



государственное бюджетное профессиональное
образовательное учреждение
Челябинской области
Миасский государственный колледж искусства и
культуры

Н.В. Касьянова

КУРС ЛЕКЦИЙ

***ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ
И ПОСТАНОВКИ ТАНЦА***

Учебное пособие для колледжей искусства и культуры
по специальности 51.02.01 Народное художественное творчество
вид Хореографическое творчество

Миасс, 2023

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс дисциплины «Композиция и постановка танца» - ведущий предмет подготовки преподавателей хореографических дисциплин для коллективов народного художественного творчества. Цель курса - подготовка профессиональных специалистов в качестве преподавателей дополнительного образования, постановщиков танцев, репетиторов, руководителей творческих коллективов.

Композиция играет огромную роль в создании любого вида художественного произведения. Она является его основой, его конструкцией, вытекает из темы, идеи, сюжета, замысла. Организует и связывает все части произведения в единое целое. Понятие композиция применено к хореографическому искусству и означает процесс сочинения танца, составление, соединение его частей в гармоничной взаимосвязи. Процесс этот очень кропотливый, требует времени для отбора хореографического материала, а также вбирает в себя изучение определенного теоретического материала. Теория композиции в хореографии на сегодняшний день отражена в работах Л. В. Бухвостовой, С. А. Щекотихиной, А.В. Мелехова, В. И. Панфёрова, В. Ю. Никитина, тем не менее, вопросы теории композиции и постановки танца продолжают оставаться актуальными. Основные законы композиции имеют объективный характер, существуют и действуют во всех видах и жанрах искусства.

Будущий руководитель любительского хореографического коллектива овладевает профессией при изучении цикла предметов, включающего развернутые хореографические дисциплины, в том числе и МДК 01.01 Композиция и постановка танца. Предмет композиция постановка танца призван формировать творческие способности студентов, образное мышление, общую художественную культуру и вкус.

Предлагаемое учебное пособие представляет собой курс лекций по теории композиции и постановке танца. Здесь охарактеризованы основные выразительные средства хореографического искусства и особенности творческой деятельности балетмейстера, рассматриваются основные законы композиции и постановки танца, приемы построения рисунка и сочинения танцевальной лексики, приёмы организации хореографического действия. В качестве примеров использован опыт и творчество мастеров хореографического искусства.

Предлагаемое учебное пособие может быть использовано преподавателями колледжей искусства и культуры, школ искусств, хореографических коллективов, студентами колледжей искусства и культуры в работе над сценическим воплощением хореографического произведения.

СОДЕРЖАНИЕ

Лекция 1	Введение. Основные виды хореографии	4
	Вопросы для самопроверки	11
	Выразительные средства и законы восприятия хореографического искусства	12
Лекция 2	Вопросы для самопроверки	19
Лекция 3	Балетмейстер (хореограф) и сфера его творческой деятельности	20
	Вопросы для самопроверки	23
Лекция 4	Взаимосвязь музыки и хореографии	24
	Вопросы для самопроверки	25
Лекция 5	Пространственная композиция	26
	Вопросы для самопроверки	30
Лекция 6	Лексика танца, её виды. Хореографический текст, методы и приемы сочинения текста	31
	Вопросы для самопроверки	38
Лекция 7	Основные формы хореографических произведений. Соотношение содержания и формы	39
	Вопросы для самопроверки	42
Лекция 8	Основные этапы работы балетмейстера по созданию хореографического произведения	42
	Вопросы для самопроверки	45
Лекция 9	Общие законы (принципы) композиции танца	45
	Вопросы для самопроверки	50
Лекция 10	Образ в хореографическом произведении. «Образ танца» и «образ в танце»	50
	Вопросы для самопроверки	56
Лекция 11	Виды русского народного танца. Хоровод как жанр русского народного танца	56
	Вопросы для самопроверки	70
Лекция 12	Детский танец	71
	Вопросы для самопроверки	75
Лекция 13	Специфика работы руководителя-постановщика в детском хореографическом кружке	76
	Вопросы для самопроверки	80
Лекция 14	Виды русского народного танца. Пляска, кадрили	80
	Вопросы для самопроверки	89
Лекция 15	Особенности исполнения русского танца на Урале	91
	Вопросы для самопроверки	99
Лекция 16	Бессюжетный, сюжетный, тематический танец, сюита	100
	Вопросы для самопроверки	110
Лекция 17	Хореографическая миниатюра	111
	Вопросы для самопроверки	115
Лекция 18	Устройство сценической площадки	116
	Вопросы для самопроверки	130
Лекция 18	Сценическое оформление хореографического произведения	131
	Вопросы для самопроверки	135
	Рекомендуемая литература	136
	Интернет ресурсы	

ЛЕКЦИЯ 1

ВВЕДЕНИЕ. ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ХОРЕОГРАФИИ

Понятие хореография (от греч. choreo — танцую) охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений.

Многие считают, что хореография – это танец, или хореография – это балет, но, по мнению Ростислава Захарова, понятие «хореография» гораздо шире. В него входят не только сами по себе танцы - народные и бытовые, классический балет и уличные танцы. Само слово «хореография» греческого происхождения, буквально оно значит «писать танец». Но позднее этим словом стали называть все, что относится к искусству танца. В этом смысле употребляют это слово большинство современных деятелей танца. Существуют разночтения и терминологическая неупорядоченность в определении понятия «танец» как в работах отечественных исследователей, так и в работах зарубежных ученых. По данным Э.А. Королевой, слово «танец» вошло в русский язык в XVII в. (от немецкого tanz, которое заимствовано было из польского, с добавлением суффикса -ец), а до этого пользовались славянским словом «пляска». В феодальной России понятие «пляска» было шире, чем понятие «танец», так как включало в себя все разновидности пляски: обрядовую и не обрядовую, профессиональную и непрофессиональную, массовую и групповую, парную и сольную, а также пляску различных социальных, профессиональных и локальных общественных групп.

Хореография — самобытный вид творческой деятельности, подчиненный закономерностям развития культуры общества.

Танец – это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики. Танец – это также способ невербального самовыражения танцора, проявляющийся в виде ритмически организованных в пространстве и времени телодвижений. Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие.

В настоящее время хореографическое искусство охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое. Танцевальное искусство присутствует в той или иной степени, форме в культуре каждого этноса, этнической группы. И это явление не может быть случайностью, оно носит объективный характер, ибо традиционная народная хореография занимает первостепенное место в социальной жизни общества как на ранних

этапах развития человечества, так и сейчас, когда она выполняет одну из функций культуры, является одним из своеобразных институтов социализации людей и, в первую очередь, детей, подростков и молодежи, а также выполняет и ряд других функций, присущих культуре в целом.

Хореография родилась на заре человечества: еще в первобытном обществе существовали танцы, изображавшие трудовые процессы, воспроизводившие движения животных, танцы магического характера, воинственные. В них человек обращался к силам природы. Не умея их объяснить, он молился, заклинал, приносил им жертвы, прося удачной охоты, дождя, солнца, рождения ребенка или смерти врага. Все это, впрочем, можно увидеть и в наше время, в искусстве народов Африки, например. Описание танцев путешественниками и фольклористами рассказывают о жизни, обычаях и нравах различных народов. Танец – один из самых древних и массовых видов искусства. В нем находят отражение социальные и эстетические идеалы народа, его история, трудовая деятельность на протяжении веков, жизненный уклад, нравы, обычаи, характер. Народ создает в танце идеальный образ, к которому он стремится и который утверждает в эмоциональной художественной форме. Развитие танцевальной техники в салонах пошло по иному направлению, чем это происходило в народе: ведь народ танцевал на лужайке или на земляном полу хижин, а знатные дамы и кавалеры скользили по гладкому полу, изящно вытягивая носки, плавно и важно приседая по правилам, специально выработанным придворными танцмейстерами.

С изменением социального строя, условий жизни менялись характер и тематика искусства, в том числе и народной хореографии.

Новые темы, новые образы, иная манера исполнения появились в танцах народов нашей страны после Великой Октябрьской социалистической революции. Есть масса лирических, героических, комических, медленных и плавных или вихревых, огневых, коллективных и сольных плясок, в которых ярко и убедительно раскрывается образ наших современников. В многочисленных ансамблях народного танца, профессиональных и любительских, мы видим танцы, посвященные различным темам и историческим событиям в жизни народа.

С профессиональным искусством танца мы встречаемся в опере, музыкальной комедии, на эстраде, в цирке, кино, балете на льду, иногда – в драме. Самой сложной формой профессиональной хореографии считается классический балет.

В нашей стране очень любят хореографическое искусство. Из года в год растет число любительских танцевальных коллективов, повышается уровень их мастерства.

На сегодняшний день хореографическое искусство можно разделить на несколько стилей и видов:

1. Народный танец
2. Классический танец
3. Бытовой танец (социальный танец)
4. Современный танец
5. Эстрадный танец
6. Спортивный танец
7. Сценический танец
8. Хореографический театр
9. Танцевальная анимация.

Народный танец - это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным, художественным, специфическим отображением его многовековой многообразной жизни. Народный танец подразделяется на фольклорный народный танец, народно-сценический танец, характерный танец, бытовой народный танец.

Фольклорный народный танец - это стихийное проявление чувств, настроения, эмоций, выполняется в первую очередь для себя, а потом - для зрителя (общества, группы).

Народно-сценический танец в целостном понимании это народный танец и варианты его интерпретации в рамках сценического пространства и по законам театрального действия. Народно-сценический танец можно определить как исторически выработанную, устойчивую систему выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов.

Характерный танец - это танец в образе. Это народно-сценический танец в балетном спектакле. Характерный танец отличается от народного танца тем, что в нём происходит синтез лексики классического танца с элементами народного танца.

Бытовой народный танец - фольклорный танец, который исполняется в своей естественной среде и имеет определённые традиционные для данной местности движения, ритмы, костюмы и тому подобное.

Основные жанры народного танца: хоровод и пляска, которые в свою очередь подразделяются по видам: орнаментальный и игровой и одиночная (сольная), парная, групповая, перепляс, массовый пляс, соответственно.

Кроме этого существуют более поздние виды пляски – вальс, полька, кадрили. По содержанию народные танцы могут быть: обрядовыми, военными, охотничьими, могут отображать трудовые процессы или образы природы.

Классическим танцем называют особую форму танца театрального. Его движения и позы образуют целостную художественную систему, подчинены определенной эстетике и правилам. Движения и позы тут поэтически осмысленны и образно обобщены. Утверждается идея совершенного человека, свободно владеющего своим телом, побеждающего пространство и силу притяжения, способного воплотить концепцию прекрасного, гармоничного, соразмерного и целесообразного мира. Танцовщик, воспитанный в системе классического танца, - с одной стороны, артист, предназначенный играть роль, быть персонажем, в другой – инструмент, способный в пластике передать танцевальные созвучия, исполнить определенную партию. Это двуединство классического танца – основа его театральной и музыкальной природы, а сочетание того и другого дает неповторимое очарование особой игровой стихии.

Термин «классический танец» возник поздно – лишь в конце XIX века – и вытеснил прежние названия: «благородный, серьезный, академический». Классический танец сложился в последние четыре столетия и стал главным выразительным средством балетного спектакля. Мощный толчок для развития этого стиля танца дал романтический балет XIX века. Классика (от латинского «образцовый», первоклассный) – строгая простота линий, отточенность поз, стремительность прыжков и вращений, богатство пластических оттенков, поэтическая одухотворенность.

Бытовой (социальный танец) включает в себя несколько видов танца:

1. Исторический танец - это танец прошлых столетий: бранль, менуэт, контрданс, вальс, полька, твист, буги-вуги и др. Исторический танец встречается в кино, спектаклях, а также существует множество любительских хореографических коллективов, где изучается и сохраняется исторический танец. Они устраивают балы, где обмениваются опытом и информацией в изучении исторического танца, а также получают массу удовольствия от этих мероприятий. Кроме этого, исторический танец входит в учебный план некоторых учебных заведений, например: ДШИ, кадетские корпуса, суворовские училища.

2. Уличный танец – это вид социального танца, пришедший в нашу страну из Европы и Америки. К нему относятся такие направления танца как хип-хоп, брейк, крамп, хаус, тектоник и прочее. Активное развитие на современном этапе уличных танцев, массовое распространение их среди

молодежи обусловлено популяризацией реп и r'n'b музыки во всем мире, несложностью овладения основным лексическим модулем данного направления, не требующего от исполнителя специальной хореографической подготовки.

3. Социальные танцы сегодня очень распространены среди людей более старшего возраста. К ним можно отнести различные виды танцевального фитнеса (аэробика, зумба) а также разнообразные латиноамериканские и европейские танцы (танго, сальса, бачата, хастл и др.)

Современный танец – танцевальный стиль, развивающийся на протяжении достаточно недавнего времени (XX – XXI век). К современному танцу относятся джаз-танец, модерн, а также прочие смешанные и новые стили, возникшие не так давно (джаз-модерн, постмодерн, неоклассика, контемпорари и прочие). Как известно, модерн - это направление зарубежной хореографии, которое зародилось в конце 19 - начале 20 века в США и Германии. В переводе модерн-танец - современный танец. На сегодняшний день наиболее распространенный в Америке термин «модерн», чаще заменяется термином contemporary («современный»). Общеизвестно, что этимология слова «джаз», «джазовый танец» включает в себя два корня: в качестве существительного «джаз» переводится как «сила, порывистость, экстаз», в качестве глагола – «возбуждать, активизировать, восхищать». Расцвет джаз-танца в США, где возникло данное направление, приходится на 60-е гг. вместе с расцветом джазовой музыки. С момента возникновения данного направления в джаз-танце образовалось множество различных стилей, школ и техник. Известные джазовые танцовщики, такие как Мэтт Матокс, Гас Джордан, Луиджи организовали свои школы джаз-танца, став родоначальниками данного направления. В результате появлялись термины «техника Мэтт Матокса», «Луиджи-джаз», «Саймонс-джаз». Следует отметить, что современный джаз-танец значительно видоизменился, вобрав в себя элементы фанка, модерна, брейк-данса.

Современный эстрадный танец – это танцевальное направление, синтезировавшее в себе самые различные стили. В нем могут присутствовать элементы классического танца, народного танца, модерн-балета, джаз-танца, хип-хопа, фанка. Современная эстрада - вид сценического искусства, который включает в себя разнообразные жанры вокальной и инструментальной музыки, хореографии, театра, цирка и т. д. Эстрадное танцевальное представление состоит из номеров - отдельных законченных выступлений одного или нескольких коллективов или артистов. Своими корнями эстрада восходит к выступлениям средневековых бродячих артистов и представлениям в балаганах. Другим ее источником считают

дивертисменты - дополнительные сцены развлекательного характера, которые в XVII–XVIII веках вводились между действиями музыкального или драматического спектакля. В них исполнялись арии из опер, отрывки из балетов, народные песни и танцы. Основные характеристики эстрадных номеров - легкая приспособляемость к различным условиям; кратковременность и концентрированность художественно-выразительных средств. Жанровые разновидности эстрадного танца можно попытаться классифицировать по применяемой в них технике:

стилизированный классический, народный, пластический, ритмический (чечетка, степ), акробатический.

Эстрадному танцу свойственна синтетичность выразительных средств хореографии, режиссуры, вокала, музыки, света, сценографии, декорации, костюмов, различных технических эффектов. Именно эта его особенность стала основой для возникновения нового направления в эстраде - шоу.

Спортивный танец – включает в себя спортивно-бальный танец и танец живота (бэллидэнс).

Танец живота (бэллидэнс) западное название танцевальной техники, распространённой на Ближнем Востоке и в арабских странах. На арабском языке он известен как Ракс Шарки (араб. *رقص شرقى*: восточный танец), на турецком - как *Oryantaldansı*, то есть «восточный танец». Своеобразие восточного танца живота - в его пластичности. Существует более 50 стилей восточного танца, выделяют также направления:

- Египетская школа - более целомудренная версия танца живота в закрытых нарядах с более плавными движениями.

- Арабская школа (халиджи) - танец волос, получивший своё название по характерным взмахам распущенных волос.

- Турецкая школа более чувственная, костюмы более откровенные, приняты танцы на столе, общение во время танца со зрителями.

В некоторых видах танца живота могут использоваться аксессуары: трость, огонь, сабли, сагаты (маленькие металлические диски, которые надеваются на большой и средний палец), шаль (большой, прямоугольный платок), крылья, веера, маленькие барабанчики, канделябр и даже змея. Примерно до 2001 года индустрия арабского танца вела «подвальное существование». Эволюционируя и развиваясь, арабский танец в нашей стране был официально признан. В 2001 году танец живота вошёл в структуру Общероссийской Танцевальной Организации (ОРТО), сформировалась федерация танца живота, которая стала проводить ежегодные конкурсы. В 2005 году из федерации выделилась Лига

профессионалов танца живота, произошло разделение на любителей и профессионалов.

Спортивно-бальный танец – это особый вид хореографического искусства, подчиняющийся определённым законам и правилам, сложившийся в течение 20 века в устойчивую систему. С точки зрения хореографии этот вид включает в себя изучение 10 танцев: самба, ча-ча-ча, румба, джайв, пасодобль – латиноамериканская программа и медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот и квикстеп – европейская программа. По спортивным танцам проводятся соревнования. Сформировалось несколько программ: европейская, латиноамериканская, двоеборье (десять танцев), европейский и латиноамериканский секвей (трехминутное шоу под оригинальную музыку), европейский и латиноамериканский формейшн (соревнования ансамблей из 8-ми пар). Любительские чемпионаты мира проводятся под эгидой WDSF (ранее IDSF), а профессиональные - под покровительством Всемирного танцевального совета. Наиболее престижными в мире продолжают оставаться английские конкурсы, в частности, UK Open и Блэкпульский фестиваль (англ.BlackpoolDanceFestival). Ещё одним направлением конкурсного танца являются соревнования смешанных пар Профессионал-Любитель (Pro-Am) данное направление особенно развито в США и Канаде.

Сценический танец - танец, исполняемый для зрителей, со специально оборудованной площадки (сцены). Если социальные танцы могут исполняться без зрителей, для собственного удовольствия танцующих, и, как правило, такие танцы не подразумевают наличие заранее поставленной хореографии и могут исполняться под любую музыку определенного характера, то сценический танец преследует совсем иные цели. Для сценического танца характерна высокая техника исполнения, амплитудность движений, особое композиционное построение (зритель находится с одной стороны сцены), наличие акробатических, трюковых, максимально сложных элементов. Например, классический танец (балет), народно-сценический и характерный танец.

Хореографический театр - вид сценического искусства, основными выразительными средствами которого являются неразрывно связанные между собой музыка, танец и драматургия. *Балет* — высшая «театральная» форма хореографического искусства, в которой оно поднимается до уровня музыкально-сценического представления. Главное выразительное средство балета - система европейского классического танца. В основе выразительных средств балета лежит сценический танец - один из основных видов хореографического искусства, предназначенный для зрителей и

предполагающий создание хореографического образа на сцене. Чаще всего в основе балета лежит какой-то сюжет, драматургический замысел, либретто, но бывают и бессюжетные балеты. Кроме театра классического балета существуют театры современного танца, театры народного танца, любительские и профессиональные. Основу репертуара театра танца составляет хореографический спектакль.

Танцевальная анимация - организация досуга в отелях, на корпоративных мероприятиях, детских праздниках. Осуществляется командой аниматоров. Анимация в социально-культурном сервисе и туризме - это своеобразная услуга, являющаяся одним из эффективных средств повышения качества обслуживания, и в то же время это своеобразная форма рекламы для повторного привлечения людей.

Вопросы для самопроверки:

1. Определить понятие «хореография»
2. В чем заключается специфика хореографического искусства.
3. Перечислить основные виды и стили хореографии.
4. Определить понятие «народный танец»
5. Что значит понятие «народно-сценический танец»
6. Что значит понятие «характерный танец»
7. Перечислить жанры и виды народного танца
8. Что означает термин «классический танец». Когда он возник.
9. Какие виды танца включает в себя бытовой танец.
10. Где можно встретить исторический танец
11. Перечислить основные виды уличного танца
12. Определить понятие «современный танец».
13. Определить понятие «спортивный танец».
14. Назовите танцы европейской и латиноамериканской программы спортивного бального танца
15. Что значит понятие «сценический танец»
16. Что представляет собой хореографический театр
17. Что такое танцевальная анимация.

ЛЕКЦИЯ 2

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА И ЗАКОНЫ ВОСПРИЯТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.

Выразительные средства любого вида искусства – это совокупность способов и приёмов, с помощью которых передается содержание того или иного художественного произведения.

К выразительным средствам хореографического искусства относятся:

- Танец, во всём его видовом многообразии и пантомима.
- Музыка.
- Композиция
- Рисунок (пространственная композиция).
- Лексика.
- Ракурсы.
- Драматургия
- Декоративное решение и костюм.

1. К собственным выразительным средствам хореографии относятся *танец и пантомима*.

Танец – то есть непосредственное движение человеческого тела в пространстве в рамках музыкально-временных законов.

Пантомима - движение человеческого тела в пространстве и во времени.

Разница между танцем и пантомимой заключается в разной степени обобщения живой действительности. Пантомима ближе, непосредственной связана с бытовой пластикой, жестом, она более узнаваема, то есть менее условна.

К основным видам танца относятся: *классический, характерный, народный, современный, исторический, спортивно-бальный, уличный, социальный*.

Классический танец является хореографическим языком балетного театра вот уже более 300 лет. Его устойчивость объясняется удивительным свойством скреплять в единый образ такие формы художественного творчества, как музыка и драматургическое искусство. Для классического танца характерно:

- строгость формы (дивертисмент, па-де-де, па-д-аксьон)
- серьёзность содержания
- пальцевая техника в женском танце.

Характерный танец - это танец в образе. Это народно-сценический танец в балетном спектакле. Характерный танец отличается от народного танца тем, что в нём происходит синтез лексики классического танца с элементами народного танца.

Народный танец - это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным, художественным, специфическим отображением его многовековой многообразной жизни.

Основные жанры народного танца: хоровод и пляска, которые в свою очередь подразделяются по видам: орнаментальный и игровой и одиночная (сольная), парная, групповая, перепляс, массовый пляс, соответственно. Кроме этого существуют более поздние виды пляски – вальс, полька, кадрили.

По содержанию народные танцы могут быть: обрядовыми, военными, охотничьими, могут отображать трудовые процессы или образы природы.

Современный танец включает в себя такие жанры как джаз-танец, модерн, эстрадный, которые также имеют некоторые разновидности (например: контемпори-данс, степ, шоу, постмодерн и др.)

Исторический танец – это танец прошлых столетий: бранль, менуэт, контрданс, вальс, полька, твист, буги-вуги и др. Исторический танец встречается в кино, спектаклях, а также существует множество любительских хореографических коллективов, где изучается и сохраняется исторический танец. Они устраивают балы, где обмениваются опытом и информацией в изучении исторического танца, а также получают массу удовольствия от этих мероприятий. Кроме этого, исторический танец входит в учебный план некоторых учебных заведений, например: ДШИ, кадетские корпуса, суворовские училища.

Спортивно-бальный танец – это особый вид хореографического искусства, подчиняющийся определённым законам и правилам, сложившийся в течение 20 века в устойчивую систему. С точки зрения хореографии этот вид включает в себя изучение 10 танцев: самба, ча-ча-ча, румба, джайв, пасодобль – латиноамериканская программа и медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот и квикстеп – европейская программа.

Уличный танец – хип-хоп, брейк, крамп и прочее.

Социальный танец – хастл, сальса, бачата, а также некоторые исторические танцы.

2. Следующее выразительное средство хореографического искусства – *музыка*. Музыка и хореография имеют глубокое внутреннее

родство. При постановке танцевальных номеров возникает вопрос о соотношении хореографии и музыки. *Единство хореографии и музыки их соответствие, выражение одного в другом - один из общепризнанных критериев художественности танцевального искусства.* Танец не воспроизводит музыку досконально. Он существует на её основе, исполняется в синтезе с нею, выражает её. Музыка усиливает выразительность танца, даёт ему эмоциональную и ритмическую основу. Существуют некоторые особенности соотношения музыки и танца:

– *Танец под музыку:* ритмическая структура музыкального произведения и хореография совпадают, но этот танец можно исполнить под любую музыку данной ритмической структуры, например: вариации в спортивно-бальном танце.

– *Танец на музыку:* совпадает драматургия музыки с хореографией, совпадает интонация и ритмичность, танец выражает музыку (танец исполняют на музыку, заменить которую нельзя).

– *Танец около музыки:* полное несоответствие музыки и хореографических образов, несоответствие хореографической и музыкальной драматургии, но совпадает метро-ритмическая основа.

– *Танец попере́к музыки:* ритмические и мелодические образы музыки не соответствуют хореографическим образам.

Последние два примера соотношения музыки и танца не имеют права на существование. Такое определение соотношения музыки и танца даёт В. Богданов-Березовский («Статьи о балете» - Л.: Искусство, 1962)

3. *Композиция танца* – следующее выразительное средство хореографического искусства.

Композиция – значит составление, сочинение, сопоставление, определённое построение. В хореографии произведение состоит из отдельных элементов, составляющих его форму и раскрывающих его конкретное содержание. Рисунок и лексика – основные составляющие композиции.

4. *Рисунок танца* - это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке в определённой последовательности и композиционной завершенности. Рисунки создаются глядя на сцену из зрительного зала. Основные композиционные рисунки: круг, шеренга, колонна. Кроме основных, существуют простой и сложный, одноплановый и многоплановый, симметричный и асимметричный, образный, трюковой рисунки (галочка, звездочка, прочёс, ручеёк, воротца, шен, петелька).

Рисунок должен развиваться от простого к сложному, и быть подчинён музыкальной драматургии, выражать содержание хореографического

произведения. *Пространственная композиция* включает в себя рисунки, композиционные переходы, приемы построения рисунков и приёмы усиления зрительского восприятия.

При построении композиции необходимо использовать законы восприятия хореографического произведения зрителем. Композиция танца распределяется в сценическом пространстве, которое можно условно разделить на несколько частей. На разных частях сцены зрительское восприятие танцующих будет разным.

Просцениум (авансцена) выдаёт многие сценические фокусы, убивает иллюзию. Слишком крупные движения на носу у зрителя утомляют восприятие. Нельзя показывать на авансцене трюки и силовые движения, т.к. будут видны мышечные напряжения и лицо танцора. Композиция, выстроенная на авансцене, выглядит громоздкой.

Первый план (первая кулиса) - здесь желательно демонстрировать взаимоотношения героев, т.к. зрителю будет видна актёрская игра, хорошо просматриваются мелкие движения.

Второй план (середина сцены) - даёт возможность воспринимать человеческую фигуру целиком. Здесь легче всего создаётся атмосфера жизни целой группы людей. Увлечение вторым планом уводит интерес зрителя от психологии действующих лиц к их внешнему образу.

Дальние планы сцены соответствуют общему плану в кино. Взгляд зрителя охватывает всю большую часть сценического пространства. Дальний план хорош для крупных композиций, объёмных движений, расположения массовки. Человеческая фигура на дальнем плане воспринимается, как пятно. Необходимо учитывать и расположение цветочных пятен.

Мизансценическая ось - это центральная ось сцены, которая делит сцену на правую и левую половину. Правая и левая половина сцены неравноценны. Они были бы равны, если бы взгляд человека мог рассматривать композицию из центра к краям, или с краёв к центру. Но наши глаза, в силу условного рефлекса, оглядывают сцену слева направо. Таким образом, композиция в левой части сцены означает предварительность, начало, взгляд, как бы гонит её в пустое пространство правой части, а композиция справа тяготеет к окончательности.

Пространственная композиция предполагает расположение и движение исполнителей по прямой, кругу, диагонали, симметрично, асимметрично и т.д.

Движение по прямой даёт композиции строгость, сухость. Оно очень красиво, но злоупотреблять им не следует. Движение по прямой слишком аскетично. Если движение в линии идёт на авансцену, то это даёт ощущение

сильного напора, колоссального давления, большого эмоционального воздействия на зрителя.

Круг-это скрытая прямая, в пространственной композиции подчёркивает идею законченности. Круговое построение успокаивает. Круг содержит в себе все ракурсы человеческого тела. Круговой рисунок не устойчивый, отражает, изображает образ солнца. По настроению круг выражает радость, вечность, что-то бесконечное и всегда мажорное.

Квадрат-это точное и узаконенное построение. Всегда контрастный и очень статичный рисунок. Многие кадрили имеют неизменное квадратное построение.

Диагональ может рассматриваться по-разному, в зависимости от направления движения танцующих. Это может быть стремление, героизм и безысходность, отчаяние.

Симметрия - простейший способ создать на сцене композиционное равновесие. Необходимо помнить о достаточной примитивности симметричных решений.

Горизонталь используется для того, чтобы показать спокойствие, безмятежность, или наоборот – хаос и беспокойство. Это зависит от характера движений танцующих и от направления движения по отношению к зрителю.

Вертикаль используется в кульминациях, когда надо особенно выделить какой-либо момент танца. Вертикаль всегда эффектна. В ней есть момент пафоса, величия, полёта.

Восприятие – это форма чувственного отражения действительности в сознании, способность обнаруживать, принимать, различать и усваивать явления внешнего мира и формировать их. Знание постановщиком законов восприятия приводит к возникновению духовного контакта между исполнителями и зрителями. Применение этих законов необходимо в творческом процессе для того чтобы хореографическое произведение стало более качественным, запоминающимся, интересным для зрителя. Длительность восприятия зависит от сложности рисунка: чем проще рисунок, тем быстрее он воспринимается и наоборот. Но если в рисунке присутствует лексика, то здесь чем сложнее лексика, тем проще должен быть рисунок. Это один из основных законов восприятия пространственной композиции.

Сценическое искусство (театр, опера, балет, танец) основывается на двух законах.

Первый закон сценического искусства: содержание сценического произведения раскрывается в пространстве и времени

Второй закон сценического искусства: подразумевает расчёт на восприятие мысли, идеи произведения, определённым зрителем.

Исходя из этого, можно определить 2 группы приёмов построения пространственной композиции:

1. Приемы построения рисунка (учёт пространства и времени)

2. Приемы подачи рисунка (учёт зрительского восприятия)

К первой группе относятся следующие приёмы построения рисунка:

- Приём дробления (укрупнения) рисунка
- Приём усложнения рисунка
- Приём наращивания рисунка

Ко второй группе относятся приёмы подачи рисунка

- Точка восприятия – правильно найденный центр рисунка
- Приём контрастности
- Приём построения рисунка от частного к общему

Для активизации зрительского восприятия используется так же следующие приёмы:

- Приём увеличения или уменьшения количества исполнителей во время постановки
- Ускорение и замедление темпа движения
- Яркая смена рисунков
- Смена характера движения
- Смена музыкального сопровождения

5. *Лексика (хореографический текст)* – это танцевальные движения, позы, жесты. Хореографический текст - это танцевальная речь: слово здесь - движение, предложение - это комбинация, текст - это весь танец. Хореографический текст логичен, организован. Он состоит из движений и комбинаций. Каждое движение в танце должно быть оправдано и подчинено содержанию танца. При сочинении танцевальных комбинаций необходимо пользоваться определёнными приёмами, например: перекличка, повтор, канон, контрапункт. Так же при сочинении хореографического текста важную роль играет такое выразительное средство хореографического искусства как ракурс.

6. *Ракурс* – это точка зрения из центра зрительного зала на танцующих. Существует несколько ракурсов, каждый из которых имеет свою характеристику.

Анфас – лицом к зрителю. По законам восприятия в любой момент номера, если артист направляется анфас на зал, зритель настораживается, ждёт какого-то важного сообщения. Удаление от зрителя, пятящейся назад фигуры анфас, редко производит художественный эффект, но такой приём часто используют в парадоксальных решениях. Анфас-плоский ракурс.

Эпольман - вполоборота к зрителю, труакар, полуфас. Самый громкоговорящий ракурс. Это положение тела, когда вся фигура танцовщика достаточно раскрыта и читаема для зрителя.

Профиль – положение боком к зрителю. Долгое нахождение в профиль даёт ощущение затянутости, надоедливости.

Полустинной ракурс. Применяется часто, когда надо сосредоточить внимание зрителя на главном объекте. Это положение таинственно.

Спинной ракурс. Сила спинного ракурса в обобщённости выражения. Спина, словно некий занавес, на котором как бы написано слово «итог». Остановка спиной к зрителю лучше всего доносит преодоление усталости, боли, страха любого сильного чувства. Вид удаляющейся фигуры чаще всего – эпическая точка. Человек будто соединяется с пространством, уходит в жизнь, в природу.

7. Построение композиции основывается на *законах драматургии* и должно включать в себя 5 основных элементов драматургической кривой:

1. Экспозиция
2. Завязка
3. Развитие действия
4. Кульминация
5. Развязка

8. *Декоративное решение и костюм* завершающие выразительные средства в хореографическом искусстве. В связи с этим, сотворцами танца выступают костюмер, декоратор, светооператор и звукооператор. Сценическое оформление хореографической площадки имеет специфические особенности, диктуемые условиями жанра. Для декоратора основная задача - это создание удобной для танца сценической площадки; для художника по костюмам, костюмера основным требованием будет создание удобного для танца костюма; для светооператора - создание качественной световой партитуры, усиливающей зрительское восприятие.

Таким образом, выразительными средствами хореографического произведения являются: *танец и пантомима, музыка и композиция, рисунок, лексика и ракурсы, а также драматургическое решение и сценическое*

оформление включающее в себя декоративное решение и костюм. Все эти выразительные средства должны сочетаться в каждой хореографической постановке, должны логично выражать идею художественного произведения. Использование балетмейстером всех этих выразительных средств позволит создать высокохудожественное хореографическое произведение.

Вопросы для самопроверки:

1. Перечислить основные выразительные средства хореографического произведения.
2. Дать определение собственным выразительным средствам хореографии, в чем их отличия.
3. Определение понятия «Композиция».
4. Что является общепризнанными критериями художественности танцевального искусства.
5. Рисунок танца (определение).
6. Определить понятие «Пространственная композиция».
7. Определить понятия лексика танца, хореографический текст.
8. Ракурс (определение, охарактеризовать все).
9. Перечислите основные драматургические элементы композиции танца.
10. Кто является сотворцами балетмейстера при сценическом воплощении хореографического произведения.
11. В чем особенности правой и левой половины сцены.
12. Назвать возможности и недостатки просцениума и первого плана сцены.
13. Назвать возможности и недостатки дальнего плана сцены.
14. Определить соотношение музыки и танца по Богданову-Березовскому

ЛЕКЦИЯ 3

БАЛЕТМЕЙСТЕР (ХОРЕОГРАФ) И СФЕРА ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.

