходимо научить исполнителей сосредотачивать внимание и физические усилия на овладении осанкой, постановкой корпуса, позициями ног и рук, «посадкой» головы, законченностью каждого движения. Танцоры воспринимают задания комплексно: они видят движения в сочетании с музыкой, запоминают последовательность текста. Творческая реализация требует от исполнителя сосредоточенного внимания, физического и эмоционального напряжения. Требуется регулярная тренировка логического мышления в освоении школы танца.

Формируется культура общения, что способствует комфортному пребыванию в коллективе, взаимному уважительному отношению репетитора и исполнителя, умению выслушивать за-

мечания и критически оценивать уровень своих знаний и умений, быть терпеливым. Репетитор строит свою деятельность с исполнителями на основе педагогического процесса, направленного на преодоление разных трудностей для качественного изменения участников танцевального коллектива.

Понятия, используемые в репетиционно-педагогическом процессе, – общие для профессиональных и любительских коллективов, помогают овладеть методикой исполнительства, создают комфортность общения репетитора и исполнителя, облегчают познание произведения, способствуют сокращению временных затрат.

Понятийный аппарат представлен в разделе 1.2 данного учебного пособия.

### **4.3. Многофункциональность деятельности руководителя коллектива**

Репетитор осуществляет процесс обучения, добиваясь ансамблевости исполнения: единого стиля, манеры, образности, умения сохранять рисунки на основе музыки. Музыка – главный фактор сценического исполнения, раскрытия индивидуальной выразительности. Поскольку руководитель осуществляет многофункциональную деятельность, предлагается поступательность этапов деятельности:

1 этап – обучающий. Педагогический процесс, на основе разработанного процесса обучения для любительских коллективов.

2 этап – разучивание текста нового танца. Сначала разучивание каждого движения, затем со связками и, наконец, хореографических фраз.

3 этап – рациональный. Метод причинного повтора, сценическая дисциплина, синхронность (умение работать слаженно – процесс трудоемкий и утомительный). Доведение постановки танца до сценического показа, отвечающего профессиональным требованиям хореографического искусства.

Воздействие на зрителя оказывает оригинальность создаваемого произведения, глубокая эмоциональная, чувственная основа. У исполнителей возникает осознанное, образное видение и понимание окружающего мира и сути искусства. От репетитора зависит качество решения и исполнения художественного произведения танцевальным коллективом. Репетитор – человек, любящий коллектив и живущий его интересами, проявляющий к нему доброжелательность. На первой же репетиции дается ясное и четкое понятие о внимании, направленном на указания репетитора.

Репетитор становится подлинным авторитетом, создает творческую атмосферу и проводит репетиции живо и увлеченно.

Сам репетитор должен быть предельно готовым к проведению репетиции и внимательным к каждому исполнителю. Заметив ошибки, он обращает на них внимание, исправляет их, так как в дальнейшем это сделать труднее.

Чтобы заинтересовать исполнителей, репетитору необходимо рассказывать о содержании, говорить о музыке, прослушивать ее. Важен показ движений. Репетитор передает их ярко, подчеркивая характер, манеру, стиль. Одновременно даются рекомендации (индивидуальные или общие), чтобы добиться реализации требований репетитора.

Репетиция требует подготовки от репетитора: расчет регламентации во времени, соблюдение перерывов, четкое знание тек-

ста танца. Показ должен быть точным по технике, верным по форме и выразительным по характеру.

К репетиции привлекаются все участники коллектива, на сцену выходят по праву те, кто лучше справлялся со всеми компонентами танца в их совокупности. Важным требованием остается внимание к началу танца и его окончанию, ибо они тоже определяют культуру сценического исполнения.

Репетитор выполняет все функции по управлению репетиционным процессом. Продуктивность процесса зависит от профессиональной подготовки, грамотности, личностных качеств и способности руководителя хореографического коллектива. Репетитор создает атмосферу радостного труда, увлеченности и коллективного проживания в мире танца.

Результат деятельности репетитора, осуществляющего выпуск нового репертуара, не имеет конца, бесконечно совершенствуется, ввод новых исполнителей является залогом жизнеспособности существования репертуара.

«У педагогики, как и у репетиционного процесса, как и у искусства танца, нет и не может быть законченной формулы, некоей последней степени совершенства. Жизнь определяет все новые и новые задачи. Педагогика должна быть гибкой, оставаясь при этом верной традициям, заветам и опыту, которые она впитала»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Мессерер А. М. Танец, мысли, время. М.: Искусство, 1990. С. 238.

## 5. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО КУРСУ «ОСНОВЫ РЕПЕТИТОРСКОЙ РАБОТЫ В ХОРЕОГРАФИИ»

### 5.1. Задания для самостоятельной работы<sup>10</sup>

Посмотреть балеты: П. Чайковский «Лебединое озеро», «Щелкунчик»; Адан «Жизель», Л. Минкус «Дон Кихот», «Баядерка», А. Хачатурян «Спартак», В. Гаврилин «Анюта», А. Глазунов «Раймонда»; репертуар ансамблей: государственный ансамбль танца «Березка», Государственный академический ансамбль танца им. И. А. Моисеева, государственный ансамбль танца «Урал» и др.

