

П. А. Базарон

ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ ДЕТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ

Посещая балетные театры, мы преимущественно сталкиваемся с репертуаром, поставленным на взрослых артистов и рассчитанным на взрослую аудиторию. Однако, в мире хореографического искусства (так же как и в драматическом театре и других смежных видах зрелищных искусств) существует пласт постановок, созданных для детей. Здесь мы имеем в виду и участников этих спектаклей, и их аудиторию. К сожалению, таких спектаклей сегодня на отечественной сцене не слишком много, но нам видится важным и полезным (по многим причинам, о которых будет подробнее сказано ниже), чтобы число таких постановок увеличивалось и чтобы они давали возможность как можно большему количеству подрастающих танцовщиков познакомиться со сценой и почувствовать себя артистами.

В репертуар каждой балетной труппы, как правило, входят балеты, включающие детские танцы или номера с участием детей. В первую очередь это классическое балетное наследие: «Пахита» (Гран па), «Дон Кихот», «Баядерка» Л. Минкуса, «Раймонда» А. Глазунова, «Спящая красавица» и «Щелкунчик» П. Чайковского и другие спектакли. Обычно в них занимают воспитанников местных хореографических школ или студий. Эти спектакли дают пространство для творчества и приобщения к профессии: юные артисты могут исполнять разные партии, от эпизодического участия в простейших мизансценах до массовых и сольных танцев и даже небольших ролей.

Кроме старинных спектаклей существуют балеты, созданные в XX веке, и сегодня составляющие «золотой фонд» детского репертуара. Но таких постановок, к сожалению, крайне мало. В качестве примера можно привести балет «Чиполлино» на музыку К. Хачатуряна, являющийся одним из самых популярных спектаклей детского репертуара.

Если внимательно изучить афиши ведущих балетных театров страны, (Москвы, Санкт-Петербурга, Перми, Екатеринбурга, Новосибирска, Саратова, Самары, Краснодар и других) то можно обнаружить в них совсем немного детских «названий». И даже в тех балетах, которые созданы специально для детей, исполнителями практически всех (или хотя бы основных) партий являются взрослые танцовщики. Иначе дело обстоит в хореографических училищах. Ввиду специфики, в них создаются номера, а иногда и полноценные спектакли, рассчитанные именно на исполнителей-учащихся. Но эти постановки никогда не становятся частью постоянного репертуара театров и проходят лишь эпизодически на учебных концертах или выпускных спектаклях.

Сложившаяся ситуация видится нам не вполне справедливой. Наряду с актуальным и нестареющим классическим репертуаром, очевидно, существует потребность в новых авторских спектаклях, которые будут показываться на больших сце-

нах, и где могут быть задействованы воспитанники частных и профессиональных хореографических школ. И, соответственно, нужно учить ставить такие постановки, объяснять будущим балетмейстерам их особенности, вырабатывать особый подход к жанру детского балетного спектакля.

Традиция участия детей в профессиональном театре существовала с незапамятных времен. Соответственно, достаточно долгая история есть у постановки детских танцевальных номеров. Чаще всего решение задействовать детей обуславливалось творческой необходимостью или сюжетом спектакля, но бывали и другие причины. Например, после Октябрьской революции и в годы репрессий перед Великой Отечественной войной возникла необходимость воспитывать беспризорников, сирот. Перед балетмейстерами того времени ставились соответствующие задачи: воспитывать детей (и общество в целом) через приобщение их к искусству. С этой целью, кстати, в советское время массово создавались не только профессиональные, но и любительские театральные коллективы. Самодельные спектакли, как правило, состояли из концертных номеров, миниатюр, сюит. Ставили их либо профессионалы, либо заинтересованные любители. Но со временем (с распространением среднего профессионального и высшего образования) доля постановщиков, имевших специальные навыки и знания, росла. К концу советской эпохи количество ансамблей танца, пляски, народного искусства было весьма внушительным: музыкальный театр или театр оперы и балета был в каждом крупном городе. Соответственно, в этих театрах и коллективах создавался и свой постоянный репертуар, включавший детские спектакли. Сочиняя произведения для взрослых, хореографы включали в них и номера для детей: во-первых, детские выступления нравились зрителям, во-вторых, эти номера были востребованы как учителями, так и учащимися, приобщаемыми к сцене.