Хореограф - идейно-творческий руководитель любого творческого коллектива танцевальной направленности. Хореограф - сочинитель танцев, должен обладать фантазией, хорошо владеть основами режиссуры и

актёрского мастерства, обладать хорошей зрительной памятью, музыкальностью, чувством ритма, образным и ассоциативным мышлением. Хореографу необходимо развивать в себе дар импровизации, без которого невозможно сочинять новую лексику. Балетмейстер, хореограф - это не только творец, создающий хореографические композиции, но и воспитатель, обладающий дарованием, подкреплённый знаниями литературы, живописи, музыки, скульптуры и т.д. Немаловажным в его творчестве является его профессиональная исполнительская и физическая подготовка. Путь балетмейстера обязательно должен лежать через самостоятельную танцевальную практику. В учебном заведении такой практикой может служить ансамбль танца при отделении, участие в концертной деятельности. Участие балетмейстера в собственных постановках не желательно. Он должен видеть танец со стороны, из зрительного зала, что бы иметь возможность оценить его, что-то добавить или убрать, изменить отдельные рисунки или движения.

Можно определить следующие сферы деятельности балетмейстера (хореографа):

- балетмейстер-сочинитель
- балетмейстер-постановщик
- балетмейстер-репетитор
- балетмейстер-реставратор

Балетмейстер-сочинитель.

Это хореограф, создающий новое хореографическое произведение с оригинальной лексикой и рисунком. Его профессию можно сравнить с творчеством поэта или композитора. Творчество балетмейстера, по созданию хореографического произведения включает в себя несколько этапов (ступеней), звеньев:

1 этап: возникновение у балетмейстера замысла, идеи, темы будущего произведения. Балетмейстер старается представить себе будущий танец, облик его участников и их взаимоотношений (замысел).

2 этап: создание композиционного плана или музыкально-хореографического сценария, который создаёт балетмейстер для создания будущей постановки (композиционный план).

3 этап: работа с музыкальным материалом.

4 этап: включает в себя весь процесс сочинения танца – сочинение лексики, рисунков, сольных, массовых, дуэтных, парных танцев, разработка декораций, костюмов, света (создание хореографического произведения).

5 этап: постановка хореографического произведения в коллективе.

6 этап: это результат всего творческого процесса - встреча со зрителем. После премьеры могут возникнуть изменения или дополнения в уже существующее произведение (встреча со зрителем).

Балетмейстер-постановщик

Это хореограф, который переносит в коллектив уже сочинённое кем-то хореографическое произведение. Балетмейстер-постановщик должен досконально знать лексику, рисунок, характер, манеру исполнения, замысел балетмейстера-сочинителя. Он обязан сам показать исполнителям весь текст от первого до последнего движения. Балетмейстером-постановщиком может являться исполнитель, который имел возможность присутствовать при создании танца его автором. При переносе хореографического произведения в программу другого коллектива следует указывать его автора и балетмейстера-постановщика.

Балетмейстер-репетитор

Репетиция (в переводе с франц.) – повторение. Повторение не однократное, а многократное. Повторение делает хореографическое произведение более совершенным. Репетитор разучивает произведение, отрабатывает отдельные элементы, фрагменты и всё произведение в целом. Балетмейстер-репетитор в танцевальном искусстве должен обладать педагогическим даром. Балетмейстер-репетитор обязан:

- обладать отличной зрительной памятью и умением видеть весь танец в целом, а также замечать ошибки отдельных исполнителей;
- быть человеком эмоциональным, умеющим «зажечь» исполнителей темой, идеей танца, уметь показать отдельные движения и целые куски танца;
- присутствовать на всех постановочных занятиях, реализовывать замечания и требования сочинителя;
- заниматься шлифовкой танца;
- перед каждым концертом повторять, отрабатывать сложные фрагменты и танец в целом, вводить новых исполнителей;
- присутствовать на концерте, наблюдать за исполнителями, замечать ошибки, потом их исправлять;
- понимать разницу между прогоном и репетицией.

Правила проведения репетиции:

1. Составляется план репетиций, в план закладывается работа с массой, солистами, репетиция в костюмах, на сцене, со светом.
2. Репетитор обязан знать над чем он будет работать сначала и что отложит на потом.

3. После окончания репетиции надо определиться с конкретным планом дальнейшей работы.
4. Репетиции ведутся по расписанию, оно составляется заранее и все должны быть с ним ознакомлены.
5. Нежелательно отменять назначенные репетиции.
6. Нельзя репетировать весь танец от начала до конца. Прежде всего надо репетировать наиболее зажигательные и интересные движения и комбинации, чтобы легче наладить контакт между исполнителями.
7. При репетиционной работе должна быть железная дисциплина.

Виды репетиций:

1. С солистами
2. С массой
3. Сводные
4. В танцевальном зале
5. На сцене
6. С реквизитом или аксессуарами
7. В костюмах
8. Генеральные или прогонные

Балетмейстер-реставратор.

Занимается восстановлением хореографических произведений прошлого. Он должен изучить творчество автора, его индивидуальный стиль, манеру. Восстанавливая хореографические произведения, особенно ставшие классическим наследием, надо опасаться двух крайностей: либо представить ветхий музейные экспонат, не способный найти отклик у современного зрителя, либо осовременить его до неузнаваемости.

Главная обязанность балетмейстера-реставратора – бережно сохранять шедевры хореографии, как образы исполнительского и балетмейстерского мастерства, на которых воспитываются сегодняшние поколения хореографов.

Таким образом, деятельность балетмейстера многогранна. Он и сочинитель, и постановщик, и репетитор и даже реставратор.

Каждый может найти своё направление в работе, раскрыть свои творческие способности. Хореограф (балетмейстер) должен совершенствоваться, постоянно искать новые формы воплощения своих замыслов, повышать своё мастерство на протяжении всей жизни.

Вопросы для самопроверки:

1. Определить сферы деятельности балетмейстера (хореографа):
2. Какими знаниями и умениями должен обладать балетмейстер.

3. Определить понятие «балетмейстер – сочинитель».
4. Перечислить этапы работы балетмейстера – сочинителя над хореографической постановкой.
5. Балетмейстер – сочинитель и балетмейстер-постановщик: сферы их деятельности.
6. Чем занимается балетмейстер – репетитор.
7. Что такое репетиция.
8. Правила проведения репетиции
9. Назвать виды репетиций, охарактеризовать их.
10. Какими качествами обязан обладать балетмейстер – репетитор.
11. Чем занимается балетмейстер – реставратор

ЛЕКЦИЯ 4

ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ

При создании балетных спектаклей, постановке хореографических номеров всегда возникает вопрос о соотношении музыки и танца. Музыка и хореография имеют глубокое внутреннее родство. Образная природа этих видов искусств во многом сходна. Музыка опирается на выразительность интонации человеческого голоса, речи, а хореография на выразительность движений человеческого тела. Единство хореографии и музыки, их соответствие друг другу, выражение одного в другом является

общепризнанным критерием художественности хореографического искусства.

Интерпретация – значит истолкование, объяснение, трактовка. Музыка не существует реально вне исполнения, поэтому она воспринимается только в определённой интерпретации её тем или иным исполнителем. Танец выражает, но не воспроизводит музыку. Понятие выражения музыки в танце заключается

- в соответствии образного характера музыки образному характеру танца (на весёлую музыку танцуют веселый танец, на грустную – грустный),
- в соответствии темпа, ритма, метра танца тем же элементам музыки.

Таким образом, выражение музыки в танце относится как к содержанию, так и к форме. Прежде всего, это соответствие начинается с совпадения музыки и танца по темпу и метроритму. Темп музыки (скорость её звучания) имеет для танца определяющее значение, он задаёт общий темп танца. Ритм – организованная последовательность звуковых длительностей. Различают следующие ритмические доли: целая, половинная, четвертная, восьмая, шестнадцатая. Целая – самая длительная по скорости звучания, четверть – одна четвертая от целой по скорости звучания. Ритмические доли разделяются на ударные (опорные) и не ударные, чередование этих долей составляет метр. Ритм в танце – последовательность движений исполненных с определенной скоростью. Так, например, движения ног могут быть медленными, а движения рук в два раза быстрее. Или комбинации шагов могут состоять из медленных и быстрых. Соотношение музыкального и танцевального ритма может быть различным. Они могут:

- идти в унисон (совпадать в каждом движении и звуке)
- образовывать гетерофонию или подголосочную полифонию (совпадать в одни моменты и расходиться в другие)
- сочетаться по принципу полифонии и контрапункта (совпадать лишь в основных, опорных точках при относительно независимом течении мелодии и танца)

Соответствие музыки и танца также относится и к форме. Формой называют строение художественного произведения (музыкального, хореографического). Форма является первоосновой искусства. Существуют различные музыкальные формы – песня, соната, рондо, симфония. Кроме формы, выразительным средством музыки является мелодия. Мелодия – это выраженная одногласно музыкальная мысль. Таким образом, структурно-композиционное совпадение танца и музыки очевидно: их длина, продолжительность во времени, как правило, совпадают, разделы танца

совпадают с разделами музыки, настроение и содержание музыки и танца также совпадают.

Вопросы для самопроверки:

1. Что может служить основой для создания хореографического произведения.
2. Что является общепризнанным критерием художественности хореографического искусства.
3. Что значит интерпретация
4. В чем заключается выражение музыки в танце.
5. Назовите некоторые музыкальные формы
6. Что значит мелодия
7. Определите некоторые соотношения музыкального и танцевального ритма

ЛЕКЦИЯ 5

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Композиция – соединение, связь. Это понятие в равной степени относится как к целому хореографическому произведению, так и к определённому танцевальному этюду или танцевальной комбинации.

Пространственная композиция включает в себя рисунок танца и правила его развития.

Рисунок танца – это расположение и перемещение исполнителей на сценической площадке в определённой последовательности и композиционной завершенности. Пространственное расположение рисунка и

его изменение можно создать, глядя на сцену из зрительного зала (рисунок описывается от зрителя).

Рисунок танца организует движения танцующих, оказывает на зрителя определённое психологическое воздействие, и задача балетмейстера добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то направление и тот характер, которые заложены в номере.

Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой. Логика развития рисунка двигается от простого к сложному и предусматривает не только связь предыдущего рисунка с последующим, но и то, что каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. Рисунок должен длиться ровно столько времени, сколько необходимо для его восприятия зрителем, но он не должен «надоеть».

Существует понятие композиционного рисунка. Это основной рисунок, составленный из различных расположений фигур исполнителей, переплетения рук, различных ракурсов. Основных композиционных рисунков в хореографии 3 вида: круг, шеренга, колонна. На основе композиционных рисунков создаётся всё многообразие рисунков танца.

Круг – расположение исполнителей по кругу в затылок друг за другом, лицом друг к другу, лицом или спиной в центр круга. Круг – это такое построение участников, когда они видят друг друга. А зритель имеет возможность видеть исполнителей во всех возможных ракурсах, потому что кто-то стоит лицом, кто-то спиной, кто-то боком или вполоборота к зрителю. Круг имеет ряд разновидностей: простой круг, круг в круге, круг, образованный парами, тройками. Круговое построение может быть простым и сложным. К сложным построениям можно отнести такие рисунки, как: «звёздочка», «корзиночка», «восьмёрка», «шен». Круг имеет ряд образных мотивов, связанных с природой и бытом: это может быть крепость, цветочная клумба, завихрение осенних листьев, снежинок, рисунок улитка.

Шеренга и колонна являются основой всех линейных рисунков. Шеренга – расположение исполнителей, стоящих боком друг к другу. Колонна – расположение исполнителей в затылок друг другу. Расположение исполнителей в этих построениях горизонтально, вертикально, по диагонали – простые рисунки. К сложным линейным рисункам можно отнести прочесы, «гребёнки», «галочки», «до за до». Соединение линейных и круговых построений даёт такие сложные рисунки как «крест» и все его разновидности - разнообразные «книжечки» и «дощечки».

Каждое построение и каждый рисунок несет в себе определённый характер, например,

- диагональное построение (возбуждающий динамический характер, приём усиления динамики композиции);
- фронтальное построение (прямо на зрителя enface) даёт усиление эмоционального восприятия композиции, мощная волна направленная прямо на зрителя;
- ломанные, зигзагообразные линии (это средство выражения беспокойства, дисгармонии);
- плавные закруглённые линии, выражение покоя, гармонии;
- чёткие, графические линии, выражают точность, единство, строгость.
- спиралевидные (закручивающиеся, раскручивающиеся) усиление внутренней наполненности напряженности композиции,

Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. В музыке необходимо слышать свой рисунок танца. Он должен отражать её характер, стиль, темп и ритм. Рисунок изменяется и развивается с учётом музыкальной фразы. Каждый новый рисунок (танцевальная фраза) должна начинаться с начала новой музыкальной фразы, но при этом надо стараться избегать «квадратности» в распределении рисунка по музыке, т.е. если каждый предыдущий рисунок заканчивается с окончанием музыкальной фразы, а новый рисунок начинается на новую музыкальную фразу. Такое окончание предыдущего и начало нового не дают плавного перехода от одного рисунка к другому. Лучшим способом плавного перехода от одного рисунка к другому является композиционный переход. Начать его надо на нечётный такт. Например, на первые 6 тактов музыкальной фразы исполняется движение по кругу, а на 7,8 такт исполняется переход на другой рисунок – два круга рядом. Композиционный переход – соединительное звено, которое помогает плавному переходу из одного основного рисунка в другой основной рисунок. Создание композиционного перехода зависит от поставленной задачи и связано с художественно-образным содержанием танца.

Рисунки должны строиться с учётом планов сценической площадки (1 план, центр, дальний план, кулисы и т.д.).

Рисунок должен распределяться по всей сценической площадке, не должно быть смещения в одну из сторон. Это касается, прежде всего, простых рисунков. Чтобы внимание зрителя не ослабевало, необходимо распределять простые рисунки так, чтобы точка восприятия находилась в центре сцены. Точка восприятия – это такое расположение рисунка, когда зритель может охватить его взглядом полностью, а не скользить глазами от одной стороны к другой. Все рисунки в танце должны быть объединены

одним замыслом, строиться в зависимости друг от друга и отображать одну тему.

Восприятие – это форма чувственного отражения действительности в сознании, способность обнаруживать, принимать, различать и усваивать явления внешнего мира и формировать их. Знание постановщиком законов восприятия приводит к возникновению духовного контакта между исполнителями и зрителями. Применение этих законов необходимо в творческом процессе для того чтобы хореографическое произведение стало более качественным, запоминающимся, интересным для зрителя. Длительность восприятия зависит от сложности рисунка: чем проще рисунок, тем быстрее он воспринимается и наоборот. *Но если в рисунке присутствует лексика, то здесь чем сложнее лексика, тем проще должен быть рисунок. Это один из основных законов восприятия пространственной композиции.* Кроме этого на восприятие композиции влияют:

- костюм, его покрой, длина, цвет,
- контрастность рисунков – она может проявляться в сочетаниях рисунков, например, собирание рисунка к центру круга и затем активный расход по всей площадке, или в сочетании музыки и движения, например, музыка звучит медленно, а движение исполняется быстрее и наоборот (этот закон нужно использовать очень аккуратно, чтобы все контрастные решения строго соответствовали основной идее постановки).

- соответствие рисунка музыкальному материалу, длительности музыкальной фразы.

- точка активного действия также усиливает восприятие пространственной композиции. Точка активного действия - это момент в рисунке, который возникает при композиционном переходе. Например, рисунок движется по диагонали и перетекает в горизонталь, угол, образующийся между диагональю и горизонталью, и будет точкой активного действия. Этот момент можно сделать пассивным или активным, украсив переход взмахом платочка, поворотом, каким-либо коротким движением.

Кроме этого для развития рисунка, его окраски и усиления зрительского восприятия постановщик может использовать различные предметы: ленты, рушники, шали, венки. Предмет должен участвовать в постановке почти как живое лицо, он должен нести смысловую нагрузку. В хореографических постановках, где основным выразительным средством является рисунок, например, хоровод, драматургия строится на раскрытии образа через рисунок от простого к сложному, а в кульминации должен прозвучать самый сложный рисунок.

При разработке пространственной композиции используют некоторые приёмы, которые можно разделить на две группы. К первой группе относятся приёмы построения рисунков:

1. Приём дробления (рисунок возрастающей интенсивности). Заключается он в том, что основной рисунок делится на более мелкие: один круг делится на два, затем на три, четыре.

2. Приём укрупнения (рисунок убывающей интенсивности). Это обратный приём – из нескольких рисунков постепенно образуется один.

3. Приём наращивания – встречается чаще в начале танца. Например, на выходе появляется один исполнитель, затем еще два, затем ещё три и т.д.

4. Приём усложнения – заключается в том, что основной рисунок усложняется дополнительными переходами, движениями, например, простой круг может быть усложнен «шеном», «воротцами», «петельками». Иногда в таких рисунках возникают дополнительные рисунки.

Ко второй группе относятся приёмы подачи рисунка:

1. Приём «точка восприятия» (правильно найденный центр рисунка) – её цель – привлечь внимание зрителя к главному.

2. Приём контраста

3. Приём построения от частного к общему. Суть приёма заключается в том, что каждый участник (или группа) исполняет свое движение или движется по своему рисунку, создавая тем самым общий композиционный рисунок. Этот приём используют при постановке, каких-либо масштабных, крупных композиций (открытие фестивалей, олимпийских игр и т.д.)

По сложности расположения в пространстве рисунки могут быть:

- простой (одноплановый)

- двухплановый

- трехплановый

- многоплановый

- симметричный

- асимметричный

По характеру восприятия рисунок может быть:

- образный – несёт в себе какой-то конкретный образ (клин журавлей)

- трюковой – он отличается оригинальностью построения, выражает наиболее эффектное зрелище, вытекает из данной сценической ситуации, имеет элемент неожиданности.

Таким образом, на построение рисунка, его развитие и восприятие влияют:

- тема и идея хореографического произведения,
- характеристика действующих лиц,
- музыкальный материал,
- продолжительность музыкальной фразы,
- логика развития рисунка,
- контрастность движений и музыки,
- единство музыки, рисунка и костюма,
- темп, ритм.

Пространственная композиция, рисунок танца – важное выразительное средство, которое помогает хореографу-постановщику донести до зрителя свой замысел.

Вопросы для самопроверки:

1. Определить понятие «Пространственная композиция».
2. Определить понятие «Рисунок танца»
3. Объяснить логику развития рисунка танца.
4. Основные виды композиционных рисунков.
5. Круг и его разновидности.
6. Шеренга. Колонна. Охарактеризовать эти построения
7. Охарактеризовать прямое построение рисунка (движение по прямой)
8. Горизонталь. Вертикаль. Особенности построения пространственной композиции в этих направлениях.
9. Охарактеризовать пространственное построение по кругу, квадрату, диагонали.
10. Что такое композиционный переход.
11. Дать определения трех основных планов сцены.
12. Что такое точка восприятия.
13. Что такое точка активного действия в пространственной композиции.
14. Определить две группы приемов построения пространственной композиции.
15. Какие приемы увеличивают зрительское восприятие рисунка
16. Перечислить и охарактеризовать приёмы построения рисунка танца.
17. Что значит образный рисунок
18. Как рисунки классифицируются по сложности расположения в пространстве.

ЛЕКЦИЯ 6

ЛЕКСИКА ТАНЦА, ЕЁ ВИДЫ. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ, МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ СОЧИНЕНИЯ ТЕКСТА.

Лексика – это словарный состав того или иного языка. Общение в хореографическом искусстве происходит посредством языка танца, который состоит из слов и фраз, т.е. хореографической лексики. *Хореографическая лексика* – это набор многообразных хореографических движений, которые балетмейстер использует для выражения своей идеи, создания хореографического образа. К хореографической лексике относятся: движения, позы, жесты, мимика. Хореографическая лексика отражает индивидуальность автора, её качество зависит от профессионального уровня и интеллекта автора. Хореографическая лексика всегда находится в развитии. Всякая новая лексика на протяжении времени, либо забывается, либо остаётся, утверждается и переходит в традиционную.

Каждый вид танца имеет свою лексику. Классический танец, народно-сценический танец, историко-бытовой танец, бальный танец, джаз танец, танец модерн, свободная пластика, акробатика (трюки), пантомима (бытовые жесты, мимика) – имеют свои разновидности лексики, свои приёмы и интонации исполнения. По лексике мы можем легко отличать один вид танца от другого. Каждый из видов лексики имеет собственную поэтику, т.е. определённую сферу применения, собственную способность, отличительную от других передавать содержание танца. Например, классический танец отражает поэтично-духовное начало, народный танец особенности национального мироощущения, историко-бытовой и бальный танец предметы эпохи, стиль истории периода, джаз, модерн, контемпорари, свободная пластика передают чувственное проявление человека, приземлённый характер движений, пантомима передаёт конкретную информацию.

Таким образом, можно выделить основные виды лексики танца:

1. Имитационно - подражательная (изобразительная) – используется чаще в народном танце, имитируя трудовые процессы, повадки животных, птиц; но может быть использована в классическом танце («Лебедь», «Капризы бабочки»)
2. Образно-выразительная – создаёт ассоциацию с определенным образом (гусь, петух, журавль), например, «Павлин» из репертуара ГААНТ Беларуси.
3. Национальная, характерная только для определенного народа
4. Техническая (трюковая) – это наиболее сложные элементы, которые демонстрируют ловкость и индивидуальность исполнителя

5. Детская лексика (характерна только детям, для её создания нужно наблюдать за поведением и играми детей).

4. Традиционная – лексика, выработанная веками и находящаяся в постоянном развитии. В классическом танце основной речевой единицей является поза во всем своём многообразии, кроме этого можно выделить традиционные шаги (ходы), повороты, прыжки, связующие движения. В народном танце можно выделить следующие группы движений: ходы, движения на месте («веревочка», «моталочка», «ковырялочка» и др.), дробные выстукивающие движения, прыжки, вращения, хлопки и хлопушки, присядки.

Итак, лексика языка – слово, лексика танца – движение, лексика музыки – звук. Но звуки могут считаться музыкой только тогда, когда приобретают тембр, длительность, окраску, а расположение звуков друг за другом гармонично. Так же и в хореографии: из отдельных движений создаются пластические мотивы, танцевальные комбинации и фразы.

Хореографический текст - это сочетание в определённой последовательности всех танцевальных движений хореографического номера. Именно в хореографическом тексте замысел балетмейстера получает конкретное воплощение.

Таким образом, создание хореографического текста - это сложный творческий процесс, который требует от балетмейстера:

- понимания смысла каждого движения, умения сочетать и соединять движения в нужной последовательности, чтобы стали ясны тема, идея, образ произведения,

- музыкальной грамотности,

- умения осмысливать увиденное, услышанное, прочувственное в хореографии, и создавать хореографический образ пластикой тела и выразительностью.

- осознания понятий художественная мера, художественная логика, интонация.

Интонация – это выразительное средство, вернее, совокупность выразительных средств. Например, одно и то же движение, исполненное в разном темпе, будет выражать различное состояние. Быстрый темп – радость, медленный – грусть, задумчивость, нереальность происходящего и т.д. («Жизель» 1 акт). Малейшее изменение того или иного движения, так же, как интонация в человеческой речи, изменит характер и содержание действия.

Художественная мера проявляется в длительности номера, в развитии рисунка, лексики, в логике развития взаимоотношений. Балетмейстера ждёт неудача, если он пытается соединить в номере большое количество разных

движений. В основе создания хореографического образа лежит отбор необходимых, ограниченных в количественном отношении движений, но обладающих ярко выраженной индивидуальностью, неповторимостью сути образа. Они соответствуют образу на протяжении номера, появляются неоднократно, развиваются (комбинируются) и видоизменяются (варьируются) вместе с развитием образа – в этом заключается *художественная логика* развития хореографического произведения.

Таким образом, можно выделить два основных *метода* сочинения хореографического текста – *комбинирование и варьирование*. Эти методы дают возможность балетмейстеру избежать повторов, длиннот, топтания композиции на месте, добиться драматургического развития, позволяют непрерывно обновлять лексику, развивать способность неординарного применения 1, 2, 3 движений (лейт-движений) и хореографических (пластических) мотивов для выражения свойственных и неповторимых черт в создании образа.

Комбинирование – это самый простейший способ соединения лексики. Танцевальная комбинация является важнейшим выразительным средством хореографического искусства. В ее структуре должно присутствовать главное доминирующее движение, второстепенное, связующее, и «завершающая точка», которая в соответствующих условиях может быть началом следующей танцевальной фразы. При сочинении комбинаций необходимо учитывать следующее:

- динамическое развитие,
- исполнение с одной или с двух ног,
- координацию с движениями головы, рук,
- использование ракурсов,
- технические возможности исполнителя.

Существуют некоторые принципы (правила) развития комбинации:

- от просто к сложному.
- темповое развитие (от медленного к быстрому)
- ритмическое развитие.
- контраст (быстро – пауза)

Использование только симметричного решения приводит к монотонности в хореографическом произведении. Поэтому при создании хореографического произведения, учитывая его замысел, наряду с симметричным построением надо использовать и асимметрию, которая особенно хорошо помогает передать смятение, тревогу в сюжетно-тематических произведениях и является ярким выразительным средством.

Варьирование – это поиск нюансов, вариантов движения. Варьирование предполагает видоизменение второстепенных элементов одного движения при сохранении его основы, сущности.

Принципы (правила) варьирования:

- изменения положения в пространстве (ракурс тела, рисунок),
- изменения ритма, темпа,
- усложнение движения за счёт второстепенных элементов (прыжки, вращения, хлопки, соединительные шаги или движения),
- изменение «голосов тела» («голоса тела» - это различные телесные центры - корпус, голова, руки, кисти, направление взгляда),
- изменения уровня пространства (лёжа, сидя, в *grand – demi plie*, стоя, на полупальцах, прыжки или поддержки).

Пластический мотив – это несколько движений объединённых, слитных, ярко характеризующих образ. Эти отдельные мотивы должны обладать яркой характеристикой и иметь сквозной метод развития, т.е. встречаться, сопутствовать номеру, образу на протяжении всего номера. Этот постоянный повтор, приводит к тому, что зритель запоминает его и возврат к нему напоминает о своеобразии героя или образе номера, в начале номера нужно заявить главный индивидуальный мотив, а затем его разработать с помощью метода варьирования.

В основе всякого варьирования лежит принцип контраста:

- противоположность различных граней движений,
- противоположность характера ритма (резко - плавно и т.д.),
- противоположность временных длительностей (мелкое дробное движение и широкое *port de bras*),
- контраст движений в пространстве (динамика и статика движения),
- контраст темпа,
- контраст направления в пространстве, т.е. рисунка, ракурса,
- смена акцента (контраст ударений, выделение движений силой или выразительным штрихом).

В арсенале балетмейстера существуют приёмы сочинения, построения танцевальных комбинаций. Рассмотрим некоторые из них:

1. Так называемый прямой приём, который строится по законам развития от простого к сложному, имеет начало и завершение, и обратный, зеркальный, который идет с конца на начало.

2. Приём переключки или повтор – это приём используется для одного движения, нескольких или комбинаций. Один исполнитель сделал движение, другой повторил. Пока не закончилось движение у одного исполнителя, другой не вступает. Может быть использован вариантный повтор.

3. Приём секвенции (лесенка) требует повтора не менее 3-х, 4-х раз. Например, первая группа, вторая, третья. И опять первая, вторая, третья, и так далее.

4. Приём «Волна» – более быстрые секвенции, повторяется один раз.

5. Бассо остинато – (упорный бас) повторяющийся бас. Голоса (движения) аккомпанирующие и солирующие. Повтор одного и того же движения, либо позы, либо комбинации. Например, солист танцует, а кордебалет повторяет.

6. Гомофонический приём (принцип пластического одноголосья) – единый текст для всех исполнителей. Движения исполняются в унисон (одновременно, согласовано). Вариант использования этого приёма – идет сольная партия, а аккомпанемент исполняет свою партию. Она не должна заглушать соло. Ее движения не должны браться из танца солистов.

7. Приём подголосочной полифонии состоит из элементов танца солистов, приобретает отголоски, повторы. Здесь кордебалет, исполняя свой текст, в какое-то время танцует текст солиста или дуэта. Повторы могут быть чистые, унисонные и комбинированные. Создает ощущение общей мелодической основы, а богатство вариантов словно символизирует творческую свободу каждого участника.

8. Увеличение-уменьшение – происходит наращивание голосов от одного до множества и наоборот.

9. Расширение-сжатие – одно движение (комбинацию) исполняют несколько человек (не менее трех). Каждый делает в разных метроритмах. Один – медленно, второй – более быстро, третий – быстро и наоборот. В конце темп совпадает.

10. Имитация – повторение темы другими исполнителями.

11. Вариантная имитация – повторение хореографической темы другими исполнителями с некоторыми изменениями.

12. Ракоходное развитие – законченная по мысли комбинация, состоящая из 3-х или более движений, исполняемая одним или несколькими участниками (по очереди). Вторым и третьими участниками комбинация может исполняться в обратном порядке (начиная с конца или с середины).

13. Задержание или запоздание – запаздывание изложения хореографического материала на 1/4 или на 1/8 такта последующими исполнителями. Применяется чаще всего в коротких комбинациях, так как длинная комбинация с использованием данного приёма не смотрится, создается ощущение «грязи».

14. Канон – одна комбинация исполняется разными исполнителями или группами с последовательным вступлением. Лексика у каждой группы

должна быть единой. Канон хорошо подходит для длинных хореографических фраз 8-16 тактов. Каждый следующий вступающий голос буквально повторяет комбинацию одного голоса с запаздыванием на 1-2 такта (половину фразы). Простой канон заканчивается остановкой или далее по хореографическому тексту. Циклический канон - беспрерывно повторяющий сначала. Канон с репризой – это когда последнее движение исполняется до тех пор, пока последний голос не дойдёт до этого движения и заканчивают комбинацию все одновременно в унисон последним движением или каким - то вспомогательным.

15. Фуга (бег) по принципу похожа на канон, но гораздо сложнее. Может выступать как законченная танцевальная форма, в которой имеются три голоса (три отдельных исполнителя или три группы исполнителей). Фуга может строиться как на короткой комбинации, так и на длинной танцевальной фразе. У каждого исполнителя строится свой вариант основного движения и его разработка при условии единства материала. Исполнители вступают последовательно.

16. Контрапункт – точка против точки. Тема должна быть построена на очень контрастном материале. Тема разбивается на несколько коротких частей, и каждая часть последовательно исполняется разными танцующими, затем они могут меняться частями в разном порядке. В заключении возможно исполнение участниками разных точек одновременно. Этот прием часто используется в переплясах.

Пример (образец) сочинения «Танцевального контрапункта»

Для наглядности составим схему в виде А1, В1, А2, В2

А1- означает одновременный интенсивный сольный танец двух голосов, но у первого голоса ведущее положение, это означает что он обязан вести музыкальную тему, путем унисонного исполнения хореографии с основной темой музыки, в это же время второй голос - второстепенный, т.е. не главный, усиливает первый голос путем исполнения каких-либо отдельных движений, поз или коротких танцевальных фрагментов из движений первого голоса, не заглушая и не «перекрикивая» его.

В1– означает одновременный общий унисонный танец двух голосов, т.е. что исполняет 1 голос, то и второй.

А2– снова исполняется одновременный интенсивный сольный танец двух голосов, но приоритет уже у второго голоса, теперь он занимает ведущее положение. Также как в первом случае он обязан вести главное событийное повествование или вести музыкальную тему, а первый становится для него, как бы аккомпанементом.

В2 - означает одновременный общий унисонный танец двух голосов, здесь унисонную часть можно повторить (как В1) или сочинить абсолютно новую танцевальную комбинацию все зависит от содержания и замысла автора.

17. Увеличение и уменьшение танцевального пространства – комбинация исполняется на маленькой площадке, а затем исполнители стремительно занимают движением большое пространство.

Лексика танца не просто готовый арсенал движений и поз, а создание новых необычных комбинаций и движений, которые можно получить, используя методы и приемы, но не по аналогии с музыкой, а как производное от нее, потому что у них разное восприятие. Звук более мелкий, чем движения тела. Все звучание не всегда можно передать телом. Если в музыке есть голос, то в хореографии его можно сравнить с движением одного человека, несколько голосов – несколько танцовщиков, исполняющих движения в унисон или врозь. Движения рук, корпуса, ног, головы – тоже голоса. Не следует забывать и о ракурсах, жестах, мимике. Эти выразительные средства помогают создать образ, раскрыть замысел балетмейстера, сделать хореографическое произведение более высокохудожественным.

Лексика танца находится в состоянии непрерывного развития, пополняется новыми движениями, «отмирают» или изменяются старые движения. Обогащать язык танца – это вовсе не значит привнести в него нечто такое, что может быть без изменений использовано всеми и в любых ситуациях как новый элемент стандартного «строительного» материала. Любое движение, пусть даже очень эффектное, технически сложное, но не работающее на образ танца, не является его выразительным средством. Истинная красота танца зависит не от количества движений и степени их сложности, а от глубины и правдивости выраженных чувств и мыслей понятным, убедительным, естественным танцевальным языком независимо от того, сложен он или прост. Например, механическое включение в русский народный танец движений из танцев других народов, элементов спорта, классического танца может привести к тому, что русский народный танец потеряет связь с основой, которая его породила, может привести к стиранию его национальных черт.

Вопросы для самопроверки:

1. Определить понятие «лексика танца»
2. Назовите сферы применения лексики танца

3. Перечислите основные виды лексики танца
4. Перечислите виды лексики классического танца
5. Перечислите виды лексики народного танца
6. Определить понятие «хореографический текст»
7. Какие знания необходимы балетмейстеру для сочинения хореографического текста
8. Что значит интонация
9. Что значит художественная мера
10. Назовите два основных метода сочинения текста
11. Комбинирование. Структура комбинации.
12. Что необходимо учитывать при сочинении комбинаций
13. Назовите правила развития комбинаций
14. Что значит варьирование
15. Принципы варьирования
16. Пластический мотив
17. Перечислить приемы построения танцевальных комбинаций.
Охарактеризовать прямой приём и приём переключки
18. Перечислить приемы построения танцевальных комбинаций.
Охарактеризовать приём секвенция и волна
19. Перечислить приемы построения танцевальных комбинаций.
Охарактеризовать приём басса астигато и гомофонический
20. Перечислить приемы построения танцевальных комбинаций.
Охарактеризовать приемы увеличения – уменьшения, расширения – сжатия
21. Перечислить приемы построения танцевальных комбинаций.
Охарактеризовать приёмы имитации и ракоходного развития
22. Перечислить приемы построения танцевальных комбинаций.
Охарактеризовать приём канон и фуга
23. Перечислить приемы построения танцевальных комбинаций.
Охарактеризовать приёмы контрапункт и увеличение-уменьшение танцевального пространства.

ЛЕКЦИЯ 7

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. СООТНОШЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ.

Содержание – определяющая сторона целого, совокупность его частей.

