



МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ СОЗДАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Составитель: Гусев Иван Дмитриевич – заведующий сектором развития самодеятельного художественного творчества центра народного творчества

Уважаемые коллеги!

Успех создания хореографического произведения – это результат системного подхода, где каждый элемент, от замысла до премьеры, требует внимания и профессиональной проработки. Существует огромное количество танцевальных номеров – с каждым днём их становится всё больше благодаря доступности обучающего материала и росту интереса к танцевальному искусству. Однако вместе с этим нарастает ряд существенных проблем, снижающих художественную ценность создаваемых произведений.

Одной из наиболее заметных проблем становится явное несоответствие между музыкальным и хореографическим материалом. Часто движения не соответствуют ни ритму, ни эмоциональному настроению, ни танцевальным стилям выбранной музыки. Характер музыки игнорируется в пользу модных танцевальных приёмов, что создает ощущение разрозненности, а его идея и исполнение существуют как будто отдельно друг от друга.

Серьезную ошибку делают хореографы-постановщики в смешивании различных стилей хореографии – от классического балета до хип-хопа – не заботясь о том, как они будут сочетаться друг с другом. Вместо цельного номера получается «каша» из движений, где каждый элемент живёт сам по себе и не создаёт общей картины.

Во многих постановках наблюдается подмена содержания формой: акцент смещается на технически сложные, но пустые комбинации; на внешние эффекты вроде акробатических элементов. При этом страдает драматургия номера – вместо развития образа зритель видит набор впечатляющих,

но бессмысленных трюков. Не редко встречается и слепое копирование чужих находок без попытки их осмысленного подхода и переработки под свой замысел.

Тревожит и то, что многие сейчас игнорируют основы хореографической композиции. В работах современных постановщиков часто отсутствует структура с экспозицией, развитием, кульминацией и развязкой.

Существует проблема недооценки роли исполнителя в процессе создания хореографического произведения. Зачастую номера ставятся без учёта индивидуальных особенностей исполнителей – их темперамента, уровня физической подготовленности и к умению передать образ. Это не только снижает качество исполнения, но и приводит к неоправданной психоэмоциональной нагрузке на танцовщиков при выполнении сложных элементов.

Широкое распространение получила и практика использования «вирусных» движений или трендовых комбинаций без всякой связи с идеей номера. Шаблонные приёмы внедряются механически, без попыток переосмысления или адаптации к конкретному составу исполнителей. В результате танец теряет индивидуальность, превращаясь в набор узнаваемых, но бессмысленных элементов.

Нередко страдает и сценическое оформление: костюмы, свет и реквизит либо конфликтуют с хореографическим текстом, либо отвлекают от содержания, либо просто не поддерживают атмосферу, заданную музыкой. Вместо того чтобы усиливать эмоциональное воздействие, эти элементы становятся лишними, а порой и мешающими компонентами постановки.

Таким образом, стремительный рост количества танцевальных номеров сопровождается серьёзными вызовами для современного хореографического искусства. Данные рекомендации помогут вам преодолеть вышеперечисленные проблемы, помогут вернуть танцу его подлинную художественную ценность и способность говорить со зрителем на глубоком эмоциональном уровне.

Балетмейстер – это не только «мастер балета», сочинитель танцев, но и воспитатель, обладающий дарованием, подкрепленным знанием литературы, живописи, музыки, скульптуры и так далее. Он должен обладать фантазией, которая помогает ему раскрыть идею танца, выразить эпоху, создать собственный стиль. В равной степени балетмейстер должен обладать основами режиссуры и актерского мастерства, владеть хорошей зрительно памятью, музыкальностью, чувством ритма, образным и ассоциативным мышлением.

Особенность творческой работы заключается в том, что она протекает в атмосфере эмоционального подъема и воодушевления, тогда мысли

и чувства сливаются воедино ради одной цели – создать художественное произведение.

Итак, рассмотрим этапы создания хореографического произведения:

ПЕРВЫЙ ЭТАП СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- возникновение замысла у балетмейстера, сочинителя будущего танца. Это время зарождения замысла и тщательной подготовительной работы, от которой зависит судьба будущей постановки. Всё начинается с идеи. Она может прийти неожиданно – как отклик на личное переживание, как вдохновение от книги, картины или музыкального произведения, как желание осмыслить какое-то историческое событие или современную проблему. Важно не упустить этот момент и сразу зафиксировать возникший образ: записать короткую фразу или описать словами то, что представилось. На этом этапе хореограф задаёт себе ключевые вопросы: Что он хочет сказать зрителю? Какие эмоции вызвать? Какой жанр лучше раскроет замысел – лирический, драматический, комедийный или, может быть, абстрактный?

