

Тема: “Основа формирования художественного образа”

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Хореографический образ.....	5
1.1. Особенности построения детских хореографических номеров.....	8
1.2. Хореографический текст в раскрытии образа в детских постановках.....	14
Глава 2. Поиск и раскрытие образа в детской хореографии.....	17
2.1. Упражнения и этюды для развития образа.....	21
2.2. Актёрское мастерство в хореографии как основа раскрепощенности.....	25
Заключение	27
Список литературы.....	28

Введение

Среди множества современных форм воспитания - хореография занимает особое место. Занятия танцем не только учат понимать и создавать прекрасное, они развивают образное мышление и фантазию, дают гармоничное физическое развитие.

Танец обладает скрытыми резервами для развития и воспитания детей. Соединение движения, музыки и игры, одновременно влияя на ребенка, формируют его эмоциональную сферу, координацию, музыкальность и артистичность, делают его движения естественными и красивыми. На занятиях хореографией дети развивают слуховую, зрительную, мышечную память, учатся благородным манерам. Хореография воспитывает коммуникабельность, трудолюбие, умение добиваться цели, формирует эмоциональную культуру общения. Кроме того, она развивает ассоциативное мышление, побуждает к творчеству.

Творческая активность детей развивается постепенно путем целенаправленного обучения, расширения музыкального опыта, активизации чувств, воображения и мышления. Реакция детей на прослушанное представляет собой творческое отображение музыки в действии. В этом возрасте эмоции, вызванные музыкой, создают определенную двигательную активность, задача педагога заключается в том, чтобы направить ее в нужное

русло, подобрав для этого интересный и разнообразный музыкально-танцевальный материал. Движения должны вытекать из музыки, согласовываться с ней, отражая не только ее общий характер, но и конкретные средства выразительности. В сочетании образного слова, музыки и движения, развивается детское воображение, ребенок точнее передает характер музыкального произведения, движения становятся свободными, исчезает скованность, появляется уверенность.

Актуальность поднятой проблемы вызвана потребностью в приёмах и методах в раскрытии творческих способностей, учащихся в хореографическом коллективе. Использование хореографических приемов и методов, их последовательность и взаимосвязь будут способствовать в решении данной проблемы.

Цель работы - Раскрытие потенциала учащихся через художественный образ в сюжетных хореографических постановках.

Основные задачи исследования:

1. Раскрыть: Что такое хореографический образ?
2. Рассмотреть особенности построения хореографических номеров;
3. Раскрытие образа в детских постановках через хореографический текст;
4. Поиск и развитие образа в детской хореографии;
5. Создание условий для развития творческой активности детей в хореографическом коллективе.

В ходе исследования использованы методы анализа литературных и интернет источников, сравнения методов и приёмов по проблеме исследования, обобщения, выводы.

Практическая значимость курсовой работы заключается в изучении особенностей учебно-творческого процесса в любительском хореографическом коллективе.

Структура курсовой работы. Курсовая работа представлена введением, двумя главами, содержащих по два параграфа, заключения и списка использованных источников.

Глава 1. Хореографический образ

Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые определены действием драматургии.

В художественном творчестве образ – явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из самой жизни. Он складывается из множества свойств и особенностей. Сюда входит социальная, национальная, профессиональная принадлежность героя, принципы восприятия им жизни.

Художественный образ – это сложная картина взаимодействия самых различных сторон искусства, которая возникает в деятельности автора произведения. Человеческое познание является образным отражением действительности.

Процесс создания образа начинается с интереса к нему, с изучения материалов: исторических, литературных, музыкальных. Музыка отражает интонационный строй своего времени и поэтому служит основной опорой в творчестве хореографа, а изобразительное искусство подсказывает пластический рисунок определенной эпохи и народа. Желание действовать вызывается мыслью.

На протяжении хореографического произведения пластическая характеристика образа приобретает все новые черты в соответствии с теми изменениями, - которые до замыслу балетмейстера происходят с его героем. Балетмейстер, а затем артист, которому предстоит, воплотит характер на сцене, должны изучить, внимательно проследить всю последовательность его формирования, понять его, и только тогда они поймут, почему отношение этого героя к действительности, в который он живет в период сценического действия, стало именно таким, каким оно выражается в его действиях и поступках, описанных в программе, выраженных в музыке.

Для воплощения человеческого образа, внутренних свойств характера на сцене немалую роль играют внешние признаки, где все выражается движениями человеческого тела и мимикой. Подбор артистов, которым предстоит воплощать яркие образы, должны быть безошибочным.