Форма – способ существования и выражения содержания.

Содержание и форма – эстетические категории, выражающие соотношения в искусстве внутреннего, духовного, идейно-образного начала и его внешнего,

непосредственно воспринимаемого, слышимого и зримого воплощения. Содержание произведения хореографического искусства отражает реальную действительность. Оно может включать чувства, переживания, состояния людей, их характеры и поступки, события истории и современной жизни, особенности труда, быта, национального характера и психического склада народа.

Единство содержания и формы - это один из важнейших законов творчества, необходимое условие художественности произведения. В произведениях искусства содержание и форма настолько тесно связаны, что, отделив форму от содержания, можно уничтожить содержание и наоборот. Взаимосвязь содержания и формы характеризуется двумя моментами:

- форма художественного произведения вырастает из содержания и призвана служить его выражением,

- содержание проявляется только в определённой форме, оно как бы материализуется в форму, становится доступным для восприятия, форма даёт жизнь содержанию и должна ему соответствовать.

Художественное содержание – это правдиво выраженное идейно-эмоциональное отношение художника к действительности в её эстетическом значении, которое, вызывая положительное воздействие на чувства и разум человека, способствует его духовному развитию.

К содержанию хореографического произведения относятся тема, идея, сюжет.

Тема (от греческого слова «*thema*» дословный перевод означает «то, что положено в основу») - это наиболее широкий круг вопросов, проблем жизненных явлений, о которых рассказывается в произведении. То есть под «темой» следует понимать:

- некий жизненный материал / среду;
- некий объект изображения;
- некую эстетическую категорию.

Тема отвечает на вопрос «о чём?», «про что?» произведение. Для воплощения в хореографическом произведении могут быть предложены следующие темы:

- тема борьбы;
- труда;
- любви;
- быта;
- добра и зла;
- дружбы;
- историческая;

- природы;
- детская и др.

Идея (от греческого вид, образ, целостный смысл законченного произведения) - та главная мысль, которую автор хотел внушить, передать зрителю. Идея в подобной трактовке - это способ разрешения тех проблем и противоречий, которые обозначил автор в своем произведении, обозначаемых как тема. Идея отвечает на вопрос «ради чего?» «что хотел сказать автор зрителю?» Для того чтобы правильно сформулировать идею нужно в сюжетной драматургии поставить вопрос «Я хочу сказать зрителю, что...», в бессюжетной драматургии «Я хочу показать зрителю образ...».

Сюжет (от французского sujet – тема, предмет) - ход событий, развитие действия в танце. Сюжет – важная сторона содержания хореографического произведения, раскрывающая его тему и его идейный смысл. Идейно-тематическое содержание воплощается в движении событий сюжета, связанных с определенной жизненной ситуацией, с перипетиями действия и разрешением драматургического конфликта. В сюжете реализуется столкновение сил сквозного действия и контрдействия, раскрываются характеры и образы хореографического произведения. Сюжет – стержень хореографического произведения.

Форма – это способ (метод) изложения хореографического материала, и как он будет изложен – такую форму этот материал, как хореографическое произведение и приобретет.

Хореографическая форма складывается из танцевально-пластического языка, танцевальных и пантомимных эпизодов и сцен (сольных, ансамблевых, массовых), организуемых в цельную композицию. Содержание и форма связаны друг с другом, одно без другого не существует. О содержании можно узнать только через форму; все, что не воплощено в форме, остается лишь замыслом, но не действительным содержанием произведения. И наоборот, форма только тогда художественна, когда она одухотворена, наполнена содержанием. Отдельные танцевальные «па», взятые сами по себе, еще не составляют художественной формы. В изолированном виде они не несут никакого определенного содержания, хотя обладают некоторым кругом выразительных возможностей, образных предпосылок.

Хореография является одним из видов сценического искусства, который имеет свои оригинальные и разнообразные формы и виды, а также развивается в различных направлениях и жанрах. В настоящее время можно выделить наиболее распространенные формы хореографических произведений:

- этюд – основа сюитной формы хореографии,
- хореографическая сюита,
- вариация, па-де-де, па-де-труа, па-де-катр, па-даксьон,
- симфонический танец, танцсимфония,
- хоровод, пляска, перепляс,
- кадрили, полька, вальс;
- хореографическая картина, картинка,
- эстрадный номер (танец),
- триптих; хореографическая миниатюра,
- вокально-хореографическая композиция,
- хореографическая сценка,
- хореографическая композиция и другие.

Веками вырабатывались малые и крупные танцевально-хореографические формы, способные выразить обобщенно-поэтическое жизненное содержание.

Форма зависит от содержания, но она активна и сама влияет на него. Слабая, не соответствующая содержанию форма может испортить самое хорошее содержание. В единстве содержания и формы определяющее значение принадлежит содержанию. Именно оно придает танцу его общественное значение и идейный смысл.

В работе по созданию танца нет мелочей. Это творческий, созидательный процесс. Основываясь на знаниях природы танца, опыте профессиональных балетмейстеров, мы учимся логике построения композиции, используя самые разнообразные формы ее представления. При этом необходимо грамотно выдержать стиль, манеру, характер. Это, в свою очередь дает возможность талантливому балетмейстеру выработать свой почерк, определить свой стиль.

Лучшие произведения выдающихся балетмейстеров открывают новые формы, жанры и направления, развивают язык танца. Содержательность и образность хореографического текста и целостного танцевального произведения, характер его раскрытия непосредственно зависят от выбора балетмейстером формы, жанра и приемов построения композиции танца в процессе создания живописного хореографического полотна, его художественного сценического воплощения.

Следует всегда помнить, что все виды танцевального искусства имеют свои формы, свои особенности построения композиции танца. Хореография как один из видов сценического искусства, имеет свои оригинальные и разнообразные формы и виды, а также развивается в различных направлениях и жанрах.

Вопросы для самопроверки:

1. Определение понятий «содержание» и «форма»
2. Что может включать в себя содержание хореографического произведения
3. Один из важнейших законов творчества
4. Художественное содержание
5. Тема, идея, сюжет.
6. Перечислить темы возможные для воплощения в хореографическом произведении
7. Перечислить наиболее распространенные формы хореографических произведений

ЛЕКЦИЯ 8

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРА (ХОРЕОГРАФА) ПО СОЗДАНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Творчество балетмейстера, по созданию хореографического произведения включает в себя несколько этапов.

1 этап. Возникновение у балетмейстера замысла, идеи, темы будущего произведения. Замысел - неконкретное представление о номере. Причиной возникновения замысла могут быть:

- произведение искусства (музыка, живопись, скульптура);
- жизненные ситуации;
- природные явления;
- слово;
- собственные впечатления

Первоначальный замысел представляет собой видение отдельных деталей произведения или в целом впечатления, которое должно произвести произведение. Тема уже присутствует, но идея ещё неконкретна. Балетмейстер старается представить себе будущий танец, облик его участников и их взаимоотношения.

2 этап. Разработка программы или музыкально-хореографического сценария, который создаёт балетмейстер для осуществления будущей постановки. Разработка темы, идеи, драматургии произведения излагается в программе (литературное описание будущего номера, которое является его драматургической основой). Не всегда решение отдельных эпизодов, намеченных в программе окончательно, многое меняется впоследствии, но в основном содержание должно остаться. Программа включает в себя

следующие моменты: тема, идея, время действия, место действия, перечисление и образная характеристика действующих лиц (для сюжетной драматургии), образа (для бессюжетной драматургии), драматургия номера (сюжетная или бессюжетная).

3 этап. Работа с музыкальным материалом.

2, 3 этапы могут поменяться местами, а могут идти параллельно. Это связано с тем, что иногда музыка рождает замысел постановки, а иногда балетмейстеру необходимо искать нужный музыкальный материал. Если балетмейстер работает с композитором, то он имеет возможность получить музыкальный материал по своему замыслу (содержание, настроение, метр, темп, количество предложений, фраз, тем). Чаще всего балетмейстеру или хореографу любительского коллектива приходится работать с готовым музыкальным материалом. В этой ситуации необходимо прослушать множество произведений с целью определения внутренней структуры, музыкальной драматургии, характера, соответствия замыслу балетмейстера. Необходимо совпадение по жанру, стилю, характеру, основным этапам драматургии. Балетмейстер должен знать, является ли данное музыкальное произведение программным, какая мысль, какие образы заложены в нем композитором.

Анализ музыкального произведения целесообразно проводить по следующей схеме:

- общий предварительный обзор (размер, темп и т.д.)
- тип формы (простая двухчастная, простая трехчастная, тема с вариациями, рондо, соната, сюита и т.д.)
- разделение на крупные части (первый период, разработка, реприза)
- анализ каждой части
- функция каждой части в форме (изложение темы, связующая часть, реприза, вступление, кода)
- определение элементов развития, способы развития (повторение, варьирование, разработка, контраст, место кульминации)
- тональное строение, дыхание.

На этом этапе уже начинает возникать композиционное решение в пространстве. Это отражается в композиционном плане (развёрнутый музыкально-хореографический сценарий будущего произведения), который включает в себя режиссерскую разработку хореографической программы.

Композиционный план содержит:

- Название номера.
- Объём по времени (хронометраж)
- Автор музыки

- Количество участников и их образная характеристика
- Тема, идея
- Время действия (исторический период, время года, суток)
- Место действия (страна, область, село, берег реки, поляна или помещение)
- Перечисление и образная характеристика действующих лиц (сюжета) или образа в целом (в бессюжетном танце)
- Драматургия (сюжетная или бессюжетная, в соответствии с музыкальной драматургией)
- Анализ музыкального произведения
- Художественное оформление (свет, декорации, костюмы, аксессуары)
- Список исполнителей

4 этап. Работа над композицией номера (практическая). Этот этап включает в себя весь процесс сочинения танца – сочинение лексики, рисунков, сольных, массовых, дуэтных, парных танцев, разработка декораций, костюмов, света.

5 этап. Постановка хореографического произведения в коллективе. Создаётся постановочный план, т.е. график работы над номером:

- Работа с музыкой (концертмейстером, фонограммой)
- Этюдная работа
- Постановочная репетиция
- Индивидуальная работа с солистами
- Сводные репетиции (разные возрастные группы, хор, оркестр)
- Репетиция в костюмах
- Репетиция на сцене со светом и костюмами
- Генеральная репетиция (последняя репетиция перед выпуском, при полном оформлении желательно с публикой).

6 этап - это результат всего творческого процесса - встреча со зрителем.

Премьера номера – это то, ради чего учатся и трудятся участники коллектива, это отчет перед зрителем.

Балетмейстеру в это время желательно находиться в зале, так как номер нужно проверить на зрителя. Сверить ожидаемые и неожиданные реакции зала, понять восприятие смотрящих с их позиций, решить, что еще не достигнуто. Затем балетмейстеру необходимо проанализировать увиденное, найти путь для коррекции в номере того, что окажется возможным и необходимым. После концерта обязателен разбор выступления. Замечания, а затем работа на репетициях по устранению недостатков.

Таким образом, после премьеры могут возникнуть изменения или дополнения в уже существующее произведение

Вопросы для самопроверки:

1. Перечислить этапы работы балетмейстера по созданию хореографического произведения
2. Что может послужить причиной возникновения замысла
3. Какие моменты включает в себя программа
4. Схема анализа музыкального произведения
5. Что включает в себя композиционный план
6. Для чего необходимо смотреть премьеру номера из зала

ЛЕКЦИЯ 9

ОБЩИЕ ЗАКОНЫ (ПРИНЦИПЫ) КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА

В целом композиция в искусстве выражает художественную идею и организует эстетическое восприятие произведения искусства, таким образом, что оно движется от одного компонента к другому, от части к целому.

Компонент - (с латинского языка – составная часть чего-либо)
Необходимыми компонентами композиции являются: танцевальный рисунок, хореографическая лексика, музыка и другие.

В. И. Панферов в книге «Основы композиции танца» выделил пять основных законов (принципов), на которые необходимо опираться при создании хореографического произведения:

- закон единства драматургического и хореографического содержания,
- закон единства музыкального и танцевального выражения,
- закон целостности композиции,
- закон актуальности,
- закон контраста.

Закон единства драматургического и хореографического содержания.
Существуют танцы, представляющие собой набор движений, не связанных единым содержанием. Такие постановки могут доставлять эстетическое удовольствие зрителям во время их исполнения, но особо не запоминаются. Как противоположность, существуют композиции с продуманной драматургией, отраженной в танцевальных движениях. Такие танцы запоминаются зрителю больше. Этот закон равно применим ко всем видам и формам композиции танца, от небольшого сценического танца до многоактного балета. Следовательно, перед началом постановки

хореографического произведения, следует продумать его будущую содержательную основу. Иногда балетмейстеры прибегают к помощи сценаристов. Получив чью-то разработку драматургической основы, хореограф-постановщик должен освоить ее и перевести на язык танца.

Закон единства музыкального и танцевального выражения

Этот закон связывает танец с музыкой. После разработки содержательной основы следует подобрать музыку, соответствующую замыслу постановщика. В идеале музыка заказывается композитору и создается по пожеланиям хореографа. Но бывает, что музыка, услышанная хореографом, рождает у него в голове зрительный образ танца и он создает танцевальную композицию на эту музыку. Музыка всегда диктует темп, ритм, эмоциональную нагрузку. Расхождение между танцевальной лексикой и музыкой разрушает целостность композиции. Необходимо находить равновесие в эмоциональной отдаче музыки и танца. Не может быть спокойный и размеренный танец под сильную и насыщенную музыку и наоборот.

Закон целостности композиции

Благодаря нему мы воспринимаем произведение хореографического искусства как единое целое. Этот закон учитывает все компоненты композиции, а также оформление, исполнение, т.е. все выразительные средства вместе. В соединении всех этих компонентов, важную роль играет чувство меры и вкуса, которыми должен обладать балетмейстер:

- единство оформления, т.е. костюм и одежда сцены.
- соответствие хореографического материала и возраста участников.
- единство балетмейстерской работы и исполнения (техника и выразительность, качество музыкального звучания и сценический вид).

Можно выделить три условия закона целостности:

- ни одно движение, ни одна фигура, ни один исполнитель не может быть сокращен без ущерба для целого,
- части композиции, отдельные фигуры или движения не могут меняться местами без ущерба для содержания,
- ни один новый элемент танцевальной композиции не может быть присоединен к завершеному целому.

Закон целостности обуславливает взаимопонимание между исполнителями композиции и зрителем, воспринимающим ее.

Закон актуальности

Движения и рисунки танца, а также его фигуры и их соотношение с развитием действия должны быть типичными для изображаемой эпохи. В композиции должно присутствовать ощущение движения во времени, что

сделает ее «живой», эмоциональной, художественно наполненной. Необходимо добиться новизны танцевальной композиции. При сочинении хореографической композиции всякий раз происходит эстетическое развитие и познание мира. Балетмейстер передаёт своё собственное эмоциональное ощущение, своё виденье окружающей действительности, через хореографические образы. Новизна раскрытия темы, художественных средств, композиционного решения - есть необходимое условие жизненности, оригинальности, авторства хореографического номера.

Закон контраста

Контраст является важной компонентной силой и с точки зрения построения, и с точки зрения творческого процесса создания хореографического образа. Закон контраста предусматривает резкую разницу и сочетание противоположности. Существенную роль в композиции танца играют контрасты плоскостного и объемного построения, контрасты рисунков танца, контрасты движений танца, контрасты динамики, контрасты образов танца. Например, круговой рисунок танца сменяется линейным, быстрое движение сменяется медленным и т.п.

Кроме этих законов необходимо использовать законы зрительского восприятия и драматургического построения хореографического произведения.

Закон зрительского восприятия.

Учёт зрительского восприятия важен. Ведь именно зритель в конечном итоге оценивает насколько удачным или неудачным оказалось композиционное решение видимого им танца. При сочинении нужно представлять себя в зрительном зале.

В силу условного рефлекса наши глаза оглядывают сцену слева направо. Относительно этого композиция в левой части сцены означает предварительность, взгляд как бы гонит её в правую часть сцены, поэтому композиция в правой части тяготеет к окончательности. Пространство левой стороны сцены как бы давит на расположенную справа композицию и тем самым делает её значимее, монументальнее. Движение человеческого глаза происходит быстрее слева направо и гораздо медленнее справа на лево, эти особенности восприятия нужно учитывать и использовать при создании хореографического образа, при выборе направления движения танцующих.

Всё, что находится, слева от центра сцены кажется ближе к зрителю, поэтому если нам нужно создать незаметное появления героя на сцене, то этого можно достичь выходом из правой верхней кулисы.

Изображения героя, группы исполнителей или просто начало движений привлекает наше внимание в зависимости от того где в данный момент

находится точка восприятия, т.е. то, что наиболее полно видит зритель, то что бросается в глаза. Умение правильно определить точку восприятия и логически переводить взгляд зрителя по сцене с одной точки к другой даёт возможность правильного понимания развития танца и позволяет запомнить, яркие важные этапы драматургии. Это позволяет нам использовать приём фокуса, заставляя зрителя смотреть туда, куда нужно балетмейстеру, то есть на сцене всегда есть что-то главное, а что-то второстепенное и зритель должен увидеть это главное и интересное.

В хореографии важным является и закон перспективы (всё, что дальше, то меньше). Например, при построении линейной композиции, для сохранения равномерного роста исполнителей в глубину нужно ставить более высоких, а можно создать эффект уходящей вдаль дороги двумя линиями, исходящими в центре задника.

Сценическое пространство имеет 3 измерения: глубину, ширину, высоту.

По глубине сцена делится на сценические планы, которые определяются уровнем расположения кулис: авансцена (просцениум), первый план (расстояние от красной линии до первой пары кулис), второй план, третий и четвёртый план сцены. *Красная линия* - это черта, по которой проходит занавес. Характеристики планов сцены мы дали в лекции о выразительных средствах хореографического искусства.

По высоте сценическое пространства делится на 3 размера:

- на полу (ниже человеческого роста- *par terre*);
- на высоте человеческого роста;
- выше человеческого роста (воздушные поддержки, прыжки).

Изменить сценическое пространство можно с помощью некоторых приёмов:

- изменение климата сцены (климат создают кулисы и задник),
- использование различных возвышений, перегородок, которые должны входить в предметную режиссуру и использоваться как можно правильнее,
- использование декораций и различных бытовых предметов.

Закон драматургического построения хореографического произведения.

Драма (от греческого языка действие). *Драматургия* – это логическая последовательность в развитии действия, одно действие порождает другое и является причиной его появления. Согласно этому закону танец имеет начало, развитие и конец, то есть состоит из нескольких частей, каждая из

которых имеет свою нагрузку. Именно это развитие позволяет смотреть танец с непрерывным, все нарастающим вниманием.

Экспозиция (от латинского языка изложение, описание). Это часть произведения, предшествующая действию, вводит зрителя в образный мир танца. Экспозиция знакомит зрителя с действующими лицами, с их характерами, местом и временем действия. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает балетмейстер, может быть неторопливой или динамичной, но по продолжительности экспозиция должна быть короче других частей.

Завязка – начало действия (может быть началом возникновения конфликта). Зрителю должно быть интересно, что произойдёт дальше. Экспозиция и завязка должны вызывать интерес и захватывать внимание.

Развитие действия - самая большая основная часть, где развёртывается, развивается сюжет, раскрываются характеры действующих лиц и содержание постановки. Необходимо добиваться яркого, интересного развития. Число ступней в развитии действия может быть различным и зависит от объёма и содержания номера (обычно действие развивается в 3 ступени). Каждая из них должна быть образной и помогать подготовить зрителя к кульминации.

Кульминация (от латинского языка вершина). В хореографии это наивысшая точка развития музыкально-хореографического действия. Здесь достигается наивысший накал в развитии содержания, сюжета, во взаимоотношениях героев. Композиционное решение в кульминации должно быть неожиданным и любопытным.

Развязка должна логически вытекать из всего танцевального действия. Она должна завершить мысль, образ, поставить ясную точку. Это идейно-нравственный итог, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Развязка должна быть короткой, с сохранением, а затем снятием напряжения, которое было достигнуто в кульминации.

Существуют некоторые отличия в драматургическом построении различных форм хореографических произведений. Так драматургия сюжетного танца отличается от драматургии бессюжетного, тематического танца, от сюиты и дивертисмента.

Знание и применение основных законов композиции танца позволяет балетмейстеру создавать оригинальные высокохудожественные хореографические произведения.

Вопросы для самопроверки:

1. Перечислить основные законы, на которые необходимо опираться при создании хореографического произведения.
2. Охарактеризуйте закон единства драматургического и хореографического содержания
3. Охарактеризуйте закон единства музыкального и танцевального выражения,
4. Охарактеризуйте закон целостности композиции,
5. Охарактеризуйте закон актуальности,
6. Охарактеризуйте закон контраста.
7. Охарактеризуйте закон зрительского восприятия
8. Охарактеризуйте закон драматургического построения хореографического произведения.

ЛЕКЦИЯ 10

ОБРАЗ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ «ОБРАЗ ТАНЦА» И «ОБРАЗ В ТАНЦЕ»

Образ - это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые определены действием драматургическим. В художественном творчестве образ - явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из самой гущи жизни. Он органически складывается из множества слагаемых свойств и особенностей. Балетмейстер воспринимает окружающий мир в движении. Движения в танце - это синтез всех возможностей человека, раскрывающихся во времени и пространстве в условной сценической форме законченную мысль. Этой же цели служат вводимые в танец элементы пантомимы. В танце мимика и жест сливаются в одно понятие - движение. Движение - это художественная трансформация привычек, манер и других внешних признаков той или иной категории людей в сценическом хореографическом действии.

«Образ танца - это чувственно воспринимаемый изобразительно-выразительный элемент произведения искусства. Он воплощается в конкретной материальной форме (звуковой, пластической, цветовой и т.п.)» (Балет Энциклопедия. - М,1981). Образ танца создается легкими, красивыми движениями тела и самим рисунком танца. И, воспринимая танец, мы в первую очередь видим привлекательную внешнюю форму: пластику тела, жесты. Внутренний смысл постигается постепенно и опосредовано - через движение человеческого тела. Безусловно, что внешняя форма и содержание

неразрывно связаны и составляют единое целое: «произведения выразительных искусств не создают подобий предметов, картину жизни, не связаны с объективным миром, не отражают его. Выражают в своей форме и окраске определенные переживания, воплощают в себе человеческое мироощущение - понимание и оценку жизни» (Богданов Г. Ф. Основы хореографической драматургии: Учебное пособие МГУКИ, 2010)

Хореографический образ – целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Образный танец - это ярко выраженный по смыслу танец не имеющий конкретного сюжета («Березка», Гопак, Казачок, Веснянка). В образном танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания. Танец, лишенный образности, ведет к голой технике, к бессмысленным наборам комбинаций и движений (формализм). Образное начало присуще бытовым и народным танцам, проявляясь в их эмоциональной направленности и содержательной характерности.

Правда хореографического образа опирается на правду народного танца, правду жизни, правду взаимоотношений, правду ощущений. В том случае, если балетмейстер сумеет правдиво отобразить все это в хореографических образах, произведение будет понятно зрителю и будет представлять определенную художественную ценность.

Музыка является основой для создания танца. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку определенно говорят, что она - душа танца. Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу балетмейстера (драматурга, либреттиста) Балетмейстер, работающий в любительском хореографическом коллективе, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыкального задуманного им хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение либо довольствуется подбором музыкального материала, или обработки народных мелодий. Напомню, что, когда речь идет о необходимости выражения музыки в танце, требуется совпадение образного строя, стиля музыки, темпа, структуры языка музыкального произведения и пластического рисунка, структуры, формы, темпа, метроритма хореографического произведения. Естественно, что в музыке (или в музыкальном материале) автором уже заложен соответствующий замысел, образ и задача балетмейстера - на основе этого

музыкального материала, используя все выразительные средства танца, создать единый сценический хореографический танцевальный образ.

Рисунок танца - это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Рисунок подчинен идее хореографического произведения и неразрывно связан с танцевальным текстом, он развивается логично и способствует наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера - добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Например, в основе репертуара ГАХА «Березка» всевозможные русские хороводы. Основатель ансамбля - балетмейстер Н. Надеждина - создала большое количество хореографических образов, навеянных красотой русской природы, удивительными изделиями народных промыслов, трудовыми процессами. Плавное развитие рисунка, неторопливое движение, соответствующее музыке, невидимые движения ног танцующих, как бы плывущих по сцене, рождают перед зрителем образ лебедушки в одноименном танце. Рисунки хорОВОДА «Прялица» позволяют зрителю наблюдать как русские девушки зимними вечерами рукодельничают, вытягивая и наматывая нити, напевая задушевные песни. В хорОВОДЕ «Березка» раскрывает образ стройной, как березка, русской девушки, ее характер, образ русской природы. И номер этот, идущий уже много лет на сценах нашей страны и за рубежом, давший название ансамблю, оказывает огромное воздействие на зрителя.

Танцевальный текст – важнейшее звено в создании хореографического образа. Разучивание движений нельзя рассматривать вне связи с работой над ролью, над образом, этот творческий процесс должен быть одновременным. Движения исполнителей должны быть грамотными, убедительными, выражающими определенный характер. Каждое движение - это живая ткань образа. Балетмейстер помогает исполнителю пластически мыслить в каждый момент роли, когда он находится на сцене, раскрывать характер через интонацию жеста, движения, позы. И в каждом случае 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 старые движения, помогает раскрытию образа.

Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии, в соответствии с которыми и выстраивается сценический образ.

В сценическом образе должна быть и своя экспозиция, завязка, развитие действия и кульминация, и развязка. Балетмейстер 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 бессюжетном номере, драматургия строится несколько иначе, чем в сюжетном. Здесь, например, чтобы выделить кульминацию балетмейстер использует каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшую динамику движения, наивысшую эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием (унисон, канон, контраст)

Таким образом, эмоции визуализируются через телесность, превращаются в танцевальный рисунок, ритм, мелодию, динамику, которые создают законченный образ танца. То есть, создать образ танца – значит передать историю о народе, о времени, о культуре, о настроении.

Создать образ в танце - значит обрисовать в танце действия и характер героя. Характер – это совокупность черт конкретного человека, логика его поступков, его способ реагировать на происходящее. Характер остаётся неизменным на протяжении всего произведения. Он наделяется своей пластической характеристикой, пластическим мотивом. Обобщённо-образное значение того или иного движения становится ключевым моментом в создании хореографического образа и танца в целом. Подбор и сочетание движений определяются представлениями автора о том, какими именно танцевальными и пластическими средствами можно наиболее ярко и точно воплотить тот или иной образ. В целостной композиции эта пластически-обобщённая символика благодаря своей генетической связи с реальными жизненными движениями порождает у зрителя определённые образные ассоциации. Это и позволяет понимать содержание танца без словесных пояснений. «Основа образа в танце – текст, сочиненный балетмейстером. Но в воспроизведении исполнителей этот текст получает ту или иную интерпретацию, которая может обогащать и углублять или, наоборот, обеднять и искажать сам образ, созданный балетмейстером. Танцовщик воссоздаёт не только балетмейстерский текст, но и вкладывает в танец своё понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографический текст и проявляя в этом свою индивидуальность» (Фетисова Е. В. К вопросу о восприятии и определении эмоционального состояния по выразительным движениям // Психологический журнал, 1981. – Т.2. - №2).

Многообразие хореографических образов поражает:

а) образы природы в танце (весна, снежинки, цветы, звезды, березка, волна, огонь, северное сияние и т.д.)

б) образы животного мира (насекомые: стрекоза, бабочка, паук, шмель; обитатели водного мира: рыба, осьминог, рак; птицы: лебеди, чайка, аист, цыплята; звери: заяц, медведь, лиса, кошка, собака);

в) многообразие образов человека (мать, девушка, юноша, старик, невеста, старушка, моряк, солдат, студент, рабочий, ученый, летчик-космонавт, бюрократ, подхалим, хулиган., тунядец, стилияга, хвостун, пьяница, герой, трус, скромный, робкий и т.д.);

г) детский танец и танец для детей (сказочные образы: Дед Мороз, Снегурочка, принц, Золушка, царица, Бармалей, Баба-яга, Буратино, Чиполлино, Незнайка и т.д.)

Хореографический образ должен быть цельным, отражать явления жизни. Балетмейстер использует для создания образов максимум выразительных средств: пространственный рисунок, танцевальный язык, мимику, драматургическое развитие образа, актерское мастерство, музыку, костюмы, художественное оформление сцены. Кроме этого существуют некоторые приёмы построения образов, заимствованные искусством танца из литературы:

- комбинирование - сочетание различных элементов (элементы композиции образуют сложную структуру, включающую в себя текст, музыку, свет, костюм, декорации, все это взаимодействует, создавая необходимый образ), например, «Своя свобода» - «Коммуналка»;

- типизация – наиболее яркие, типичные черты объекта соединяются в едином образе, при этом создавая новые качества характера, например, многие хороводы ГАХА «Березка»;

- акцентировка (гипербола) – преувеличение и преуменьшение – на передний план выносятся какие-то особые, характерные качества, предметы, явления;

- абсолютизация – прием, связанный с анализом и синтезом, заключается в том, что комбинируются отдельные элементы, взятые из разных образов в один цельный образ (Древний Рим, мужчина, раб, Спартак, народ);

а также, приёмы воплощения образа

- агглютинация (склеивание) – соединение в одном образе двух (девушка-лебедь)

- синекдоха (синдиоха) - суть его заключается в замене множественного числа явления или понятия единственным, применение части вместо целого и целого вместо части, большого вместо малого:

типичный пример: «И слышно было до рассвета, как ликовал француз» – из поэмы Михаила Лермонтова, где «француз» обозначает не конкретного человека, а французское войско; в хореографии применяется широко (одинаковые костюмы, одинаковая лексика).

Таким образом, в создании хореографического образа огромную роль играют музыка, живопись, литература. Хореографический образ вбирает в себя форму сценического воплощения, содержание, цель и средства. Во время создания хореографического образа для балетмейстера важно всё:

1. Выбор выразительных средств. Поиск внешней формы для хореографа всегда процесс создания (обязательно вместе с танцовщиком-актёром) личности персонажа, его характера, темперамента, манеры мыслить, диктующих логику поведения. От органики образа рождается его хореография как пластическое выражение внутренней жизни.

2. Контрастность линий действия (по принципу усиления или замедления). Контрастность проявляется в соединении мизансцен и отдельных танцевальных фрагментов, движений. Стремительный напор кульминационных движений подготавливается мягкой пружинистой силой, грациозностью предыдущих танцевальных фраз.

3. Организация метроритмической части танца и музыки. В момент кульминации подчёркнутая острота и размах движений, темпо ритмический динамизм в соединении со стремительностью, пространственного перемещения предельно эмоционально выражают характер танца.

4. Все остальные элементы хореографической формы, которые помогают не только создать образ, но и раскрыть содержание (применение пантомимы, изобразительные средства, реквизит и т.д.)

Итак, хореографический образ складывается из следующих этапов:

1. Выбор выразительных средств;
2. Способы их комбинирования;
3. Поиск композиционного решения;
4. Поиск единого стиля;
5. Использование различных художественных и хореографических приёмов.

Все слагаемые образа существуют по принципу единства содержания и формы; единства четкой, точной, завершённой сценической формы движения и предельно насыщенного эмоционально-психологического содержания, составляющего суть хореографических образов.

Вопросы для самопроверки:

1. Определение понятия «образ»
2. Что значит "образ танца»
3. Значение музыки в создании образа танца
4. Рисунок и образ танца
5. Танцевальный текст в создании хореографического образа.
6. Что значит "образ в танце»
7. Определить понятие «характер»
8. Перечислите возможные хореографические образы
9. Назовите приёмы построения образов
10. Что особенно важно для создания хореографического образа
11. Из каких этапов складывается хореографический образ

ЛЕКЦИЯ 11

ВИДЫ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА. ХОРОВОД КАК ЖАНР РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Танец – это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным, художественным, специфическим отображением его многовековой, многообразной жизни. Народный танец всегда имеет ясно выраженную тему, идею, он всегда содержателен. В танце существуют драматургическая основа или сюжет. В нём есть и обобщенные, и конкретные художественные образы, которые создаются посредством разнообразных пластических движений и пространственных рисунков, построений. Танцевальный образ может восприниматься как непосредственно, так и путём ассоциации. Правдивость, конкретность, художественность танцевальных образов определяется их содержанием и танцевальной лексикой, органичной связью с мелодией, её характером, темпом и ритмом.

Всеми средствами народной хореографии балетмейстер выражает и раскрывает духовную жизнь народа, его быт, эстетические вкусы и идеалы. Многие танцы носят характер коллективного действия, и очень часто их композиция помогает раскрытию содержания. В ходе развития общества народный танец приобрёл большое самостоятельное значение, став одной из форм *эстетического воспитания*.

Русский народ, создавший на протяжении своей истории высокохудожественные былины, мудрые сказки, чудесные переплетения кружев, изумительные изделия из глины, великолепную резьбу по дереву, разнообразные вышивки, множество богатых по содержанию и ярких в

ритмическом отношении лирических, свадебных, героических, плясовых, хороводных, игровых песен, создал также изумительные по красоте и рисунку и весьма разнообразные по содержанию танцы. Красочные хороводы, мудрёные кадрили, виртуозные пляски солистов, лихие переплясы и парные пляски говорят о богатстве и большом многообразии русского народного танца. Веками накапливал, сохранял самое ценное, развивал, шлифовал и совершенствовал русский народ своё национальное танцевальное богатство. Талантливые народные мастера-исполнители не только участвовали в танцах, а бережно сохраняли их. Они, собирая по крупицам различные движения, своеобразные жесты, интересные колена; беря из жизни сюжеты, темы, развивали старые и создавали новые танцы.

В каждой области, в каждой местности возникали свои традиции, свои особенности, своя манера исполнения, свои самобытные танцы. Танцами народ украсил свою жизнь, свой быт.

В каждом городе или деревне были особенно излюбленные места, где в дни праздника, гуляний собирался народ, водили хороводы, плясали, пели, играли в игры. Традиции таких гуляний складывались издавна. Места для проведения гуляний народ выбирал живописные. В давние времена они носили разные названия: *сборище, сходище, игрище, городище, гульбище*. В более поздние времена появляются другие названия, существующие и по сей день: например, в Архангельской области – «гуляние», «горка»; в Самарской – «проулочек»; в Московской – «дубки»; в Сибири – «под горкой», «товарочка».

В наше время мы исполняем русский фольклорный танец с учётом современного уровня развития человека, невольно привнося в него современный жест. Нарушилась обязательность исполнения танцев по временам года, по определённым праздникам. Танец, имевший в древности религиозно-магический смысл и исполнявшийся с определённой целью, со временем отделившись от обрядов, утратил религиозный смысл и превратился в бытовой танец.