Когда первичная идея оформлена, наступает время чётко сформулировать цель постановки – то, чего хочется достичь в итоге. Например, цель может звучать так: «Создать хореографическую композицию, раскрывающую внутренний конфликт человека между долгом и желанием». Чтобы прийти к этой цели нужно наметить конкретные задачи: найти уникальный пластический язык для выражения темы; создать яркие, запоминающиеся образы, добиться гармоничного сочетания музыки и движения, выстроить драматургию так, чтобы зритель прошёл вместе с героями через все перипетии (неожиданные повороты) сюжета.

Следующим важным шагом становится написание «либретто» – своеобразного сценария танца. Здесь хореограф подробно прописывает сюжет: где происходит завязка, как развивается действие, где находится кульминация и чем всё это завершается.

Примерный план составления «либретто»:

- 1.** Экспозиция – исходное событие, то, что произошло за сценой.
- 2.** Завязка – основное событие, завязка конфликта.
- 3.** Кульминация – центральное событие, высшая точка конфликта.
- 4.** Развязка – финальное событие, окончание борьбы, разрешение конфликта.

Особое внимание уделяется образам персонажей, их характерам, мотивам и взаимоотношениям.

Хореограф намечает ключевые движения или пластические мотивы,

которые будут символизировать главные идеи. Также важно продумать эмоциональную динамику: где напряжение будет нарастать, где – спадать, чтобы композиция получилась живой и захватывающей.

После того, как концепция ясна, начинается подбор исполнителей. Это ответственный процесс, ведь от этого зависит воплощение замысла. Прежде всего учитывается возраст исполнителей, их возрастные особенности, физическая подготовленность, техническая подготовленность и эмоционально-психологические качества. На последнее обратить особое внимание, ведь от эмоций исполнителя зависит большая часть хореографической постановки. Иногда при отборе обращайте внимание на внешность, если она играет значимую роль в образе.

ВТОРОЙ ЭТАП СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

— это глубокое погружение в материал, кропотливая работа с контекстом, без которой невозможно создать по настоящему живое, убедительное сценическое высказывание. На этом этапе хореограф превращается в исследователя: он изучает эпоху, быт, костюмы и музыкальный материал, чтобы каждая деталь будущей постановки была не случайной, а осмысленной.

Начнём с изучения эпохи. Хореограф не просто собирает факты — он старается прочувствовать дух времени, понять, как люди той поры мыслили, чувствовали, действовали. Для этого он обращается к историческим источникам: читает мемуары и письма, изучает хроники и документы, знакомится с ключевыми событиями и социальными процессами. Не менее важно погрузиться в художественную атмосферу эпохи: рассмотреть картины, прочесть литературу, изучить архитектурные памятники. Всё это помогает уловить эстетические приоритеты времени, которые позже отразятся в пластике, композиции и общем настроении танца.

Следующий пласт работы — исследование быта. Здесь хореографа интересуют не обобщённые представления, а конкретные, осязаемые детали повседневной жизни. Как люди приветствовали друг друга? Какие жесты были привычными, а какие — недопустимыми? Как выглядели дома, какая мебель и предметы обихода их наполняли? Какие ритуалы сопровождали важные события — праздники, свадьбы, похороны? Даже трудовые движения — как работали крестьяне, ремесленники, торговцы — могут стать источником пластических находок. Изучая эти нюансы, хореограф создаёт своего рода «пластическую грамматику» эпохи: набор поз, переходов, мизансцен, которые будут восприниматься зрителем как достоверные и естественные.

Особого внимания требует работа с костюмами. Одежда — не фон, а активный элемент сценического образа, который влияет и на восприятие, и

на саму механику движения. Хореограф вместе с художником по костюмам изучает исторические образцы: как кроились платья и кафтаны, какие ткани и цвета были в ходу, какой декор считался модным. Важно понять, как костюм ограничивает или, наоборот, подчёркивает движения: корсет задаёт одну манеру танца, свободная туника — совсем другую. Иногда отдельные детали одежды становятся «партнёрами» танцора — например, развевающиеся рукава или юбки, которые включаются в рисунок движения. На этом этапе решается, какие элементы костюма будут чисто символическими, а какие — функциональными, участвующими в танце.

Не менее ответственная часть работы — анализ музыкального материала. Музыка не сопровождает танец, а ведёт его, задавая ритм, настроение и драматургию. Хореограф либо подбирает уже существующее произведение, либо заказывает композицию, которая точно соответствует замыслу. В процессе изучения музыки он обращает внимание на:

1. темпы и ритмические рисунки — как они диктуют характер шагов и прыжков;
2. мелодические линии — как они могут «прорисовывать» пластику;
3. динамику и акценты — где движение должно усиливаться, а где — затихать;
4. фразировку — как музыкальные фразы соотносятся с танцевальными фразами.