Сценический хореографический образ – это синтез многочисленных внешних, душевных внутренних и физических движений, их психологических нюансов, тембровых окрасок. Любая избранная тема требует сценического воплощения в образах. Сценический образ, образ хореографического номера в целом строится на идейно-художественной целостности и взаимосвязи всех частей и компонентов (языка, музыки, актерской игры, оформления, драматургии, образа мышления, психологии воздействия, времени и эпохи и т.д.).

Образ – это символ.

Художественный образ должен быть цельным, отражать явления жизни. При построении художественного образа применяются приемы:

- комбинирование;
- типизация;
- акцентировка;
- абсолютизация.

1) Комбинирование – это сочетание различных элементов. Это сложное взаимодействие, при котором элементы образуют сложную структуры. Оно включает в себя хореографические и музыкальные материалы, реквизит, свет, декорации, костюмы. Все это складывается и взаимодействует так, что в результате создается целостный образ.

2) Типизация – когда наиболее яркие, типичные черты объекта соединяются в едином образе, при этом, создавая новые качества характера.

3) Преувеличение и преуменьшение (акцентировка) – на передний план выносятся какие-то особые характерные качества, предметы, явления.

4) Абсолютизация – это прием, связанный с анализом и синтезом. Он заключается в том, что комбинируются отдельные элементы, взятые из разных образов в один цельный образ.

В создании хореографического образа огромную роль играют музыка, живопись, литература. Во время создания хореографического образа для балетмейстера важно все: выбор выразительных средств. Поиск внешней формы для хореографа всегда процесс создания (обязательно вместе с танцовщиком – актером) личности персонажа, его характера, темперамента, манера мыслить и логика действий.

Итак, хореографический образ складывается из следующих этапов:

- выбор выразительных средств;
- способ их комбинирования;
- поиск композиционного решения;
- поиск единого стиля;
- использование различных художественных и хореографических приемов.

Образы могут быть: героические, лирические, комедийные, трагические, драматические, гротесковые. Хореографический образ – целостное выражение в танце чувства, и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Он всегда говорит о человеке, о народе, о стране, о времени. Создать хореографический

образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею.

Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания. Основа хореографического образа – текст, сочиненный балетмейстером, а танцовщик воссоздает не только балетмейстерский текст, но вкладывает в танец свое понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографический текст и проявляя в этом свою индивидуальность. Соответственно образ в хореографическом произведении создает балетмейстер и дополняет этот образ, делает его индивидуальным артист-исполнитель.

1.1. Особенности построения детских хореографических номеров

1). При создании детской хореографической композиции постановщик должен обратить особое внимание на тематику. Детскую постановку следует рассматривать как средство расширения кругозора ребёнка, знакомства его с жизнью.

При постановке народного танца педагогу-балетмейстеру следует обратить внимание ребенка, прежде всего на характеристику данного народа, его образа жизни, быта, истории и т.п. Делая это творчески, а не казённо, балетмейстер пробуждает воображение детей и решает при этом две задачи:

- во-первых, знакомит их с тем или иным народом, страной;
- во-вторых, добивается более характерного исполнения танца.

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

Работая над постановкой народных танцев, руководитель должен находить такие формы, которые отвечали бы возможностям детского возраста и одновременно сохраняли черты настоящего народного искусства.

Осторожно и с большим пониманием надо подходить к вопросу использования народного танца для детей. Не любой народный танец хорош и приемлем для детского исполнения. Не надо забывать, что зачастую народные пляски заключают чуждое ребёнку содержание. Есть целый ряд русских танцев, которые построены на ухаживании юноши за девушкой, на том, что девушки хотят показать парням, свою статью, свою красу, а парни покоряют партнёрш удалью, виртуозностью, ловкостью. Дети естественно не могут передать сущность такого танца.

На классической основе можно поставить много интересных танцев на современную тематику. Иногда можно использовать материал классического балета. Дети любят исполнять сказочные персонажи, птиц, зверей и т.д. Подбирая к репертуару классические произведения, необходимо учитывать техническую и физическую подготовленность исполнителей, а также их внешние данные. Недостатки фигуры, неприметные в народных и современных костюмах, обязательно проявляются в костюмах, предназначенных для исполнения классических танцев (пачках, хитонах и т.д.).

Ошибаются те руководители, которые стремятся научить детей танцевать на пуантах, используют отдельные танцы из профессиональных балетов. Затрагивая вопрос о тематике постановок в детском танцевальном коллективе необходимо остановиться на двух положениях.