Классифицируя русские народные танцы, определяя их виды, мы берём за основу их хореографическую структуру, их устойчивые признаки, а именно:

- форму и стиль исполнения
- традиционную тематику
- песенное или музыкальное сопровождение
- определённую композицию
- количество участников.

По совокупности этих признаков мы определяем, с точки зрения хореографии, к какому виду относится тот или иной танец.

Русский народный танец делится на два основных жанра: *хоровод и пляска*, которые в свою очередь состоят из различных видов. Каждый вид объединяет танцы с одинаковыми признаками и структурой исполнения. В жанре хоровода два вида – *орнаментальный и игровой*. Жанр пляски более разнообразен. Он состоит как из наиболее древних традиционных видов, а именно: *одиночная, парная, групповая пляска, перепляс, массовый пляс*. Так и из видов, сложившихся в русском танце и вошедших в быт русского человека в более позднее время (XIX век): *кадриль, полька, вальс*.

Но народное творчество не стоит на месте, и в наше время русский танец продолжает развиваться, творчески обогащаться сочинителями и исполнителями.

В XX веке выдающимися мастерами, работавшими в жанрах русского народного танца, были: *Т. Устинова, Н. Надеждина, И. Моисеев, О. Князева, Н. Карташова* и др. Благодаря их творческой деятельности сохранены многие образцы русского танца, усложнялись и развивались композиции, возникали новые разновидности русского танца – *хореографическая композиция, танцевальная сюита, хореографическая картина, вокально-хореографическая композиция*.

Хоровод является одним из основных жанров русского народного танца. Это не только самый распространённый, но и самый древний жанр русского танца. Не случайно основное построение хоровода – *круг*. Его круговая композиция и движение по ходу солнца («*хождение за солнцем*», «*посолонь*») берут своё начало из старинных языческих обрядов и игр славян, поклонявшихся богу солнца *Яриле*.

Основой хоровода является совместное исполнение хороводной песни всеми его участниками. Но участники хоровода не только поют, они двигаются, приплясывают, разыгрывают действие. Танец, игра и песня в хороводе неразрывно и органично связаны между собой. Хоровод собирает и объединяет большое число участников.

Таким образом, хоровод – это массовое народное действо, где пляска, игра, или просто ходьба неразрывно связаны с песней.

В языческие времена хороводы имели культово-обрядовое значение. Постепенно освобождаясь от языческих элементов хоровод, утрачивает значение обряда. Появляются хороводы с новыми песнями, которые отражают *социальную, бытовую* и другие темы. Хоровод становится бытовым русским танцем, в котором существуют свои определённые правила исполнения, определённые отношения между участниками.

В хороводе всегда проявляется чувство единения, дружбы, товарищества. Участники, как правило, держатся за руки, иногда за *платок, шаль, пояс, венок*. В некоторых хороводах участники за руки не держатся, а двигаются друг за другом или рядом, сохраняя строгий интервал, иногда идут парами. Но все эти соединения, своеобразие построения зависит от того, в какой местности исполняется хоровод, каково его содержание, под какую песню он исполняется.

Хоровод распространён по всей России, и каждая область вносит что-то своё, создавая разнообразие в стиле, композиции, характере и манере исполнения. Хоровод разнообразен и по своему названию: *карагод, курагод, караход, каравод, круги, танок, городок*.

Хоровод всегда выделял из своей среды талантливых певцов и певиц, плясунов и плясуний. В каждой деревне был свой *заводи́ла (хороводник или хороводница)* – мастер вести хоровод. Ведение хоровода – творческий процесс и часто ведущие хоровод импровизируют во время его исполнения. У многих из них это занятие стало профессией и передавалось из поколения в поколение. Хороводниками были музыкально одарённые люди, наделённые фантазией и обладавшие хорошим голосом, а также артистическими способностями. От их умения зависела оригинальность и необычность переплетения, сложность рисунка хоровода. Чаще всего в хороводе бывал один руководитель, реже – два. В разных местностях эти мастера назывались по-разному: *завейник, запевала, заводила, вожак закапёрщик, коновод, коканчик, затейник, танководник*.

В хороводе могли принимать участие все желающие, но чаще организаторами и главными участниками была молодёжь. Хоровод может исполняться в медленном, среднем и быстром темпе. В хороводных песнях наблюдается широкое разнообразие тематики (тема труда, воспевание природы, любви, семейная тема и т.д.) Движения хоровода, его рисунки или игровые моменты всегда исходят из конкретного содержания песни, сопровождающей хоровод.

Хоровод весьма разнообразен в своих построениях, но всё-таки наиболее типичной начальной формой построения большинства хороводов является *круг, два круга рядом, круг в круге*, иногда эти круги переливаются друг в друга, образуя *восьмёрку*. Но движение хоровода не ограничивается круговым построением, разрывая круг, участники образуют *зигзаги, линии* и другие новые рисунки. Каждый рисунок имеет своё название: *воротца, восьмёрка, колонна, корзиночка, карусель, улитка, улица, змейка*. Эти определённые построения называются *фигурами хоровода* и являются его составной частью. Часто одни и те же фигуры в разных областях носят

различные местные названия. Например, «круг» в Смоленской области называют «коло», «колесо», а в Архангельской – «шина». «Корзиночка» в Ярославской области называется «переплетённый круг», а в Московской – «улитка», в Рязанской – «капустка», в Архангельской – «завевать кочешок», в Пермской – «навевать нитку». «Змейка» в Архангельской области называется «кривули», в Московской области – «уж». Фигура «улица» в Московской области называется «стенка», а в Пермской – «проулочек».

В зависимости от содержания музыкального сопровождения хороводы делятся на два вида – *орнаментальные и игровые*.

Если в тексте песни нет конкретного действия, ярко выраженного сюжета, действующих лиц, то участники хоровода ходят кругами, рядами, заплетают в хороводной цепи различные фигуры, орнаменты, согласуя свой шаг с музыкальным сопровождением. Такие хороводы называются орнаментальными. В орнаментальном хороводе содержание, идея, тема раскрывается с помощью рисунка.

Содержание песен, сопровождающих орнаментальные хороводы, чаще всего связаны с образами природы, с поэтическим обобщением, народным трудом, бытом. Эти песни отличаются от песен, сопровождающих игровые хороводы, чётким ритмическим построением, объединением участников быстрым или плавным плясовым движением. Песни, под которые исполняются орнаментальные хороводы, называются хороводными.

Неразрывная связь художественного народного творчества с жизнью народа, с его играми, песнями, танцами помогла созданию множества фигур-рисунков хоровода. Замысловатые переплетения хороводов навеяны узорами русских кружевниц, резчиков по дереву, живописцев. В рисунках орнаментальных хороводов очень силён элемент изобразительности: «завевание капустки», «заплетение плетня», «переплетение хмеля». Например, в Пермской области существуют хороводы, которые своими фигурами графически представляют эпизоды домашнего ткацкого производства. В этих хороводах построениями танцующих воспроизводятся навивание нитей, снующий ход челнока и весь процесс производства. Мастера-хороводники придумывали новые рисунки хороводов и усложняли старые. Орнаментальные хороводы в разных областях России носят названия: *фигурные, рисунчатые, узорные, кружевные хороводы*. Исполнение каждого такого хоровода отличается строгостью формы и сравнительно не большим количеством фигур.

Если в песне имеются действующие лица, игровой сюжет, конкретное действие, то содержание песни разыгрывается в лицах и исполнители с

помощью пляски, мимики, жестов создают различные образы, характеры героев. Хороводы, исполняемые под такие песни, называются игровыми.

В некоторых хороводных песнях персонажами могут быть звери или птицы, тогда участники хоровода изображают их повадки, а содержание песни разыгрывается всеми участниками хоровода одновременно. В некоторых хороводах присутствует элемент театрализации, тогда часть участников разыгрывает действие в центре круга, а остальные поддерживают сюжет в хороводной цепи.

Игровые хороводы называют ещё сюжетными, поскольку главным здесь является раскрытие содержания, сюжета, столкновение характеров действующих лиц.

Больше всего тем для игровых хороводов содержится в песнях, отражающих жизнь и быт народа: трудовые процессы, выбор жениха и невесты, взаимоотношения мужа и жены, любовная, сказочная тема, высмеивание духовенства и помещиков, кроме этого в хороводных песнях высмеивалось обжорство, ханжество, неприспособленность к труду («Что во городе было во Казане», «О попе и попадье», «Каравай»).

В отличие от орнаментальных хороводов в игровых хороводах рисунки и построения проще. Композиционно эти хороводы строятся *по кругу, по линиям, парами*. Существует большая группа песен, для разыгрывания которых требуется обязательно круговое построение: «Обойду ли я кругом города», «Как во городе царевна» и т.д. Город, окружённый стеной, народ изображал хороводным кругом, в круге были ворота, которые по тексту песни открываются, пропуская действующих, лиц или закрываются. В линейном построении участники делятся на две группы и становятся друг против друга «стенкой» и ведут диалог («А мы просо сеяли», «Бояре, а мы к вам пришли», «Кто с нами пашенку пахати»).

В игровом хороводе роль заводицы изменяется, поскольку главным здесь становится содержание песни, а не содержание фигур. Большое значение приобретает артистическая одарённость ведущего, его вокальные данные, способность передавать характер персонажей.

Кроме артистизма, таланта исполнителей сюжет помогают раскрыть *дополнительные предметы, аксессуары*. Это может быть плётка, венок, платок, лента, табуретка и др. Иногда эти предметы имеют символическое значение: плётка – символ силы или покорности, венок – брачный союз или гадание, платок может заменить перину или подушку. Кроме этого действующие лица могут использовать музыкальные инструменты.

В различных районах существуют местные особенности исполнения хороводов, связанные с природными и климатическими условиями, со

спецификой бытового уклада и труда, с характером человека и человеческими взаимоотношениями. Эти особенности проявляются и в составе исполнителей, и в ритме, и в содержании песен, и, главное, в особой, присущей только этой местности манере исполнения. На исполнение хороводов оказывает влияние и разнообразие в костюмах, которые значительно отличаются в разных областях.

Общепринятая в этнографии система деления территории России на сложившиеся к началу XX века этнические зоны (северорусскую, среднерусскую, южнорусскую, русско-белорусскую, русско-украинскую, Поволжье, Урал, Сибирь, Дальний Восток, казачество) наиболее полно отражает разнообразие изменения танцевальных традиций и представляется нам достаточно органичной для изучения региональных особенностей русского народного танца.

Северный регион: Архангельская, Вологодская, Ленинградская, Новгородская области, часть Псковской области, прибрежные районы Мурманской области.

Южный регион: Калужская, Орловская, Тульская, Липецкая, Рязанская, Тамбовская, Пензенская области, восточные районы Воронежской и северные районы Волгоградской областей.

Центральный регион: Московская, Владимирская, центральная и южная часть Тверской, Ярославской, Костромской, Ивановской, Нижегородской областей, восточные районы Смоленской и южные районы Псковской областей.

Поволжье: Ульяновская, Самарская, Саратовская области.

На границе с Белоруссией и Украиной сформировались другие этнические зоны: русско-белорусское пограничье (Брянская область и западные районы Смоленской области) и русско-украинское пограничье (Курская, Белгородская, южные районы Воронежской области).

Урал: Пермская, Свердловская, Челябинская области, восточные районы Оренбургской и западные районы Курганской областей.

Сибирь и Дальний Восток подразделяются на Западную Сибирь (Алтайский край, Новосибирская, Омская, Томская, Кемеровская области) и Восточную Сибирь (Иркутская область, Хабаровский, Красноярский и Приморский края).

В казачестве следует выделить двенадцать групп: Уральские, Астраханские, Оренбургские, Кубанские, Донские, Терские, Сибирские, Семиреченские, Забайкальские, Амурские, Уссурийские, Некрасовские казаки.

Рассмотрим некоторые региональные особенности построения и исполнения хороводов.

СЕВЕР РОССИИ

На севере России гуляли, играли и водили хороводы не только летом, но и в зимнее время на улице. Тяжёлые длинные сарафаны, высокие головные уборы (повязки, венцы, кокошники) способствовали плавности и величавости движений в хороводе. А строгое воспитание девушек выработали в их характере сдержанность, скромность, степенность и достоинство. Большинству хороводов северных областей присущи строгость и благородство движений. Северные хороводы не переходят в пляску или припляс и не соединяются с ней. Но, не смотря на кажущуюся сдержанность и спокойствие исполнения, все северные хороводы наполнены внутренним темпераментом.

В Архангельской области хороводы часто называют круги, круг, кружок. Существует группа орнаментальных хороводов – торжественных шествий, которые в различных районах носят своё название: ходячи, ходючи, ходецы, ходюги. В песнях хоровод часто называют город, городок. «Обойду ли я кругом города...» - поётся в северной песне. В Архангельской области орнаментальные хороводы в большинстве исключительно женские. В них принимали участие девушки-невесты, молодки. И пели в орнаментальных хороводах одни девушки. Такие хороводы очень разнообразны по своим построениям: здесь встречаются и круг, и змейка, и корзиночка, и линии-шеренги, и т.д. Но всё же характерной чертой северных хороводов является их линейное построение. Если круг – это форма, как бы побуждающая к быстрому движению, круг как бы катится, то медленному ритму северной песни её протяжённому звучанию, больше соответствует торжественно-величавая поступь линиями-шеренгами. Таким образом, северные медленные хороводы – это что-то вроде прогулки под песню. Да и тяжёлый наряд не давал возможности делать быстрые движения. На Севере говорят, что хоровод не водят, а ходят. Большое распространение в Архангельской области получили хороводы: «Застенок», «Столбы», «Круги». Объединяют их одним большим названием «Петровщины». Название это произошло от летнего праздника «Петрова дня», на котором они исполнялись. Каждое гулянье начиналось «Застенком»: девушки и молодки, взявшись парами под руки, «застенком» (колонной) под песню «Не за реченькой девушки гуляли», шли по всей деревне. Во время прохода по деревне к ним присоединялись новые пары. Придя на место гуляния, они продолжали это хождение по замкнутому кругу. Второй частью «Петровщины» были «Столбы», или «стояние столбами». Участницы хоровода теми же парами останавливались

по кругу, лицом в круг и переходили попеременно к другой паре, образуя тройки. Третья часть – «Круги», где ведущие, попеременно выводили участниц из круга и выстраивали цепь: степенно, неторопливо, без песни. Затем становились впереди цепи парой и запевали песню «В хороводе девушки гуляли», таким образом шли большим кругом по солнцу. В этом хороводе руки танцующих были соединены чуть ниже уровня груди и через руки перекинута шаль или платок. Такие хороводы сопровождалась медленными, плавными, протяжными песнями, которые назывались долгими.

Однако, не следует думать, что на севере человек и его эмоции скованы морозами. Здесь бытуют и более быстрые, затейливые и весёлые хороводы с такими построениями как «корзиночка», «змейка», «капустка». Такие хороводы исполняются под быстрые, весёлые песни, которые называются скорыми. Но даже в этих быстрых хороводах исполнители сохраняют грациозную, сдержанную и строгую манеру исполнения. Соединённые руки у всех идущих в хороводной цепи согнуты в локтях и в такт песни слегка приподнимаются и опускаются. Шаги на каждую четверть, мелкие, пришаркивающие.

В отличие от орнаментальных хороводов, игровые хороводы на севере смешанные. В них принимают участие и молодые парни. Пожилые мужчины и женщины в игровых хороводах участие не принимают, поэтому все роли в игровых хороводах, в том числе стариков и старух, исполняет молодёжь. В Архангельской области игровые хороводы называют «игрищами». Их много, они разнообразны по тематике, построению, по количеству действующих лиц. Есть круговые хороводы, сюжет которых разыгрывается внутри круга одним или несколькими исполнителями. Такие хороводы могут состоять из неравного числа юношей и девушек. В них нет чёткого деления на пары. Например, в хороводе, исполняемом под песню «Розочка алая» ведущие (юноша – жених, девушка – невеста), прохаживаясь в круге, выбирают себе родню (тёщу, свекровь и т.д.) Набрав родственников, они прогоняют их из круга, так как хотят жить только вдвоём. Хоровод этот круговой, и когда в круге набирается много народа (родни), образуется новое построение – круг в круге. Но более распространены в Архангельской области не круговые игровые хороводы. Участники их составляют пары, которые все вместе разыгрывают действие. Здесь встречается и общеизвестный, древнейший славянский хоровод «А мы просо сеяли...» В игровых хороводах на севере редко можно встретить поцелуй юноши и девушки. Это было не принято. Весь жизненный уклад северян не позволял целоваться на людях даже в хороводе. Поцелуй заменялся поклоном или рукопожатием. Да и в текстах северных хороводных песен слово «поцелуй» встречается редко.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ РОССИЯ

Московская Русь является центром русской песенной, музыкальной и хореографической культуры. Жители средней полосы России приобрели широкую известность благодаря своей музыкальности, весёлому нраву, разнообразным песням и пляскам. Так, например, жителей Ярославской области называли песенниками, а Владимирской – гудошниками, Суздальской – волынщиками. Все областные центры России богаты интересными народными песнями, от широко распевных до быстрых. Некоторые песни чётко делятся на две части – медленную и быструю. Соответственно и хороводы, исполняемые под такие песни, состоят из двух частей. В первой части обычно медленные движения по кругу, а во второй – быстрая живая пляска. Эти хороводы как бы сочетают в себе степенность севера и плясовую стихию юга. Возраст участников игровых и орнаментальных хороводов здесь на ограничен, как на севере. Орнаментальные хороводы здесь смешанные, они могут состоять из девушек и женщин, из юношей и девушек. Однако, в игровых хороводах некоторых областей, расположенных севернее Москвы, в хороводе могли участвовать все, а солистами, разыгрывающими действие, могли быть только неженатые и незамужние. Во всех хороводах здесь появляется припляс, в некоторых переходящий в пляску. Вместе с тем для хороводов этого региона характерна плавность, строгость и некоторая сдержанность.

В центре России хоровод часто называют «коровод». В некоторых областях существуют сугубо местные названия: «основа, основка» - в Ивановской области, «круги» - в Ярославской, «топчач» - в Тульской области.

Очень характерна для хороводов центра России ходьба с поворотом корпуса: когда исполнители, взявшись за руки, идут по кругу, то мужчины время от времени поворачиваются то к партнёрше слева, то к той, что справа. Эти повороты исполняются не резко, по ходу движения. Широкое распространение здесь получил разомкнутый хоровод, основным построением которого является линия, извивающаяся змейкой, завивающаяся улиткой. Такие построения встречаются в орнаментальных хороводах во всех областях центра России. Но особенно большую известность приобрёл Рязанский хоровод «Змейка».

Средняя полоса России богата оригинальными и разнообразными по своему содержанию игровыми хороводами. В своих построениях игровые хороводы менее разнообразны, чем орнаментальные. Но здесь гораздо богаче песенная основа этих хороводов: «На горе-то калина», «Вдоль по лугу», «Из-за лесуку», «Дрёма», «Зайныка, серенький, где ты побывал» и т. д. В центре о

России по окончании хоровода, а иногда и в середине его встречается поцелуй. Здесь поцелуй - выполнение определённого ритуала, обычая. Целуются даже по несколько раз, в зависимости от слов песни. Как правило, целуются действующие лица, но иногда бывает и так, что целуются все участники хоровода. Здесь чаще и разнообразнее, чем в северных хороводах используется платочек, заменяя различные предметы, которые требуются в содержании текста песни, и обогащая выразительность жеста. Платочек, кроме этих своих функций, становится также ярким хореографическим средством выражения в руках исполнителей. Им они подчёркивают ритм песни и придают исполняемым движениям ещё более острый танцевальный характер.

ЮГО-ЗАПАД РОССИИ (БРЯНСКАЯ ОБЛАСТЬ)

Брянская область граничит с Украиной и Белоруссией и исторически тесно связана с ними. Поэтому в художественном творчестве народа этой области можно увидеть своеобразное переплетение черт русского, украинского и белорусского народного творчества. Особенно это заметно в южной части Брянской области, которая раньше входила в состав Украины.

Значительное место в песенном богатстве этой области занимают протяжные и быстрые хороводные песни, со своеобразным ритмическим рисунком, исполняемые на брянском диалекте. Например, под песни «У Катюшеньки голова болит...», «Как по травке, по муравке...» - водят игровые хороводы. А под песни «Як посею я ленку...», «Плетень» - орнаментальные. Кроме исключительно местных хороводов здесь встречаются хороводы, известные во всей России: «Селезень», «Вдоль по морю», «Эх, Дунай, мой Дунай...» и другие.

Широко распространены на брянщине и в других областях этого региона хороводные величания. В этих игровых хороводах участники, разыгрывая текст песни, особенно празднично величают неженатую молодёжь или же мужа и жену. Так, например, в песнях муж или юноша величается «Месяцем», «Солнцем», «Царевичем», а жена или девушка – «Зорюшкой», «Ягодкой», «Звёздочкой». Хоровод здесь называют «карагод», а иногда обозначают словом, распространённым в южных областях России – «танок». Хороводы на брянщине смешанные, в них участвуют мужчины и женщины всех возрастов. По темпу брянские хороводы средние и быстрые. Движения участников резкие, быстрые, соединённые руки приподняты над плечами, плечи и весь корпус очень подвижны, и всё это сочетается с резкими поворотами корпуса. В большинстве таких хороводов припляс и

пляска становятся основным хореографическим действием всех участников хоровода.

Орнаментальные хороводы Брянской области очень разнообразны в своих построениях. Здесь редко встречаются медленные по темпу и плавные по характеру исполнения орнаментальные хороводы. В районах, граничащих с Украиной и Белоруссией, сохранилась своеобразная форма весеннего хоровода «Вождение стрелы». В нём молодые девушки, взявшись за руки, вытягивались в стрелу и шли плавно, словно гордые птицы, через всю деревню, сопровождая свой ход песней. Очень известен хоровод «Заплетися плетень». Этот хоровод изображал не только переплетение плетня, но и имел более глубокий смысл: переплетение человеческих судеб, семейных отношений. Звучит весёлая, быстрая, со своеобразным ритмическим рисунком песня «Заплетися, плетень, заплетися...», хороводная цепь не рвётся, не размыкается, а участники хоровода, не запутываясь, заплетают и расплетают фигуры. Хоровод отличается не только своеобразным построением, но и особой манерой исполнения. Участники двигаются быстро, притопывают, приплясывают, посвистывают, корпус и плечи двигаются.

В Брянской области бытуют разнообразные по тематике игровые хороводы. В них встречается линейное построение («А мы пашню пахали»), но чаще круговое («Верный наш колодец», «Про попа»). В игровом хороводе «Про попа» выделяется главный исполнитель – солистка. Она играет и попа и попадью. В этом можно увидеть унаследованную от скоморохов традицию, когда один исполнитель разыгрывает отдельные сценки и даже маленькие пьесы. Но, чем больше инициативы переходит к солисту, тем меньше принимает участие в действии весь состав участников игрового хоровода. Главная исполнительница – талантливая, изобретательная хороводница выходит в круг и начинает изображать попа и попадью. Её пластические движения очень выразительны и танцевальны. Мимика её лица в полном смысле говорящая, а техника танца совершенна. Характерная особенность танца – скупое движение ног, необычайная подвижность плеч, движения бёдер, что очень характерно для Брянской, а особенно для Калужской области. По тексту песни попадьё дала попу лошадопку неезженую, колясочку не смазанную, секирочку неточенную. И исполнительница очень ярко иллюстрирует невзгоды попа, у которого лошадопка не идёт, секирочка не сечёт и т.д. Заканчивается хоровод очень выразительной картинкой: «попадья в окно глядит, поп на гору дерётся, попадьё смеётся». Острое, почти гротескное изображение этих двух образов создаётся солисткой и комментируется хором, который стоя на месте приплясывает. В действии

хороводницы используются бутафорские предметы, которые обыгрываются: палка – лошадь, топорик – секира и т.д. Здесь налицо все элементы театрального действия, театра одного актёра.

В селе Дорожево и в некоторых других сёлах Брянской области бытует очень древнее, самобытное, весёлое действо «Кострома», которое имеет глубокие обрядовые корни. Это действо объединяет в себе много хороводов на различные песни. Оно насыщено диалогами действующих лиц, которые перемежаются исполнением сатирических, протяжных и плясовых песен. Костромой зовут главное действующее лицо этого хоровода-игры. Кроме него есть и другие: муж, невестка, мать, поп, фельдшер. В этом действе используется много бутафории и ряженья. «Кострома» - это большое массовое представление, которое всегда играется на улице. В старину по большим религиозным праздникам, а при Советской власти на «Первое мая», «Седьмое ноября» и т.д. К выступлениям готовятся задолго до праздника. В основе построения «Костромы» лежит большой круг. Исполнителей может быть до ста человек. Действие строится на импровизации и разыгрывается в середине круга.

ЮГ РОССИИ

На протяжении 17-18 веков на территории юга России создалась интересная и своеобразная по манере исполнения, стилю и характеру песенная и танцевальная культура, в частности хороводная.

Жители Курской области (куряне) называют хоровод – «танок». Такое название совпадает с украинским словом «танок», означающим не только название самого танца, но и место, где танцуют, веселятся, играют. Подобное название встречается и в других областях – Белгородской, Орловской, Калужской, Смоленской. В некоторых областях это слово видоизменяется: В Орловской области можно встретить «тонки», «топки».

В отличие от хороводов других областей Курские хороводы в основном орнаментальные, игровые танки здесь встречаются редко. Все танки куряне исполняют как в медленном, так и в быстром темпах, но обязательно здесь есть элемент припляса, пляски. Чаще всего встречаются быстрые танки плясового характера. Многие таночные песни имеют своеобразные припевы. Например, «Ой, лели, лели, лей», «Али-лей, лели, лели». Танки – массовые танцы, в них принимают участие люди всех возрастов. Вместе с тем они бывают смешанные и только женские.

Орнаментальные, или плясовые танки подразделяются на две группы.

К первой группе относятся танки, в которых участники все построения исполняют на одном месте. К этой группе относятся танки плясового характера, исполняющиеся под быстрые песни. Самой распространённой

формой таких танков является замкнутый круг. Круговые танки бывают простые и сложные. Простые состоят из одной фигуры – круг, а сложные из одной, но усложнённой фигуры – круг в круге. В южной части Курской области исполняется хоровод «Петелька». Основное его построение замкнутый круг, соединённый при помощи рук. Танок ведётся под быструю песню «Собирается коровод – широкое озеро воды». Движение начинается по кругу, затем линия круга ломается, извивается, как бы делая небольшие волны, петли и т.д. Исполнители пляшут и поют темпераментно, с азартом. Пляска каждого участника носит импровизационный характер, отражая индивидуальность и мастерство исполнителя. В пляске часто встречаются выстукивания, притопы, дробь в две ноги.

Танки этой группы могут иметь и линейное построение – «стенкой» в два ряда на небольшом расстоянии друг от друга. Участники каждой линии, стоя на месте, взявшись за руки, приплясывают, притопывают, поднимают соединённые руки и двигают ими, то вправо, то влево. Танок исполняется в быстром темпе, движения пляшущих острые, пристукивания ногами крепкие, движения рук резкие.

Существуют в Курской области танки более позднего происхождения, чем круговые и линейные. Они также исполняются на одном месте, но состоят из нескольких фигур. Например, «Танок с поясами». Исполняется под песню «Выйду, выйду я на улицу, да разыграю хоровод». Танок начинается с общего круга, всех соединяют длинные, довольно широкие мужские пояса, которые участники держат в руках перед собой. Затем, круг разрывается, и образуются новые фигуры: воротца, ручеёк, змейка и затем снова круг. Во всех построениях используются пояса. В фигуре, похожей на карусель, исполнители, с большим азартом приплясывая и подпрыгивая, идут по кругу; правой рукой каждый держится за пояс, левая рука свободная. Противоположные концы поясов держат высоко в руках две танководницы, стоящие в центре круга, спинами друг к другу. Во время этой фигуры танцующие исполняют повороты под поясом и прочие движения в плясовом характере.

Ко второй группе курских хороводов относятся танки, в которых участники, выстроив определённую фигуру, идут этим построением вдоль улицы, а часто переходят из одной деревни в другую. Такие танки куряне часто называли «ходовые», «проходные». Они имели различные построения: в виде прямой линии («ворота», «поясок»), в виде зигзагообразной («кривой танок»), в виде двух рядов (в одном ряду идут плясуны, в другом – поющие), в виде подковы и др. Для всех танков характерен быстрый темп. Характер исполнения плясовой, с ритмичными притопываниями, с движениями

поднятых вверх рук. Курские ходовые танки перекликаются с Архангельскими хороводами «ходячи», которые исполняются также в движении вдоль улицы. Но если на севере это смотрины невест, то на юге это пляски вдоль улицы, в которых участвуют все, от мала до велика. Среди группы ходовых танков есть небольшая подгруппа танков-шествий, которые отличаются от других торжественным характером и спокойной манерой исполнения. Но исполнялись они всего несколько дней в году, так как приурочивались к определённой дате, в основном к Пасхальной неделе. Сопровождались медленными песнями.

Но всё же, главной отличительной чертой всех южных хороводов является их плясовая, задорный характер, разнообразие рисунков, музыкальное сопровождение быстрыми песнями.

Вопросы для самопроверки

1. Как назывались места, где русский народ устраивал празднества.
2. Какие устойчивые признаки русского народного танца лежат в основе их классификации по видам.
3. Два основных жанра русского народного танца.
4. Перечислить виды русского народного танца.
5. Назовите имена выдающихся мастеров, работавших в жанрах русского народного танца.
6. Назовите новые разновидности русского танца, созданные балетмейстерами XX века.
7. Назовите древнейший жанр русского народного танца. Откуда он берёт своё начало.
8. Определить понятие «хоровод».
9. Как называли хоровод в разных местностях России.
10. Кто такой хороводник, в чём его роль.
11. Какова тематика русских хороводов, от чего она зависит.
12. Назовите основные рисунки хоровода.
13. От чего зависит разделение русского хоровода на два вида.
14. Определить понятие «Орнаментальный хоровод».
15. Определить понятие «Игровой хоровод».
16. Откуда русский народ черпает многообразие фигур, рисунков орнаментальных хороводов.
17. Как по-другому называют игровые хороводы, что в них является главным.
18. С помощью чего раскрывается сюжет игрового хоровода.

19. Назовите основные особенности орнаментальных хороводов на севере России.
20. Основные особенности исполнения игровых хороводов на севере России.
21. Что значит хороводные величания, где они распространены.
22. В чём основная особенность хороводов Курской области.
23. На какие две группы делятся хороводы Курской области.
24. Основная отличительная черта южных хороводов от северных.

ЛЕКЦИЯ 12

ДЕТСКИЙ ТАНЕЦ.

Среди множества форм художественного воспитания подрастающего поколения хореография занимает особое место. Она как никакое другое искусство обладает огромными возможностями для полноценного эстетического совершенствования ребёнка для его гармонического, духовного и физического развития. Синкретичность (синкретизм – слияние разнородных элементов (музыка, движение, скульптура, литература) в единое целое) танцевального искусства подразумевает развитие чувства ритма, умение слышать и понимать музыку, согласовывать с ней свои движения, одновременно развивать и тренировать мышцы, силу корпуса и ног, пластику рук, грацию и выразительность. Вместе с тем, занятия хореографией дают огромную физическую нагрузку. Занятия танцем формируют правильную осанку, прививают основы этикета и правильной манеры поведения в обществе, дают представление об актёрском мастерстве. Поскольку учебный процесс протекает в коллективе, занятия танцем развивают чувство ответственности перед товарищами, умение считаться с интересами других участников.

В танцевальном искусстве красота и совершенство формы неразрывно связаны с красотой внутреннего содержания танца. В этом единстве заключена сила его воспитательного воздействия, кроме этого исполнение танца несёт в себе элементы художественного творчества. Активным, творческим, пробуждающим в человеке художественное начало является и сам процесс обучения танцам. Осваивая танцевальную лексику, человек не просто пассивно воспринимает красоту, он преодолевает определённые трудности, проделывает немалую работу для того, чтобы эта красота стала ему доступной. Познав красоту в процессе творчества, человек глубже воспринимает и чувствует прекрасное во всех его проявлениях, и в искусстве, и в жизни.

Детские произведения хореографического искусства можно условно подразделить на два вида:

- 1) Хореографические постановки для детской аудитории (спектакли, концертные номера, интерактивные произведения, анимация)
- 2) Хореографические постановки для детей-исполнителей.

Рассмотрим основные принципы создания хореографических постановок для детской аудитории:

- Тема, идея хореографической постановки для детей-зрителей должна соответствовать возрасту аудитории. Необходимо помнить, что основные возрастные группы детей следующие: дошкольники, младшие школьники, среднее звено школы (подростки) и старшие школьники (юноши и девушки).

- Выразительные средства (лексика, композиция, декорации, костюмы) подобных хореографических произведений (спектаклей, концертных номеров и т.д.) должны соответствовать уровню взрослых исполнителей, но вместе с тем ярко рисовать образы героев и четко передавать происходящие события хореографического произведения. Вместе с тем, если в постановке участвуют дети, то выразительные средства должны соответствовать их возрасту и уровню хореографической подготовки.

- Необходимо помнить основное правило драматического искусства – всё работает на образ.

- Тема подобных хореографических произведений должна преподноситься как проблема и решаться в конце постановки. Тема должна быть ясной для детей того или иного возраста. Темы могут быть самыми разнообразными: добро и зло, положительные и отрицательные качества, дружба и предательство, любовь, чувства и т.д.)

- При постановке хореографических произведений для детской аудитории необходимо также помнить, что все работает на финал. Здесь кульминация произведения должна быть переломным моментом в раскрытии темы, а развязка должна звучать как вывод.

- Кульминация должна быть яркой, запоминающейся, она не может быть сглаженной, размытой, вялотекущей.

Рассмотрим некоторые правила создания хореографических постановок для детей исполнителей.

- Идея и тема постановки должна соответствовать возрасту исполнителей. Дети, подростки должны четко осознавать, о чём они танцуют, кем являются их персонажи. Образы, предлагаемые к воплощению должны быть известны и понятны детям.

- Выразительные средства хореографических произведений для детей-исполнителей должны строго соответствовать возрасту, физическим

возможностям и уровню хореографической подготовки детей. Особое внимание необходимо уделять выбору вида хореографии (современные стили танца могут быть противопоказаны к исполнению детьми – вог, джаз-фанк, твёрк, крамп и т.д.) Не менее важно правильно подойти к подбору костюмов для детей-исполнителей. Сегодня наблюдается огромное разнообразие стилей и направлений современных видов танца, которые зачастую могут быть чрезмерно эротичны или агрессивны для исполнения детьми.

- Сюжет хореографической постановки и актёрские задачи должны быть доступны детскому воображению, образы желательны конкретные, а не абстрактные, например, не дождь, а капельки.