На основе просмотра ответить на следующие вопросы:

1. Персонажи балетов, фамилии и имена балетмейстеров, композиторов (авторов).
2. Стилль балетов. Характеристика репертуара ансамблей.
3. Разобрать фрагменты из балетов или репертуара ансамбля по формам танца (по выбору).
4. Выделить действенный танец (монолог, дуэт, *pas d'action*).
5. Проанализировать «белые акты» как основу работы с кордебалетом, ансамблем («Лебединое озеро», «Жизель», «Баядерка» и др.).
6. Мизансцены в классических балетах.

---

<sup>10</sup>Все ответы основываются на конкретном практическом примере.

7. Стиль и содержание репертуара ансамбля «Березка».
8. Балетмейстер И. А. Моисеев. Значение его творчества в расширении понятия «ансамбль народного танца». Театр танца.
9. Виды народного танца.

## **5.2. Вопросы к зачету<sup>11</sup>**

1. Содержание работы репетитора.
2. Профессиограмма репетитора.
3. Понятийный аппарат.
4. Педагогическая основа репетиционного процесса.
5. Организационные приемы проведения репетиций.
6. Методы и приемы репетиционного процесса.
7. Признаки сценической культуры исполнителя.
8. Формы сценического танца.
9. Приемы воспитания единства музыки и хореографии у солистов, ансамблей исполнителей.
10. Этапность работы с солистами, малыми ансамблями. Приемы работы с кордебалетом, ансамблем исполнителей.
12. Технология репетиций мизансцен. Основа выразительности исполнителей.
13. Психологическая подготовка репетитора к осуществлению своей деятельности.
14. Роль репетиций по подготовке творческого продукта к завершающему этапу.
15. Способы заучивания хореографического текста для передачи замысла постановщика.

---

<sup>11</sup> Все ответы подтверждаются примером.

16. Последовательность содержания репетиции по созданию хореографических произведений.

17. Термины и понятия классического танца, используемые в репетиционно-педагогическом процессе в любительском коллективе.

18. Приемы репетиционного процесса в коллективах народного танца.

### **5.3. Список литературы и источников**

#### **Основная литература**

1. Блазис, К. Танцы вообще / К. Блазис. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2008. – 352 с.
2. Валукин, М. Е. Эволюция движений в мужском классическом танце: учеб. пособие / М. Е. Валукин. – Москва: ГИТИС, 2006. – С. 3-30.
3. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец: учеб. пособие / М. В. Васильева-Рождественская. – 2-е изд. – Москва: Искусство, 1987. – 382 с.
4. Еремина-Соленикова, Е. В. Странные бальные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. – Санкт-Петербург: Планета музыки: Лань, 2010. – 251 с.
5. Кириллов, А. П. Мастерство хореографа: учеб. пособие для студентов хореограф. отд-ний вузов культуры и искусств / А. П. Кириллов; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – Москва: МГУКИ, 2006. – 154 с.
6. Красовская, В. М. Ваганова / В. М. Красовская. – Ленинград: Искусство, 1989. – 223 с.
7. Панферов, В. И. Мастерство хореографа: учеб. пособие / В. И. Панферов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск: Полиграф-мастер, 2009. – 367 с.

8. Прибылов, Г. Н. Словарь-справочник терминологии классического танца / Г. Н. Прибылов; Моск. гос. акад. хореографии. – Москва: МГАХ, 2006. – 118 с.
9. Тараторин, С. В. Формы классического танца: метод. разработка / С. В. Тараторин; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2012. – 70 с.
10. Тарасов, Н. И. Классический танец: школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – 3-е изд. – Санкт-Петербург; Краснодар: Лань, 2005. – 496 с.

### **Дополнительная литература**

1. Богданов, Г. Ф. Основы хореографической драматургии: учеб. пособие / Г. Ф. Богданов. – 2-е изд., доп. – Москва: МГУКИ, 2010. – 192 с.
2. Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2010. – 576 с.
3. Громов, Ю. Н. Танец и его роль в воспитании пластики актера / Ю. Н. Громов. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2010. – 89 с.
4. Климов, А. Основы русского народного танца: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / А. Климов. – Москва: Изд-во МГИК, 1994. – 320 с.
5. Красовская, В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2010. – 312 с.
6. Лопухов, Ф. А. Хореографические откровения / Ф. А. Лопухов. – Москва: Искусство, 1972. – С. 54-79.

7. Нарская, Т. Б. Историко-бытовой танец: учеб.-метод. пособие / Т. Б. Нарская; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск ЧГАКИ, 2009. – 179 с.
8. Сапогов, А. А. Гармония духа материи / А. А. Сапогов. – Санкт-Петербург: Гиперион, 2009.