Исполнителями таких постановок были ученики специализированных школ (школ искусств, хореографических училищ и т. п.), которые с начальных классов участвовали в спектаклях.

В 1990-е годы коллективов стало меньше по объективным причинам: существующий репертуар постепенно терял актуальность, зачастую сходил со сцены, а новый почти не появлялся. Все балетные сцены страны заполонила «классика». И только в последние 10–15 лет театры снова начали «обрастать» своим самобытным репертуаром. Традиция создания детских балетов и участия в них исполнителей-детей почти исчезла, однако в настоящее время она возрождается благодаря появившимся материальным и человеческим ресурсам. И теперь снова хореографы создают спектакли, ориентируясь исключительно на маленьких артистов, где все роли исполняют дети; взрослые же танцуют второстепенные партии.

Отметим, что развитие детского хореографического искусства идет одновременно в двух направлениях: в профессиональном балетном и (вслед за традицией прошлых десятилетий) в любительском театрах. Повышаются требования к профессиональному исполнительству, к юным исполнителям в плане техники и чистоты танца, а также актерской выразительности.

В последние годы в нашей стране вновь появилось множество детских балетных студий, школ, у которых уже есть свои традиции и своя история, и которые своим

существованием и успехами доказывают жизнеспособность. Конечно, родителям проще отдать детей в любительский театр, в самодеятельность, нежели в государственное профессиональное учебное заведение (в которое могут принять далеко не каждого ребенка, и куда идут только те, кто готов сделать балет и танец своей профессией). Но есть здесь и «минус»: не всегда родители обращают внимание на компетентность руководителей таких студий, чтобы быть уверенными в профессионализме балетмейстеров, которые работают с детьми. Тем не менее, если судить в целом, появление множества любительских коллективов — это, скорее, благо. Ведь они расширяют культурную среду воспитания детей, позволяют детям с любой физической формой и данными раскрыть свои творческие способности, узнать, что такое музыка, хореография, балет, сцена, то есть — приобщиться к искусству и пройти школу эстетического воспитания.

Существуют два вида детских балетов: с участием взрослых танцовщиков и поставленные специально на детей. Профессиональная балетная сцена тяготеет к первому типу, т. к. обладает труппой. Любительские школы-студии по преимуществу развивают и популяризуют второй тип спектаклей. При работе с артистами «центром» является балетмейстер, который полностью руководит процессом постановки, а при работе с детьми «центром» творчества становится ребенок. При этом полностью изменяются условия работы, смещаются акценты. Именно от маленького исполнителя исходит большой объем задач, которые постановщик должен решать. Все это значительно усложняет процесс творчества.

Создание даже небольшого спектакля с участием детей требует использования современной поэтапной системы, включающей: подбор творческой команды, написание сценария, создание музыки, хореографии, художественного оформления, работу с исполнителями. Хореография для маленького исполнителя должна соответствовать его физическому возрасту (слишком сложная может привести к травмам). Эти условия обязывают постановщика-репетитора иметь, помимо профессиональных знаний, еще и знания детской физиологии и психологии.

Балетные спектакли с участием детей на любительской сцене можно смело называть актуальной тенденцией современного хореографического искусства. Однако полноценные балетные спектакли в любительских школах по-прежнему являются редкостью. Исключения, конечно, существуют. Например, в Санкт-Петербурге к ним можно отнести знаменитую непрофессиональную (и одну из старейших в городе) балетную школу-студию при Дворце Культуры имени Горького, которая сегодня трансформировалась в настоящий театр. Для нее в конце 40-х годов XX века ставил балеты Ю. Григорович. Либретто и хореография его спектаклей «Аистенок» и «Семь братьев» были адаптированы специально для детей.