Среди многообразия танцевальных видов хочется выделить игровой и бытовой. Организовываясь в игре, дети способны выполнять воспитательные задачи по саморазвитию задатков музыкальных, танцевальных или артистических способностей в зависимости от условий игры. А.Ф.Лосев, анализируя учение Аристотеля о воспитании, приводит цитату о воспитательных задачах игры, танца и музыки: «Движение при играх ведёт к

успокоению души, и, благодаря тому, что с игрою связано развлечение, оно содействует её отдохновению».

Известно, что пляски-игры были древнейшим видом плясок на Руси. Согласно исторически сложившемуся предназначению, игровые и бытовые танцы уже в своей структуре, в содержании и в форме участия содержат воспитательную и развивающую функции.

В игровом танце каждый ребёнок (или группа детей) получает строго определённую роль, наполненную конкретным содержанием и смыслом, для исполнения которой ребёнок мобилизует весь свой жизненный опыт.

В бытовом танце содержательной стороной является танцевальное движение, ритмически и мелодически родственное музыке, а ролевые взаимоотношения основаны на гендерном самоподражании (девочки исполняют роли девочек, а мальчики - роли мальчиков).

Игровой танец может быть импровизационным. В импровизации ребёнок может пользоваться имитационным, ассоциативным подражанием. Отсюда виды импровизационного танца могут быть имитационными, ассоциативными. Наиболее приемлемы для детей младшего возраста занятия имитационным игровым танцем.

Необходимо очень тонко подходить к выбору сценических героев. Сценический образ всегда вызывает у актёра-ребёнка стремление подражать тем или иным чертам характера героя, его действиям, поступкам и т.д.

Хореографические номера детской тематике подразделяются на 3 вида:

- НА ДЕТЕЙ (танцевальные номера, исполняемые детьми);
- ДЛЯ ДЕТЕЙ (исполняются взрослыми для детей);
- О ДЕТЯХ (могут исполнять как взрослые, так и дети).

2). Особое внимание следует уделять и музыке танцевального произведения. Значение музыки в работе с детьми велико. Первое требование, предъявляемое к «детской музыке», - доступность и простота.

Если музыкальное сопровождение танцевального произведения сложны для исполнителей, то дети быстро охлаждаются к постановке. Наоборот, простая, доступная музыка будит их фантазию, увлекает, помогает преодолевать трудности. Танцевальность, образность, ясная мелодия, чёткий ритмический рисунок, яркие гармонии – необходимые качества музыки для детей.

3). Вынашивая ту или иную тему, выбирая тот или иной сюжет, обдумывая те или иные хореографические средства, какими будет решаться номер, всегда и неизменно нужно помнить, для кого именно предназначена постановка. И дело не только в том, чтобы поставить танец по физическим силам и исполнительским возможностям каждого возраста, не менее важно, чтобы заложенные в танце мысли, воссозданные танцем реальные события жизни волновали ребят, были близки их душевному миру. В противном случае они окажутся только пассивными и безразличными исполнителями балетмейстерской воли, и работа не даст настоящих творческих результатов. Педагогу - постановщику детского хореографического коллектива необходимо стремиться к доступности хореографического языка. При этом нужно предъявлять те же требования, что и к музыке. Движения должны быть просты и в тоже время интересны; не следует увлекаться обилием ритмических фигур, технических сложностей и т.д. Если ребёнок с первой репетиции увидит недоступность для него языка постановки, у него пропадёт желание заниматься. Наоборот, если он начнёт понимать композицию танца, то уже не отступит перед трудными задачами, а будет упорно работать над их решением.

4). Подбирая репертуар для коллектива, необходимо руководствоваться идейно - художественной направленностью танца или хореографической композиции, качеством музыкального сопровождения и обязательно возрастными особенностями и творческими возможностями детей.

Некоторые руководители в репертуар коллективов включают танцы, которые не отвечают возрасту детей. Часто можно видеть маленьких девочек, которые исполняют лирические хороводы, веснянки, содержание которых для них совсем непонятно.

Такое воспитание, конечно, не принесёт детям пользу. Художественный материал для эстетического воспитания должен отображать жизнь, близкую и понятную детям.

Сюжетами танцевальных постановок могут быть использованы картины художников, песни, сказки, басни, рассказы, стихотворения, как классиков, так и современных авторов. Смело решая новые задачи, изыскивая новые средства выразительности, постановщик должен всегда помнить, что главным мериллом творчества является художественная правдивость, чёткое и ясное донесение до зрителя идейного замысла произведения.

Категорически нельзя ставить на детей взрослые философские темы: СПИДа, наркотиков, однополый любви, смерти, войн, государственных проблем и т. д.

Руководителю необходимо обдумать все мизансцены в постановках, а на репетициях, когда ещё отсутствуют декорации, использовать разные предметы (столы, стулья и пр.), которые помогут детям ориентироваться на сценической площадке.