### **Список изданий,**

#### **используемых для проведения занятий**

1. Блок, Д. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – Москва: Искусство, 1992. – 560 с.
2. Ванслов, В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – Москва: Искусство, 1971. – 302 с.
3. Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – Москва: Искусство, 1989. – 242 с.
4. Мессерер, А. М. Танец, мысли, время / А. М. Мессерер. – Москва: Искусство, 1990. – 163 с.
5. Нарская, Т. Б. Классический танец: учеб. пособие / Т. Б. Нарская. – Челябинск: ЧГАКИ, 2007. – 162 с.
6. Новер, Ж. Ж. Письма о танце: пер. с фр. / Ж. Ж. Новер; под. ред. А. А. Гвоздева. – 2-е изд. испр. – Санкт-Петербург: Лань, 2007. – 382 с.

## Видеоматериалы

### *Балеты*

Название балета	Композитор	Балетмейстер
Жизель	Адан А.	Коралли Ж. Перро Ж.
Бахчисарайский фонтан	Асафьев Б.	Захаров Р.
Сильвия	Делиб Л.	Ноймайер Дж.
Голубой ангел	Констан М.	Пети Р. Якобсон Л. В.
Баядерка	Минкус Л.	Петипа М.
Ромео и Джульетта	Прокофьев С.	Лавровский Л. Григорович Ю.
Спартак	Хачатурян А.	Григорович Ю.
Лебединое озеро	Чайковский П.	Иванов Л. Петипа М. Бурмейстер В. П.
Спящая красавица	Чайковский П.	Петипа М.
Серенада	Чайковский П.	Баланчин Ж.
Шопениана	Шопен Ф.	Фокин М.

### *Программы ансамблей*

1. Государственный академический ансамбль танца им. И. А. Моисеева.
2. Государственный академический ансамбль «Березка», рук. Н. С. Надеждина.
3. Ансамбль танца «Урал» ЧГКО, рук. В. П. Карачинцев.

*Записи хореографических текстов балетов  
в книгах театроведов*

1. Демидова А. «Лебединое озеро». История создания. – 1994.
2. Константинова М. «Спящая красавица». История создания. – 1990.
3. Нарская Т. Б. «Историко-бытовой танец». Запись танцев. – 2009.
4. Прибылов Г. «Пахита». Запись балета. – 2001.

**ПУБЛИКАЦИИ Т. Б. НАРСКОЙ,  
ПОСВЯЩЕННЫЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ХОРЕОГРАФА-РЕПЕТИТОРА**

**Память как условие постоянного познания  
и совершенствования деятельности хореографа**

Поскольку совершенной записи хореографии нет, знания хореографических текстов передаются устно от одного поколения к другому. Видеоносители помогают сохранять репертуар, но в работе репетитора они ограниченно информируют об эмоционально-чувственном содержании образов и сцен. Поскольку в основе репетиционного процесса лежит педагогика и психология, то знание видов сценического танца совершенствует методику их преподавания, рассматривая понятие «память» как условие познания и совершенствования деятельности хореографа, как профессиональное качество. Способностью «снимать», «зарисовывать» тексты, образы, стиль, выразительность и сохранять в памяти отличались, например, такие деятели балетных театров и ансамблей, как М. М. Михайлов, П. А. Гусев, Ю. Н. Дружинин, С. М. Тулубьева, М. М. Кольцова и мн. др.

Развитие хореографического искусства осуществляется через деятельность исполнителей, педагогов, репетиторов, балетмейстеров, постановщиков танцев, режиссеров балета. Бумажные носители информации фиксируют в основном логическую последовательность текстов. Видеозаписи не передают в полной мере эмоциональное наполнение индивидуумов, их различную интерпретацию. Именно память хореографа сохраняет пластическое наследие, все особенности исполнения образов хореографии, передает творчество мастеров

прошлого. Память обеспечивает познание хореографического искусства в его историческом развитии.

Память – это процесс, обеспечивающий познание всестороннего образа мира, связывающий разносторонние впечатления в целостную картину прошлого с настоящим и будущим. Без процессов памяти не может быть ни предметно-чувственного, ни отвлеченно-умственного образа окружающего мира. При запоминании и воспроизведении участвуют различные психологические образования: внимание, мышление, личностные установки, эмоции и др. Память лежит в основе способностей человека, является установкой на учение, приобретение знаний, формирование умений и навыков. Греческая мифология рассматривает память как дар богов. Память играет огромную роль в сохранении индивидуально-личностных и деловых характеристик человека. Люди, известные своими профессиональными достижениями, обладают хорошей памятью<sup>12</sup>.

Ухудшения памяти вызывают переживания, связанные с общим психическим и физическим состоянием, уровнем трудоспособности, возможностью выполнять профессиональные обязанности.

Память – процесс организации и сохранения прошлого опыта, успешного освоения новизны. Существуют виды процессов: запоминание, сохранение, забывание, узнавание, воспроизведение.

Преднамеренное запоминание характеризуется тем, что имеет цель – запомнить информацию и использовать специальные приемы.