Сегодня в репертуар театра-студии входят адаптации классических спектаклей «Щелкунчик» и «Спящая красавица» и оригинальные балеты «Питер Пэн», «Дюймовочка», «Золотая рыбка», «Принцесса на горошине», «Хельга — принцесса», все партии в которых (иногда за исключением ведущих) исполняют учащиеся. С этими спектаклями и концертными программами «Театр детского балета» гастролирует за рубежом как «взрослая» труппа. В постановке этих балетов принимали участие профессиональные хореографы и педагоги. Декорации к ним выполнены

профессиональными художниками Мариинского и Александринского театров. В Москве подобным петербургскому, является коллектив Детского музыкального театра имени Н. И. Сац, располагающий обширным репертуаром детских музыкальных спектаклей и профессиональной труппой. Также можно вспомнить школу «Щелкунчик» в Екатеринбурге, постановки и уровень которой также близки к профессиональному.

В этих театрах и школах идут полноценные балетные спектакли, при создании которых соблюден полный «цикл»: от написания либретто, подбора музыки и постановщиков, создания хореографии и сценографии, до их полного сценического воплощения. Важно, что для хореографов работа с такими студиями может стать полезным опытом и возможностью применения на практике полученных теоретических знаний о специфике создания спектакля для детей. Возможно, некоторую сложность будет создавать технический уровень исполнителей, зато «к услугам» постановщика предоставляется все необходимое: артисты, балетный зал, музыка, сцена и т. д.

Частные балетные школы далеко не всегда имеют в своем распоряжении необходимые репетиционные площади. В идеале соответствующие площади сцены и рассчитанные на то, что движения исполнителей должны быть адаптированы к условиям будущей сцены.

В постановочном процессе между профессиональными и любительскими школами можно найти как общее, так и различное. Посыл здесь обычно практически одинаковый: показать, чего добились ученики и их педагоги за определенный период, насколько дети «выросли» актерски и технически. Лучший способ продемонстрировать это — исполнить настоящий балет, а не просто показать себя на занятиях в зале. При этом в профессиональных училищах исполнителями становятся прошедшие строжайший отбор дети разных возрастов, а в любительских, как обычно, — участвуют все или почти все ученики, независимо от степени их подготовленности и наличия способностей.

Задача балетмейстера-постановщика — раскрыть идею спектакля посредством развития и взаимодействия сценических образов в танце и мизансценах. Также важно достигнуть соответствия танцевального текста и музыкальных образов. На любительской сцене одними из главных задач хореографа-постановщика являются: выявление способностей детей в процессе репетиций, формирование активности, самостоятельности, осознанности в технике исполнения и эмоциональном наполнении партии.

Прежде чем приступить к творческому процессу, хореографу необходимо продумать последовательность сцен будущего спектакля, его драматургию, определить, где будут массовые сцены, где — соло и дуэты, чтобы потом опираться на этот план. Если, работая со взрослыми артистами, балетмейстер имеет возможность некоего совместного творческого поиска, то в случае с детьми нужно предлагать готовый материал для разучивания, так как ребенку сложно импровизировать. То есть, на каждую репетицию нужно приходить полностью подготовленным, с заранее сочиненной хореографией. Автор труда по вопросам преподавания танцев детям Т. Пуртова отмечает: «Нужно помнить, что высокая эмоциональная возбудимость

детей младшего школьного возраста и их быстрая утомляемость требуют от балетмейстера четкого формулирования задания, что возможно только при достаточных теоретических знаниях и наличии опыта в постановках балетных спектаклей на детей» [1, с. 3].

Детский балетный спектакль может быть как одноактным, так и многоактным, но, как правило, спектакли с участием детей имеют несложный сюжет и неразветвленную драматическую последовательность. Юному артисту важно понимать введенную ему партию, осознавать, в каких отношениях его персонаж состоит с другими героями спектакля. Отсутствие сюжета или, наоборот, сложные запутанные драматургические перипетии могут сбить ребенка с толку, что в итоге негативно скажется на качестве исполнения и спектакля в целом.