Практическая работа над постановкой начинается с разъяснений руководителя, которые помогают юным исполнителям понять содержание танца, выяснить характеры действующих лиц, образы постановки и т.д. После беседы, учащиеся прослушивают музыкальное сопровождение. Только после этого руководитель переходит к практическому показу отдельных движений и танцевальных комбинаций, указывая на характер их исполнения.

Необходимо помнить, что построение композиции в целом, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений являются средствами раскрытия содержания танца.

Следует также отметить важное значение состав исполнителей танцевального произведения. Нельзя злоупотреблять номерами, где заняты только девочки или только мальчики. Следует подходить к этому вопросу не только с творческой, но и с воспитательной стороны, так как танец помогает воспитывать правильное отношение девочек к мальчикам и наоборот. Чередование смешанного и однотипного составов исполнителей в танце принесёт несомненную пользу в работе.

5). Роль костюма в танце. Костюм должен соответствовать танцу и возрастным особенностям детей.

Детский танцевальный костюм, несмотря на видимую однотипичность достаточно разнообразен. Помимо делений на принадлежность к определённому жанру танца, детский костюм для танцев делится по половому признаку.

Одним из основополагающих качеств детского танцевального костюма, безусловно, является его удобство, так как для детишек удобство костюма намного важнее, чем для взрослых танцоров. Он должен быть из эластичных тканей, способных облегать фигуру и растягиваться при движениях в танце. Ткань для костюмов должна быть приятной к телу и, конечно же, не вызывать аллергию.

И так процесс создания хореографической композиции непросто и включает в себя ряд этапов:

- Выбор «замысла» хореографического произведения.
- Сбор и накопление материала.
- Жанрово-стилевое определение (в случае создания сюжетно-драматургического номера).
- Композиционный план.
- Этап работы с музыкой (если используется музыкальный материал).
- Создание лексической структуры (мотивы и лейтмотивы).
- Постановочная и репетиционная работа.

- Сценическая апробация хореографической композиции.
- Действенный анализ созданного произведения.

1.2. Хореографический текст в раскрытии образа в детских постановках

Каждый вид искусства имеет свой язык, свои выразительные средства. Хореографическое искусство - искусство бессловесное, поэтому его главная задача выразить все свои идеи пластически. В хореографии выразительным пластическим средством является - хореографическая лексика, которая состоит из танцевального движения, поз жестов, мимики.

Танец всегда выражает какое-то содержание, то есть какие-то мысли, эмоции, передает состояние человеческого духа. Танцует артист, человек, как герой, роль которого он играет, всегда о чем-то думает, что-то переживает, чему-то радуется, о ком-то грустит, печалится, страдает. Чувства и мысли влекут за собой поступки, действия. Именно их и выражает в танце танцовщик.

Раскрытие образа в детских постановках ничем не отличается от постановок для взрослых и несёт в себе такие же функции.

Хореографический текст должен передать зрителю, то, что составляет содержание постановки, и через лексику балетмейстер выражает собственное отношение к теме. Балетмейстер через хореографическую лексику должен вызывать у зрителя нужные ассоциации, и создать такие пластические мотивы которые были бы на уровне понимания у зрителя, и находила у него художественный отклик. Поэтому выразительный танец это, прежде всего

сюжетный или как минимум содержательный, где не только танцуется, но и что-то разыгрывается.

Разучивание хореографического текста нельзя рассматривать вне связи с работой над образом, этот творческий процесс должен быть одновременным. Движения исполнителя должны быть грамотными, убедительными, выражающими определённый характер. Каждое движение – это живая ткань образа. Постановщик помогает исполнителю пластически мыслить в каждый момент роли, когда он находится на сцене, раскрывать характер через интонацию жеста, движения, позы. В каждом образе нужно находить индивидуальные штрихи, оттенки, соответствующие настроению персонажа, духу темы, сюжета, задаче постановки.

Раскрывая образы, характеры, настроения, взаимоотношения, необходимо сочетать единство пластического и внутреннего содержания. Иногда тонкий пластический штрих обогащает и развивает уже знакомые движения, помогают раскрытию образа.

Танцевальный текст, сочинённый хореографом, должен быть образным для определённого действующего лица.

Взаимовлияние драматургии и хореографического образа

Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии, в соответствии с которыми и выстраивается сценический образ. В сценическом образе должна быть своя экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Постановщик должен так продумать и разработать развитие образа, чтобы это привело к сценической правде действия. Чтобы хореографический образ получил на сцене полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед танцовщиком ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. В танцевальном номере постановщик стремится выделить средствами хореографии все драматургические этапы. В постановке, не имеющей связного сюжета это каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца,

наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой хореографический прием.