Если речь идёт о народной музыке, хореограф изучает её этнографические особенности: традиционные инструменты, лады, ритмические формулы. Важно, чтобы музыка не была просто фоном: она должна стать «немым партнёром» танцоров, с которым они ведут диалог.

Для сбора материала хореограф использует разные методы:

1. работает с архивами, музеями и библиотеками;
2. смотрит исторические фильмы и документальные съёмки;
3. посещает этнографические выставки и фестивали реконструкций;
4. консультируется с историками, этнографами и музыковедами;
5. создаёт «визуальный дневник» — коллекцию изображений, эскизов, коллажей, которые передают эстетику эпохи.

К концу второго этапа у хореографа складывается целостная картина:

1. ясное представление об эпохе и быте, которое найдёт отражение в пластике и сценографии;
2. утверждённый костюмный ряд, продуманный не только с точки зрения

внешнего вида, но и с позиции движения;

3. готовый музыкальный материал (или чёткое техническое задание для композитора);

4. набор ключевых образов — визуальных, звуковых, тактильных, — которые станут опорой для создания хореографического текста на следующем этапе.

Этот этап — мост между замыслом и его воплощением. Чем глубже проработка, тем естественнее и убедительнее будет звучать будущее произведение, тем больше у него шансов затронуть зрителя не только эстетически, но и эмоционально.

ТРЕТИЙ ЭТАП СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Хореограф подходит с багажом образов, идей и эскизов, чтобы приступить к самой насыщенной творческой работе — формированию танцевальной лексики и детальной проработке композиции. Это ключевой момент трансформации, когда размытые концепции обретают конкретную пластическую форму, становясь телесным высказыванием. Центральным элементом этого процесса становится танцевальная лексика, которую можно считать своеобразным «словарём» движений, из которых складывается художественный текст всего произведения. Хореограф подбирает и создаёт движения, исходя из нескольких фундаментальных критериев: образного строя постановки, включающего характер персонажей, эпоху и общее настроение; музыкального материала с его ритмом, темпом, динамикой и фразировкой; а также выразительных возможностей и технического уровня исполнителей. При этом каждое движение становится значимым знаком, несущим смысловую и эмоциональную нагрузку. Задача хореографа — найти не просто красивые позы, а такие комбинации, которые максимально точно и выразительно передают художественный замысел. Например, резкие, угловатые движения часто визуализируют конфликт или напряжение, в то время как плавные и волнообразные линии тела могут передавать лирику, нежность или состояние созерцания.

Работа с музыкальным материалом является сердцевинной этого этапа, поскольку танец существует в неразрывной связи со звуком. Хореограф проводит тщательный анализ структуры музыкального произведения, выделяя его кульминации, смысловые переходы, паузы, изменения темпа и динамики. На основе этого анализа лексика синхронизируется с музыкальной фразой — движение должно «дышать» вместе с музыкой, органично подчёркивая её акценты и эмоциональные нюансы. Хореограф ищет пластические эквиваленты музыкальным темам; так, повторяющаяся мелодия

может воплощаться в лейтмотиве танца, а тембр и инструментовка напрямую влияют на характер движений: звучание струнных часто рождает плавные, протяжные линии, тогда как ударные инструменты диктуют резкие, чёткие акценты. Важно, чтобы движения не просто механически «ложились» на музыку, а раскрывали и визуализировали её внутренний смысл, создавая единый художественный синтез, где звук и пластика взаимно усиливают друг друга.

Чтобы удержать в памяти и на практике сложную, многослойную структуру рождающегося произведения, хореограф прибегает к фиксации композиции, создавая своеобразную «партитуру» танца. Эта запись, будь то подробные конспекты, графические схемы или видеодневники, позволяет материализовать хореографический замысел. Хореограф составляет план-схему сцены с обозначением траекторий и маршрутов перемещения исполнителей, фиксирует ключевые рисунки и перестроения, отмечая их строгую последовательность. Он записывает длительность каждого фрагмента в тактах, отмечает все важные драматургические события: входы и выходы исполнителей, смены группового рисунка, кульминационные точки. Для этого часто используются условные обозначения, аббревиатуры или быстрые эскизы. Такой документ становится незаменимым инструментом, который позволяет не только сохранить авторский замысел в первоначальной чистоте, но и координировать работу с исполнителями, вносить точечные правки, не нарушая общей логики композиции, а в будущем — точно воспроизвести постановку.