Нужно учитывать хореографу и возрастные особенности детей. Современные психологи считают, что занятия развивающим танцем можно начинать после 5 лет, когда устанавливается постоянная связь между слуховым, зрительным и двигательным анализаторами. До 5 лет можно способствовать формированию данных растяжками, ритмопластикой под музыку, разучиванием несложных хореографических движений, простейших миниатюр. После 7 лет многие инстинктивные механизмы подражания переходят на подсознательный уровень, начинают доминировать механизмы имитационной подражательности. Начиная с этого возраста, ребенок может осознанно воспроизводить хореографию. Отметим, что в хореографические училища отдают детей 10–11 лет, а старшим воспитанникам — около 17–18 лет. В любительских студиях средний возраст учеников также обычно превышает 7 лет. Иными словами, постановщик имеет дело с исполнителями, уже готовыми к осознанной работе.

Приступая к постановочной работе с детьми, балетмейстер может столкнуться с проблемой возрастной координации. У детей младшего возраста, в силу неразвитости координационных связей, затрудняется адекватное пластическое воспроизведение образа. Лишь в 6–7 лет у ребенка начинают формироваться координационные навыки, позволяющие повторять движения за балетмейстером и воспроизводить заученные движения.

Темой отдельного исследования может быть борьба с детской «зажатостью» и закомплексованностью, что, конечно, может сказываться и при постановке танцевального спектакля. Если в профессиональном учебном заведении целенаправленно развивают двигательный аппарат ребенка, его творческую фантазию, умение импровизировать и воспринимать уже готовый танцевальный текст в разных стилях, то в обычных ребенок часто не уверен в своих физических и актерских возможностях, он может чувствовать стеснение при сверстниках. Многие дети стесняются, двигаются неуверенно, однако, чувствуя поддержку, оживляются и начинают смелее воспринимать и «пробовать на себя» хореографию, работают с большой отдачей. Поэтому хореографу важно не только дать детям интересный и понятный материал, но и создавать доброжелательную, творческую атмосферу на репетициях, помогать ребенку раскрывать его потенциал и сделать так, чтобы на репетиции дети чувствовали себя внутренне спокойно, раскованно. В течение всей подготовки спектакля постановщик должен стремиться создать максималь-

но комфортные условия для продуктивной работы, устранить отвлекающие факторы.

Делая замечания, без которых не может обходиться репетиционный процесс, нужно проявлять максимум такта и терпения. Обидев ребенка, его трудно вернуть в рабочий процесс. С детьми необходимо быть справедливым. Если ребенок выполнил задание успешно, то нужно его мотивировать на повторение успеха. Если неудачно — необходимо указать на недостаточную подготовку и убеждать, что успех обязательно придет, если приложить усилия и еще раз повторить материал.

При разработке танцевальной лексики для детей автору необходимо сделать свой хореографический язык, насколько это возможно, доступным. Движения должны быть простыми, максимально понятными для детского восприятия и одновременно интересными. Ребенок не может мыслить абстрактно, для него мир состоит из простых обозначений, предметов, однозначных слов. Ему также пока чужды подтекст, философские обобщения. Конечно, автор всегда закладывает в свое произведение некие идеи, но до ребенка их нужно донести в ясной и конкретной формулировке. Если он понимает смысл происходящего, он уже не отступит и будет упорно работать. Также ребенку нужно видеть свой прогресс, результат своих стараний, тогда у него появляется дополнительный энтузиазм и мотивация, способствующая вовлеченности в работу и качественному исполнению вверенной роли.

Стоит помнить и о том, что ребенку ближе всего игровые формы деятельности. Т. Пуртова справедливо отмечает: «Игры доставляют детям удовольствие, незаметно помогая решению задач хореографа, поэтому любая детская игра должна иметь яркое выражение и дидактический характер и морально-этические моменты. Именно в игре раскрываются задатки ребенка к той или иной деятельности и в игре же они могут развиваться» [1, с. 5].