Рисунок танца в создании хореографического образа

Рисунок танца, это расположения и перемещения, танцующих по сценической площадке. Рисунок любого танца, как и вся создаваемая композиция, должен быть подчинен идее хореографического произведения эмоциональному состоянию всех героев, которое проявляется в их танцевальных действиях и поступках. При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. В зависимости от задачи номера балетмейстер может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача хореографа - добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Логика развития рисунка танца диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывают случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие эмоциональные состояния героев. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому.

Глава 2. Поиск и развитие образа в детской хореографии

В настоящее время хореографическое творчество необходимо рассматривать в контексте всей художественной культуры, как неотделимую часть духовной культуры общества. Детское хореографическое творчество, как важный компонент современной культуры, является сферой непосредственного контакта личного творческого опыта ребенка с обширнейшим художественным и эстетическим опытом, накопленным в профессиональном искусстве и народном творчестве.

На современном этапе в детском хореографическом творчестве широко заявили о себе тенденции, связанные с обращением к многожанровости и синтезу танцевальных форм и направлений при формировании репертуара. В то же время, как показывает практика, не всегда новые тенденции, представляющие собой эволюцию традиций, понимаются правильно, подчас воспринимаются как отрицание, а иногда и незнание того художественного опыта, который накоплен в детском танцевальном творчестве в течение многих лет. Это оборачивается снижением интереса к традиционным танцевальным системам, классическому и народно-сценическому танцам, потерей в хореографических композициях танцевальной образности, бессодержательностью, однообразием.

Данные обстоятельства требуют все более настойчивого и внимательного обращения к истории детского хореографического творчества, к традициям, художественным ценностям, выработанным в процессе его исторического развития, осмысление которого позволит определить собственные достижения и просчеты, выработать верные ориентиры дальнейшего развития современного детского танцевального творчества, найти верное соотношение традиций и новаций, сохраняя непрерывность и преемственность творческой деятельности в ее самобытности, неповторимом своеобразии русской танцевальной культуры. Большой спектр проблем рассматривается в работе М.С. Боголюбской «Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания»⁴, наметившийся в связи с возросшим интересом к хореографическому искусству, а также возросшими требованиями к сценической самодеятельной хореографии, не только к технической оснащенности исполнения, но и к его содержательной, образной наполненности, и связанными с широким обращением к нравственным и героическим темам.

Система пластического танца, основоположницей которой стала А. Дункан, позволяла работать над образом, создавать образ, в том числе и благодаря обращению к серьезной классической музыке, а потому рассматривалась в данный период как высшая ступень танца. Но, не имея разработанной системы обучения языку танца, используя в основном метод копирования педагога и импровизации, осталась в плену бедных, однообразных форм.

Наиболее разработанной была система ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроза. Однако сложность этой системы, в основе которой лежал не менее сложный для детского восприятия музыкальный материал, полифоническая и симфоническая музыка.

С сюжетными и тематическими номерами в этот период связывают понятие современности в танце. Выразительность танца достигается правдоподобностью жеста, его узнаваемостью, естественностью. Как и в

профессиональном искусстве, разрабатываются методики, основывающиеся на системе К.С. Станиславского и способствующие подготовке детей к исполнению сюжетных танцев (например, методика Е.В. Голиковой). Это помогало понять условную природу танца. Действие в танцах передавалось пантомимой и бытовыми движениями, и жестами. Танец использовался для раскрытия эмоционального, в основном бодрого и оптимистичного, состояния героев и носил дивертисментный характер, возникая в ситуациях, когда он был оправдан, как и в жизни.

В этот период большое внимание уделялось содержанию танца, его возрастной специфике. Особую заботу представляет репертуар для среднего школьного возраста. Помимо народных танцев различных национальностей появились тематические композиции («Счастливое детство», «Москва майская»), танцы, танцевальные сюиты на школьную и пионерскую тематику, являющиеся отражением детских жизненных впечатлений и событий («Праздник в школе», «Артек», «Пионерский костер», «День в лагере»), на спортивную тематику («Футболисты»), военно-патриотическую («Юные моряки», «Партизаны», «В бой за Родину»), танцы, передающие определенное чувство, настроение, как правило, веселье, беззаботность. Для младших школьников - детские танцы-игры (танцы зверей, сказочных персонажей).

