



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ,
МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Г.С.СКОВОРОДИ**

Н.А.Бугаєць, О.І.Пінчук, С.І.Пінчук



МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

**Навчально-методичний посібник
для студентів-хореографів бальної спеціалізації спеціальності
«Хореографія»**

Харків - 2012

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ імені Г.С.СКОВОРОДИ**

Н.А.Бугасць, О.І.Півчук, С.І.Півчук

МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

**Навчально-методичний посібник для студентів-хореографів
бальної спеціалізації спеціальності «Хореографія»**

Харків – 2012

УДК [378.147:792.8] (075)
ББК 85.32 ря 73
Б90

Укладачі:

Бугаєць Н.А. – доцент, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії ХНПУ імені Г.С.Сковороди;
Пінчук О.І. – старший викладач кафедри хореографії ХНПУ імені Г.С.Сковороди;
Пінчук С.І. – викладач кафедри хореографії ХНПУ імені Г.С.Сковороди.

Рецензенти:

Лук'янченко О.М. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та методики мистецької освіти ХНПУ імені Г.С.Сковороди;
Немцова В.С. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Харківської національної юридичної академії імені Я.Мудрого.

Затверджено редакційно-видавничою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди Протокол № 3 від 01.03.2012р.

Бугаєць Н.А., Пінчук О.І., Пінчук С.І.
Мистецтво балетмейстера /Навчально-методичний посібник
// Н.А.Бугаєць, О.І.Пінчук, С.І.Пінчук. – Харків: ХНПУ імені Г.С.Сковороди, 2012 – 172с.

У посібнику розглянуто сферу, зміст та компоненти творчої діяльності балетмейстера – автора, дослідника й постановника, педагога-репетитора та реставратора хореографічних творів; розглянуто шляхи та етапи створення хореографічних творів; визначено та розкрито основний понятійно-категорійний апарат з даної дисципліни; розглянуто специфічну форму сучасної бальної хореографії – «секвей» – та методику його створення; надано методичні рекомендації щодо створення творчої частини магістерської роботи студентів-хореографів.

Запропонований навчально-методичний посібник призначається для студентів педагогічних вузів, що здобувають спеціальність вчителя хореографії у ЗОШ, керівників ансамблів сучасного бального танцю, тренерів-педагогів секцій спортивно-танцювальних клубів (СТК). Посібник також може бути використаний викладачами різних типів навчальних закладів для розробки авторських програм з дисципліни «Хореографія».

УДК [378.147:792.8] (075)
ББК 85.32 ря 73
Б90

© Бугаєць Н.А., Пінчук О.І., Пінчук С.І.
©Харківський національний педагогічний
Університет імені Г.С.Сковороди
©

ЗМІСТ

ВСТУП	6
БАЛЕТМЕЙСТЕРА	10
Тема №1. Сфера творчої діяльності балетмейстера	10
1.1. Балетмейстер, танцмейстер, хореограф.....	10
1.2. Сфера творчої діяльності балетмейстера.....	10
1.3. Типи балетмейстерів.....	16
1.4. Професійні якості балетмейстера.....	24
Контрольні питання до Теми №1.....	27
Теми рефератів та ІНДЗ.....	29
Тема №2. Задум як ідейно-тематична основа твору - перша ланка загального шляху створення танцю	29
2.1. П'ять ступенів творчості балетмейстера.....	29
2.2. Задум як ідейно-тематична основа хореографічного твору.....	30
2.2.1.Тема, ідея, сюжет та фабула.....	31
2.2.2.Форма, жанр та вид хореографічного твору.....	33
2.2.3.Про програму постановки.....	35
Контрольні питання до Теми №2.....	38
Теми рефератів та ІНДЗ.....	40
Тема №3. Розробка композиційного плану – другий етап загального шляху створення хореографічного твору	40
3.1. Визначення терміну та змісту поняття «композиційний план».....	40
3.2. Структура композиційного плану.....	41
Контрольні питання до Теми №3.....	42
Теми рефератів та ІНДЗ.....	43
Тема №4. Вибір музичної основи – третій етап загального шляху створення хореографічного твору	43
4.1.Загальні шляхи вибору музичної основи творів сучасної бальної хореографії.....	43
4.2. Аналіз музичних творів.....	44
4.2.1. Аналіз музичного матеріалу з точки зору структури.....	45
4.2.2. Аналіз музичного твору з точки зору драматургії.....	46
Контрольні питання до теми №4.....	47