- В качестве музыкального оформления для детской хореографической постановки часто используется песня. В этом случае в постановке должна прослеживаться не иллюстрация текста, а смысл песни. Не что поётся, а о чём поётся в песне.

- Очень часто в хореографических постановках для детей используется реквизит. Это могут быть разнообразные предметы, которые являются дополнительным выразительным средством. Важно чтобы предмет в постановке имел смысловую нагрузку, он должен работать на создание образов и раскрытие темы, замысла постановки. Предмет должен действовать от начала и до конца постановки.

Выбор тематики постановочной работы, прежде всего, должен быть основан на возрастных особенностях детей. Для учащихся 1-2-х классов строится главным образом на элементах игры. В основе её должно быть интересное и увлекательное содержание танца, конечно, очень простое. Танцевальные движения носят вспомогательный характер. Главное – приучить детей к непосредственности и выразительности исполнения. При этом у них вырабатывается важное качество – их движения становятся средством создания танцевального образа, раскрытия содержания постановки.

Для учащихся 1-2-х классов нужно ставить небольшие по хронометражу постановки. Тематика их может быть разнообразной: сказочные сюжеты – «Красная шапочка и волк», «Семь гномов», «Зайка-зазнайка», «Репка», простые народные танцы.

Дети 9-11 лет наиболее активны на занятиях, но ещё не утратили той детской непосредственности, которая так выгодно отличает их от подростков. Тематический круг постановок для детей данного возраста более широк. Большое значение в репертуаре коллектива могут иметь народные танцы. Исполняя их дети знакомятся с жизнью, бытом, национальными особенностями того или иного народа. Педагогу балетмейстеру необходимо

как можно чаще черпать материал для своего творчества из неиссякаемого родника народного танца, включая в репертуар детского коллектива больше ярких, разнообразных танцев народов мира. Можно создавать танцевальные картинки, сюиты одноактные балеты. Темы различны: как сказки, так и произведения на современную тему. Рекомендуются постановки с участием любимых детских литературных героев: «Буратино», «Чиполино», «Дюймовочка».

Дети старшего школьного возраста существенно отличаются от младших. Тематика постановок видоизменяется в сторону большей серьёзности, значительности, как по содержанию, так и по технике исполнения. Сюда в первую очередь входят народные танцы, которые должны приобрести черты мужественности и силы у мальчиков и плавности, мягкости у девочек. Дети такого возраста охотно исполняют роли взрослых в массовых постановках для детей младшего возраста. Необходимо предусматривать парные танцы, воспитывающие естественное уважительное отношение мальчика к девочке, и наоборот. Репертуар детского танцевального коллектива обязательно должен быть разнообразным. Очень важен и выбор темпа композиций. Нельзя ставить только быстрые номера, их следует чередовать с плавными, медленными танцами.

Примерная тематика детских танцев:

1. Темы сказок или мультфильмов
 - Танец может быть, как зарисовка образов главных героев, сольные варианты («Ванька-встанька»), массовые («Дюймовочка и цветы»).
 - Отражать сюжет через взаимодействия героев («Красная шапочка и серый волк»).
 - Сюжет может полностью базироваться на фабуле сказки или мультфильма («Бременские музыканты»).
2. Тема природы отражающие взаимоотношения человека и природы, изображающие образы животных, птиц, растений, времен года, явлений природы.
3. Военно-патриотическая тема, героика, приключения.
4. Трудовая тематика: процесс труда, танцы профессиональной направленности.
5. Тематика межличностных отношений: взаимоотношения людей в коллективе, тема дружбы, любви.
6. Школьная тематика: всё, что происходит с детьми от 1 до выпускного класса.
7. Национальная тематика: воспитывает интерес и уважение к культуре и творчеству народов России, Ближнего и Дальнего зарубежья.

8. Тема спорта и отдыха.
9. Праздничная тематика: отражает мотивы праздников и праздничных дат.
10. Игровая тематика: содержанием являются игра или её элементы (скакалки, считалки).
11. Вещественная тематика (куклы, игрушки).

Вопросы для самопроверки

1. На какие виды можно разделить детские хореографические постановки.
2. Какие жанры включают в себя хореографические произведения для детской аудитории.
3. В чем особенность тематики и отбора выразительных средств, необходимых для постановки хореографического произведения для детской аудитории.
4. назовите одно из правил драматического искусства.
5. Какие темы могут предлагаться для постановки хореографического произведения для детской аудитории.
6. Какова особенность кульминации и развязки хореографического произведения для детской аудитории.
7. Чему необходимо уделять особое внимание, осуществляя хореографическую постановку для детей-исполнителей.
8. Какими должны быть образы в детской хореографической постановке.
9. Можно ли использовать песню в качестве музыкального сопровождения для детской хореографической постановки.
10. Реквизит в детском танце, его роль.

ЛЕКЦИЯ 13

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ РУКОВОДИТЕЛЯ-ПОСТАНОВЩИКА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КРУЖКЕ

Работа руководителя-постановщика в детском хореографическом коллективе достаточно сложна.

Руководителю такого коллектива необходимо совмещать задачи эстетического обучения и нравственного воспитания детей с педагогической и балетмейстерской работой. Одной из основных проблем, с которыми сталкиваются руководители хореографических кружков, является проблема все возрастающих требований к выступлению детей на различных концертах базовых учреждений. Кроме этого руководитель хореографического кружка должен работать в условиях ограниченного времени, с учащимися со

средними и слабыми способностями и, наконец, сталкиваться с постоянным пополнением и частичным отсевом участников коллектива. В этих обстоятельствах балетмейстер должен уметь выбрать оптимальный путь для достижения цели своей работы.

Современный педагог-хореограф должен уметь на материале своего искусства открыть ученикам закономерности связи формы и содержания, способов отражения жизни в хореографическом искусстве.

В результате обобщения опыта работы ведущих хореографов России и Челябинской области возникли некоторые рекомендации, которые могут быть полезны для руководителей детских коллективов с любым профилем хореографического направления.

Руководителю коллектива следует сочетать задачи тренировки опорно-двигательного аппарата с развитием музыкальных, актерских и творческих способностей. Использовать дополнительные методы, способствующие наилучшему восприятию движений танца, не указанные в профессиональной методике преподавания классического или народного танца. Здесь имеются ввиду разнообразные упражнения и ритмические движения, служащие подготовительными упражнениями для освоения в дальнейшем элементов классического, народного или современного танца. Многие преподаватели хореографии, руководители хореографических коллективов имеют в своем арсенале солидный багаж таких движений-упражнений, которыми они делятся на семинарах и мастер-классах. Что касается работы руководителя-балетмейстера с элементами системы классического или народного танца, то здесь необходимо такое «сжатие» движений классического или народного танца, чтобы при применении минимума элементов можно было достигнуть максимума грамотности, танцевальности, музыкальности и выразительности.

При создании репертуара хореографического кружка возможно сочетание элементов выразительной и изобразительной пластики с элементами классического, народного, историко-бытового, современного танцев. По мнению Ивлевой Л.Д. при постановке танца не нужно идти по линии наименьшего сопротивления и выбирать просто доступные детям движения. Нужно учитывать стиль, характер сочинения, какие комбинации могут включать в себя те или иные элементы классического танца, что может быть использовано из народных, современных танцев, оправдают ли себя в создаваемом образе наиболее доступные движения танцевального шага, бега, па польки, па вальса, па шассе, па балансе и другие, соединенные с изобразительной и выразительной пластикой комбинации разнообразных линий и поворотов корпуса. Специфика танцевального языка состоит в том, что, подобно лейтмотиву, может повторяться, варьироваться видоизменяться.

Поэтому следует создавать не просто движения, а их динамическую картину (по аналогии с картиной звуков в музыке). В связи с этим, задачей балетмейстера является постоянное обогащение знаний в области своего искусства и музыки, с одной стороны, и возрастной психологии учащихся, с другой.

Формирование репертуара является важнейшим вопросом работы с коллективом для разных возрастов и лет обучения и главной проблемой, с которой сталкиваются руководители хореографических коллективов. При создании конкретного репертуара необходимо придерживаться определенных требований, хотя «по рецепту» сочинить танцевальный номер, требующий от балетмейстера несомненных творческих способностей, невозможно. В создании танцевального номера следует учитывать специфику отражения жизни средствами танца. Для одной и той же возрастной группы необходимо создавать танцы самые разнообразные:

1. Игрового, сюжетного, танцевального характера.
2. Использовать разные виды танцевальной образности: танец-действие, танец-переживание (настроение), психологический танец.
3. При выборе музыкального материала исходить из возможности его воплощения в танцевальных образах, соответствующих возрастным возможностям детей.
4. Учитывать необходимость приобщения учащихся к разнообразной музыке, воспитывающей хороший вкус.
5. Учитывать учебно-тренировочные цели.
6. При решении хореографического номера его содержание и образность должны исходить из его темы, диктуемой музыкальным материалом.
7. Необходимо помнить о возрастной психологии детей, их способности к конкретному, отвлеченному и ассоциативному восприятию и воспроизведению содержания поставленного номера и исходить из индивидуальных возможностей исполнителей при постановке номера.
8. Необходимо создавать танцевальные произведения в расчете на весь коллектив, отдельных сольных исполнителей, на пять-шесть человек (это позволяет работать с двумя составами), так как важно охватывать в концертно-исполнительской деятельности всех детей (исходя из их возможностей и способностей).

В детских хореографических коллективах возрастной состав достаточно широк, кружковцы обычно объединяются в несколько возрастных групп, например: 4-5 лет, 5-6 лет, 6-7 лет - три возрастных группы в детском дошкольном учреждении; 7-8 лет, 9-11 лет, 12-14 лет –

основные группы в школьном кружке. При постановке некоторых хореографических произведений возникает необходимость объединения участников разных возрастных групп при выполнении ими заданий разной сложности.

В детских хореографических кружках зачастую нет отбора учащихся по физическим и музыкальным данным, принимаются в коллектив все желающие. В такой ситуации руководителю необходимо создавать постановки, которые бы позволили проявить себя всем участникам коллектива. И это еще одна сложность работы в хореографическом кружке, требующая от балетмейстера творческой фантазии, особого таланта в отборе танцевальных элементов для осуществления постановки. Учащихся детских хореографических коллективов можно условно разделить на четыре категории:

1) способные, легко схватывающие и запоминающие предложенный материал, но не имеющие специальных данных,

2) с частичными специальными данными (шаг, подъем или прыжок и гибкость), но, как правило, малоспособные, плохо схватывающие материал, слабо запоминающие его,

3) не обнаруживающие ни способностей, ни специальных данных, но страстно любящие танцевать,

4) имеющие и данные, и способности, и любовь к танцам (таких, как правило, единицы).

В связи с этим балетмейстеру необходимо учитывать особенности детей и стараться найти каждому участнику коллектива его особое место в хореографической постановке.

Руководитель детского хореографического коллектива должен помнить о том, что правильно подобранный музыкальный материал – залог успеха будущей хореографической постановки. Музыка подбирается с учетом возрастных особенностей детей. Она должна быть ритмичной, яркой, выразительной, простой для понимания детьми. Музыкальные миксы должны создавать профессионалы, грамотно подбирая и соединяя фрагменты музыки. Нежелательно использовать для детских хореографических постановок музыку, написанную для инструментального исполнения, симфоническую музыку, с осторожностью необходимо относиться и к песенному материалу. Руководителю-балетмейстеру не следует забывать, что содержание музыки и танца, их стилистика и драматургия должны совпадать.

Приступая к разучиванию танца, балетмейстер кратко сообщает сюжет хореографической постановки, дает характеристику героям, если таковые имеются, или разъясняет о чем тот или иной танец. Ему следует рассказать

детям о характере, стиле и манере исполнения, указать на связь движений с музыкой, и показать, как нужно исполнять отдельно движения и танцевальные комбинации. Грамотный педагог-балетмейстер заранее начинает вводить в учебно-тренировочную работу подготовительные упражнения и элементы будущих танцевальных движений и комбинаций. Именно таким образом дети постепенно осваивают движения танца, вырабатывают технику исполнения, что в дальнейшем отражается на качестве хореографической постановки. Балетмейстеру необходимо добиваться от исполнителей выразительности, знания характера и стиля, техники, непринужденности в исполнении танца. Следует особое внимание обращать на взаимоотношение в парах, на культуру танца в целом.

Сценическое оформление хореографического произведения является завершающим акцентом перед встречей участников танцевального кружка со зрителем. Костюм для танца – это особая одежда, передающая настроение танца, стиль, характеризующая героев, действующих на сцене. Поэтому невозможно качественно оформить сценическую постановку просто подобрав костюмы из уже имеющихся. Руководитель кружка должен обладать эстетическим вкусом, уметь сочетать цвета и креативно подходить к созданию костюма для своей постановки. Необходимо обращаться за помощью в создании эскизов костюмов к специалистам дизайнерам, фольклористам, художникам. Цвет костюма, его крой, декоративность, удобство и функциональность могут либо разрушить замысел балетмейстера, либо усилить, подчеркнуть достоинства исполнителей, балетмейстера, базового учреждения. Безусловно, в этой работе руководителю необходима помощь администрации базового учреждения, спонсоров и конечно родителей участников коллектива.

Залогом успешного развития всего детского хореографического коллектива является реализация индивидуального подхода к детям за счет психофизических особенностей каждого учащегося, его интересов, склонностей, возможностей.

Вопросы для самопроверки

1. Определить сферы деятельности руководителя хореографического кружка
2. Выявить проблемы, возникающие в процессе работы с детским хореографическим коллективом
3. Как вы понимаете рекомендации по освоению техники исполнения элементов танца

4. Что необходимо учитывать при формировании репертуара хореографического кружка
5. Специфика работы с детьми в хореографическом кружке
6. Особенности музыкального материала для репертуара хореографического кружка
7. Какие методы использует в своей работе руководитель-балетмейстер хореографического кружка
8. Какова роль сценического оформления хореографических постановок танцевального кружка

ЛЕКЦИЯ 14

ВИДЫ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА. ПЛЯСКА, КАДРИЛЬ

Пляска является одним из основных жанров русского народного танца. Пляска состоит из определённых движений, которые отличаются характерной манерой исполнения, имеют национальный колорит и отражают отдельные черты пляшущего человека. Каждое движение в пляске наполнено смыслом. С помощью пластики исполнитель раскрывает содержание пляски и создаёт свой художественный образ. Все движения в пляске подчинены ритму и темпу, характеру музыки. Пляска может выражать различные состояния человека (бурное веселье, восторг, грусть и так далее).

В пляске могут участвовать парни, девушки, подростки, пожилые люди. *Мужская пляска* отличается широтой, удалью, силой, виртуозностью, ловкостью, юмором, вниманием и уважением к партнёрше. *Женскую пляску* отличает плавность, величавость, благородство, душевность, чаще женская пляска исполняется живо, задорно. Русская пляска, и мужская и женская, в зависимости от географического положения, климата, жизненных условий, характера труда и быта отличается по манере исполнения (Например: на юге танцуют быстро, на Урале женщины держат руки в кулачках и т.д.). Пляски могут исполняться и большим количеством людей и малым. *Одна из отличительных особенностей пляски – присутствие элемента импровизации, характеризующего индивидуальность исполнителя.* Импровизационными могут быть как лексика, так и рисунок пляски. Пляска разнообразна, неповторима по своим движениям, манере исполнения, настроению. Иногда в пляску исполнители вносят движения, связанные с трудовыми процессами, иногда исполнители отображают образы зверей и птиц («Горшечник», «Ленок», «На птичьем дворе», «Полёт чайки против ветра», «Брачные игры»).

Одинокaя пляска (сольная) отражает индивидуальность, мастерство, изобретательность и актёрское дарование исполнителя. В ней раскрывается душа народа. Это самовыражение, которое основано на импровизации исполнителя.

Женская одинокaя пляска исполняется девушкой или молодой женщиной. Она чаще всего начинается с проходки по кругу (экспозиция). Проходка обычно начинается с простого шага: плывущего и мягкого. В развитии этого вида пляски обычно увеличивается темп музыки, усложняются движения. В народе говорят: «Девка пляшет – сама себя красит». Кульминационный момент может включать в себя яркие дроби, вращения, сложные верёвочки. Затем в развязке следует обычно переход на медленный темп и уход, либо концовка притопом. Одинокaя женская пляска может исполняться с каким-либо аксессуаром, чаще это, конечно же платочек.

Мужская одинокaя пляска исполняется также молодым мужчиной. Он выходит обычно из общего круга или полукруга. Сначала танец исполняется медленно, постепенно развиваясь по принципу от простого к сложному. В мужской пляске кроме дробей есть хлопущки, присядки, трюковые движения. Пляска может закончиться мгновенно или наоборот постепенно. *Мужская пляска виртуозней женской, она строится на силе.*

Парная пляска может исполняться двумя девушками или двумя парнями, но чаще всего она исполняется парнем и девушкой. Парные пляски вышли и развились из свадебных обрядов. Исполнялись они на второй день свадьбы.

Содержание и настроение парной пляски могут быть различными (ревность, лёгкая обида, нежные ухаживания). Например: девушка всем своим видом, богатой мимикой, разнообразными движениями рук показывает, что она не принимает ухаживания парня (может дёрнуть плечом, топнуть на него, щёлкнуть платком по носу). Но в основном парные пляски очень лиричны. Старинные парные пляски носили такие названия как «Голубка», «Голубь», «Голубиные», здесь отношения партнёров напоминают воркование голубей. Парная пляска не имеет строгого рисунка. Каждая пара танцует в своей манере. В парной пляске нет быстрого нарастания темпа, как в одинокой. Она более ровная по темпу и по движениям. В танце пара работает на раскрытие содержания. Все движения парня и девушки исполняются легко, без громких стуков, лирично, в определённом настроении. Постепенно, по ходу развития пляски парень и девушка с помощью своих движений, яркой мимики раскрывают друг перед другом свои душевные чувства (застенчивость, ласка, гордость). Но, не смотря на

обоюдные симпатии, а порой и близкие отношения парень, в традиционной парной пляске не обнимает девушку, даже не берёт её за руку. Заканчивается парная пляска поклоном друг другу. Старинные русские парные пляски исполнялись под распространённые в народе свадебные, любовные, хороводные песни («При долинушке калинушка стояла...», «У голубя, у сизого», «Во колодице водица холодна»).

Групповая пляска – характеризуется определённым числом участников (обычно не большой состав), большой организованностью, установленным построением (определённые фигуры). Состав может быть разнообразным: одни девушки или парни (от 4 до 16 человек), пары, чётное или нечётное количество человек, тройки, кроме этого в групповых плясках принимали участие и пожилые люди.

Групповые пляски традиционны, но в некоторых сохраняется импровизационный момент (соло).

Для каждой групповой пляски характерна своя мелодия.

Создавались групповые пляски на основе народных традиций, с учётом особенностей местной манеры исполнения, обычаев и передавались из поколения в поколение. В каждой пляске есть определённое содержание, они очень разнообразны по рисунку. Одни из них навеяны наблюдениями за повадками животных, птиц. Они являются *подражательными* («Медведь», «Гусачок»). Другие связаны с *трудовыми* процессами и сельскохозяйственными работами («Толкуша», «Веретено», «Косари», «Бульба», «Ленок»). Существуют пляски в основе которых лежит *определённый рисунок* («Звёздочка», «Воротца», «Цепочка»). Есть пляски, получившие свои названия от *определённых движений* исполнителей («Топотуха», «Крутиха», «Перехватка»). Интересно построение пляски «Перехватка»: здесь среди пар всегда остаётся один лишний парень, который перехватывает понравившуюся девушку, таким образом, всегда остаётся кто-то третий лишний. Существуют пляски, построение и названия которых *связаны с количеством танцующих*. Таковы уральские пляски «Шестёра», «Семёра», а также «Девята». Кроме этого, встречаются пляски, в названии которых *передаётся характер исполнения* – «Метелица», «Бешеная», «Веселуха», «Трясуха». Многие групповые пляски имеют чёткое место своего рождения и распространения: «Крутиха» (Урал), «Лявониha» (Беларусь), «Гопак» (Украина), «Пермская Топтуша», «Смоленский гусачок».

Массовый пляс отличается от всех других разновидностей плясок своей стихийностью. Это импровизация, творчество народа. Здесь у каждого исполнителя основная задача – показать себя, показать, что он может сплясать лучше других. Каждый исполнитель может войти или выйти из

пляса в любой момент, не дожидаясь его окончания. Исполнитель может плясать в любом месте площадки, с любым участником пляса.

Массовый пляс – древнейший вид русской пляски. Он возник на игрищах, не только от избытка сил, энергии и эмоционального подъёма, но и в связи с различными событиями жизни людей (свадьбы, праздники календарного цикла). За века изменилась лексика и манера исполнения, но суть массового пляса осталась прежней – это стихийность и *импровизационность*. Наиболее распространены: «Плясовая-рассыпная в двенадцать колен» в Ленинградской области, «Большой пляс» на Урале, «Тимоня» в Курской области.

Перепляс – это соревнование в силе, ловкости, изобретательности, это показ исполнителя, его индивидуальности, его характера, демонстрация виртуозности исполнения движений танца. В переплясе нет строго установленной композиции. В основе его индивидуальное творчество плясунов, заключающееся в постоянном комбинировании движений и импровизации в момент исполнения. В старых традиционных русских переплясах участвовали два юноши, или два молодых мужчины, девушки не принимали участие в переплясе. Плясуны состязались до полной победы, которая заключалась в максимальном исполнении сложных замысловатых движений. Учитывалось и мастерство исполнения, чем техничнее и изобретательнее были плясуны, тем больше интереса вызывало соревнование. Принять участие в переплясе могли только подготовленные плясуны. Исполнители начинали готовиться задолго до праздника. Репетировали поодиночке, разучивали по 50 и более колен. А люди готовились судить соревнование.

Старый русский перепляс исполнялся под аккомпанемент музыкального инструмента, реже под песню. Начинался перепляс с медленного темпа и заканчивался быстрым, хотя стремительного нарастания темпа не наблюдалось.

Старинный русский перепляс имеет свою традиционную форму и устоявшееся правила: юноши выходят в круг и встают на некотором расстоянии друг от друга, танцуют по одному; начинавший парень делает проходку по кругу, показывая свою манеру и характер; затем он исполнял движение и становился на место, жестом или притопом приглашая соперника; второй плясун, приняв вызов, исполнял свою проходку, затем он обязан был повторить движение соперника, после чего выдать своё движение более интересное. Так перепляс продолжался далее. Исполнители танцевали не только заранее подготовленные коленца, но и активно импровизировали. Кроме этого соревнование могло усложняться некоторыми потешными

требованиями, например: не улыбаться. Зрители следили за исполнителями, не давая повторять движения и фигуры. Женские переплясы возникли позже мужских. Здесь соревнование основано на женских отношениях, женских движениях (демонстрация своей красоты, наряда). В некоторых переплясах, особенно женских, присутствует частушка. Исполнительница танцует очередное колено и тут же поёт частушку.

Кадриль является одним из сравнительно недавно сложившихся видов русской пляски. По количеству исполнителей её можно отнести к групповой пляске.

Но её более *позднее возникновение* и появление в быту человека, *своеобразное построение, чёткое деление на пары и фигуры* и ряд других признаков, отличающих кадриль от традиционных групповых плясок, позволили выделить её в самостоятельный вид русской народной пляски.

Кадриль ведёт своё происхождение *от салонного французского танца*, который в свою очередь восходит к английским контрдансам и является их разновидностью. Контрданс – народный танец английских крестьян 17 века. Французская кадриль, пройдя путь через светские салоны и танцевальные залы многих стран (в том числе и России), начала распространяться в народе в начале 19 века. В России кадриль больше всего распространена была в больших торговых городах: Петербург, Москва, Ярославль, Самара, Нижний Новгород. Там, где были приезжие иностранцы или побывавших за границей служащие люди. Знакомство с кадрилию происходило на основе их рассказов, они же порой и показывали в городах и деревнях некоторые фигуры танца, уже явно переделанные на свой манер, на свой вкус. В народе кадриль десятилетиями создавалась заново, изменялась. Русские самородки - исполнители, импровизаторы, снискавшие себе славу отличных плясунов и плясуний, и обладавшие большим художественным вкусом, перерабатывали старые и сочиняли новые фигуры, а порой и целые кадрили в зависимости от местных особенностей - манеры исполнения, музыки, песен, танцевальных движений и т.п. Сочиняя и перерабатывая кадрили, они исходили не только из личных вкусов, но и учитывали особенности жизни своего села, деревни или города, а также требования времени. В результате русская кадриль приобрела своеобразные движения, рисунки, а из салонного танца остались лишь некоторые движения и название, да и те изменились на русский лад (кадрель, кадрёшка, кандрель). Русский народ сделал кадриль более богатой и разнообразной по рисунку, введя в неё многие фигуры хороводов и плясок (круг, корзинка, прочёс). В кадрили принимали участие обязательно чётное количество пар. В некоторых местностях, где было недостаточно мужчин для составления кадрили, танцевали девушки.

Если салонная французская кадриль состояла из 5-6 фигур, то в русской народной кадрили могло исполняться от 3-х (например, Торжокская кадриль Тверской области) до 14 фигур (например, в Саратовской кадрили) и более. В русских кадрилях фигуры получили многочисленные названия продиктованные местными особенностями. Названия фигур ярко характеризуют их с точки зрения хореографии. Одни из фигур пришли из *пляски* – «задорная», «крутня», «вертня», «проходочка», «дробить». А другие названия фигур *определяют отношения танцующих между собой* – «знакомство», «со второй», «с третьей», «девки нарасхват». Некоторые фигуры кадрили получили свои названия от *композиционных рисунков* – «звездочка», «воротца», «уголочки», а некоторые от *названия песни* под которую исполняются – «подгорная», «сени», «барыня», «камаринская». *Иногда в русских кадрилях присутствует поцелуй*. Фигуры с поцелуями больше всего распространены в центральных областях России. Такие фигуры могут иметь названия – «поцелуйчик», «казёнка», «прощальная». Во время исполнения таких фигур кадрили гармонист иногда выкрикивает: «Целуются вместе!», или «Целуются по-одному!»; а иногда он может крикнуть: «Казёнку гармонисту!» - и тогда девушки целуют его. *В некоторые фигуры кадрили вошли элементы одиночной пляски или перепляса*. Так появились названия фигур «под Барыню», «перепляс». Здесь участники кадрили показывают свое индивидуальное мастерство. Такие фигуры встречаются в кадрилях Самарской области. Иногда фигуры кадрили имеют сугубо местные названия, например, в Архангельской области наряду со словом фигура существует слово игра. Здесь же в некоторых кадрилях нет названий фигур, но фигуры пронумерованы («Первое колено», «Второе колено» и т.д.).

Для всех кадрили характерно исполнение каждой фигуры под определенную мелодию, песню.

Каждая фигура кадрили отделяется от следующей паузой, выкриком заводилы или притопом, ударом, хлопком или даже взмахом платка. Иногда исполняются поклоны пар друг другу, как это делалось в старинных французских и английских кадрилях (интродукция).

Кадриль постоянно развивалась, усложнялась и технически совершенствовалась, обогащалась новыми фигурами. Так, например, в кадрилях появляются фигуры «вальс» и «полька» («Травинская кадриль» Астраханской области, «Череповецкая», «Московская» кадрили).

В некоторых кадрилях встречаются частушки, припевки. В некоторых танцующие благодарят друг друга не только поклонами, но и подарками.

Из огромного разнообразия кадрилией по форме построения выделяются три группы кадрилией: квадратные (угловые, по углам), линейные (двухрядные) и круговые. В некоторых кадрилиях по ряду различных причин не всегда выдерживаются эти формы построения от первой фигуры до последней. Обычно смешиваются линейные и круговые или угловые и круговые кадрили. Но это смешение происходит чаще всего внутри той или иной фигуры. *Принадлежность кадрили к одной из этих групп определяется по начальному и конечному построению каждой фигуры и по большинству фигур, исполняемых в этом построении.*

Квадратная (угловая), «на четыре стены», «по углам». Это группа кадрилией исполняется четырьмя парами, стоящими друг против друга или по сторонам квадрата. Движение и переходы пар происходят по диагонали, крест-накрест или по прямой. Например:

все пары одновременно сходятся к центру и затем возвращаются на свои места;

две противоположные пары идут навстречу друг другу и меняются местами; две другие пары или стоят на месте или же кружатся;

две противоположные пары идут навстречу друг другу и образуют кружок; после поворота по кругу на определённое количество тактов пляшущие пары расходятся обратно на свои места или же меняются местами;

две противоположные пары сходятся в центре и парень одной пары передаёт другому свою девушку, а сам, оставшись один, пляшет перед ними.

Несмотря на схожесть рисунка, кадрили резко отличаются по исполнению, так как их пляшут всегда в манере, присущей той местности, в которой бытует данная кадрили.

Линейная (двухрядная) кадрили, здесь может участвовать от двух до 16 пар и даже более. Слева от зрителя все нечётные, справа все чётные номера пар. Каждая пара пляшет почти всегда только с противоположной парой. Главное в композиции линейной кадрили - пары идут друг на друга одновременно или же одна пара подходит к другой. Благодаря свободно меняющемуся количеству пар эта кадрили может исполняться и в небольших помещениях, и на просторах улицы. Линейным кадрилиам присущи свои различные построения и переходы пар:

линии одновременно сходятся друг с другом и вновь расходятся на свои места,

одна линия стоит на месте, а другая подходит к ней и отходит на своё место,

пары одной и другой линии через одну идут одновременно к парам другой линии, оставшимся на месте, подойдя к противоположным парам,

участники образуют кружочки из двух пар, которые движутся против хода часовой стрелки, затем пришедшая пара, пройдя под «воротиками» другой пары, возвращается на своё место,

девушки образуют круг между двух линий парней; круг может состоять и из парней, тогда девушки находятся в линиях,

две линии идут навстречу друг другу, одна линия проходит под «воротиками» другой; дойдя до противоположной стороны, обе линии разворачиваются и идут на свои места, но теперь под «воротиками» проходит уже другая линия.

Часто при начале линейных кадрили на одной стороне выстраиваются парни, а на другой девушки. Затем происходит приглашение, и пары становятся в линии одна против другой. Это может происходить как без музыки, так и в сопровождении музыки, являясь 1 фигурой кадрили.

Линейные кадрили распространены на севере России (Архангельская, Вологодская области), на Урале и в Сибири, в Ярославской, Костромской, Новгородской областях. «Давыдковская» кадрили Ярославской области является одной из самых интересных линейных кадрили. Она богата разнообразными построениями: «круг», «змеяка», «ручеек», «пила», «волна» - все эти построения встречаются внутри фигуры, которая неизменно начинается и заканчивается в линиях. Все танцуют её с большим достоинством, а девушки – изящно. Здесь нет ни стуков, ни притопов.

В круговой кадрили участвует чётное количество пар, чаще всего 4 или 6, реже 8 пар. Но иногда может плясать и нечётное количество - 5 или 7 пар, но количество пар должно быть не меньше четырёх. Пары располагаются по кругу, их отсчёт ведётся по движению часовой стрелки. Первая пара всегда находится слева от зрителя. Движение пар и одиночные переходы происходят в основном по кругу, против движения часовой стрелки, иногда и по движению часовой стрелки, а также к центру круга и обратно. Например:

парни стоят на своих местах, а девушки переходят по кругу, пока вновь не дойдут до своих партнёров,

наоборот, девушки стоят на своих местах, а их партнёры проходят по кругу,

парни и девушки одновременно идут по кругу в противоположных направлениях, пока не дойдут до своих партнёров,

девушки или парни сходятся к центру круга и образуют «звёздочку» или круг; совершив в этом построении полный поворот, возвращаются к своим парам,

парни или девушки образуют внутренний круг, повернувшись лицом к внешнему кругу, исполнители совершают обход со своими партнёрами правым или левым плечом вперёд.

Круговые кадрили могут исполняться простым, шаркающим, переменным шагом.

Очень интересна Кураповская кадрили Самарской области. Местные жители называют её «Кружевной». Раньше она состояла из 12 фигур, каждая из которых сопровождалась песней, исполняемой и танцующими и зрителями, сейчас известны 6 фигур.

1 фигура - «По улице мостовой»

2 фигура – «А ты улица, улица моя»

3 фигура – «На горе то калина»

4 фигура – «Мы пололи ленок»

5 фигура – «Запрягу я тройку борзых»

6 фигура – «Саня милый где ты был»

Все песни исполняются в среднем темпе, иногда чуть быстрее. Танцуют 4 пары, реже 6 пар. В этой кадрили фигуры не имеют названий и во время исполнения не объявляются. Перед началом танца участники, чаще девушки говорят: «Ребята, давайте сыграем кадрили!» Исполнители встают в круг и берутся за руки. С началом музыки все поднимают руки не выше уровня плеч, а на сильную долю такта все резко с акцентом опускают руки вниз. В момент движения вниз руки разъединяются, круг разрывается, после чего все кружатся парами по часовой стрелке. Так начинают все фигуры Кураповской кадрили. Заканчивается каждая фигура тоже своеобразно: в конце фигуры все танцующие становятся по кругу и на сильную долю последнего такта исполняют хлопок в ладоши с одновременным ударом правой ногой в пол. Основной ход – мелкий шаг на каждую четверть.

Не менее интересны круговые кадрили Московской области («Гжельские колёса», «Степановская кадрили»), Урала («Верещагинская кадрили»).

Таким образом, можно сформулировать *основные принципы построения кадрили*:

1. Построение танца по отдельным фигурам
2. Музыка для каждой фигуры
3. Построение пары против пары
4. Возврат партнера и партнерши на свое место.

Лансье является разновидностью кадрили. Этот танец ведёт своё происхождение из группы английских контрдансов, что и кадрили, и во многом схож с нею. Лансье появилось в России через 50-60 лет после

кадрили и прошло тот же путь, что и кадрили - от салонного танца до народной пляски. Лансье в народе иногда называют «ланце», «ланцо», «линце», «ланчик», «лансе» и т.д. Эта пляска не получила такого широкого распространения, как кадрили, и встречается чаще в северных областях России и в Сибири.

Лансье исполняет чётное количество пар. Они выстраиваются квадратом, реже двумя линиями. Пары переходят по диагонали, по кругу. Фигур в лансье меньше, чем в русской кадрили. Чаще - 5 фигур, иногда 4 или 6. Каждая фигура имеет свою мелодию. Обязательной фигурой является «шен». Лансье исполняется степеннее, чем русская кадрили.