Обращение к крупным хореографическим формам – спектаклям – потребовало углубленной работы над хореографическим образом, его психологическими чертами (как и в сюжетном танце), над поиском выразительных средств, над органичным единством музыки и танца. В качестве либретто (сочиняли сами руководители) использовались не только сказочные сюжеты, но и литературные источники («Красная шапочка», «Кошкин дом», «Твои ровесники», «Мы за мир»). Музыка к спектаклям была сборная.

Однако такие образы часто создавались изобразительными приемами, внешними деталями, костюмом, лексика же, как правило, состояла из уже традиционных детских или народных движений.

В поиске танцевальной образности, танцевально-пластических приемов помогала детская игра, как прием, позволяющий «оживлять» разные предметы. [5, с.46]

Хореографические приемы решения тех или иных образов, явлений в детском творчестве часто приходили от профессионалов. Например, А.И. Радунскому удалось найти пластические и композиционные приемы, изобразительно-выразительные характеристики, создающие образ костра, постепенно разгорающегося пламени. Этот образ был очень популярен. Таким же популярным стал прием «оживления скульптурной группы», найденный балетмейстером В.А. Варковицким в композиции «Памятник» (на муз. советских песен, 1951 г.). Диссертант отмечает, что, например, в композиции «Орленок» (на одноименную песню, постановщик В. Румянцев) прием «оживших страниц книги» перекликается с приемом В.А. Варковицкого и позволяет наряду с современными героями вывести образы обобщенные, овеянные героической романтикой.

Стремлением к отражению важных событий, происходящих в стране, звучит в детском творчестве космическая тема: «Игра в космонавтов» (балетмейстер Ю.И. Громов, муз. Г. Иванова, И. Дунаевского). Стилизация жеста, усложнение лексики, обобщенность танцевальных образов отразилось и на костюме. Костюм, его стилизация, выразительные средства: цвет, фактура, форма и линия – отныне важный компонент создаваемых на сцене танцевальных образов.

Обогащается репертуар младших школьников: появились композиции, обращающиеся к музыке и образам из современных мультфильмов. В этих композициях ценным был поиск пластического решения знакомых образов, умения в чисто танцевальной форме выразить их различные состояния, настроения, оттенки поведения.

Актуальность многожанровости репертуара детских хореографических коллективов с закономерным художественным взрослением детского танцевального творчества в целом, с активным обращением в поисках хореографической драматургии и образности к выразительным средствам музыки. Это позволяет развивать выразительные средства самого танца, опираясь на его условную, поэтически обобщенную природу.

2.1. Упражнения и этюды для развития образа

Хореографические образы многообразны, и для их создания необходимы определённые методы и приёмы.

Танцевальная миниатюра – это вид сценического танца, небольшая танцевальная сценка, чаще всего развлекательного характера. Построена на лаконичных средствах хореографической выразительности.⁶

Чем полезны танцевальные миниатюры? Они заставляют работать воображение, развивают сочинительский дар, вырабатывают навык применения законов драматургии. При выполнении танцевальной миниатюры учащиеся познают на практике приемы и методы постановочной работы, то есть режиссерское и педагогическое творчество, актерское мастерство, понятия «образ», «характер», «действие», «перевоплощение». Миниатюры развивают умение работать с исполнителями, умение ставить четкие и определенные задачи и добиваться их выполнения.

Вся работа над миниатюрами проводится под постоянным контролем педагога, направляющего этот процесс от замысла до его конечного воплощения — актерского исполнения. Работа эта ведется от простого к

сложному — от простых физических действий до построения сюжетных миниатюр с фабулой, выраженной в мизансцене, с четкой графикой пластического текста. Поначалу мы выполняем этюды чисто пантомимические, затем постепенно они обретают танцевальную форму, все более усложненную.

Миниатюры сочиняются на определенную музыку, которая постепенно усложняется. Вначале она является простым иллюстративным сопровождением, где мелодия, такт, ритм помогают лишь организации, без задачи раскрытия глубины музыкального содержания. В дальнейшем эта задача становится обязательной.

Хореографический этюд. Виды этюдов. Построение этюдов.

Этюд в переводе с французского языка означает – изучение. Понятие этюд встречается во всех жанрах искусства. Этюд в хореографии – это маленькое законченное произведение, которое по своему содержанию, по качеству приближается к самостоятельному сценическому номеру.

Этюд в хореографии имеет два вида:

1. Учебный этюд;
2. Танцевальный этюд.

Учебным этюдом называется этюд, в который включены движения, манера, характер той или иной народности. Изучаются те движения, которые потом будут включены в постановку.

Танцевальным этюдом называется маленькое танцевальное произведение, которое имеет законченную форму. В него включены лексика, композиционный рисунок.