Произвольное запоминание представляет особую сложную умственную деятельность – задача запомнить. Это требует волевых усилий, многократного повторения. Большое значение для заучивания имеет не только постановка общей задачи, но и частных специальных задач.

Следующий этап – соединить все частности для запоминания всей целостной картины. Запомнить, чтобы сохранить в памяти.

---

<sup>12</sup> Мессерер, А. М. Уроки классического танца. СПб.: Лань, 2004. 400 с.

Заучивание материала и сохранение его – специальная форма сознательной деятельности. Умение отделить ее от побочных явлений.

Механическое заучивание – запоминание без логической связи между частями воспроизводимого материала. Одна часть связана с другой только последовательностью во времени.

Осмысленное запоминание – запоминание, основанное на понимании внутренних логических связей между отдельными частями материала. Одно является выводом из другого. Осмысленное запоминание во много раз продуктивнее механического, требует значительно меньше усилий и времени. Осмысленное запоминание более действенно, так как механическое заучивание требует многократного повторения.

Осмысление материала достигается выделением в изучаемом материале главных мыслей – движений, смысловых опорных пунктов, сравнение, сопоставление изучаемого с ранее изученным материалом. Методом осмысления в запоминании материала достигается высокая прочность сохранения. Успех метода повтора зависит от самоконтроля. Проявлением самоконтроля являются попытки воспроизвести материал при его заучивании. Такие попытки помогают установить, что запомнили, какие допустили ошибки и на что следует обратить внимание в последующем исполнении танцевальных pas.

Узнавание – воспроизведение образа по памяти либо на основе собственных описаний. По характеру психической активности память подразделяется на образную, двигательную, эмоциональную и словесно-логическую. Рассмотрим, как соотносятся эти понятия с хореографической деятельностью.

Образная память – это память на хореографические образы, стили, манеру исполнения, танцевальные действия, сцены пантомимы и др. Она интенсивно развивается в связи с видом деятельности исполнителя, репетитора, педагога, балетмейстера.

Двигательная память – это запоминание, сохранение и воспроизведение различных двигательных действий. Двигательная память –

основа для формирования различных практических и трудовых навыков. Без памяти на движения не может состояться процесс обучения хореографии, деятельность педагога, репетитора, воспитанников ансамблей танца в любительских коллективах, балетных театрах.

Эмоциональная память – это память на чувства. Данный вид памяти заключается в способности запоминать и воспроизводить чувства.

Эмоциональная память относится к более «надежному» хранилищу информации. Эмоции всегда сигнализируют о том, как осуществляются наши отношения с окружающим миром и имеют важное значение в деятельности хореографа. На основе эмоциональной памяти выделяется индивидуальность артиста. Отсутствие эмоциональной памяти приводит к «эмоциональной тупости»: исполнитель становится непривлекательным, неинтересным зрителям, роботоподобным существом, неспособным осуществлять творческое развитие.

Словесно-логическая (семантическая) память в хореографии крайне важна педагогу, обучающему исполнителей, и архиважна репетитору и балетмейстеру в работе с артистами балета. Словесно-логическая память становится ведущей, от нее зависит в значительной степени развитие других видов памяти.

Речевая информация запоминаемого материала существенно влияет на процессы памяти. Значимость ее определяется как основа изучения истории, теории, методики преподавания хореографии. Осознание содержания речевой информации фиксирует зависимость от уровня эмоциональной реакции индивидуума, от степени осмысления информации, подлежащей запоминанию и воспроизведению.

Ассоциативная память индивидуальна, она различается по скорости, прочности, точности, длительности и объему запоминаний.

Память можно существенно улучшить, если сформировать соответствующую цель и установку на запоминание информации той или иной практической деятельности, избранной профессии. Улучшает процессы памяти логическое осмысление. Поэтому запоминание ин-

формации, состоящей из несвязанных фрагментов, следует организовать так, чтобы в ней появились логические связи. Первоначальная информация, подлежащая запоминанию, осуществляется в сенсорной (мгновенной) памяти. Эта информация кратковременна, поэтому необходимо подготовить организм исполнителя к срочному выполнению заданий, действий. Информация должна дойти до его мозга и дать сигнал на выполнение соответствующего задания. Это долгий технологический процесс преобразования памяти в долгосрочную. Поэтому в хореографии процесс обучения и создания художественного продукта долгосрочный, поэтапный. Сигналы, поступающие в мозг, должны управлять не только мыслительной деятельностью, но и всеми компонентами хореографии, в том числе и опорно-двигательным аппаратом, осанкой, координацией, выразительностью, техникой танца.

Рассматривая память как одно из условий совершенствования педагогической деятельности хореографа, мы опираемся на понятие памяти в психологии, что содействует успешному обучению студентов хореографов в вузе. Поставлена цель – найти единое понимание методики преподавания танца с использованием понятий и достижений психологии.

Выдающийся методист Н. Н. Тарасов, педагог и теоретик, создал уникальный труд по методике классического танца. В его I части он рассматривает теоретические вопросы по обучению артистов балета. Книга стала настольным учебником для хореографов и студентов, обучающихся на хореографических факультетах вузов<sup>13</sup>.