Вопросы для самопроверки

1. Перечислить виды русской пляски
2. Из чего состоит пляска
3. Какие эмоциональные состояния человека может выражать пляска
4. Характерные особенности мужской пляски
5. Характерные особенности женской пляски
6. Главная отличительная особенность русской пляски
7. Что содержит в себе одиночная (сольная) пляска
8. Характеристика женской одиночной пляски
9. Характеристика мужской одиночной пляски
10. Какими могут быть парные пляски
11. Раскрыть содержание пляски когда танцует парень и девушка
12. Под какие песни исполнялись парные пляски
13. Характерные особенности групповой пляски
14. Характерна ли импровизационность для групповой пляски
15. Музыкальное сопровождение групповой пляски
16. Объяснить классификацию плясок по содержанию
17. Назовите распространенные пляски и их региональную принадлежность
18. Что значит массовый пляс
19. Когда возник массовый пляс
20. Характерные особенности массового пляса
21. Назовите известные массовые плясы
22. Что такое перепляс
23. Кто мог участвовать в переплясе в старину
24. Что учитывалось при выборе победителя перепляса
25. Какая подготовка необходима была для победы в переплясе
26. Опишите форму старинного русского перепляса

27. Что значит потешные требования
28. Чем отличается женский перепляс от мужского
29. К какому виду русской пляски можно отнести кадрили
30. Какие характеристики позволяют выделить кадрили в отдельный вид пляски
31. Происхождение кадрили
32. Где наиболее распространялась кадрили в России
33. Что характерно для русской кадрили
34. Количество фигур в русской кадрили, названия фигур, от чего они зависят
35. Существует ли поцелуй в русской кадрили
36. Музыкальное сопровождение кадрили
37. Назовите три группы русской кадрили
38. Характерные особенности квадратной (угловой) кадрили
39. Характерные особенности линейной кадрили
40. Характерные особенности круговой кадрили
41. Приведите примеры различных кадрили
42. Сформулируйте основные принципы построения кадрили
43. Что такое лансье

ЛЕКЦИЯ 15

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ РУССКОГО ТАНЦА НА УРАЛЕ

Народные танцы каждого края отражают неповторимые условия жизни и характер населяющих его людей. Для уральского народного творчества характерно, прежде всего, обилие и разнообразие его истоков.

Освоение богатств Урала привлекало сюда множество людей из разных краев России. Бежали на Урал крестьяне с берегов Вологды и Устюга. Скрываясь от религиозных гонений, пробирались староверы с далекого Керженца - кержаки. Богатые уральские горнопромышленники скупали в центральной России целые деревни крепостных и привозили на Урал. Семьями приезжали украинцы, селились в заводских поселках. Местное население составляли коми-пермяки, башкиры, татары, марийцы. Сегодня на территории Челябинской области проживает более 30 народов: русские, татары, башкиры, немцы, белорусы, мордва, казахи и др.

Вместе с беглецами, переселенцами, работными людьми пришли на Урал их песни и танцы. Оригинальностью и большим разнообразием отличаются русские народные танцы Урала. В отдельных плясках, кадрилиях, переплясах отчетливо видны элементы марийских, татарских, башкирских и других национальных танцев. Башкиры, татары оказали влияние не только на хореографию, но и на музыку. Даже в таких распространенных мелодиях, как «Коробушка», «Во саду ли, в огороде», «Барыня», есть несколько иная окраска, чем в средней полосе России. В свою очередь и русский танец также оказывал большое влияние на хореографическое искусство других национальностей.

Танцы на Урале отличаются от танцев других областей и характером, и манерой исполнения, и своеобразием рисунка, и тематикой. Особые условия жизни края, края железа и угля, заводов и шахт, порождали своеобразие манеры исполнения, оригинальное содержание плясок. Многие детали в танце рассказывают о жизни народа. Женщины на Урале выполняли физическую работу наравне с мужчинами, и это отложило отпечаток на их манеру исполнения танца. Гордая, уверенная поступь, чувство собственного достоинства, движения широкие, пластичные. Девушки держали руки в кулачках, кисти закрывали краями юбки – таким способом они скрывали мозоли на руках. Парень в танце выступал с гордо поднятой головой, раскрыв руки, как крылья - во всём чувствовалась сила, ловкость.

Основные формы уральских танцев: кадрили, кадильные пляски, хороводы и игровые хороводы.

К *хороводам* относятся «Горница», «Кумушки», «Клубок», «А я улком шла», «Пирожки», «Пошли наши гуси», «Зайнька», «Княгини, мы до Вас пришли» и другие. Большой популярностью на Урале пользовались уличные молодежные хороводы и плясовые песни в Троицу и Петров день. Но празднование Троицы на Среднем Урале в середине XIX- начале XX века отличалось от того варианта, который был известен русским на Южном Урале. На Среднем Урале в Семик крестьяне не ходили в лес, не завивали венков, не пели песен и не водили хороводов. Развлечения и обряды, связанные с культом растительных сил, совершались в воскресный день Троицы и на следующей Троицкой неделе в заговенье перед началом Петровского поста. Троица здесь осознавалась праздником, а Семик, как и родительская суббота – днем памяти умерших.

Ярким примером народного творчества является традиция празднования Семика на Южном Урале.

А.И. Лазарев в книге «Народное творчество Южного Урала» (стр.14-48) подробно описывает празднование Семика на Южном Урале. Хороводы,

которые разыгрывались крестьянками, могут лечь в основу сценического варианта хореографических произведений. В четверг перед Троицей девушки наряжались по-праздничному, половина из них рядилась в мужские костюмы. Мужчины в празднике участия не принимали, так как день был будничным и они все работали. Если день был пасмурным или дождливым, то девушки надевали шутовские костюмы, а лица мазали сажей. Нарядившись, шли по улице и пели песни. Придя в лес, затевали игры, хороводы. Игра «Выходила девушка в сырой бор» - символизировала пробуждение природы от зимней спячки.

Хороводы Урала имеют разнообразное построение. Это - и круг в круге, и «Улитка», и «Улица», и «Воротца».

Фигура «Улитка» на Урале имеет название «навивать нитку». Эта фигура «навивается» из круга, когда ведущий хоровода разрывает общий круг и, продолжая движение по спирали в том же направлении, но уже внутри круга, делает как бы новый круг, круги становятся все меньше, а все идущие за хороводником точно повторяют рисунок его движения.

Фигура «Улица» на Урале имеет название «проулочек». Эту фигуру образуют два ряда, две параллельные линии, стоящие на небольшом расстоянии лицом друг к другу. Эти две линии могут одновременно сходиться, либо по очереди, или, одна линия может отступать, а другая идти на неё.

Фигура «Ворота» на Урале имеет название «воротишки». Две линии исполнителей стоят парами одна против другой. Пары одной линии берутся за руки и, подняв их вверх, образуют «ворота». Пары, стоящие в другой линии проходят под воротами.

Как и в других областях России на Урале каждое время года отмечалось традиционными праздничными играми и забавами. Приходя на Урал, переселенцы хранили традиции определённой местности, той, где они родились и выросли. Например, в Верхнетурском уезде Пермской губернии сохраняются в чистоте московские и ярославские песенные традиции, а в западных районах - новгородские. В районах Екатеринбургского, Шадринского, Верхнеуральского, Златоустовского, Красноуфимского уездов – традиции Костромских, Ярославских земель, Москвы, Саратова, а также Казани, Дона, Кубани и Яика; по соседству жили русские и украинцы, башкиры и татары, чувашаи и удмурты.

В жанре пляски на Урале наиболее распространены кадрили, кадрильные пляски, переплясы. Кадрили можно разделить на старинные и современные. Старинная кадриль плавная, степенная, исполняется в медленном темпе, с большим достоинством. Движения и рисунок танца в

старинных кадрилих просты: «Байновская кадриль», «Курганская кадриль», «Узелок с задумкой».

«Байновская кадриль» была записана в селе Байны Богдановичского района Свердловской области. Танец старинный, изящный, церемонный. Кадриль относится к группе линейных. Движения плавные, грациозные. По окончании каждой фигуры исполнители хлопают в ладоши. Кадриль состоит из 7 фигур. Основной ход – переменный шаг.

В Сысертском районе Свердловской области была записана необычная, несущая в себе своеобразную игру кадриль «Узелок с задумкой». Кадриль также относится к группе линейных, состоит из 4 фигур. 1 фигура – «Знакомство», 2 фигура – «Девичья лукавая», 3 – «Узелки развязывай», 4 – «Гуляние»

Старинные уральские кадрили очень поэтичны. Начинается кадриль так, что часть участников – девушки стоят на одной стороне площадки, а, парни - на другой. Затем идет «приглашение» и все расходятся по парам. Это может происходить без музыки и с музыкой, становясь первой фигурой кадрили. Каждая фигура может начинаться со взмаха платочком ведущего. В течение всего танца парень ухаживает за девушкой, красуется перед ней, подносит ей подарки. Девушки ведут себя степенно, двигаются плавно, сохраняя чувство собственного достоинства. В танцах Урала часто встречаются моменты, когда все перестают плясать, прогуливаются под руку, гармонь играет чуть тише. Во многих фигурах уральской кадрили встречается типичный «уральский молоточек», его мелкая и четкая дробь не лишает пляску ни теплоты, ни спокойствия, вызываемого общей ее картиной. Основной шаг кадрили – простой, переменный, «шаркающий».

Современные кадрили отличаются быстрым темпом, стремительностью движений, темпераментными дробями, частыми подскоками. Движения и рисунок танца намного сложнее и разнообразнее. К этой группе кадрили относятся «Крученка», «Топтуша», «Прикамская кадриль», «Шестера», «Семера». Существуют кадрили, которые называются по количеству участников: «Шестёра» - 2 юноши, 4 девушки; «Семёра» - 3 пары и седьмой человек (гармонист или объявляющий фигуры); «Восьмера» - 4 пары; «Девята» - 3 юношей и 6 девушек; по названию села «Кочкарская», «Тютнярская» и т.д. Например, в Красноуфимском районе Свердловской области была записана кадрилиная пляска «Крученка» (Манжора Б.Г. С песней и танцем, стр 24-28). Она исполняется тройками – в каждой тройке две девушки и парень. Вся пляска состоит из переплетов танцующих в непрерывном вращении.

На Урале было принято по окончании кадрили одаривать друг друга. Парни дарили девушкам косынки, бусы, ленты, иногда конфеты, а девушки в свою очередь дарили парням расшитые кисеты, платки, пояса.

Народные танцы (хороводы и кадрили) тесно переплетались с *частушками*. Русской частушке посвящено серьезное исследование Ованесян Л.Г., проведенное на территории Тютнярского куста Аргаяшского района Челябинской области. Тютняры – так называют несколько сел, расположенных вокруг небольшого озера: Кузнецкое, Губернское, Смолино и Беспаловка. История появления Тютняр связана с именем заводчика Демидова. Семьдесят семей, выигранных в карты у Екатерины II, вывез он из Московской губернии на Южный Урал, основав здесь небольшой заводик. В окружении башкир, татар и других переселенцев, самобытное искусство переселенцев трансформировалось и приобрело новые черты.

В исследовании Ованесян Л.Г. частушка рассматривается в единстве с движением, танцем. Автор четко определил порядок «народного действия», где пение, танец и шествие составляют единое целое: 1) «соборные» уличные шествия с припевками и пляской «навстречу»; 2) круговая пляска и перепляс на «лавычках» (возле какого-либо дома); 3) кадрили; 4) «разборные» уличные шествия.

В Тютнярах слово «кадриль» произносилось в мужском роде и звучало как «кадрль». Перед танцем движущаяся по улице кампания останавливалась возле обозначенного дома – здесь «строились» «лавычки», что означало место сбора и общения сельской молодежи. «Лавычки» имели названия по имени хозяина дома или по району, селу, где располагались (Баландинские, Фимкинские, Беспаловские). Публики на одних лавочках могло насчитываться до сотни и более человек. Они заводили несколько «больших» (четырепарных) или «маленьких» (двухпарных) кадрили одновременно.

Основная роль в тютнярской кадрили отводилась партнеру. Активная роль мужчин выражается, прежде всего, в том, что каждую фигуру начинают они (кроме третьей и четвертой), в разнообразии всевозможных движений во время «соло» и «проходки». Танцевальные движения мужчин носят оттенок соревнования, щегольства. Только в двух фигурах начинают первыми женщины, да и то такого яркого соло, как у мужчин, у них нет. Танец женщин сдержан, только в одном случае есть дробные движения, но они не яркие. Несмотря на сдержанность, различные проходки женщин отличаются внутренним темпераментом. Частушка являлась полноценным участником тютнярской кадрили и все из двенадцати фигур, кроме первой, опевались куплетами со своей мелодией, словесными текстами соответствующей

тематики и ритмики. Огромная роль отводилась аккомпаниатору-гармонисту, который управлял всем процессом.

Уральская кадриль отличается в ряду подобных танцев, бытовавших в России, большей продолжительностью, массовым участием (одновременно могли плясать по четыре-шесть кадрилей на четыре пары) с активной и основной ролью мужчин-партнеров в большинстве фигур; композиционным и драматургическим построением; импровизационным началом.

Кроме уличных, луговых, летних плясок, на Урале по избам молодежь организовывала вечерочные игры с песнями и плясками. Избовые гуляния являются характерной особенностью уральских посиделок. Зимы на Урале долгие, поэтому вечерки устраивались в специальных помещениях, в больших домах, в просторных и малонаселенных – в домах молодых вдов, солдаток. Поэтому все танцы избовые исполнялись группами, на сколько позволяло помещение. Парни и девушки собирались в нарядной одежде, с гармошкой, балалайкой. Такие коллективные сборища превращались в публичные смотрины женихов и невест. Очень интересную избовую пляску-игру с препятствиями описывает О.Н.Князева: «На пол бросают ухваты, сковородники и тому подобные предметы, располагая их крест-накрест. Парни начинают плясать каждый по своему «выкаблучивая», то есть как можно замысловатее. Тот, кто задевал предметы, выходил из игры, вместо него вступал другой, и так до конца, пока не оставался победитель, всех переплясавший и не задевший предметов. В награду он получал поцелуй девушки, чарку вина, и лучшую кочерыжку в порядке шутки»

Костюм и народный танец находятся в постоянной зависимости друг от друга. Костюм органически связан с содержанием танца, является его «визитной карточкой».

Основным типом женской одежды на Урале является комплекс с сарафаном. В комплекс с сарафаном входила рубаха, пояс, иногда запон (фартук) или душегрея, головной убор - шамшура или кокошник.

Разные типы сарафанов последовательно сменяли друг друга или существовали одновременно у разных групп населения. По признаку кроя различают сарафаны туникообразного, косоклинного и прямого типа и сарафан на кокетке. Сарафаны шьют из шелковых и хлопчатобумажных материй: штофа, тафты, бархата, поплина. По месту застежки или срединного шва сарафана пришиты воздушные петли из шелкового или золотого шнура. На этот же шнур с другой стороны застежки нанизаны дутые металлические или хрустальные в оправе пуговицы. Сарафан с отрезной деталью - кокеткой (лифом, перелинкой) – наиболее поздний,

появившийся под влиянием городской моды. Его носили с белой или цветной рубахой из хорошего, покупного материала.

До конца XIX в. наиболее используемой нательной одеждой, надеваемой с сарафаном, была поликовая рубаха. Ворот большинства поликовых рубах плотно охватывает горло, ткань вокруг горловины собрана в мелкие сборки и оформляется узкой обшивкой или небольшим воротником. Край широкого по всей длине рукава собирали в складки и обшивали, зауженного – могли украшать кружевом. Во второй половине XIX – начале XX века женские повседневные и праздничные рубахи шили из разных материалов: будничные поликовые рубахи – из холста и пестряди в мелкую клетку, праздничные – из хлопчатобумажной фабричной ткани (ситец, кисея), их украшали вышивкой по вороту, поликам и краю рукава.

В комплекс одежды с сарафаном могла входить душегрея – короткая распашная одежда на лямках, которую носили городские и заводские жительницы. Изготавливалась она из покупной хлопчатобумажной, шелковой или парчовой ткани, иногда расшивали золотом. Предметом традиционной одежды также был шугай. По свидетельствам старожилов Урала шугаем (шугайкой) могла называться как верхняя одежда, так и одежда комнатная, надеваемая с сарафаном или юбкой.

Тканый пояс играл важную роль в обрядовой жизни крестьян, выполнял ряд ритуально-магических функций. Он является центром композиции и равновесия, завершает костюм, разделяя его на две части – верх и низ, скрепляет в единую форму части костюма и человеческое тело. В Свердловской области различались способы ношения поясов мужчинами и женщинами: в Ирбитском районе женщины носили кисти слева, а мужчины спереди. В Каменском районе мужчины завязывали пояс кисточками назад, а женщины – кисточками вперед.

Фартук – запон – был принадлежностью как женского, так и мужского традиционного костюма. Мужские фартуки обычно шили с нагрудкой, женские – без нагрудки.

Прически и головные уборы девушек и замужних женщин – строго регламентированы. Девушки заплетали волосы в одну косу и носили головной убор – ленту (повязку), которая не закрывала волосы полностью. Замужние женщины заплетали волосы в две косы и укладывали их вокруг головы. Женские головные уборы полностью закрывали волосы. Наиболее старинные женские головные уборы крестьянок и заводских жительниц – кокошник и шамшура. Кокошник – головной убор, лицевая часть которого – очелье – имеет твердую основу, задняя часть – мягкая. Передняя часть кокошника украшалась вышивкой, бисером, полоской позумента или

кружевом. В начале XX века кокошник сохраняется лишь в качестве свадебного головного убора. Шамшура – головной убор с твердым плоским стеганым дном и нешироким мягким околышем – широко бытовала на Урале в костюме заводского и сельского населения, у жительниц городов. Сорока на Среднем Урале – мягкий головной убор: к куску ткани, имеющему закругленные края в верхней части, пришито очелье, переходящее в завязки, которые завязываются на голове поверх хвостовой части. Шили сороку из холста или шелковой ткани. Во второй половине XIX в. повсеместным головным убором девушек и женщин становится платок.

Примерно в середине XIX века появляется термин пара, парочка. Первоначально парой называли рубаху и сарафан, сшитые из одного материала или подобранные по тону тканей. В Сибири, например, хорошим приданным считалось 22 пары, дополненные поясами и шальями. Долгое время парочки были праздничным костюмом молодых женщин и девушек. Позднее они превратились в одежду просватанных девушек. Парочку обязательно должна была надевать невеста, когда по обычаю причитала на девичнике. Таким образом, пара - это праздничная одежда. Это объясняется еще и тем, что по традиции к нарядной одежде относились очень бережно, носили долго, надевали нечасто, чаще по праздникам, старались передать по наследству. У православных очень быстро парочки становятся венчальной одеждой. «Невеста одевала розовую парочку...» (Свердловская область, Алапаевский район). «Берегли подвенечную парочку для похорон...» (Свердловская область, Камышловский район, с. Б. Пульниково). Крой таких парочек из рубахи и сарафана наследовал традиционные формы (косоклиный сарафан, прямой сарафан, рубахи с поликами, туникообразные и т.д.). Позднее традиционный сарафанный комплекс уступает место юбочному комплексу. Парочки такого типа (юбка - кофта) появились в русской деревне в последней трети XIX в., получив широкое распространение к началу XX века по всей России. Они бытовали во многих деревнях вплоть до 20-х годов XX века. На Урале парочки, получив большое распространение, очень быстро из разряда праздничной одежды становятся одеждой будничной.

Мужской крестьянский костюм, да и не только крестьянский, но и мещан в небольших провинциальных городках, состоял из туникообразного покроя рубахи-косоворотки с застёжкой на левую сторону и с невысоким стоячим воротом, нешироких портков, которые кроились по бёдрам и заправлялись в сапоги. Под них надевали исподники - род кальсон. Их шили из холстины. Обувь была кожаная. Праздничная кожаная обувь шилась из кожи лучшего качества. Особенно ценились опойковые сапоги - из кожи

молочных телят. Молодые мужики и холостые парни обычно заказывали такие сапоги и просили, чтобы голенище собирали в гармошку, а в подошву "для скрипа" подкладывали бересту.

Таким образом, можно выделить целый ряд особенностей танца на Урале:

- разнообразны истоки уральского народного танца. В нем соединились особенности исполнения танца в европейской части России и элементы национальных танцев коренных народов Урала (марийцев, татар, башкир и других);

- особые условия жизни людей (работа на заводах и шахтах) порождали своеобразие манеры исполнения: гордая поступь с высоко поднятой головой, с чувством собственного достоинства, широкие движения, у мужчин раскрытые как крылья руки, демонстрирующие силу и ловкость, у женщин кисти рук, собранные в кулачки.

Для уральского народного танца характерны следующие движения:

- уральский бег («молоточки» одинарные и двойные)
- стелющийся, шаркающий шаг (влияние татарской и башкирской хореографии)
- приставной переменный шаг;
- «моталочка», «ключ»;
- сдвоенная дробь с притопом.

Частушка являлась полноценным участником уральской кадрили и все из существующих фигур (до 16-ти), кроме первой, опевались куплетами со своей мелодией, словесными текстами соответствующей тематики и ритмики. Огромная роль отводилась гармонисту, который управлял всем процессом.

Уральская кадрили отличалась более массовым участием людей и активной ролью мужчины в этом танце, большей продолжительностью и импровизационностью.

Русский народ является хранителем своего искусства, своих обычаев и обрядов, песен, частушек, игр и танцев. Популярность русского народного танца растет благодаря программам, которые показывают профессиональные и любительские коллективы на концертных площадках и различных фестивалях. Стремясь возродить русскую национальную культуру, учебные заведения искусства и культуры, деятели искусств создают произведения на основе народных традиций, изучают обычаи и обряды, песни и танцы.

Вопросы для самопроверки

1. В чем заключается разнообразие истоков русского уральского танца.
2. Какие народности оказали влияние на уральскую танцевальную культуру.
3. Что наложило отпечаток на манеру исполнения женского танца на Урале.
4. Основные формы уральских танцев.
5. Перечислите популярные хороводы Урала.
6. Как называли общепринятые фигуры хороводов на Урале.
7. Каков характер старинных кадрилей на Урале.
8. Приведите примеры старинных кадрилей на Урале.
9. Приведите примеры более поздних кадрилей.
10. Чем одаривали танцующие друг друга после исполнения кадрилей.
11. Назовите исследователя тютнярских кадрилей.
12. Каковы особенности исполнения тютнярских кадрилей.
13. Что такое избовые гуляния на Урале.
14. Особенности женского и мужского костюма на Урале.
15. Что значит парочка в уральском женском костюме.
16. Определите основные особенности русского уральского танца.

ЛЕКЦИЯ 16

БЕССЮЖЕТНЫЙ, СЮЖЕТНЫЙ, ТЕМАТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ, СЮИТА

Хореографические композиции, не имеющие ярко выраженного сюжета, называются *бессюжетными*. Отсутствие сюжета не означает бессодержательности, отказа от отображения окружающего мира. Использование выразительности человеческого тела, эмоциональная наполненность, а во многих случаях и характер оформления отличают бессюжетный танец, например, от абстрактной живописи как искусства беспредметного, принципиально отвергающего изобразительность. Опираясь на музыку, постановщик формирует эмоционально-содержательную танцевальную драматургию. В бессюжетных танцах нет сюжетной линии, конкретного действия, но есть образ — народа, времени года, растения, животного, эмоционального состояния. Например, образ символа русской природы — дерева берёзы в постановке Н. Надеждиной — «Берёзка». Удаль

и молодой задор русских парней и девушек в пляске «Полянка», жаркое, игривое, солнечное «Лето» в балетмейстерских работах И. Моисеева. Русский фольклор, отражающий характер, мысли, чувства, эстетические взгляды и понимание красоты окружающего мира в творческих полотнах Т. Устиновой, О. Князевой, М. Годенко, П. Вирского, и других хореографов также зачастую бессюжетные композиции («Метель», «Весенний хоровод», «Мелодия», «Большой казачий пляс», «Настроение» и др.)

В 70-е годы 20 века в современном танцевальном искусстве в полный голос заявили о себе такие направления как джаз-танец, танец модерн, джаз-модерн. Хореографы Джером Роббинс, Алвин Эйли, Альберто Алонсо синтезировали в балетах технику джаз танца с этническим, народным и классическим танцем. Хореографией они передавали мысли и чувства своих героев, их душевное состояние, а также образы литературных персонажей, национального менталитета и др.

Таким образом можно выделить основные виды бессюжетных хореографических композиций: дивертисмент, «белый балет», лирическая картина, сюита, концертная хореографическая композиция.

Дивертисмент (от фр.*divertissement*- «увеселение», «развлечение» и итал.*divertimento*), - так называют:

- ряд концертных номеров, составляющих особую – увеселительную - программу, даваемую в дополнение к какому-либо основному спектаклю, концерту;

- небольшой балетный спектакль, состоящий из отдельных номеров, или вставной номер в балете или опере, непосредственно не связанный с сюжетом;

- музыкальные сочинения, составленные из нескольких небольших, легко обработанных пьес для одного или нескольких инструментов.

Дивертисмент может включать в себя вокальные номера, танцы, комические сценки, пародии и др. номера увеселительного характера. Значительное распространение дивертисмент получил в русском балете периода Отечественной войны 1812, превратившись в особый вид балетного спектакля на патриотические и народные темы. В 70-х гг. XIX в. дивертисмент становится самостоятельной концертной программой эстрадных театров и балаганов.

«Белый балет». Идеи романтизма распространялись во всех видах искусства и по всему миру. Балетный романтизм достиг больших успехов во Франции, где высока была техника танца, особенно женского. Первым романтическим балетмейстером стал Филипп Тальони, поставивший балеты «Сильфида» (1832) и «Дева Дуная» (1838) со своей дочерью Марией Тальони

в главной роли. Хореографами романтизма были также Жан Коралли, Жюль Перро и Артур Сен-Леон. Героинями балетов стали сальфиды и лесные духи виллисы, персонажи кельтского и германского фольклора. Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры И. Леконт, Э. Лами, П. Лормье. Позднее возник термин «белого», «белотюникового» балета. Белый цвет – цвет абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой. Более подробно о «белом балете» рассказал Геннадий Янин в программе «Абсолютный слух о белом балете»

Лирическая картина – форма бессюжетной хореографической постановки в основе, которой лежит создание автором поэтического образа. Это могут быть различные формы танца: миниатюра, лирическая хороводная пляска, орнаментальный хоровод («Лебедь» Фокина, «Подснежник» Годенко).

Сюита (с фр. *Suite* - «ряд», «последовательность», «чередование») – одна из основных разновидностей циклической формы в инструментальной музыке; состоит из нескольких больших самостоятельных, обычно контрастирующих между собой частей, объединённых общим художественным замыслом. Сюита возникла как музыкальная форма в XIV-XV веке. Как танцевальная форма распространена в конце 16 века, в бытовой бальной хореографии. Танцы чередовались по принципу контраста. Каждый последующий танец был сложнее предыдущего в ритмическом, динамическом и лексическом отношении. Хореографическая сюита состоит из нескольких законченных хореографических произведений, объединённых общей темой. От трех и более номеров (3-5-7 номеров). Сюита может быть построена на музыкальном материале, специально написанном в форме сюиты, либо музыка подбирается для каждого номера отдельно. Каждый музыкальный отрывок должен сочетаться с другим. Сюита чаще бывает бессюжетная, но танцы в сюите могут быть объединены и общей сюжетной линией (сюита молдавских танцев, греческая сюита И. А. Моисеева)

Классический тип старинной сюиты 16 века состоял из четырёх частей.

1. умеренно-медленная (Алеманда 3/4)
2. быстрая или умеренная (Куранта 3/4)
3. очень медленная (Сарабанда 4/4)
4. быстрая, стремительная (Жига 2/4)

17 век: в бальной хореографии сюита развивалась и совершенствовалась. По её принципу строились дивертисментные (бессюжетные) номера в балете.

18 век: сюита была забыта и перестала развиваться.

19 век: бурное развитие сюиты, как в музыке, так и в хореографии. Строилась на основе классического танца. («Карнавал» музыка Шумана, народные танцы в балете «Лебединое озеро»).

20 век: с возникновением ансамблей народного танца сюита стала строиться:

- на танцах разных народов,
- на танцах одного народа (русская сюита).

Отличительные признаки сюиты контрастность и программность. Причем контраст к концу сюиты усиливается. В программе сюита объединяет все номера одной темой, замыслом. Хореографическая сюита имеет тему и идею. Драматургия сюиты строится следующим образом:

- экспозиция – первый номер,
- завязка – первый номер,
- развитие действия – второй номер,
- кульминация – второй номер,
- развязка – третий номер.

Каждый номер сюиты, должен быть закончен по содержанию и форме, и впоследствии может исполняться как отдельный концертный номер. Количество частей (от трёх и более, например, сюита «Дружба народов»). По времени сюита развивается от девяти минут и более. Сюита может быть построена на основе любого одного хореографического жанра. Если это не противоречит содержанию, можно исполнять несколько жанров в одной сюите (например, фантастический сюжет, действие переносится из одного времени в другое).

В бессюжетном танце связующей нитью, заменяющей действия, может быть проходящее через танец одно движение или композиционный приём, или рисунок, повторяющийся время от времени (лейтмотив, ведущий мотив). Бессюжетная драматургия будет определяться развитием формы хореографической композиции (орнаментальный хоровод – рисунком, пляска - лексикой от простого к сложному).

Экспозиция выход исполнителей, характеристика действующих лиц, время, место действия, даёт характер действия, эмоциональный настрой (лирический хоровод, вихревая пляска).

Завязка - начало развития, содержания образа, начало развития формы.

Развитие действия решается за счёт развития усложненной лексики, рисунка, усложнения приёмов, музыкальной драматургии.

Кульминация. Учитывая соотношение частей в номере, не имеющем связного сюжета, кульминация может выражаться каскадом технически

сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересным рисунком танца, наибольшей динамикой движений, наивысшей эмоциональностью исполнения, либо другими балетмейстерскими приемами. Когда в финале танца исполнители остаются на сцене это совпадение кульминации и развязки. Так же кульминация может быть выстроена с помощью музыкальной или хореографической паузы – приём «стоп кадр». Это означает, что динамика танца прекращается, и исполнитель на некоторое время замирает в определённой позе. Балетмейстер выстраивает мизансцену, чтобы заострить важную мысль характерную для этой композиции или другой задачи. Кульминация может быть выстроена эмоционально за счёт музыкального материала, но всегда это вершина в развитии образа.

Развязка – итог, вывод. В бессюжетном хореографическом произведении развязка может совпасть с кульминацией, может быть в виде ухода исполнителей. Здесь могут быть использованы приемы «стоп-кадр», «закольцовка». В этой части зрителю становится максимально понятен замысел балетмейстера.

Сюжет (от французского *sujet* – тема, предмет), ход событий, развитие действия в танце. Сюжет – важнейшая сторона содержания хореографического произведения, раскрывающая его тему и его идейный смысл. Идеино-тематическое содержание воплощается в движении событий сюжета, связанных с определенной жизненной ситуацией, с перипетиями действия и разрешением драматургического конфликта. В сюжете реализуется столкновение сил сквозного действия и контрдействия, раскрываются характеры и образы хореографического произведения.

Сюжет – стержень хореографического произведения.

Вместе с сюжетом в хореографию приходит все многообразие реальной действительности, событий жизни и поступков людей, являющееся стимулом для тех чувств и идей, которые воплощаются в развернутых танцевальных композициях, рождают новую хореографию.

Признаки сюжетного танца:

- наличие конкретных действующих лиц,
- наличие конфликта и его решение,
- цепь конкретных, последовательных действий,
- нравственное перерождение главного героя.

Кроме этого для сюжетного танца характерно:

- логика действий,
- неожиданные повороты событий,
- интрига,
- неожиданный финал.

Е.В. Гурвич, педагог, известный хореограф-постановщик, специалист по детскому танцу настаивает на том, что детский танец (до 10 лет) независимо от вида хореографии, в котором он поставлен, обязательно должен быть сюжетным. Не менее актуальным будет сюжетный танец и для подростков. Необходимо понимать, что для каждого возраста существует свой круг персонажей, конфликтов, событий.

Е.В. Гурвич выделяет семь типов сюжетов для постановки хореографических композиций:

1. «Преодоление монстра» (тема борьбы добра и зла)
2. «Из грязи в князи» (это так называемые истории Золушки)
3. «Перерождение» (в процессе развития сюжета отрицательный герой превращается в положительного)
4. «Путешествие» (герои могут путешествовать во времени, во сне, по сказкам и т.д.)
5. «Приключение» (этот тип похож на путешествие, но более широк, здесь обязательно должно присутствовать преодоление каких-либо препятствий, квест, например история Колобка)
6. Комедия
7. Трагедия.

В основе сюжетного танца лежит, как правило, *конфликт*, поэтому расположение и взаимосвязь событий в сюжете определяются развитием конфликта.

Конфликт – это столкновение противоположных взглядов, интересов, серьёзное разногласие, острый спор, борьба действующих лиц, столкновение человеческих поступков. Он невозможен без действия и противодействия, должен быть волнующим и достоверным, не лживым и должен быть движущей силой в развитии действия.

Ситуация – стечение обстоятельств, которые заставляют человека принять решение и действовать. В драматургии хореографического номера ситуация используется для выявления образа героя, действующих лиц, их характеров, главных черт. Главенствующей или центральной является кульминационная ситуация. Побочные ситуации выстраиваются в зависимости от их значимости в развитии действия.

Действующие лица в сюжетном танце - герой и персонаж, типаж.

Герой – это тот человек, который двигает развитие сюжетной линией, без героя не может быть сюжета. В течение номера герой должен измениться качественно, он проходит ступени развития характера.

Персонаж – второстепенное действующее лицо, которое вступает во взаимоотношения с главным героем, помогает ему выявить характер,

помогает развитию действия. Образ и характер персонажа так же должен находиться в развитии. Персонаж, как и герой, являются необходимыми компонентами сюжета.

Типаж – второстепенное действующее лицо, образ, который соединяет в себе яркие типичные черты, не влияет на развитие сюжета, а только придаёт дополнительную окраску главным героям, персонажам, контрастно их оттеняет. Если убирается типаж, то сюжет не искажается.

Конфликт возникает, когда действующие лица, добиваясь своей цели (любви, власти, идеала), противостоит другим действующим лицам, сталкиваются с психологическим, нравственным или фатальным препятствием. Исход конфликта может быть комическим, примирительным, или трагическим, когда ни одна из сторон не может пойти на уступки, не понеся урона. Приблизительную теоретическую модель всех мыслимых драматических ситуаций, определяющих характер сценического действия, можно было бы определить следующим образом:

- соперничество двух персонажей по экономическим, любовным, нравственным, политическим и др. причинам;
- конфликт двух мировоззрений, двух непримиримых моралей;
- нравственная борьба между субъективным и объективным, привязанностью и долгом, страстью и рассудком: эта дилемма может возникнуть в душе одного героя или между двумя «лагерями», которые пытаются привлечь на свою сторону героя;
- конфликт интересов индивидуума и общества;
- нравственная или метафизическая борьба человека против какого-либо принципа или желания, превосходящего его возможности (Бог, абсурд, идеал, преодоление самого себя и т.д.).