Теми рефератів та ІНДЗ	48
Тема №5. Хореографічне рішення постановки – четвертий етап шляху створення хореографічного твору.	48
5.1. Хореографічна композиція та її компоненти	49
5.2. Драматургія або зміст танцю	50
5.3. Хореографічний текст та хореографічна лексика	54
5.4. Малюнок танцю	59
5.5. Образно-пластичні мізансцени	64
5.6. Композиційні прийоми	66
5.7. Постановчий план та прийоми запису танцю	69
Контрольні питання до Теми №5	71
Теми рефератів та ІНДЗ	73
Тема №6. Постановка танцю – п'ятий етап загального шляху створення хореографічного твору	74
6.1. Загальна методика здійснення постановочної роботи	74
6.2. План постановочної роботи	74
6.3. Ознайомлення колективу з ідейно-тематичною, музичною основою та сценарієм хореографічного твору ...	75
6.4. Розподіл виконавців на ролі	76
6.5. Постановча та репетиційна робота з виконавцями	77
6.6. Робота із солістами по створенню хореографічного образу	80
Контрольні питання до Теми №6	85
Теми рефератів та ІНДЗ	86

РОЗДІЛ II. ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ «СЕКВЕЙ»

Тема № 7. Спортивні танці як жанр сучасної бальної хореографії	87
7.1. Визначення змісту поняття «спортивні бальні танці»	87
7.2. Історичний аспект виникнення та розвитку спортивних бальних танців	89
7.3.3 історії Чемпіонатів світу з бальних танців	109
7.4. Блекпул – танцювальна Мекка	114

7.5. З історії становлення спортивно-танцювального руху України	117
Контрольні питання до Теми №7	119
Теми рефератів та ІНДЗ	121
Тема № 8. «Секвей» як форма сучасної бальної хореографії	121
8.1. Визначення поняття «хореографічна форма»	122
8.2. Форма та зміст в хореографії	122
8.3. Сценічні та спортивні форми сучасної бальної хореографії	124
8.4. Визначення змісту терміну «секвей»	129
8.5. «Секвей» – специфічна форма дуетного танцю	130
Контрольні питання до Теми №8	132
Теми рефератів та ІНДЗ	135
Тема №9. Шляхи створення латиноамериканського та європейського «секвею»	135
9.1. «Секвей» – дієвий та дивертисментний	136
9.2. Основні положення, які слід враховувати при створенні безсюжетного «секвею»	137
9.4. Як створювати сюжетний «секвей»	137
9.3. Діяльність балетмейстера при створенні художнього образу у композиції «секвей»	139
Контрольні питання до Теми №9	143
Теми рефератів та ІНДЗ	145
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	146
ГЛОСАРІЙ	151
ДОДАТКИ	159

ВСТУП

Стрімкий ріст в Україні чисельності аматорських ансамблів сучасного бального танцю та спортивно-танцювальних клубів, до складу яких входять виконавці «секвею» та команди з «формейшн», потребують сьогодні не тільки й не скільки вчителів-хореографів та тренерів-педагогів зі спортивних бальних танців, стільки талановитих хореографів-творців – авторів хореографічних творів.

Цей процес неодмінно пов'язаний з удосконаленням професійної підготовки майбутнього вчителя-хореографа, яка вимірюється рівнем його методико-технічної й виконавської майстерності в окремому танцювальному жанрі хореографічного мистецтва та вміннями і творчими здібностями балетмейстера – організатора художньо-творчої діяльності хореографічного колективу, – і вимагає удосконалення навчально-методичного забезпечення випускаючих кафедр та створення умов щодо організації самовиховання та самопідготовки студентів-хореографів із професійно орієнтованих дисциплін.

Навчально-методичний посібник «Мистецтво балетмейстера» створений на основі навчальної програми з курсу «Мистецтво балетмейстера» освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр».

«Мистецтво балетмейстера» є однією з базових дисциплін в навчально-виховному процесі зі спеціальності «Хореографія». Курс розрахований на 1 рік навчання, складається з 2 змістовних модулів і є обов'язковим для отримання освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр».

Предметом навчальної дисципліни «Мистецтво балетмейстера» є мистецтво сучасного бального танцю.

Мета курсу – всебічний гармонійний розвиток творчої особистості студентів-хореографів засобами мистецтва бального танцю; формування знань, умінь та навичок створення та постановки творів сучасної бальної хореографії.

Завдання курсу: ознайомлення з історією виникнення та розвитку сучасної спортивної бальної хореографії; оволодіння визначально-категорійним апаратом спортивного й сценічного

бального танцю; оволодіння знаннями з методики створення хореографічних творів різних форм та жанрів (у тому числі й «секвею»); оволодіння знаннями з методики постановочної й репетиційної роботи; оволодіння знаннями з методики створення хореографічного образу; оволодіння знаннями з методики запису хореографічних творів; набуття умінь створювати, ставити, записувати та відпрацьовувати хореографічні постановки на прикладі власно створених хореографічних творів; набуття умінь з написання композиційного й постановочного плану, а також плану постановочної роботи; розширення власного лексичного діапазону кожним студентом; подальший розвиток образного, просторового та художньо-пластичного мислення, творчих здібностей і умінь студентів-хореографів.