В его книге даются определения трем видам памяти, излагаются способы развития с точки зрения обучения хореографии будущих профессиональных исполнителей.

---

<sup>13</sup> Тарасов Н. И. Классический танец: школа мужского исполнительства. СПб.: Лань, 2005. 496 с.

«Память танцовщика можно подразделить на слуховую, зрительную, моторную. Слуховая память фиксирует в сознании все то, что слышал и слушает обучающийся, все то, что говорит ему музыка.

Зрительная память фиксирует в сознании все то, что показывали и показывает хореограф.

Моторная память фиксирует в сознании все исполнительские приемы техники, приобретенные в результате учебного процесса»<sup>14</sup>.

Рассмотрев основные процессы памяти, выяснили, что память – это сложная система процессов организации информации в целях запоминания, сохранения и воспроизведения, что составляет суть педагогического и репетиционного процессов в хореографии. Память – это процессы организации и сохранения прошлого опыта, делающие возможным его использование в воспроизведении творческой деятельности хореографов.

Успешность развития памяти создает условия для овладений в хореографическом искусстве высоким профессионализмом в исполнительстве, педагогике, создании художественного продукта, отвечающего требованиям современности.

Развитие памяти в ее многообразии подтверждает ее исключительную значимость в профессии репетитора, хореографа, артиста. Доказано, что благодаря развитой памяти быстрее осваиваются основные понятия – постановка корпуса, осанка, устойчивость, координация, музыкальность, выразительность.

Владение методом анализа и синтеза создает основу для творчества, для исследования, приобретения опыта самостоятельного мышления и выбора направления своей будущей деятельности в хореографии.

---

<sup>14</sup> Там же.

## **Хореография как фактор социализации творческой личности**

Огромную роль в социализации личности играют любительские коллективы, объединяющие детей и подростков по интересам. Искусство в этих коллективах является мощным рычагом в познании мира, приобщении к прекрасному, умении отличать истинные ценности от ложных.

В настоящее время популярность хореографических коллективов среди подрастающего поколения велика. Широко заявили о себе тенденции, связанные с обращением к синтезу танцевальных форм и направлений. Именно это, а также свобода, индивидуализация творчества способствуют развитию духовных факторов. Данное обусловило появление большого количества хореографических школ, студий, направлений. Практика раскрывает многожанровость хореографического искусства. Хореография – синтетический вид искусства, значимый в гармоничном формировании личности, ибо комплексно воздействует разными видами танца, а также смежными видами искусства на все стороны духовной культуры человека. Хореографическая деятельность в разных образовательных и культурно-просветительских учреждениях характеризуется вычленением социально значимых качеств и свойств личности как объекта этой деятельности.

Наша цель – привлечь внимание к проблеме воспитания и социализации средствами и возможностями хореографической педагогики.

Хореографическая педагогика вышла далеко за пределы подготовки артистов балетного театра, профессиональных ансамблей танца разных направлений и жанров. Хореография востребована в спорте, театре, культпросветучреждениях, школах искусств и т. д. Основная часть детей и подростков занимаются танцем как очень привлекательным видом искусства. Поэтому именно в танцевальных кол-

лективах (в том числе и школах искусств) необходимо определить значимость социализации личности, выделить методы, средства, чтобы разработать организационно-методические и эстетические направления в совместной деятельности руководителя-педагога и участников коллектива.

Обращение к наследию, традициям, художественным ценностям, выработанным в процессе исторического развития, позволит осмыслить опыт, выбрать правильные ориентиры дальнейшего совершенствования воспитательного процесса, сохраняя самобытность, своеобразие русской культуры. Танец необходимо рассматривать как богатейший источник эстетических впечатлений, эмоциональных переживаний, посредством которых формируется художественное *я*. В системе хореографической педагогики определены социально и художественно значимые виды танца: классический, народный, бальный и современный.

Рассмотрим виды хореографии и их возможность по формированию культурной, социально свободной личности. Классический танец чаще всего воспринимается как основа выучки артиста балета, но он таит много полезного и необходимого для физического развития: формирование гармоничной фигуры, укрепление костно-мышечного аппарата, воспитание походки и осанки, исправление физических недостатков, сочетание движения с музыкой, осмысление исполнительской практики, эмоциональное наполнение. Умение слышать и слушать музыку. Арсенал движений этого вида танца безграничен. Грамотность педагога-руководителя позволит отобрать те движения, которые необходимы участникам коллектива того или иного жанрового направления.

Приобщение к классическому наследию сделает понятным театральное искусство, которое способствует духовному обогащению. Красиво идет человек, знает, как управлять своим телом. Осанка сопутствует ему независимо от рода избранной деятельности. Он физически вынослив. Ему всегда комфортно в выбранном коллективе. Он свободен в выборе формы досуга!