Таким образом, можно выделить следующие *типы конфликтов*:

- герой против общества,
- герой против стихии,
- герой против себя.

Наличие драматургического развития – неперенное условие, необходимое при постановке сюжетного танца. Например, в кинематографе выделяют 14 видов построения драматургической композиции (трехактная, двухактная, реальное время, новелльная, инверсивная – реверсивная, рондо и другие). Знание этих особенностей поможет хореографу-постановщику сочинять оригинальные сюжетные постановки. На примере номеров с ярко выраженным сюжетом можно ясно увидеть соблюдение законов драматургии.

Экспозиция – наиболее статичная часть сюжета. Ее цель – представить некоторых персонажей и обстановку действия. Основное сюжетное действие в экспозиции еще не начато. Экспозиция лишь мотивирует действия, которые произойдут впоследствии, как бы проливает на них свет. От экспозиции не следует ожидать знакомства со всеми героями. В ней могут быть представлены второстепенные лица. Иногда именно появление главного действующего лица завершает экспозицию и является завязкой действия (например, появление персонажей).

Завязка действия – событие или ряд событий, которые дают толчок основному действию. Именно в завязке действия резко меняется положение персонажей, между ними могут возникнуть противоречия. Нередко завязкой действия становятся вполне обычные ситуации: знакомство, встреча персонажей и т.д. Важно правильно определить момент начала основного сюжетного действия. Для этого необходимо найти точный ответ на вопросы: что выводит из равновесия сложившуюся систему отношений между действующими лицами, что меняет жизнь персонажа, в чем причина всех последующих событий? Ведь именно характер завязки действия нередко предопределяет особенности дальнейшего движения сюжета. Столкновение героев сразу определяют конфликтные отношения между ними, которые, очевидно, и будут воплощены в сюжете.

Развитие действия – наиболее протяженная часть сюжета. В развитии действия реализуется конфликт. Если сюжет основан на конфликтных отношениях, то в развитии действия напряженность между конфликтующими сторонами нарастает. Для того чтобы правильно определить границы развития действия, необходимо точно установить завязку действия и тот момент, в который действие достигает наивысшего напряжения.

Кульминация – высшая точка в развитии действия, в которой конфликт достигает наивысшей остроты и напряжения. После кульминации действие неизбежно идет на спад, так как конфликт оказывается исчерпанным. Кульминация – поворотный момент в отношениях между противоборствующими сторонами. Как правило, после кульминации изменения конфликтующих сторон становятся неизбежными.

Развязка действия – завершающая часть сюжета, следующая после кульминации. В развязке действия обычно выясняется, как изменились отношения между противоборствующими сторонами, какие последствия имел конфликт. Очевидно, что финал постановки, развязка является важным элементом композиции сюжетного танца.

Существуют следующие *виды финалов*:

- закрытый финал: конфликтное действие исчерпано, оно закончилось полной победой (или поражением) одной из сторон,
- открытый финал: конфликтное действие не исчерпано, оно может и скорее всего, будет иметь продолжение,
- двойственный (внезапный) такой финал переворачивает сознание зрителя, он наиболее интересен.

Е.В. Гурвич на своих мастер-классах и семинарах по разработке сюжетного танца даёт следующие рекомендации для качественной работы хореографа в этом направлении:

- для начала необходимо придумывать интересных, провокационных героев постановки (дать им подробную характеристику, определить их желания и потребности),

- необходимо тщательно продумать мир героя (место и время действия, его окружение),

- использовать следующую структуру для сочинения сюжета:

- 1 – Однажды...
- 2 – каждый день...
- 3 – до тех пор, пока не произошло...
- 4 – из-за этого случилось...
- 5 – из-за этого случилось...
- 6 – из-за этого случилось...
- 7 – и вот наконец...
- 8 – и с тех пор...
- 9 – мораль этой истории...

- необходимо придумать интересное, интригующее название постановки,

- идеи для сюжетного танца, а также интересные названия можно найти в литературе, народном творчестве (поговорки, пословицы, загадки), мультфильмах (для детей до 8 лет – «Лунтик», для детей 8-10 лет – «Смешарики», для 10-12 лет – «Ералаш»).

Основой *тематического хореографического номера* является определенная тема: описание жизненного явления, события, понимание любви, ненависти, материнства, героизма и т.д. Постановщик должен научиться видеть проблему в выбранной теме, ставить вопрос, который и будет темой будущего произведения. Тема содержит в своей основе много сторон (война – Родина, любовь – предательство). Постановщику необходимо выбрать только ту сторону, которая актуальна в наше время, определить свое отношение к данной проблеме. Возвращаясь к теме героики,

следует сказать, что она волнует балетмейстеров и актуальна для любого времени.

Тема должна быть объективна, ее истоки реальны (война, религия, свобода, труд и т.д.). В номере может отсутствовать конкретный сюжет, но в нем может быть выражена вечная тема (счастье, детство и другие темы).

- Добра и зла
- Мира
- Труда
- Любви
- Войны
- Героизма
- Дружбы
- Философские темы

Как форма тематический танец возник в Советский период истории хореографического искусства. Он может существовать на народном материале, на основе классического танца, деми - классике, свободной пластики или синтезе двух жанров, на приёмах стилизации.

Тематический танец может быть сюжетным и бессюжетным, массовым или малых форм, решенным в лирическом, трагическом, героическом жанре.

Источниками возникновения замысла тематического танца могут быть:

- какое-либо общественно значимое жизненное явление, актуальная тема современности, жизненное событие, которое может показать типичное для современной жизни явление,

- исторические сюжеты,

- события, богатые экстремальными ситуациями, в которых люди проявляют лучшие черты характера, например, стойкость, героизм, высокие чувства, гражданские чувства,

- произведения изобразительного искусства, литература, документальные материалы, человеческие характеры.

События следует показать в развитии, не повествовательные, а выявляя узловые моменты действия, в которых бы наиболее ярко могло бы раскрыться содержание. Языком хореографии надо донести до зрителя его идейное содержание.

Музыкальным материалом для тематического танца может служить законченное музыкальное произведение. Непременно должно совпадать идейно – эмоциональное содержание музыки и хореографии.

Принципы построения бессюжетного тематического танца.

- Один, два художественных образа.

- Драматургия строится по принципу бессюжетного танца, т.е. нет сюжета, а тема выражается через идейно-эмоциональную сторону содержания. Конфликт может быть внутренним, если тематический танец построен на одном образе или происходит между двумя обобщёнными образами (добра и зла).

- Поиск содержания может идти в следующих направлениях:

а) концентрация высоких идей, убеждений,

б) раскрытие характера и эмоционального состояния человека.

Обобщение в таких произведениях происходит путём выявления существенных характерных черт образа.

- Неотъемлемым свойством тематической хореографии является *тенденция* – идея, смысл, навязываемый какому-либо герою. Постановщик прямо и откровенно заявляет о своих позициях, взглядах и убеждениях о том, что пропагандирует своим произведением.

Принципы построения сюжетного тематического танца.

- Представляет собой одну из самых трудных форм сценического искусства. Сложность заключается не только в отражении важных существенных тем, но и в необходимости раскрытия, развития характеров, чувств, действий и взаимоотношения действующих лиц внутри этих тем.

- Композиция сюжетного тематического танца представляет систему образов, их взаимосвязь, взаимоотношения, которые вместе создают образ танца в целом.

- Сюжетный тематический танец не всегда носит тенденциозный характер. Постановщик предоставляет зрителю судить о проблемах, поставленных в хореографическом произведении. Однако он своим решением образов вызывает своё отношение к событиям, подводя тактично зрителя к определённому выводу, т.е. расшифровки идеи номера.

Лексика тематического (сюжетного или бессюжетного) танца должна соответствовать рождённому музыкальному образу. Главная задача постановщика – создание образной лексики.

Наиболее интересное хореографическое решение должно быть сосредоточено в кульминации – лексика, динамика, наивысший накал эмоций.

Тематический танец с большим количеством исполнителей чаще всего имеет направленность в сторону зрительного зала. Это позволяет значительно усилить эмоциональное воздействие постановки в сюжетном тематическом танце, т.к. есть действующие лица, рисунок разнообразен, но следует помнить, что рисунок массы представляет фон для главного действующего лица или образа.

Любое зрелище воспринимается в целом, не следует забывать о световом оформлении, которое может послужить важным приёмом постановки, обращать внимание на костюм, детали, грим.

Своеобразным в тематическом танце должно быть и *декоративное оформление*.

- Костюм – может выступать как форма достижения единства, цветовое соотношение костюма с художественными образами всей композиции и отдельных героев должны соответствовать друг другу.

- Декорации и свет – соответствовать обстановке и атмосфере танца.

- Шумовое оформление (сирены воздушной тревоги, звуки выстрелов, радио тексты и т.д.) – возможно в тематическом танце, но оно должно быть художественным и логично использоваться в постановке.

- Использование киноматериала (различные видео ряды, кадры кинохроники и т.д.) – должно совпадать по своей тематике, задаче и идейному материалу хореографического произведения, не отвлекать, а дополнять тематический танец.

Субъективное значение тема приобретает, когда выражается характерный для данного балетмейстера строй чувств и проблем. Ситуация раскрывается через форму, содержание, определенные чувства постановщика.

Вопросы для самопроверки

1. Определить понятие «бессюжетная хореографическая композиция»
2. Что лежит в основе замысла для бессюжетной хореографической композиции
3. Приведите примеры бессюжетных хореографических композиций, решенных средствами народного танца
4. Перечислите основные виды бессюжетных хореографических композиций
5. Что такое дивертисмент
6. Определить понятие «белый балет»
7. Приведите пример «белого балета»
8. Лирическая картина (примеры)
9. Сюита
10. Особенности хореографической сюиты
11. Приведите примеры хореографической сюиты
12. Какое выразительное средство может быть в бессюжетном танце связующей нитью, заменяющей действия
13. Как решается кульминация в бессюжетном танце
14. Определить понятие «сюжет»

15. Определить понятие «конфликт»
16. Определить понятие «ситуация» в сюжетном танце
17. Герой. Персонаж. Типаж
18. Каким может быть исход конфликта в сюжетном танце
19. Приведите примеры возможных конфликтов
20. Особенности экспозиции сюжетного танца
21. Особенности завязки сюжетного танца
22. Особенности развития действия сюжетного танца
23. Кульминация в сюжетном хореографическом произведении
24. Что значит тематическая хореографическая постановка

ЛЕКЦИЯ 17

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА

Миниатюра – с латинского и итальянского уменьшенное подобие чего-либо, хореографическая миниатюра – это законченное по содержанию и форме, ограниченное по времени (приблизительно до трёх минут) и количеству исполнителей (от одного до шести человек) танцевально-сценическое представление. Хореографическая миниатюра существует как на эстраде, так и в балетном театре. Может быть сюжетной и бессюжетной. Хореографическая миниатюра является основой репертуара танцевальных ансамблей.

Хореографическая миниатюра сформировалась внутри балетного спектакля. В начале 19 века в России она входила в национальные дивертисменты И. М. Аблеца, И. И. Вальберха, А. П. Глушковского. С середины 19 века хореографическая миниатюра появилась на концертной эстраде («Мужичок» в исполнении М. С. Суровщиковой-Петипа, «Матлот» в исполнении О. И. Преображенской и другие.), продолжая развиваться и в балетном спектакле («сказки» в «Спящей красавице», национальные дивертисменты в «Лебедином озере» и в «Раймонде»). Авторами этих миниатюр были М. Петипа и Л. Иванов. Создавал миниатюры и М. М. Фокин («Вакханалия», «Лебедь» – обе на музыку Сен-Санса и другие).

Нередко хореографические миниатюры, объединённые единым замыслом, складываются в серии и целостные спектакли («Скрябиниана» К. А. Голейзовского, «Образы Родена» Л. В. Яacobсона, «Картинки с выставки» Ф. В. Лопухова, «Хореографические миниатюры» Яacobсона, театр им. Кирова, 1959). Хореографическая миниатюра – форма, благоприятная для хореографического эксперимента, поиска новых образов и выразительных средств. Наиболее популярны хореографические миниатюры балетмейстеров

Голейзовского, Якобсона, Мессерера, Ермолаева, Варковицкого, Бурмейстера, Лапаури и других.

Музыка для миниатюры должна быть яркой, законченной по форме и содержанию, без компиляции, образной и укладываться по временным рамкам. Лексика предельно выразительной. Постановщику необходимо использовать хореографический символ, пластический мотив метафоры (олицетворения).

Существует несколько видов хореографических миниатюр:

Миниатюра-образ – бессюжетная драматургия.

Миниатюра-рассказ – сюжет имеет повествовательный характер, предельно сжата по содержанию, желательна не менее двух человек.

Миниатюра-плакат. Плакат обычно в виде рисунка, изображения, сопровождающего кратким текстом. Выполняет задачи наглядной агитации, пропаганды, информации, рекламы.

Требования, предъявляемые к постановкам

- конкретность,

- выразительность,

- идейность (идея выражается в символах)

Миниатюра может существовать в форме монолога и диалога. Монолог с греческого языка означает рассказ о себе или монолог с собой. Это речь действующего лица, выключение его из разговорного общения и не предполагающая непосредственного отклика в отличие от диалога. Монолог – это речь наедине с самим собой. Драматургию здесь выстраивать достаточно сложно, так как конфликт внутренний. Миниатюра - диалог. С греческого языка – разговор между двумя или несколькими голосами. Здесь обязательно присутствуют вопрос - ответ. Диалог - согласия – что-то с чем-то в унисон. Диалог – разногласия – контраст в лексике и организации действия.

«Лебедь» — концертный номер на музыку К. Сен-Санса, балетмейстер М. Фокин.

Впервые этот номер был исполнен Анной Павловой 22 декабря 1907 года на благотворительном вечере в Мариинском театре.

Номер не имеет сюжета, однако хореограф Михаил Фокин составил «Общую картину танца»: «При поднятии занавеса в левой от зрителя стороне, в глубине темной сцены, танцовщица в белом балетном костюме, покрытом лебяжьими перьями и пухом, стоит неподвижно. Она освещена лунным светом. Голова ее грустно склонилась, руки опущены и сложены перед слегка склоненным корпусом. После одного такта вступления арфы с первым звуком виолончели она поднимается на пальцы и тихо и грустно плывет через сцену. Руки ее медленно поднимаются над головой, потом

раскрываются подобно крыльям. Но при этой попытке подняться она, как бы ослабевая, падает на колени. Собирая остатки сил своих, она подымается на пальцы левой ноги и, жалобно закинув голову назад, трепетно бьется. Повторив всю эту фигуру, она затем медленно переплывает на середину сцены с корпусом, упавшим вниз так, что кончики пальцев почти касаются пола. Затем она подымается и плавно вертится на пальцах обеих ног, кутаясь в нежных движениях своих рук. Она как будто себя жалеет. Но вот музыка ускоряется, усиливается. Танцовщица вертится сильнее с рукой, протянутой с выражением мольбы. Затем она выпрямляется и с руками, распростертыми в сторону, устремляется в глубину сцены. Взмахивая руками все выше и выше, она замирает на момент, недвижно на пальцах, вся в стремлении подняться ввысь, уйти от неизбежного. В музыке звучит повторение начальной темы. Голова танцовщицы склоняется на сторону. Она вся выражает разочарование. Плывет, приближаясь, спиной к зрителю. Вот она жалобно выглядывает из-под правой простертой руки, затем из-под левой. Затем кружится нервно, как будто с новой надеждой движется все так же на пальцах в левую сторону сцены. Она закидывает руки к небу, потом возвращается на середину сцены, склоняется на колени, делает последнюю попытку взлететь, но бессильно опускается и умирает»

В творчестве плодовитого французского композитора Камиля Сен-Санса (1835-1921) зоологическая фантазия «Карнавал животных» (1886) занимает весьма скромное место. Одна из частей сюиты, состоящей из своеобразных «портретов» ослов и черепах, антилоп и слона, называется «Лебедь». Композитор создал музыкальный образ птицы, прекрасной в своем горделивом спокойствии. Тембр виолончели придает музыке задумчивость, порой мечтательность. Вряд ли кому-либо пришло в голову танцевать под эту музыку, если бы первоклассный танцовщик и начинающий хореограф Михаил Фокин не увлекался в свободное время игрой на мандолине.

Историю создания хореографической миниатюры ее сочинитель помнил хорошо: «Как-то Павлова пришла ко мне и сказала: «Хор Императорского оперного театра просил меня принять участие в их концерте. Ты не мог бы помочь мне выбрать музыку?» В то время я как раз разучивал на мандолине под аккомпанемент моего товарища «Лебедя» Сен-Санса. «А что, если взять «Лебедя» Сен-Санса?» — предложил я. Она сразу же поняла, что роль Лебедя ей подходит как нельзя лучше. А я, оглядев ее тоненькую, хрупкую фигурку, подумал: «Она создана для Лебедя»... Для постановки танца потребовалось всего несколько минут. Эта была почти импровизация. Я танцевал перед ней, она — тут же, позади меня. Потом она стала танцевать одна, а я следовал за ней сбоку, показывая, как надо держать

руки... Этот танец стал символом нового русского балета. Это было сочетание совершенной техники с выразительностью. Танец может и должен не только радовать глаз, но и проникать в душу».

Трудно переоценить вклад Анны Павловой в реализацию замысла хореографа. Ее личность придала образу и масштаб, и драматизм. Однако, изменение первоначального названия на общепринятое в советском балете — «Умиравший лебедь» — и соответствующее переосмысление образа «птицы» произошло не только под влиянием гениальной балерины. Образ лебедя один из распространенных в русской литературе. На рубеже двадцатого века он трансформируется, в этом символе идеальной красоты акцентируется ее недолговечность и неминуемое увядание. Вспомним картины Михаила Врубеля, а также известное некогда стихотворение Константина Бальмонта «Лебедь»:

«Не живой он пел, а умирающий
От того он пел в последний час,
что пред смертью вечной, примиряющей
видел правду — в первый раз».

Известно, что иногда двухминутную миниатюру Фокина исполняли в сопровождении чтения этого стихотворения.

Успех фокинского шедевра ознаменовал то, что на концертную сцену, на смену эффектной классической вариации, пришел хореографический монолог со своим сюжетом и настроением. Советские хореографы подхватили это нововведение, их концертные номера стали миниспектаклями с одним или несколькими исполнителями.

Не прост, но интересен вопрос о взаимном влиянии хореографии Льва Иванова из второй картины «Лебединого озера» и «Лебедя» Фокина. Сам выбор образа лебедя мог быть подсознательно связан с тем, что и Павлова, и Фокин были превосходными интерпретаторами этого классического балета. Совпадает отбор движений у героинь, а также финальная поза миниатюры с начальной позой Одетты перед началом дуэта с Зигфридом. Интереснее обратное. Под влиянием «Умиравшего лебедя» осуществлялись многие добавления и замены в хореографии Иванова. Такова, например, узаконенная ныне первая встреча героев, сочиненная Агриппиной Вагановой в 1933 году. Пластика Одетты стала больше приближаться к подражанию движениям птицы. Драматизировался и характер героини, у многих исполнительниц появилась изначальная безысходность, что, несомненно, упрощает драматургию образа Одетты, да и всего балета в целом.

Приведенный вначале текст не есть описание «содержания» номера. Скорее в этих эмоционально наполненных фразах хореограф пытался

передать свое послание будущим исполнителям. Есть еще несколько замечаний Фокина по поводу задуманного им характера «Лебедя»: «Это танец всего тела, а не танец ног, каким был старый балетный танец. Роль рук не менее, если не более, важна в этом танце, чем движения ног. Всякое реалистическое изображение физического страдания должно быть исключено совершенно. Жизненный жест, из которого развивается танец, должен быть возвышен над подлинной правдой, до правды художественной. Сведение танца к имитации птицы есть заблуждение многих исполнителей. Исполнение может быть более лирическое или более драматическое. Я допускаю оба характера интерпретаций и предлагаю исполнительницам следовать по пути, подсказанному их индивидуальностью».

Последнее замечание хореографа объясняет, почему столь не похожи в этом номере Анна Павлова и Вера Фокина, Галина Уланова и Майя Плисецкая, Галина Мезенцева и Ульяна Лопаткина. Сегодня в России «Лебедь» стал одним из символов отечественного балета.

Вопросы для самопроверки

1. Определить понятие «хореографическая миниатюра»
2. Когда сформировалась хореографическая миниатюра как вид, где, назовите балетмейстеров и примеры.
3. Приведите примеры хореографических миниатюр XX века
4. Какие требования предъявляются к музыке и лексике хореографической миниатюры
5. Виды хореографических миниатюр
6. Охарактеризуйте миниатюру-монолог
7. Охарактеризуйте миниатюру-диалог
10. Авторы и исполнители миниатюры «Лебедь»
11. О чём миниатюра «Лебедь»
12. История создания миниатюры «Лебедь»

ЛЕКЦИЯ 18

УСТРОЙСТВО СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЛОЩАДКИ

Для осуществления театральной постановки, концертного представления, проведения хореографического или вокального конкурса нужны определенные условия, определенное пространство, в котором будут действовать актеры, танцовщики или певцы, а также располагаться зрители. В каждом театре - в специально построенном здании, на площади, где выступают передвижные труппы, в цирке, на эстраде - всюду заложены пространства зрительного зала и сцены. Зрительское и сценическое пространства в совокупности составляют *театральное пространство*. В

основе любой формы театрального пространства лежит два принципа расположения актеров и зрителей по отношению друг к другу: *осевой* и *центральной*. В осевом решении театра сценическая площадка располагается перед зрителями фронтально, и они находятся как бы на одной оси с исполнителями. В центровой или, как еще называют, лучевом - места для зрителей окружают сцену с трех или четырех сторон.

В зависимости от названных решений можно довольно точно произвести классификацию различных форм сцены (рис. 1).

Сценическая площадка, ограниченная со всех сторон стенами, одна из которых имеет широкое отверстие, обращенное к зрительному залу, называется *сценой-коробкой*. Места для зрителей расположены перед сценой по ее фронту в пределах нормальной видимости игровой площадки. Таким образом, сцена-коробка относится к осевому типу театра, с резким разделением обоих пространств. Для сцены-коробки характерно закрытое сценическое пространство, и поэтому она принадлежит к категории закрытых сцен. Сцена, у которой размеры порталного отверстия совпадают с шириной и высотой зрительного зала, является разновидностью коробки.

Сцена-арена имеет произвольную по форме, но чаще круглую площадку, вокруг которой расположены зрительские места. Сцена-арена представляет собой типичный пример центрального театра. Пространства сцены и зала здесь слиты воедино.

Пространственная сцена - это собственно один из видов арены и тоже относится к центральному типу театра. В отличие от арены, площадка пространственной сцены окружена местами для зрителей не со всех сторон, а только частично, с небольшим углом охвата. В зависимости от решения пространственная сцена может быть и осевой и центральной. В современных решениях для достижения большей универсальности сценического пространства пространственная сцена часто сочетается со сценой-коробкой. Арена и пространственная сцена принадлежат к сценам открытого типа и часто называются открытыми сценами.

Кольцевая сцена бывает двух типов: закрытая и открытая. В принципе это сценическая площадка, выполненная в виде подвижного или неподвижного кольца, внутри которого находятся места для зрителей. Большая часть этого кольца может быть скрыта от зрителей стенами, и тогда кольцо используется как один из способов механизации сцены-коробки. В наиболее чистом виде кольцевая сцена не разделяется со зрительным залом, находясь с ним в едином пространстве. Кольцевая сцена относится к разряду осевых сцен.

Сущность *симультанной сцены* заключается в одновременном показе разных мест действия на одной или нескольких площадках, расположенных в

зрительном зале. Разнообразные композиции игровых площадок и мест для зрителей не позволяют отнести эту сцену к тому или иному типу. Несомненно, одно, что в этом решении театрального пространства достигается наиболее полное слияние сценической и зрительской зон, границы которых подчас трудно определить.

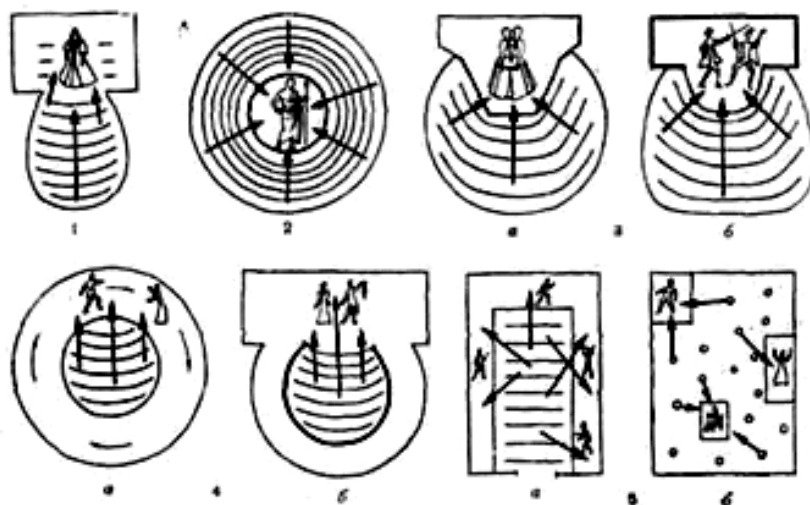


Рис. 1. Основные формы сцены:

1 — сцена-коробка; 2 — сцена-арена; 3 — пространственная сцена (а — открытая площадка, б — открытая площадка со сценой-коробкой); 4 — кольцевая сцена (а — открытая, б — закрытая); 5 — симультанная сцена (а — единая площадка, б — отдельные площадки)

Все существующие формы театрального пространства, так или иначе, варьируют названные принципы взаиморасположения сценической площадки и мест для зрителей. Эти принципы прослеживаются от первых театральных сооружений в Древней Греции до современных построек. Базисной сценой современного театра является сцена-коробка.

Сценическая коробка по вертикальному сечению распадается на три основные части: трюм, планшет и колосники (рис. 2). Трюм - это помещение, находящееся под сценой, поэтому его называют еще нижней сценой. В трюме находятся механизмы привода круга, подъемно-опускных площадок и прочее оборудование. Нижняя сцена используется для устройства люков-спусков со сцены и для осуществления различных эффектов. Площадь трюма обычно равна площади основной сцены, за вычетом места, отведенного для склада мягких декораций, - «сейфа». Высота трюма зависит от механизации планшета сцены - конструкции поворотного круга и подъемно-опускных площадок. Однако при любых условиях высота трюма не может быть меньше 1,9 м, считая от пола до нижних плоскостей верхних конструкций.

Планшетом - называется пол сцены, деревянный настил, служащий местом для игры актеров, концертных выступлений и установки декорационного оформления.

Колосники - решетчатый потолок сцены. На колосниках размещаются блоки декорационных, индивидуальных, софитных подъемов и прочее верховое оборудование.

На уровне планшета к сцене со стороны зрительного зала примыкает ее передняя часть - авансцена, сзади - помещение арьерсцены, а с боков - так называемые карманы.

Авансцена- это участок сцены, выходящий в зрительный зал за линию занавеса. В современных театрах авансцена зачастую включается в объем сценической коробки и снабжается всем необходимым набором механического оборудования для перемены декораций. Передняя сцена используется как место для игры актеров перед занавесом в непосредственной близости от зрителей. Она может обыгрываться как отдельно от главной сцены, так и в сочетании с нею.

Границей между главной сценой и ее передней частью служит *красная линия*- линия, по которой проходит антрактовый занавес. Иногда красной линией называют часть сцены, на которую опускается огнезащитный занавес. Вся площадь сцены разбивается на условные участки, идущие параллельно рампе. Эти участки называются планами сцены. Отсчет планов начинается с красной линии. Сначала идет нулевой план, за ним первый, второй и т. д. до задней стены сцены. Прежде границей, отделяющей один план от другого, служили кулисы и падуги, висящие на постоянных местах. *Кулисы* представляют собой мягкую или жесткую декорацию, подвешенную по сторонам сцены и закрывающую ее боковые части. *Падуги* - это, в сущности, те же кулисы, но подвешенные горизонтально поперек сцены. Они служат для маскировки софитов - приборов, освещающих сцену сверху, - и всего верхнего оборудования. Кулисы и падуги составляют ряд арок, подвешенных параллельно рампе. Пространство сцены, лежащее между этими арками, и определяло площадь каждого плана.

Помимо этого, площадь сцены делится на *игровую часть* и боковые *закулисные пространства*. Игровой частью называется средняя часть сцены, лежащая в пределах нормальной видимости из зрительного зала. С боков она ограничивается кулисами, а сзади каким-либо фоном. Этот термин применяется и в более узком смысле, он обозначает тот участок сцены, который открыт зрителям в данном сценическом действии. В этом случае правильнее говорить об игровой площадке, а не об игровой части сцены. Все, что находится за пределами игровой сцены, относится к вспомогательным, подсобным пространствам.

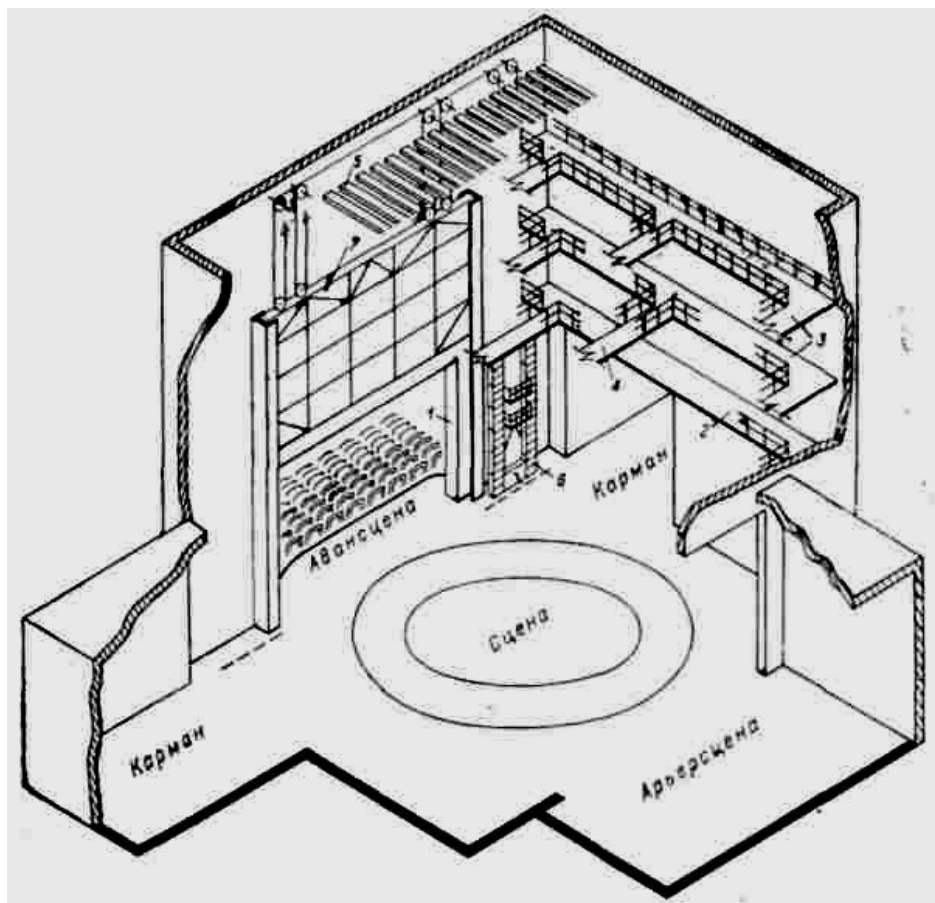


Рис 2. Устройство сцены-коробки: 1 — строительный портал; 2 — осветительная галерея; 3 — рабочая галерея; 4 — переходный мостик; 5 — колонны; 6 — портальная башня; 7 — огнестойкий занавес

Сцена сообщается с авансценой при помощи порталного отверстия. Архитектурная арка, обрамляющая это отверстие, называется *порталом сцены*. А пространство, заключенное внутри порталной арки, - *зеркалом сцены*. В театрах классического типа зеркало сцены несколько меньше размеров портала, так как сверху оно обрезается специальной падугой - арлекином. Арлекин служит для маскировки подошвы огнестойкого и конструкции дороги антрактового занавесов. В современных решениях сцены арлекин, как правило, отсутствует.

Специальные кулисы и падуги, находящиеся за порталной аркой, могут изменять размеры сценического отверстия, образуя так называемое рабочее зеркало сцены или рабочий портал.

По бокам сцены располагаются дополнительные резервные площадки, называемые карманами. В отличие от боковых пространств сцены, карманы находятся за пределами сценической коробки и поэтому имеют пониженную высоту, приблизительно равную высоте портала. Карманы служат для заготовки декораций. Поскольку наиболее активно обыгрываемой площадью являются первые планы сцены, помещения карманов размещаются в этой зоне.

Арьерсцена, или иначе задняя сцена, представляет собой, как и карманы, отдельное замкнутое пространство, примыкающее к задней части главной сцены. Устройство и назначение арьерсцены аналогично карманам. В ряде случаев, когда требуется особенно большая глубина сценического пространства, площадь арьерсцены включается в игровую часть и на ней устанавливаются декорации. Вот почему помещение задней сцены делается высоким и снабжается подъемными устройствами.

Определение пропорции между основными частями сцены чрезвычайно важно. От того, насколько правильно определены соотношения различных частей сценического пространства, зависит качество самой сцены, ее пригодность к профессиональной работе. Эти данные разрабатываются централизованным порядком и служат основным документом всех проектировщиков. Издаваемые «Нормы и технические условия проектирования зданий театров» регламентируют основные исходные данные сцены и здания в целом. Отправной точкой в определении главных размеров сцены служат размеры порталного отверстия. Все линейные размеры сцены и карманов - ширина, глубина, длина - теснейшим образом связаны со значением ширины порталной арки, точно так же, как все их высоты находятся в прямой зависимости от высоты порталного отверстия. Ширина сцены превышает ширину портала в два раза, а глубина составляет от 1,5 до 1,8 этой величины. Высота от планшета до колосников по отношению к высоте портала имеет особенно важное значение. Тройной запас высоты обеспечивает полную уборку подвесных декораций, минимальное применение падуг и достаточное раскрытие сценического пространства.

К вспомогательному оборудованию сцены относятся: галереи, переходные мостики, порталные кулисы и башни, колосники. *Галереи* - это своеобразные балконы, идущие по боковым и задней стенам сцены. Назначение и функции галерей зависят от мест их расположения. Первая, самая низкая галерея устанавливается на высоте 1-1,5 м от верхнего обреза портала. Эта галерея называется *осветительской*, так как на ее переднем поручне обычно монтируют прожектора, освещающие сцену верхнебоковым светом. Самая верхняя галерея находится ниже колосников на 2-2,5 м. Остальные делят расстояние между первой и последней на равные части. Это *рабочие* галереи. Задние галереи служат продолжением боковых и используются для перехода с одной стороны сцены на другую, а также для установки радиоакустической аппаратуры, контражурного освещения и разных вспомогательных работ.