Способность к восприятию танцевального движения очень важна для занятий танцами. Квалифицированного танцовщика отличает умение включить в процесс восприятия мыслительную деятельность, правильно повторить увиденное движение вслед за хореографом, совместить танцевальные акценты с музыкой, выделить и проанализировать отдельные движения, а потом собрать всю «мозаику» в один связный и законченный танец. И сделать все это нужно после одного-двух показов. Ждать такой производительности от детей едва ли возможно. Если они разучивают сложную хореографию впервые, постановщик должен разработать схему передачи поставленных отрывков и комбинаций юным исполнителям. Проходить текст лучше небольшими кусочками, сначала только показав его вместе с музыкой, потом сделав вместе с детьми несколько раз, а потом уже следить за тем, как они его восприняли и запомнили. Ученики профессиональных хореографических школ будут воспринимать материал быстрее (их тело и мозг «настроены» на заучивание танцевальных комбинаций), в то время как обычные дети могут запоминать гораздо медленнее, делать много ошибок. К этому надо быть готовым.

Формирование у ребенка целостного образа из отдельных танцевальных движений происходит через ряд элементов — это и эмоциональное содержание,

и пластический рисунок, и темпоритм, и музыка. Если предлагаемый ребенку хореографический образ не соответствует образам музыки и не вызывает у него соответствующих эмоционально-двигательных реакций, то процесс восприятия тормозится. Самые раскрепощенные дети с развитой творческой фантазией могут начать выполнять под музыку собственные движения, предлагая то, что им кажется интуитивно более подходящим ситуации. Также вероятной реакцией могут стать равнодушие, отторжение предлагаемого материала. Балетмейстеру нужно чутко замечать такие моменты и на них реагировать. Важно все время помнить, что в зале находятся дети, которые требуют особого подхода и внимания.

Когда вся хореография уже поставлена и выучена, встает вопрос о чистоте и точности исполнения. Здесь, несомненно, большую роль играет педагог, который обычно ассистирует постановщику и потом следит за тем, чтобы танцевальный текст был отлично подготовлен. Чистота технического исполнения достигается благодаря подробному разъяснению танцевальных движений и их систематическому, многократному повторению. У А. Вагановой в ее знаменитом учебнике читаем: «Разбросанные и малочисленные движения не достигают цели. Надо быть совершенно уверенным, что учащийся проработал движение, и оно пойдет правильно во всей комбинации. <...> ...если навязывать детям много позирования в ущерб технической разработке движений, их развитие будет продвигаться туго» [2, с. 23]. В постановочной практике необходимо использовать и учитывать опыт лучших педагогов прошлых лет.

Участвуя в спектаклях, разучивая целые партии, постигая актерские задачи, будущий танцовщик учится работе над ролью и хореографией, правильному восприятию лексики, ее образности. Совершенно справедливо замечание А. Вагановой: «Надо очень внимательно следить за тем, чтобы учащиеся проявляли искренность и безыскусственность движения, так как «играть» манеру движения нельзя, она должна рождаться естественно, а не по принуждению. Подобный подход позволит учащимся «найти себя», свою индивидуальность, что немаловажно для актерского мастерства будущего танцовщика» [2, с. 23].

С начинающими актерами хореографу нужно работать в том же ключе, что и с взрослыми. Юный артист должен знать своего героя до малейших подробностей, понимать его мотивации и стараться вжиться в образ. Следуя заветам мастеров драматического театра, работа над ролью состоит из погружения в ее содержание и переживания того, что переживает персонаж.

Для того, чтобы достичь внутренней наполненности танца, понимания задачи, поставленной хореографом, можно и нужно применять ряд методик, в том числе методику преподавания классического танца, которая легко проецируется на постановочную работу, а также, например — упражнения на применение психологических жестов, описанные М. Чеховым в работе «О технике актера», которые используются детскими психологами и проецируются на работу с маленькими артистами.

Создавая свои композиции, балетмейстер придумывает движения и позы, соответствующие общему стилю его хореографии, позволяющие маленькому исполнителю наиболее полно раскрыть смысл и образ сценического действия.