В коллективе народного танца познается многообразие творчества многих народов необъятной Родины через практическое освоение репертуара. Знание и владение этим видом танца помогает стать коммуникабельным. Задача – познать выразительные средства народного танца (русского и других национальностей), воспитать уважение к культурам других народов, расширить представление об окружающем мире. Народный танец способствует патриотическому, интернациональному воспитанию. Культура каждого народа формировалась веками, бережно сохраняя самобытность. Информация об обычаях, укладе, костюмах, музыке сочетается с исполнением самих участников, создает условия реализации личности, чем вызывается интерес к познанию окружающего мира. В коллективе народного танца закладывается уважение и терпимость к культуре других народов. Руководитель репетитор, педагог) находит разумное соединение теоретического обоснования и практической реализации в репертуаре, многожанрово отображая окружающую среду.

Историко-бытовые танцы из века в век воспитывали культуру общественного поведения, обучая этикету, рыцарскому отношению к женскому полу, уважению к старшим. Умение приветствовать (сделать поклон), танцевать в паре, проявить почтение к окружающим служило мерилем воспитанности и делало человека приятным во всех отношениях, сохраняло мужественность кавалера и грацию дамы. Передается опыт отношения к одежде, причёске, обуви, внешнему виду. Одежда имеет свойство выражать внутреннее содержание человека. Вышеизложенное сопутствует по жизни каждому, кто владеет культурой поведения.

XXI век характеризуется стремительным развитием современной хореографии, клубного, уличного танцев, обогащенных современными ритмами, синтезом движений, их изобретением. В основе же их содержания и культуры исполнения лежат исторически сложившиеся традиционные школы танца, исторический опыт развития танцевального ис-

куства. Важно раскрытие связи современного танца с народными корнями, традициями развития культуры того или иного народа, чтобы новизна не явилась поводом выбросить рациональное зерно социализации личности, ибо выбор направления танцевального коллектива для участия в нем сугубо личностный. Интерес к этим видам огромен благодаря их доступности, близости к темпу и ритмам повседневной жизни. Они позволяют выразить себя здесь и сейчас.

Стало необходимым изучать танцевальную культуру Европы и Америки, чтобы доступно разъяснить их связь с народными корнями и традициями.

Деятельность хореографа направлена также на приобретение качеств, необходимых в становлении молодого человека: трудолюбие, терпимость, настойчивость в достижении цели. Ответственность перед товарищами требует дисциплинированности и умения выслушивать критику в свой адрес.

Результатом коллективного труда является концертная деятельность. Она позволяет ощутить значимость личного труда, вызывает радость и удовлетворение от эмоционального сопереживания со зрителем. Аплодисменты – это признание успешности личного творчества. Они побуждают к еще большему овладению танцевальным искусством. Чтобы они стали сопутствующими в повседневной жизни, необходимо закрепление полученных знаний участниками коллектива не только в рамках практических занятий. Стал насущным поиск иных форм организации просвещения через хореографическое искусство.

Социализация личности – нескончаемый процесс. В нем необходимо совместное активное участие и усилие, желание не только хореографов, но и родителей участников коллективов, учителей и руководителей общеобразовательных учреждений, деятелей культуры и искусств.

В условиях недостаточного уровня общей культуры социума, требуется обновление методов воспитания, сохранения менталитета российской молодежи. Именно в танцевальных коллективах возможна ин-

теграция разных видов танцев, составление программ обучения в зависимости от конечной цели. Это возможно благодаря тому, что подбираются необходимые хореографические средства и приемы для творческой деятельности коллектива.

Задача заключается в сохранении нравственного начала самобытности народного танца, классического, как основы обучения. Необходимо создание репертуара, доступного школьникам разного возраста, следует уберечь от ложного понимания «современного» танца в школьной среде, ибо дети независимо от возраста пытаются подражать мало познанному.

С 1991 года в Челябинске осуществляется просветительная программа, направленная на развитие социализации школьников и закрепление навыков и умений как результат обучения и воспитания средствами хореографии. Найдены такие формы просветительного направления, которые способствовали бы закреплению полученных знаний и умений в хореографических коллективах. Создана просветительная программа, которая способствует закреплению умений и навыков исполнителей коллективов. В 1991 году образован клуб «В гостях у Терпсихоры». В течение 28 лет совершенствуется, обновляется содержание репертуара. Структура и форма неизменны: пять лекций-конcertов, каждая по одному виду танцу. Ведут занятия профессора, доценты, преподаватели хореографического факультета ЧГИК. Исполнители – лучшие танцевальные коллективы г. Челябинска и области, студенты ЧГИК, артисты ЧГАТОиБ им. М. И. Глинки, театра современного танца, ансамбля «Урал». Занятия проводятся в театральном корпусе ДПиШ им. Н. К. Крупской при поддержке Министерства образования Челябинской области.

Только длительная, заинтересованная, грамотная работа поможет сохранить совместную деятельность руководителей танцевальных коллективов, преподавателей общеобразовательных школ, школ искусств, родителей, учителей, поможет разобраться учащимся в многообразии современного мира, понять, что только труд и обращение к разуму сде-

лают жизнь интересной, научат отбирать ценное и достигнуть цели. Хореография – надежный помощник в воспитании гармоничной личности. Нужна готовность образовательных учреждений к сотрудничеству учителей с хореографами, что может дать значительный результат в социализации личности.