Портальные кулисы устанавливаются сразу же за антрактовым занавесом. В отличие от обычных сценических кулис, они монтируются на жестком каркасе. Портальные кулисы образуют как бы раму спектакля, поэтому они делаются подвижными. Самый простой вид портальной кулисы - это деревянная или металлическая рама, обтянутая тканью. Движение кулис осуществляется разными способами. В одних случаях они передвигаются параллельно рампе, в других - поворачиваются вокруг своей оси, третьих, - выдвигаются, как ширмы. Характер движения и вид самой кулисы определяют, исходя из конкретных условий сцены.

Портальные башни выполняют функции кулис: они диафрагмируют зеркало сцены и образуют подвижную раму, обрамляющую сценическую картину, и вместе с тем являются передвижным световым постом. Если портальные кулисы во многих случаях устанавливаются почти вплотную к антрактовому занавесу, то портальные башни отодвигаются на расстояние, достаточное для выхода по нулевому плану и устройства двух-трех штанкетных подъемов. Величина хода башни рассчитывается так, чтобы в крайнем положении башня доходила до кромки поворотного круга и даже своей консольной частью выдвигалась несколько дальше.

В театральной практике встречается два типа портальных башен. К первому типу относятся многоэтажные, башенные сооружения толщиной 0,8—0,9 м. На каждом этаже расположена световая аппаратура. Второй тип, наиболее распространенный, более похож на усиленную кулису. Каркас этой башни имеет толщину всего 140 мм. К его внутренней стороне прикрепляются осветительные мостики, расположенные один над другим. Мостики занимают только среднюю часть башни, оставляя место для вертикальных лестниц, идущих по обеим сторонам каркаса. Небольшая толщина каркаса оптически более благоприятна и лучше маскирует торцы жестких декораций. Но световая мощность такой башни гораздо меньше, чем у башни первого типа.

Огнестойкий противопожарный занавес обязателен для всех театров, концертных залов и дворцов культуры вместимостью в 800 и более мест. Основное назначение занавеса - надежная защита зрительного зала от огня и проникновения ядовитых газов, образующихся при горении. Помимо огнестойкости и герметичности занавес должен обладать повышенной прочностью, так как во время пожара на сцене развивается огромное давление, которое может выдавить его в зрительный зал. Каркас занавеса изготавливается из стальных балок и заполняется негорючими материалами: асбоцементом, бетоном по металлической сетке и некоторыми

другими. Огнестойкие занавесы, как правило, делаются подъемно-опускного типа.

Современный планшет сцены строится по единой схеме, независимо от способа механизации. Самым распространенным видом планшета сцены является разборный щитовой планшет. Вся игровая часть сцены покрывается отдельными съемными щитами, а закулисные пространства - сплошным дощатым настилом. Наличие съемных щитов дает возможность устройства различных отверстий и люков-провалов, необходимых как для осуществления некоторых сценических эффектов, так и спуска актеров со сцены в трюм. *Поворотный круг* является одним из самых распространенных способов механизации сцены. Первое применение круга на европейской сцене преследовало довольно простую цель - быструю смену декораций. В современном театре применение круга дает возможность разворачивать действие в меняющемся пространстве, осуществлять приемы кинематографической панорамы, крупного плана. Динамика круга часто используется для построения особо выразительных мизансцен, усиления эмоционального воздействия. В некоторых случаях для этого даже не требуется декорационное оформление, а достаточно вращения самой сцены. По конструкции круги разделяются на три типа - врезные дисковые, барабанные и накладные. *Врезной дисковый круг* - это плоский диск, врезанный в планшет сцены так, что уровень настила круга точно совпадает с уровнем настила всей сцены. Вращающийся диск снабжается съемными щитами для образования люков. *Барабанный круг* представляет собой двух- или трехэтажную конструкцию, верхний этаж которой находится на одном уровне с планшетом сцены. В плоскость круга вписываются отдельные площадки, поднимаемые и опускаемые при помощи электропривода или гидравлики. Подъем и спуск площадок может производиться одновременно с вращением круга. Сочетание вертикального и вращательного движения значительно повышает художественные возможности поворотной сцены. Наряду с этими стационарными устройствами большое распространение получили *накладные круги*. Это временные сооружения, накладываемые поверх основного планшета. Несложные конструкции разборных кругов легко монтируются на планшете во время установки декораций и убираются по окончании спектакля. Они не связаны законом соотношения диаметра к ширине портала и могут быть использованы на сценах любых размеров. Количество накладных кругов, применяемых в одном спектакле, в принципе неограниченно. Известны случаи использования трех, четырех и даже пяти вращающихся дисков. Их местоположение не зафиксировано раз и навсегда, как у врезного или барабанного круга, а может меняться в зависимости от

желания художника и режиссера. В этом большое преимущество системы временных, переносных конструкций поворотных кругов. Однако данная система имеет свои недостатки. В накладных кругах невозможно применение не только подъемно-опускных площадок, но и простых люков-провалов. Кроме этого, уровень настила круга всегда выше уровня основного планшета сцены. Следовательно, чтобы уничтожить перепад высот между кругом и сценой, нужны специальные станки-выстилки, как бы приподнимающие неподвижные части сцены в пределах игровой площадки.

Штанкетные, индивидуальные и софитные подъемы составляют верхнюю механизацию и принадлежат к главным видам механического оборудования сцены. Несмотря на то, что современный театр в основном отказался от плоских живописных декораций и использует объемно-пространственный метод оформления спектакля, верховое оборудование сцены не потеряло своего значения. Сегодня невозможно представить себе профессиональную сцену без подвески объемных и плоских декораций, верхнего освещения. С помощью верхового оборудования и, главным образом, декорационных подъемов осуществляется не только моментальная смена декораций, но во многом облегчается решение разнообразных монтировочных задач, монтаж отдельных конструкций при сборке.

Штанкетные декорационные подъемы предназначены для спуска и подъема различных элементов декорационного оформления и подвески одежды сцены — кулис, падуг, занавесов. Принцип их действия основан на уравнивании веса декораций системой противовесов или, иначе, контргрузов. В самом простейшем виде подъем можно представить как канат, переброшенный через блок. Управление штанкетным подъемом производится специальным канатом, соединяемым с противовесом.

Театральный занавес - это одновременно и техническое устройство и декорация. Впервые занавес понадобился театру для временной оптической изоляции сцены от зала в момент перемены сценической обстановки. Таким образом, с одной стороны, занавес служит для перекрытия сцены, а с другой, обозначает начало и конец сценического действия. Эта вторая функция занавеса логически вытекает из первой, поскольку закрывать сцену и открывать ее возможно только по окончании действия или при его начале. Помимо этого, занавес способствует созданию сценической иллюзии и предварительной, жанровой настройки зрителей к восприятию представления.

Эстетическое назначение занавеса впервые было обосновано И. Фуртенбахом в книге «Увеселительная архитектура». Знаменитый театральный архитектор XVIII века считал, что зрители, придя в театр, не

должны видеть, что происходит на сцене. По Фуртенбаху, открытие занавеса повергает зрителей в иллюзорный мир сцены, мгновенно настраивая их на восприятие «героического» искусства. Известно, какое значение придавали художники МХАТ процессу раскрытия сцены, находя в движении занавеса массу нюансов и оттенков эмоционального воздействия. В театральном занавесе все имеет значение - его внешний вид, фактура, цвет, характер движения и, главное, способ раскрытия сцены.

По способу раскрытия занавесы делятся на подъемно-опускные, раздвижные, фигурные и комбинированные. Вертикальное перемещение бархатной или живописной «стены» подъемно-опускного занавеса является величественное зрелище, торжественный акт, предполагающий такой же возвышенный «героический» строй всего спектакля. Особенно, если он представляет собой живописное полотно. Раздвижной занавес по сравнению с подъемно-опускным обладает большим диапазоном ритмических и эмоциональных красок. Собираясь в складки и немного волочась по планшету, раздвижной занавес имеет свой рисунок раскрытия сцены, а, следовательно, и другое качество воздействия. При малейшем изменении ритма и темпа движения возникает новая эмоциональная окраска. В практике театра используется два вида занавеса - *антрактовый* и *игровой*. Антрактовый относится к разряду постоянного оборудования сцены. Это главный занавес театра. Игровой (интермедийный) - изготавливается для какой-либо постановки. В отличие от антрактового, цвет, фактура, способ раскрытия выбирается специально. Являясь элементом изобразительного решения, игровые занавесы большей частью представляют собой живописную, аппликационную и даже жесткую декорацию, подвешенную на нулевом плане сцены. Это своего рода изобразительная увертюра, передающая суть идейно-художественного замысла, вводящая зрителей в атмосферу спектакля и его жанровую тональность. Наряду с этим в театральной практике нередко встречаются спектакли, в которых используется особый вид занавеса - световой. Световой занавес основан на засветке взвешенных в воздухе частиц. Из всех вариантов получения такого занавеса в основном используются два способа. Первый способ заключается в перекрытии сцены рядом лучей, направленных горизонтально с одной стороны на другую. Для этого по обеим сторонам портала монтируются вертикальные линии прожекторов типа «пистолет» и светопоглощающие кулисы из черного бархата, ликвидирующие нежелательные рефлективные засветки. Наибольшая плотность воздушной стены получается с боков, а в центре, где световой поток ослаблен, плотность занавеса резко падает. Этот недостаток особенно ощутим в сценах, имеющих широкий портал. В этих

случаях позади светового потока часто опускают задник из черного бархата. Второй способ заключается в устройстве прожекторной рампы. Узкие лучи pistolетов из щели, прорезанной в авансцене, под крутым углом направляются в потолок зрительного зала, окрашенного в черный цвет или перекрытого черным бархатом. Благодаря нижнему расположению источников света достигается большая непрозрачность, так как зона максимальной плотности проходит по всей ширине портала на высоте двух-трех метров. Выше, там, где лучи света ослабевают, занавес теряет свою плотность, но это уже не имеет большого значения, поскольку основной уровень, на котором происходят перестановки, полностью перекрыт. Наибольшая результативность оптической изоляции сцены достигается засветкой зрительного зала сильными источниками света. Впервые этот способ был применен художником В. Дмитриевым в постановке оперы Д. Шостаковича «Нос» (Ленинградский Малый оперный театр, 1930). Световой занавес имеет свое эстетическое назначение, отличное от обычного. С одной стороны, лучи света, образующие непрозрачную или полупрозрачную преграду между зрительным залом и сценой, оптически изолируют оба пространства. Появление или исчезновение световой стены происходит одновременно с началом или окончанием действия. Значит, этот вид техники включает в себе основные признаки театрального занавеса и полностью осуществляет его функции. Но с другой стороны, в условиях современной сцены-коробки, этот вид занавеса выглядит скорее, как специальный прием, как сценический эффект, а не как средство постоянного оборудования, пригодное для всех случаев. Частое употребление его в разных спектаклях вызывает ощущение повтора одного и того же приема, что никогда не бывает с занавесом обычного типа.

В спектаклях без применения занавеса вообще его роль играют переключение света, выход на площадку актеров, изменение статичной мизансцены и другие приемы. Здесь осуществляется только вторая функция театрального занавеса.

В настоящее время широко практикуется применение всех видов и типов театрального занавеса, разнообразных по способу раскрытия сцены и эстетическим функциям.

Панорамы и *горизонты* являются элементом декорационного оформления и служат для создания сценического фона. Но, при общности главной задачи, между ними имеются существенные отличия, делящие их на два отдельных вида декорационно-технических устройств. Панорама — это живописный задник, передвигающийся с одной стороны сцены на другую. Движение задника осуществляется на глазах у зрителей во время действия.

Панорама употребляется в тех случаях, когда на сцене необходимо создать иллюзию движения актеров или декораций, находящихся перед ней. Таким образом, панораму можно отнести к категории сценических эффектов. Технология изготовления панорамы зависит от задания художника. На сегодняшний день очень распространена печать на холсте или полимерном материале (баннер). Горизонт — это чистое полотно, охватывающее сцену с трех сторон. Горизонты служат для обозначения воздуха, обширного пространства. Таким образом, если панорама является декорацией конкретного спектакля, то горизонт применим в любых постановках и концертах, и является постоянным оборудованием сцены. Горизонты различаются как по материалу, так и по форме. Некоторые горизонты делают из бетона. Такие горизонты называются жесткими. Жесткие горизонты имеют совершенно гладкую поверхность, они прекрасно воспринимают цветное освещение и имеют высокий коэффициент отражения. Конструкции жестких горизонтов могут быть выполнены в монолитном железобетоне или на металлическом каркасе. По форме они разделяются на цилиндрические и купольные. Цилиндрический горизонт представляет собой часть вертикального цилиндра, обращенного своей внутренней стороной к зрителям. В купольном горизонте нижняя криволинейная часть постепенно переходит в нависающий над сценой купол. Такая форма создает наиболее полную иллюзию небесного свода и уменьшает количество падуг. В силу большой тяжести устройство подъемных горизонтов жесткого типа чрезвычайно сложно. Неподвижные стационарные конструкции загромаждают планшет, ликвидируют возможность использования задней части сцены. Поэтому в основном театры обращаются к устройству легко убирающихся мягких горизонтов. Мягкие горизонты шьются из плотного белого полотна возможно большей ширины. Чем шире ткань, тем меньше вероятность появления морщин и тем незаметнее швы, проступающие при контражном освещении. Сценический горизонт должен закрывать все пространство сцены по высоте и ширине. Горизонты, начинающиеся у портала сцены и охватывающие все пространство сцены, позволяют полностью отказаться от кулис. Но они закрывают карманы и осветительные галереи, в некоторых случаях затрудняя тем самым монтаж декораций и установку света. Чаще глубина горизонта ограничивается пространством сцены, лежащим позади карманов.

Декорации служат в театрах и дворцах культуры многие месяцы и годы. За это время они сотни раз переносятся из склада на сцену и обратно, грузятся на автомашины, перевозятся по железной дороге, т. е. находятся в самых жестких условиях эксплуатации. В связи с этим, необходимо

остановиться на требованиях, которые предъявляются к декорациям. Кратко их можно сформулировать следующим образом: *прочность, легкость, простота в изготовлении, портативность, быстрота сборки и разборки, высокое художественное качество*. Театральные декорации разделяются на два вида - *жесткие и мягкие*. Жесткие декорации могут быть объемными, полуобъемными и плоскими. Кроме этого, они делятся на обыгрываемые и не обыгрываемые. Обыгрываемыми элементами оформления называются те, которые используются актерами во время действия, - это декорационные станки, лестницы, перила, деревья, дверцы шкафов и т. д. Мягкие декорации бывают живописными, аппликационными, драпированными и гладкими. Основным материалом, из которого изготавливаются жесткие декорации, является древесина хвойных пород. Древесина относительно дешева, легко поддается механической обработке, окраске, оклейке. Она не обладает остаточными деформациями при ударах и кратковременных изгибах, легка и пластична. Но в ряде случаев древесина заменяется металлическим прокатом различного профиля. Изготовление ажурных плоскостных и объемных контуров сложного рисунка, декорационных станков со сквозными пролетами, легких лестниц на тонких тетивах и многих других элементов декораций зачастую просто невозможно без применения тонкостенных стальных или дюралюминиевых труб. Нередко декорации, сделанные на металлической основе, гораздо легче деревянных. Мягкие декорации шьются из самых разных материалов — холста, тика, тюля, бархата и многих других. Широкое применение здесь находят синтетика, нетканые материалы, технические ткани. Невозможно описать все способы производства театральных декораций. Процесс изготовления декораций далек от стандарта. Поточное производство здесь неприменимо. Это всегда творческий поиск, всегда разработка особенных художественно-технологических приемов. Но, как бы, ни были разнообразны конструктивные и технологические решения, в их основе всегда лежат главные принципы, справедливые для всего театрального производства: *прочность, легкость, простота в изготовлении, портативность, быстрота сборки и разборки, высокое художественное качество*.

К *мягким декорациям* относятся бескаркасные декорационные элементы, изготовленные из мягких, эластичных материалов - тканей натурального и синтетического волокна, тюлей, сеток, синтетических пленок и т.д. В число мягких декораций входят: кулисы, падуго, занавесы, горизонты, панорамы, живописные и аппликационные задники, тюлевые занавесы, половики. Приемы пошивки и обработки мягких декораций зависят от их назначения, характера использования и требуемого внешнего вида.

Одеждой сцены называют мягкие декорации - драпировки, перекрывающие закулисные пространства сцены и формирующие игровую площадку. В комплект одежды сцены входят кулисы, падуго, занавесы. Одежда сцены может нести чисто служебную функцию в качестве постоянного обрамления сцены (это так называемая «дежурная одежда») и являться частью декорационного оформления спектакля. В зависимости от этого выбирается материал, способ окраски или живописной обработки. Для изготовления дежурной одежды применяются хорошо поддающиеся драпировке и химической окраске хлопчатобумажные, реже шелковые и шерстяные ткани. Самым распространенным материалом для пошивки кулис и падуго является хлопчатобумажная тарная ткань. Она обладает приятной фактурой, хорошо воспринимает окраску, красиво драпируется в мягкие, глубокие складки. Дежурная одежда сцены окрашивается в неяркие, нейтральные тона - серый, зеленоватый, кремовый и т. д. Особую группу одежды составляет комплект черного цвета. Техника исполнения и выбор материала для кулис и падуго, несущих изобразительную функцию, зависят от конкретного задания художника. Это может быть некрашеный холст, мешковина, марля, собранная в густую складку, живописные или покрытые аппликацией полотна, жесткие рамы, обтянутые тканями, различного рода сетки и переплетения шнуров и т.д. и т.п. Как и все ткани, идущие на изготовление декораций, материал одежды сцены пропитывается огнезащитным составом. Исключение составляет одежда из бархата и шелка, которые портятся при воздействии на них химических реактивов. Для изделий из этих тканей обязательна пропитанная, огнестойкая подкладка.

Развеска одежды сцены производится двумя способами: по *классической схеме* и так называемым *кабинетом*. Классический способ предполагает размещение кулис по планам сцены так, чтобы перед каждой парой кулис находилась падуго, прикрывающая их верхнюю часть. Кулисы прикрепляются к штанкетам. В процессе монтировки декораций на сцене высота, на которой должна находиться падуго, может изменяться против расчетной, и поэтому, для свободы маневра, падуго всегда монтируются отдельно от кулис на «своих» штанкетных подъемах.

При кабинетной системе бока сцены перекрываются широкими кулисами, подвешенными перпендикулярно рампе, вдоль рабочих галерей. На последних планах сцены боковые кулисы замыкаются задником, образуя павильонную выгородку. Такая подвеска одежды позволяет полнее использовать площадь сцены, четко ограничивая сценическое пространство.

Далее необходимо сказать о театральном реквизите и бутафории. Эти понятия являются частью сценического устройства опосредованно. Чаще

всего их относят к сценическому оформлению спектакля, концерта, или другого сценического представления. Тем не менее, изготовление бутафории представляет собой обширную отрасль театральной технологии, включающую работы с бумажными массами, картоном, металлом, синтетическими материалами и полимерами, тканями, лаками, красками, мастиками и пр. Не менее разнообразна и номенклатура бутафорских изделий, требующих специальных знаний в области лепных, картонажных, отделочных и слесарных работ, росписи тканей, чеканки по металлу, изготовления ювелирных изделий и многих других. Из всей массы существующих приемов и методов можно выделить главные технологические процессы, которые лежат в основе данного производства. К ним относятся: работы с папье-маше, металлом, пластмассами, синтетическими материалами, мастиками и пастами. Каждый из этих процессов может быть применен самостоятельно или в комбинации с другими в любом виде изделий. Так, например, бутафорский кувшин может быть изготовлен из папье-маше, отформован из синтетических пленок или склеен из оргстекла. Выбор технологии во многом зависит от творческой фантазии мастера-исполнителя.

Таким образом, необходимо определить понятия реквизит и бутафория:

Бутафория – род материального оформления, представляющий собой поддельные вещи, употребляемые взамен подлинных. Предметы бутафории не являются обычно точной копией оригиналов, могут отличаться от них как по материалу, так и по размерам и окраске, что обусловлено специфическими требованиями сцены. Например, в хореографическом искусстве часто используются бутафорские сабли, пики, гирлянды цветов, венки и так далее.

Реквизит – отдельные вещи или совокупность предметов и вещей подлинных или бутафорских, являющихся материальным оформлением спектакля или другого сценического произведения (скамейки, табуретки, гармошки, трещотки, рушники, зонтики и многое другое).

На сегодняшний день наиболее общими тенденциями современного театра в области архитектуры и технического оборудования сцены можно считать стремление предоставить режиссеру максимальную свободу действия в выборе для каждой постановки сценической формы, наиболее полно отвечающей задачам данного спектакля, и создание такой техники, которая бы позволила не только трансформировать сценическое пространство, но и использовать различные виды движения как средство художественной выразительности. Элементарная функция театральной техники - смена декораций, усложняется проблемами более сложного порядка, среди которых значительное место занимает проблема

трансформации сценического времени. Изменился и взгляд на необходимую степень насыщения сцены стационарными механизмами в пользу применения гибких, мобильных устройств. Большого прогресса достигла осветительная и светорегулирующая техника. В арсенале выразительных средств театра свет занял одно из первых мест. Современная мировая практика характерна активным поиском разнообразных решений театрального пространства. Наряду с модернизированными сценами традиционного типа, проектируются и строятся здания многоцелевого назначения, трансформирующиеся универсальные театры, сцены-арены, театры на открытом воздухе, кольцевые сцены и т. д. И все же основным типом сцены остается сцена-коробка. Из числа реализованных проектов пятидесятых - шестидесятых годов более 90% театров имеют именно эту форму сцены.

Вопросы для самопроверки

1. Определить понятие *театральное пространство*
2. Перечислить основные формы сценической площадки
3. Определить понятие сцена-коробка
4. Определить понятие сцена-арена
5. Определить понятие пространственная сцена
6. Определить понятие кольцевая сцена
7. Три основные части сцены-коробки
8. Что такое планшет сцены
9. Авансцена
10. Красная линия
11. Как ведется отсчет планов сцены
12. Кулисы, падуго
13. Портал сцены и зеркало сцены
14. Арлекин
15. Арьерсцена
16. Портальные кулисы и порталные башни
17. Огнестойкий противопожарный занавес
18. Поворотный круг, типы поворотных кругов
19. Штанкетные, индивидуальные и софитные подъемы
20. Театральный занавес
21. Панорамы и горизонты
22. Декорации. Требования, которые предъявляются к декорациям
23. Одежда сцены
24. Способы развески одежды сцены

ЛЕКЦИЯ 19

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сценическое оформление хореографического произведения имеет специфические особенности, диктуемые условиями жанра. Элементарные специфические требования, предъявляемые хореографией к работе художника-оформителя и костюмера, - создание удобной для танца *сценической площадки* и удобного для танца *сценического костюма*.

Выше мы выяснили, что сценические площадки разнообразны по своим размерам, конструкции и оснащению. Это могут быть хорошо оборудованные постоянные сцены, небольшие сценические площадки с ограниченным набором оборудования, открытые площадки. Также, определили значение одежды сцены, декораций, бутафории и реквизита. Но способы оформления хореографического произведения на этом не заканчиваются. В хореографии существует такой приём, как *«живой занавес»*, *«живые декорации»*. Исполнители, одетые соответствующим образом, организуют смену эпизодов в композиции или находятся на сцене, выполняя функцию декорации. Например, еловый лес в хореографической постановке И.Моисеева «Метелица». В репертуаре театра танца «Гжель» есть ряд номеров, где труппа делится на две группы. Одна из них несёт на себе основную действенную нагрузку, а другая играет роль «живых декораций», маскируя перестроения основной группы («Зимняя фантазия», «Павлово-Посадские узоры», «Хохломская карусель», спектакль «Дорога к Храму»). В современном хореографическом искусстве появляются новые подходы к оформлению сценической площадки. Например, в спектаклях В. Васильева «Ромео и Джульетта», Б. Эйфмана «Дон Кихот», «Красная Жизель», Е. Панфилова «Кресло», «Бег».

Вместе с тем, современное декорационное оформление хореографических произведений всё более упрощается. На смену громоздким декорациям приходят лёгкие конструкции или декорации отсутствуют вовсе. В этих условиях особая роль отводится *освещению*. Оно даёт возможность «выхватить» отдельные персонажи, сделать композиционные акценты, разделить сценическую площадку на отдельные составляющие. Свет помогает создать атмосферу хореографического произведения. Классическим примером использования света для оформления хореографического произведения является миниатюра М. Фокина «Лебедь». Свет здесь создаёт иллюзию рассвета, одновременно выделяя героиню. Тени,

созданные таким освещением, как бы заполняют пространство сцены, подчёркивают и выделяют трепетный образ одинокого лебедя. В финале хореографической миниатюры свет снимается, подчёркивая угасание дня и угасание жизни. Световые эффекты используют в своих произведениях многие балетмейстеры, но основной составляющей хореографического произведения является *сценический костюм*.

Роль костюма в танце значительна: из-за отсутствия в хореографической постановке вокального или словесного текста зрелищная сторона играет здесь очень большую роль. Костюм не только может служить для характеристики героя, выявлять черты его индивидуальности, прежде всего, он, должен отвечать требованиям, предъявляемым к одежде для танца: быть удобным для исполнения танца, не затруднять движение, а, наоборот, подчеркивать их. Случайно подобранный сценический костюм значительно снижает сценическую убедительность хореографической постановки.

В многочисленных вариантах народного костюма существует много общих элементов, которые придают ему национальный характер. Изучая богатейшее наследие народной одежды, и используя его в своей постановке, руководитель коллектива приобщает исполнителей к сокровищнице декоративного искусства, которую создал народ на протяжении веков в образцах народной одежды. Но, изучая народный костюм, нельзя забывать, что его сценический вариант не должен быть точной копией первоисточника, музейного образца. Народная одежда даёт лишь основные линии покроя, сочетания цветов, характер орнамента или отделки, которые при создании сценического костюма надо переработать так, чтобы он стал несложным для выполнения и сценически выразительным. Разнообразие форм и цветовых сочетаний народных костюмов бесконечно. Часто у жителей одной области, но разных районов совершенно разные костюмы. Поэтому разработка сценического костюма не терпит поверхностного, формального отношения. Работа над созданием сценического костюма включает в себя знание эпохи и доскональное знакомство с историей, культурой, особенностями быта того или иного народа.

Немаловажную роль играет цветовое решение сценического костюма. *Цвет костюма* – это средство живописного решения хореографической постановки. Цвет костюма непременно должен быть связан с характером танца. Грустные, элегические танцы не терпят ярких цветов, радостные, темпераментные, наоборот, без них невысказаны. Создавая массовый танец можно разработать такие костюмы, чтобы при каждой перемене в хореографической композиции менялась и композиция красок, создавая чудесную живую цветовую гамму. Разрабатывая цветовое решение костюма

необходимо учитывать *кроевой контраст* – это наложение одного цвета на другой и *орнамент*. В костюме рекомендуется использовать не более трёх цветов и их оттенков. Очень подробно значение цвета в создании сценического костюма рассматривает А. В. Мелехов в своей работе «Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца». Орнамент служит в костюме соединяющим материалом, определяющим цвет и как разбивка плоскости. С его помощью можно визуально удлинить или укоротить фигуру, скорректировать некоторые недостатки (длинную или широкую талию, короткие ноги). Следует учитывать, что лёгкие ткани, а также светлые и тёплые тона увеличивают объем фигуры. Для наибольшей динамики и декоративности костюм можно строить по принципу контраста.

Кроме всего прочего необходимо учитывать, что сценический танцевальный костюм будет восприниматься зрителем в движении. Важно, чтобы он подчёркивал динамику танца, а не скрадывал хореографическую лексику.

Большое значение при создании костюма имеют и различные *аксессуары*: платки, шали, ленты, венки, украшения и так далее. Они активно используются в танце, являясь его неотъемлемой частью, выразительным средством. Нельзя не отметить, что каждый сценический костюм предполагает особую причёску и грим, они помогают создать образ.

Разрабатывая сценический костюм необходимо учитывать возраст исполнителей, их физические данные, для того чтобы зритель увидел только достоинства исполнителей и не заметил недостатков.

Таким образом, костюм и танец находятся в постоянной зависимости друг от друга. Костюм – это не только чисто внешняя сторона танца, он органически связан с содержанием танца, является его «визитной карточкой». С появлением исполнителя на сцене по костюму определяется национальность, эпоха, а иногда и жанр произведения.

На сегодняшний день хореографическое искусство располагает огромным количеством разнообразных сценических костюмов. Это, прежде всего, жанровое разнообразие: национальный костюм, балетный костюм, костюм для исполнения эстрадных, джазовых, модерн и других танцев. Это *образный* или *ассоциативный* костюм: бабочки, снежинки, животные и птицы. Это мужской, женский, детский, подростковый костюм в любом жанре.

Можно выделить некоторые проблемы, возникающие при разработке тех или иных костюмов. Так, например, в коллективах народного танца возникает проблема чрезмерной стилизации национального костюма. В коллективах современных направлений сценический костюм часто сводится

к определённой униформе, что значительно обедняет постановки и усложняет их восприятие зрителем. При оформлении эстрадных постановок, шоу-номеров иногда за пышностью и блеском костюма теряется собственно танец. Кроме этого, в любительских хореографических коллективах костюм не всегда соответствует возрасту исполнителей. А иногда сценический костюм почти не отличается от бытовой одежды. Чтобы избежать этих проблем, руководитель любительского хореографического коллектива должен обладать тонким художественным вкусом, руководствоваться чувством меры при разработке костюмов, грамотно подходить к оформлению своих хореографических постановок.

Исходя из вышесказанного, можно сформулировать основные требования к разработке сценического костюма для хореографического искусства:

1. соответствие костюма содержанию танца
2. соответствие костюма создаваемому образу
3. историческая правдоподобность, соответствие эпохе
4. соответствие национальным, областным особенностям
5. соответствие возрасту исполнителей
6. художественная ценность.

Главными критериями оценки качества художественного оформления хореографического произведения являются: действенность, музыкальность и соответствие условиям танцевального искусства. Поэтому руководителю любительского хореографического коллектива при разработке сценического оформления своих постановок необходимо обращаться к знаниям художников по костюмам, искусствоведов, режиссёров, поскольку достижения музыки, драматургии, изобразительного искусства не раз обогащали развитие хореографического искусства.

Вопросы для самопроверки

1. Определите роль сценического оформления хореографического произведения в процессе зрительского восприятия.
2. Что значит «живой занавес»
3. Приведите примеры использования «живых декораций» в произведениях балетмейстеров
4. Значение освещения в оформлении хореографического произведения
5. Сценический костюм как выразительное средство оформления хореографического произведения.
6. Особенности цветового решения сценического костюма

7. Орнамент в решении сценического костюма
8. Разнообразие сценических костюмов для хореографического произведения
9. Проблемы, возникающие при решении сценических костюмов для хореографического произведения
10. Назовите основные требования, предъявляемые к подбору костюмов для исполнения хореографического произведения.
11. Особенности сценического народного костюма.
12. Назначение аксессуаров в оформлении хореографического произведения.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ИНТЕРНЕТ РЕСУРСЫ

1. Алексютович, Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры / Л. К. Алексютович. – Минск: Высшая школа, 1978. – 530 с.
2. Базанов В. Г. Техника и технология сцены / В. Г. Базанов. – Ленинград. Искусство, 1976. – 265 с.
3. Баласанян, К. С. Музыкальное воспитание балетмейстера. Музыка и хореография современного балета / К. С. Баласанян. - М.: Музыка, 1979.
4. Берг, О. Н. Взаимосвязь музыки и хореографии и музыкальное воспитание балетмейстера. Музыка и хореография современного балета / О. Н. Берг. М.: Музыка, 1979.
5. Бриске И.Э. Основы детской хореографии. Педагогическая работа в детском хореографическом коллективе: учеб. пособие/ И.Э. Бриске; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Изд. 2-е, перераб., доп. – Челябинск, 2013. – 180 с.
6. Бухвостова, Л. В., Щекотихина, С. А. Композиция и постановка танца: учебное пособие / Л. В. Бухвостова, С. А. Щекотихина. - Орёл: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2002. – 126 с.
7. Василенко Н. Вопросы развития современного украинского народно-сценического танца. Киев. 1965.

8. Гаскаров Ф.А. «Башкирские танцы» Уфа. 1978.
9. Голейзовский К. «Образы русской народной хореографии» М., «Искусство» 1964.
10. Добровольская Г. «Балетмейстер Леонид Якобсон» Л., «Искусство», 1968.
11. Захаров Р. «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта». М., «Искусство», 1983г.
12. Захаров Р. «Записки балетмейстера». М., «Искусство» 1976.
13. Ивлева Л.Д. Методика обучения хореографии в младшей возрастной группе. – Челябинск: ЧГАКИ, 2005.
14. Ивлева Л.Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе. – Челябинск: ЧГАКИ. 2002.
15. Иноземцева Г.В. «Народный танец» М., «Знание» 1971.
16. Климов А. «Основы русского танца» М., «Искусство» 1981.
17. Князева О. «Танцы Урала» Свердловск 1962.
18. Курбет В, Мардарь М, «Молдавские народные танцы» Кишинев 1969.
19. Мелехов, А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие/А.В. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – 2-е изд., доп. – Екатеринбург, 2016. – 146 с.
20. Надеждина Н., «Русские танцы» М., 1951
21. Панфёров В.И. Основы композиции танца: Экспериментальный учебник для вузов, колледжей и училищ культуры и искусства/ЧГАКИ. – Челябинск. – 2003. .
22. Пасютинская В. «Волшебный мир танца» М., «Просвещение» 1985
23. Смирнов И.В. «Искусство балетмейстера» М., «Просвещение» 1986
24. Тагиров Г, «Татарские танцы» Казань, 1984.
25. Ткаченко Т. «Народный танец» М., «Искусство» 1967.
26. Устинова Т. «Русский народный танец» М., «Искусство» 1976.
27. Фетисова Е. В. К вопросу о восприятии и определении эмоционального состояния по выразительным движениям // Психологический журнал, 1981. – Т.2. - №2

Интернет-ресурсы:

1. Маленькая балетная энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.balet.classical.ru
2. Официальный сайт проекта «Танцевальный клондайк» [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.dancerussia.ru
3. Интернет-магазин танцевальной литературы [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.bookovka.ru
4. Сайт для хореографов Хореографу в помощь. [Электронный ресурс].

Режим доступа: www.dancehelp.ru

5. ЛитРес: один клик до книг – библиотека электронных книг [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.litres.ru>

6. Все для хореографов. horeograf.com. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.horeograf.com