Подход к созданию уникальной лексики глубоко индивидуален и составляет основу авторского почерка хореографа. Одни мастера предпочитают метод импровизации, двигаясь под музыку и отбирая наиболее выразительные и органичные находки. Другие черпают вдохновение в смежных искусствах и явлениях окружающего мира — в природе, архитектуре, живописи, — трансформируя визуальные образы в пластические формулы. Не менее продуктивен путь исследования возможностей человеческого тела, открывающий неожиданные, порой неканонические комбинации, или путь переосмысления традиционных движений, придания им нового, актуального звучания. В противовес этому, некоторые хореографы строят работу на строгой системе: они разрабатывают базовый набор движений, который затем вариативно развивается в разных эпизодах, используют математические принципы построения, такие как симметрия или прогрессии, или создают целый «алфавит» жестов, из которых, подобно словам и фразам, складывается повествование. Ключевой задачей и высшим проявлением мастерства является нахождение баланса между оригинальностью и понятностью языка: движения должны быть узнаваемы

и читаемы зрителем, но при этом нести в себе яркую авторскую индивидуальность. Именно на этом этапе абстрактная идея окончательно превращается в живой, дышащий танец, где каждое движение занимает своё место, а музыка и пластика сливаются в нерасторжимое целое.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Когда «партитура» танца готова, наступает самый ресурсоемкий и коллективный этап — работа с исполнителями. Его можно условно разделить на два взаимосвязанных звена, которые часто идут параллельно: художественно-образное погружение и технико-комбинаторная отработка.

Первое звено: Художественно-образное погружение и создание этюдов

На этом этапе хореограф становится рассказчиком и режиссером, чья задача — не просто научить танцовщиков движениям, но и заразить их своей идеей, сделать соавторами образов. Начинается все с подробного рассказа-объяснения своей задумки. Хореограф делится с исполнителями концепцией произведения, его сквозным настроением, драматургией и логикой развития. Он разбирает характеры их героев, их мотивацию, внутренние конфликты и взаимоотношения, отвечая на вопросы «кто я?», «что я чувствую?» и «зачем я это делаю?». Для более глубокого погружения часто используются методы, заимствованные из театральной практики: создание мелких этюдов на заданные образы. Исполнителям может быть предложено импровизировать в рамках характера своего персонажа, чтобы «примерить» его на себя, найти личные, органичные телесные реакции и эмоции. Эта работа помогает перевести абстрактные понятия в личный, прочувствованный опыт, заложив основу для искреннего и убедительного исполнения.

Второе звено: Технико-комбинаторная отработка и постановка танца

Параллельно с образным поиском начинается кропотливая и долгая работа по физическому воплощению танца. Этот процесс строится по принципу «от простого к сложному». Сначала хореограф показывает и разучивает с исполнителями отдельные движения и комбинации, добиваясь их чистого и точного технического выполнения. Затем эти фрагменты собираются в более крупные эпизоды, и начинается детальная отработка по частям. Работа ведется в разных режимах: с отдельными исполнителями или малыми группами, чтобы отточить сольные партии и дуэты, и со всем составом вместе, чтобы выстроить общие рисунки, синхронность и ансамблевое взаимодействие.

Особое внимание уделяется характеру исполнения. Хореограф постоянно напоминает о том, каким образом должно быть выполнено движение — нежно, агрессивно, мечтательно, отчаянно, — чтобы техника всегда была наполнена смыслом. Процесс отработки многократно повторяется: сначала под счет, что позволяет выверить ритмическую структуру без эмоциональной окраски, затем — под музыку, чтобы движения слились с музыкальной тканью. На начальных стадиях темп часто намеренно замедляется, чтобы закрепить правильную мышечную память, координацию и безопасность исполнения, и лишь потом, по мере готовности, он постепенно наращивается до нужного.

Финальное завершение: сводные репетиции и рождение хореографического произведения

Завершающей фазой этапа становятся сводные репетиции, которые представляют собой финальный сбор всего произведения воедино. Это генеральный прогон, где впервые соединяются все компоненты будущего хореографического произведения: отрепетированный танец, музыка, костюмы, свет и, если предусмотрено, реквизит и декорации. Для исполнителей это ключевой момент перехода из репетиционного зала на сцену, где они учатся существовать в реальном сценическом пространстве, взаимодействовать с костюмом, который может менять пластику, и распределять энергию на весь зрительный зал. Финальные прогоны проходят в режиме, максимально приближенном к концертному: без остановок, с полной эмоциональной и физической отдачей. Именно здесь танец окончательно оживает, превращаясь из набора комбинаций в целостное художественное высказывание, готовое к встрече со зрителем.

При создании методических рекомендаций были использованы следующие литературные источники:

Бухвостова Л.В., Заикин Н.И., Щекотихина С.А. «Балетмейстер и коллектив» Орёл – 2016 год.

Белозерова В.В. «Театрализованные представления: технологии создания сценария» Орёл – 2019 год.

Гавдис С.И. «Основы сценарного мастерства» Орёл – 2017 год.