Общая задача – воспитание творческой личности, готовой войти в мир познания и освоения ценностей без страха несостоятельности, стать активным творцом и самодостаточным участником коллектива.

**Ремесло, творчество, мир чувств –  
основа хореографического образования  
(на примере книги А. А. Сапогова  
«Гармония духа материи»)**

*Ведь вся беда современного человечества состоит в том, что оно напрочь отвергает мир Духа и признает лишь мир материальный. Но ведь только одухотворенная материя способна противостоять хаосу и разложению и единственным мостом, соединяющим мир Духа с миром Материи, является для человечества Культура и в первую очередь – искусство...*

*Н. Рерих*

Книга А. А. Сапогова «Гармония духа материи» – один из источников, который может обогатить новыми подходами к педагогической и творческой деятельности. Автор, размышляя о хореографическом искусстве, педагогике, творчестве, предлагает свое видение этих тем. Издание состоит из двух частей: «В мире чувств» и «Апломб»<sup>15</sup>.

Для тех, кто избирает профессией хореографию, поучительна сама биография танцовщика. А. А. Сапогов (1929–2016) – народный артист России, профессор, исследователь танца, ему принадлежит особая заслуга в создании методики обучения народно-сценическому

---

<sup>15</sup> Сапогов А. А. Гармония духа материи. СПб., 2003. 352 с.

и характерному танцам. Долгие годы преподавал в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов.

Первые представления о танце Анатолий Александрович Сапогов получает в любительском танцевальном коллективе г. Пензы, затем поступает и успешно оканчивает Пензенское училище культуры. Одаренного юношу принимают артистом в труппу театра оперы и балета г. Пензы. В 1947 г. направляют на учебу в Ленинградское хореографическое училище. А. А. Сапогов обладал отличными физическими данными классического танцовщика, изысканной пластикой тела, благородной манерой, ярким темпераментом в народном характерном танце. Его отличал поиск индивидуально-образной характеристики в балетной драматургии, что и определило его тягу к характерному танцу. Благодаря педагогам В. И. Пономареву, С. С. Каплану, А. Я. Вагановой А. Сапогов успешно овладевает ремеслом профессии за 2 года и стремится к поэтическому началу в танце. Он всегда подчеркивал, что в основе его танцевального мастерства лежит вагановская школа. А. Сапогов продолжал совершенствоваться, будучи блестящим солистом балета Театра оперы и балета им. Кирова. Управление своим телом давало ему возможность не вступать в противоречие с окружающим миром.

В педагогической деятельности А. Сапогов обобщает методы А. Я. Вагановой, а также авторов «Основ народно-сценического танца» А. В. Ширяева, А. В. Лопухова, А. И. Бочарова. А. Я. Ваганова разработала правила и приемы обучения движениям, Сапогов продолжает начатое ею и идет дальше в исследовании педагогики.

### ***Книга 1-я «В мире чувств»***

В первой книге автор рассуждает об энергии, творческом и духовном начале, определяет важность постоянного самообразования, познания сути исторического опыта. Творческий и педагогический поиск танцовщика был направлен на синтез классического и характерного танцев. А. А. Сапогов утверждает, что человек – это творец, для осуществления связи с окружающим миром ему в первую очередь

надо познать себя, а затем анатомию, психологию, физиологию. Овладение хореографическим (музыкально-хореографическим) искусством позволяет проследить процесс формирования специалиста-хореографа; автором выявляется особенность этого процесса – максимальная нагрузка физических и духовных сил. Успех зависит, конечно, от природных данных и образования. Поучительный пример автор приводит из творческой жизни Г. Улановой: «Природные способности и наработанное профессиональное мастерство позволили ей раздвинуть пределы привычного. Она ремесло покрыла невероятной силой трепета человеческой души»<sup>16</sup>.

Профессия хореографа формируется на основе интереса, знаний многогранной деятельности хореографа (педагог, сочинитель-балетмейстер, репетитор) изнутри, с учетом направления танца и возраста участников.

А. А. Сапогов отмечает, что воплощение творческого начала невозможно без обучения ремеслу. Ремесло является опорой творчества. «Ремесло – осознанное начало, которое опирается на физиологические процессы, на особенности человека»<sup>17</sup>. С его помощью вырабатывается «аппарат-организм», обеспечивающий максимальную устойчивость при минимальной затрате энергии. Через преодоление сопротивления своего тела, приобретение навыков управления костно-мышечным аппаратом танцовщик проникает в суть музыки, основы творчества.