Особое внимание нужно уделять подбору музыки и сочетанию сюжета и лексики с музыкальным материалом. Один из самых авторитетных педагогов классического танца XX века Н. Тарасов пишет: «Уходя с урока, ученик должен отчетливо помнить не только хореографию, наставления, но и музыкальные темы» [3, с. 28]. Далее читаем: «...Надо подвести исполнителей к тому, чтобы они стремились выполнять каждое движение не только теоретически грамотно, уверенно, но и творчески увлеченно и музыкально. Музыка вызывает необходимое эмоциональное состояние и способствует вживлению в образ. <...> Надо добиваться того, чтобы учащиеся вникали в характер темы, тональность и живое ритмическое дыхание музыки. Важно, чтобы хореография и музыка <...> соответствовали друг другу» [3, с. 33].

Для лучшего восприятия и усвоения музыкального материала необходимо проводить тренинги, во время которых делается разбор музыкального сопровождения каждой роли. В результате уже после 3–4 репетиций у маленьких артистов появляется уверенность: они становятся более эмоциональными и творчески активными.

Актуальный пример детского балетного спектакля — двухактный балет «Маша и Щелкунчик», поставленный в 2015 году в Детской школе балета Ильи Кузнецова для ее воспитанников. Спектакль задумывался как сценическая практика для учеников школы и фактически входил в учебную программу. С учетом того, что дети параллельно учились в общеобразовательной школе, время на постановочную работу было достаточно ограниченным. Постановщику предстояло за три месяца ввести в спектакль детей от 6 до 10 лет, не имеющих серьезной профессиональной подготовки.

Основой спектакля стала концепция, предложенная Ильей Кузнецовым. «Это балет о нынешних детях, их заботах и проказах, радостях и бедах», — пишет критик О. Розанова. — «Юные артисты действуют коллективно — одной или двумя группами, дружно выполняя несложные движения ритмизованной пантомимы с простейшими элементами танца — шагами, подпрыжками, поворотами. Есть и несколько сольных номеров» [4, с. 23].

Мы уже говорили о том, что мотивация ребенка — это важный момент, который должны учитывать хореографы и репетиторы. Маленький артист довольно быстро устает, что влечет спад интереса к работе. Во время постановки балета «Маша и Щелкунчик» за каждую репетицию юному артисту ставился оценочный балл, набирая определённое их количество, ребенок получал поощрение. Репетиционный процесс был построен на основе игры, где также присуждались баллы. Это породило здоровую конкуренцию, а также резко увеличило интерес детей к танцу и их работоспособность. Перед началом каждой репетиции проводился психологический тренинг; детям задавался вопрос: «Кто мы?», на что те выкрикивали: «Мы — команда!», затем вновь задавался тот же вопрос, и дети кричали: «Мы — профессионалы!». На третий раз они скандировали: «Мы — команда профессионалов!». Данный тренинг в короткий срок помог сплотить детей, повысить «боевой дух» и моральный настрой юных исполнителей. Этот пример говорит о том, насколько важен психологический контакт постановщика с детьми. С первых

репетиций нужно добиваться доверия детей и ощущения у них, что они занимаются неким общим делом — интересным и ответственным одновременно. В данном случае в общении с детьми была избрана политика «старшего брата» (лидера и друга в одном лице), и это очень помогло в процессе подготовки спектакля.

Таким образом, постановочный процесс полнометражного двухактного балета, где почти все партии исполнялись детьми от 6 до 11 лет, уместился в два с половиной месяца. Премьерные спектакли прошли успешно. «Редкий спектакль оставляет в душе такое радостное, светлое чувство», — отмечал рецензент. — «Не только потому, что в нем преобладает белый, как свежее выпавший снег, цвет. Не только потому, что он утверждает благодатную силу терпимости и добра. Но прежде всего потому, с каким увлечением и чувством ответственности исполняют свои роли дети. Они ощущают себя настоящими артистами, которым доверили серьезное дело» [4, с. 24].

ЛИТЕРАТУРА

1. Пуртова Т. В., Беликова А. Н., Кветная О. В. Учите детей танцевать. М.: Владос, 2001. 256 с.
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца. СПб: Лань, Планета музыки, 2007. 192 с.
3. Тарасов Н. И. Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
4. Розанова О. Светлый праздник детской школы балета Ильи Кузнецова // Студия Антре. 2015. № 5. С. 22–24.