Этюды бывают:

- 1) На развитие техники исполнения;
- 2) На композиционный рисунок;

- 3) На актёрское мастерство;
- 4) На пластику.

В этюде на развитие техники исполнения хореографический материал исполняется уже в вариациях, в сочетаниях, от простого к сложному. В таких этюдах обязательно используется характер и манера исполнения той народности, чьи движения использованы.

В этюде на рисунок в основе лежит композиционный рисунок и его развитие.

В этюде на актёрское мастерство показывается какой – либо персонаж, образ.

В этюд на пластику включены работа рук, корпуса, головы.

Этюды подразделяются на:

Орнаментальные (не имеющие содержания), включают в себя большое количество хореографического материала, который подаётся от простого к сложному.

Тематические (где заложена определённая тематика).

Этюд, как и любое хореографическое произведение имеет своё композиционное построение.

Каждый этюд состоит из 4 частей:

- 1) Выход – в этой части происходит знакомство зрителя с исполнителями, с национальностью, эпохой, музыкальным аккомпаниментом.
- 2) Проходка – в этой части завязываются взаимоотношения между исполнителями.
- 3) Коленце – самая большая часть этюда, в которой используется большое количество лексики, наиболее ярко раскрывается содержание этюда.
- 4) Уход или финал – в этой части идёт прощание исполнителей со зрителем, ставится точка мыслей балетмейстера. Уход подразумевает, что все исполнители уходят со сценической площадки, а финал – исполнители остаются на сцене.

Импровизация – это поиск, эксперимент, игра. И поэтому мы не хотим стоять на месте, нам неинтересно танцевать одинаковые танцы. Зато нам

очень интересно искать что-то **новое** в себе, в музыке, в пространстве и – обязательно – в партнерах. А также обсуждать это, делиться открытиями, задавать вопросы и отвечать на них.

- Импровизация – это свобода. И мы не ограничиваем свой танец жесткими рамками (хотя опираемся на базовые технические принципы и всегда помним о безопасности и комфорте окружающих). Мы свободны использовать любые техники, практики, любой опыт, чтобы станцевать наш танец. Мы свободны сделать наш танец любим.

- Импровизация – это честность. И поэтому мы стремимся к тому, чтобы быть честными с собой в процессе каждого танца. Мы не боимся остановиться и уйти с площадки в любое мгновение или даже не начинать танец, если нам этого не хочется. С другой стороны – мы танцуем, если хотим именно этого. Мы не расстраиваемся, когда танец получается недостаточно «красивым», – хотя может ли танец не быть красивым? – не стремимся искусственно «создать красоту» в танце, но радуемся, когда получается что-то приятное для глаз.

- Импровизация – это творчество. Мы любим придумывать, создавать, играть в процессе танца. Любим проживать образы и эмоции, чувствовать каждое движение, которое рождается в теле, и развивать его. Мы наслаждаемся, в первую очередь, процессом нашего творчества, а уж потом результатом. Да может и не быть никакого результата, кроме положительных эмоций, зато эти эмоции *-настоящие*.

2.2. Актёрское мастерство в хореографии как основа раскрепощённости

Достаточно часто мы видим на сцене замечательный танец с отточенной техникой исполнения, красивой музыкой, разнообразным рисунком танца. При этом танцоры могут обладать хорошей физической подготовкой, пластикой, растяжкой гимнастики, координационными способностями, уметь выполнять сложные танцевальные элементы, и при всём при этом зрителю будет чего-то не хватать. Особенно актуально это для танцевального шоу, где каждый танец- это рассказ какой-либо истории, маленький спектакль. А какой может быть спектакль без актёра? И «рассказать» свою историю танцор должен без слов.

Для того чтобы передать зрителю чувства со сцены, танцор должен обладать определенным умением, техникой актерского мастерства. Актёрские навыки необходимы артисту-танцору чтобы публика могла понять без слов то, что на данный момент происходит с героем, его характер, настроение, действие. Настроение танца можно передать одним лишь лицом, без движений телом.

Случается, и обратное – хореографическая постановка не впечатляет, но артист настолько мастерски передает характер своего героя, что аудитория с восторгом и трепетом продолжает следить за игрой танцора.

Дети- гораздо более открытые, чем взрослые. Свет должен идти изнутри, и тогда искренность эмоций будет на лицо! Главное для танцора в актёрском мастерстве – не переусердствовать. Страшные гримасы могут испугать зрителя, а натянутые улыбки всегда производят не очень приятные впечатления. Самое главное на сцене это искренность. А отрабатывать мимику стоит не на сцене, а перед зеркалом. Такая практика для артиста-танцора просто необходима. Все эти умения проявлять эмоции можно и нужно развивать.