Творчество основывается на сверхсознании, чувствах человека, эмоциональных импульсах. Только профессионал-хореограф на практике может определить, на каком этапе формирования личности ремесло и творчество пересекутся, будут взаимодействовать. Это сопряжено с музыкой, грамотным ее прочтением. Наступает свобода творчества. На первом этапе приоритет отдается телесно-ритмической основе, выявлению мелодии, чувственному познанию музыки. Ее импульсы вызывают энергию, разнообразие динамических оттенков в

---

<sup>16</sup> Сапогов А. А. Гармония духа материи. СПб., 2003. 352 с.

<sup>17</sup> Там же.

хореографическом тексте. В этом случае важен индивидуальный методический прием, выражающийся в последовательности, правильности при выполнении упражнений и терпении.

А. А. Сапогов в музыкально-хореографическом искусстве (так он называет хореографию) подчеркивает значимость музыки в обучающем и творческом процессах.

Таким образом, автор рассматривает хореографию как единое целое, состоящее из двух неделимых частей – ремесла и творчества; доступно излагает механизм природы человеческих движений, опираясь на законы биомеханической природы нашего организма; предлагает рассмотреть детали работы различных групп мышц и других рычагов организма.

### ***Книга 2-я «Апломб»***

Автор рассматривает апломб как основу ремесла, фундамент хореографического образования. Устойчивость вырабатывается на основе укрепления и силы определенных групп мышц, обеспечивающих переход (движение) в другое устойчивое положение. Важна роль вестибулярного аппарата и мышечного чувства при ориентировании тела в пространстве. Утверждается важность преобразования организма человека в рабочий аппарат, отвечающий особенностям профессии. А. А. Сапогов предлагает применить к ремеслу формулу: «максимум устойчивости, минимум напряжения».

Творческий процесс есть углубленное отображение духовных переживаний, рожденных импульсами музыки, позволяющих передать эмоциональные, выразительные краски движения всего организма. Таким образом, ремесло является опорой для воплощения творческих замыслов. А. А. Сапогова отличает высокая образованность, которая дает ему возможность рассматривать анатомические, физиологические и психологические закономерности выразительного движения. Автор выделяет два компонента пластической выразительности – *поза* и *движение*.

Творчество А. А. Сапогова открыло новое понимание образного лирического исполнительства в XX – XXI вв. Он стал мастером хореографической педагогики в области народно-сценического и академического народного танцев. Сохраняя каноны петербургской балетной школы, он создает свою методику обучения основам характерного танца и художественно-образного воплощения музыки и пластики.

А. А. Сапогов пишет книгу о танце (классическом и народном), излагает доступную методику исполнения, сопровождает ее примерами, впервые скрупулезно в рисунках (талантливо исполненных самим автором) изображает весь механизм движения. Учебное пособие отражает сущность всего того танцевального искусства, средствами которого активно пользуются и артисты драматического искусства. «Главное, она [книга] доступна пониманию каждого грамотного человека (исполнителя). Она призвана научить управлять своим телом, своими мышцами для достижения выразительного музыкально-хореографического... движения»<sup>18</sup>.

А. А. Сапогов описывает свой метод преподавания – в процессе творчества дать почувствовать, что идея принадлежит собеседнику, это окрыляет успехом и рождает веру в свои силы. Он разделяет мнение своего учителя А. Лопухова: «уметь проникнуть в сознание и души людей, невзначай направить их к вершине совершенства».

Книга «Гармония духа материи» полезна для дидактической, творческой работы, так как своеобразно рассматривает анатомические, физиологические, психологические закономерности выразительных движений. Предметом изучения становится тело человека. Это дает возможность не только сохранить наработанное, но и развить методику обучения народно-сценическому и характерному, а также классическому танцам.

---

<sup>18</sup> Корогодский Я. Рецензия на книгу «Апломб» // Гуманитарное образование: традиции и новации: ежегод. межвуз. науч.-метод. конф. Санкт-Петербург, 16–17 февр. 2000. СПб., 2000. 359 с.

«Открытием стало другое. То, что выдающийся танцовщик стал не менее выдающимся мастером хореографической педагогики в области народно-сценического и академического народного танца»<sup>19</sup>.

Методика преподавания хореографического искусства, предложенная А. А. Сапоговым, позволяет рассматривать методы и принципы танца с точки зрения изменений исторического развития человечества.

---

<sup>19</sup> Громов Ю. Н. Рецензия на книгу «Гармония духа материи» // Гуманитарное образование: традиции и новации: ежегод. межвуз. науч.-метод. конф. Санкт-Петербург, 16–17 февр. 2000. СПб., 2000. 359 с.

*Учебное издание*

**Тамара Борисовна Нарская**

**РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС –  
ОСОБЫЙ ВИД ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ХОРЕОГРАФА**

**Учебно-методическое пособие**  
для студентов, обучающихся по направлению подготовки  
52.03.01 Хореографическое искусство,  
профиль «Искусство балетмейстера»

На обложке использована репродукция Эдгара Дега «Танцевальный класс»  
(Edgar Degas. La classe de danse. 1875)

Заказ № 1772. Сдано 09.11.2018. Подписано в печать 07.06.2019  
Формат 60x84/16. Тираж 100 экз. Объем 5 п. л.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф  
454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а