Нельзя оторвать внутренние переживания от телесности. Эмоциональное состояние собеседника мы понимаем, в первую очередь, по выражению лица, положению в пространстве, по позе и другим неконтролируемым движениям. То есть, эмоции проявляют себя через тело. В свою очередь, тело тоже влияет на эмоции: что-то болит – не можем сосредоточиться, неудобно сидим – раздражаемся.

Наблюдая за проявлениями чувств, мы видим, что позитивные переживания сопровождаются телесным расслаблением, а негативные – мышечными зажимами.

Ведь, как известно «вербальная» информация (произносимый текст) составляет всего 7%, а «невербальная» - жесты, мимика, мелодичность речи, тембр, расстановка пауз - 93%.

Некоторым детям известен страх сцены, кто- то стесняется проявить себя, свои чувства при большой аудитории. И может получиться так, что ежедневный труд ребёнка и педагога будет напрасным.

Существует множество специальных методик, помогающих ребёнку «раскрыться». Дети всегда с удовольствием играют в ассоциативные игры, не меньше любят «корчит рожицы» перед зеркалом. Порой достаточно пятнадцати минут в день такой разминки, и результат не заставит себя ждать.

Заключение

В заключении можно сделать вывод, что сценический хореографический образ - это синтез многочисленных внешних и душевных внутренних движений, и их психологических нюансов. Любая избранная тема требует сценического воплощения в образах. Номера должны строиться на идейно-художественной целостности и взаимосвязи всех частей и компонентов хореографического текста, музыки, актерской игры, оформления, драматургии, образа мышления и психологии воздействия.

Образный танец - эмоционален и обязательно наполнен смыслом. Он всегда говорит либо о данном человеке, либо о народе, либо о времени. В образном танце техника движений не сама по себе, она обязательно одухотворена, она становится выразительным средством, помогающим раскрыть сюжет.

Танец, в котором отсутствует образность представляет собой лишь набор техничных движений и комбинаций, что приводит к формальному исполнению номера.

Задача постановщика заключается в том, чтоб суметь правдиво отобразить все в своей постановке и тем самым суметь донести до зрителя прекрасные хореографические образы. И тогда его труд будет представлять определенную художественную ценность!

Считаем, что цель курсовой работы достигнута, поставленные задачи выполнены в полном объёме.

Список литературы

1. Батурина Г. И., Кузина Т. Ф. Введение в педагогическую профессию: Учебное пособие для студентов средних педагогических учебных заведений. – Москва, Издательский центр «Академия», 1998.
2. Возрастная и педагогическая психология: Детство, отрочество, юность – М.: Академия, - 2000г. – 624с.
3. Ивлева Л.Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом. - Челябинск, 2004.
4. Полонский В.В. «Методика работы с хореографическим коллективом». Учебное пособие для средних специальных и высших учебных заведений. Смоленск 2002г.
5. Развитие творческой активности школьников / Под ред. А.М. Матюшкина. - М.: Педагогика. - 1991. - 160 с
6. Уфимцева Т.И. Воспитание ребенка. – М.: Наука. 2000. – 230 с.

7. Богданов Г. Ф., Кириллов А.П. Учебно-методическое пособие по композиции и постановке танца.
8. Горшкова Е.В. От жеста к танцу: Методика и конспекты занятий по развитию у детей 5-7 лет творчества в танце: Пособие для музыкальных руководителей детских садов. - М.: Издательство «Гном и Д», 2002.
9. Горшкова Е.В. Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа. //Слово и образ в решении познавательных задач дошкольниками/Под редакцией Л. А. Венгера. - М.: Интор, 1996.
- 10.Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. - М.: Искусство, 1983.
- 11.Боголюбская М.С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания: учебно-методическое пособие. М.: ВНМЦ НТ и КИР, 1986.
- 12.Бурновиль, А.С. Моя театральная жизнь / А.С. Бурновиль. – М.: Искусство, 1999. – 232 с.
- 13.Ванслов, В.П. Балеты Ю. Григоровича и проблемы хореографии /В.П. Ванслов. – М.: Искусство,1998. – 175 с.
- 14.Голейзовский, К. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / К. Голейзовский. – М.: Искусство, 2000. – 342 с.
- 15.Захаров, Р.В. Слово о танце / Р.В. Захаров – М.: Искусство, 1999. 254 с.
- 16.Эльяш, Н. Образы танца / Н. Эльяш. – М.: Искусство, 2002. – 453 с.
- 17.Футбер, И. Пантомима, движение и образ / И. Футбер. – М.: Искусство, 2000. – 298с.