Дисципліна «Мистецтво балетмейстера» базується на знаннях із історії і теорії хореографічного мистецтва, зокрема мистецтва бального танцю, та професійної художньо-творчої діяльності балетмейстера – автора й постановника хореографічних творів – і має світоглядно-професійний характер.

Теоретичним підґрунтям її є педагогічно адаптований зміст методики викладання хореографічних дисциплін у ВНЗ, дидактично обґрунтована система хореографічних знань, умінь і навичок, що дозволяє студентам-хореографам засвоїти основні положення та певні сторони хореографічного мистецтва.

Складовими елементами є: історія виникнення та розвитку сучасної спортивної бальної хореографії; теорія мистецтва сучасного бального танцю; методика створення хореографічних творів різних форм та жанрів (у тому числі й «секвею»), й методика здійснення дослідницької, постановочної, реставраційної та репетиційної роботи.

У дисципліні розглядаються :

Загальні питання: теоретико-методологічні основи дисципліни; методика створення хореографічних творів різних форм та жанрів (як у цілому, так і окремих його частин – композиційних варіацій та комбінацій); методика здійснення дослідницької, постановочної, реставраційної та репетиційної

роботи й методика запису хореографічних творів.

Проблеми: готовність студентів до практичної роботи з дисципліни; розвиток творчих здібностей та виконавської майстерності студентів-хореографів засобами дисципліни «Мистецтво балетмейстера».

Методи і засоби викладання: словесні методи (лекція, усний виклад, пояснення, дискусія); наочні методи (спостереження, зразок, показ); практичні методи (вправи – технічні та творчі, практична робота); методи розучування танцювальних рухів (метод розучування частинами; цілісний метод; контактний метод; метод тимчасового спрощення, табличний метод); метод музичного супроводу; метод виховання підсвідомої діяльності; методи емоційної драматургії та емоційного впливу; методи розвитку емпатії: метод співчуття (синестезії), метод синектики («мозковий штурм»), метод монтажу (колаж, художнє синтезування), метод ідеальних типів, метод створення культурного контексту, метод інтерпретації; метод імітаційного моделювання (рольова ідентифікація); метод порівняння; метод творчих завдань; методи стимулювання й мотивації (метод виправлення помилок, метод змагання, метод спонукання, метод заохочення, метод диференціації); методи організації навчальної діяльності; методи перевірки й оцінки знань, умінь і навичок студентів (усне опитування, перевірка композиційних варіацій та фрагментів хореографічних постановок, перевірка навчальних завдань, модульний контроль).

Технічні засоби: відео- та аудіоапаратура.

Основи дисципліни – мистецтво бального танцю.

Наслідки дії на: формування теоретичних знань, умінь, навичок із методики створення хореографічних творів різних форм та жанрів (як у цілому, так і окремих його частин – композиційних варіацій та комбінацій), з методики здійснення дослідницької, постановочної, реставраційної й репетиційної роботи та методики запису хореографічних творів.

Розробка заходів: підготовка завдань до самостійної роботи, ІНДЗ, самостійне створення хореографічних композицій різних форм та жанрів.

Контроль та керування – модульний контроль.

У процесі вивчення дисципліни в кожному семестрі заплановано один підсумковий модульний контроль, під час проведення якого студенти виконують відповідні види контрольних завдань.

У посібнику подано визначення поняття «балетмейстер», «танцмейстер» та «хореограф»; розглянуто сферу, зміст та компоненти творчої діяльності балетмейстера – автора, дослідника й постановника, педагога-репетитора та реставратора хореографічних творів; розглянуто шляхи та етапи створення хореографічних творів й надано загальну характеристику та визначено зміст кожного з них; визначено та розкрито основний понятійно-категорійний апарат з даної дисципліни; розглянуто специфічну форму сучасної бальної хореографії – «секвей» – та методику його створення, надано методичні рекомендації щодо створення творчої частини магістерської роботи студентів-хореографів.

Запропонований навчально-методичний посібник призначається для студентів педагогічних вузів, що здобувають спеціальність вчителя хореографії у ЗОШ, керівників ансамблів сучасного бального танцю, тренерів-педагогів секцій спортивно-танцювальних клубів (СТК). Посібник також може бути використаний викладачами різних типів навчальних закладів для розробки авторських програм з дисципліни «Хореографія».

РОЗДІЛ I. СТУПЕНІ ТВОРЧОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Тема №1. Сфера творчої діяльності балетмейстера

Питання:

- 1.1. Балетмейстер, танцмейстер, хореограф.
- 1.2. Сфера творчої діяльності балетмейстера.
- 1.3. Типи балетмейстерів.
- 1.4. Професійні якості балетмейстера.

1.1. Балетмейстер, танцмейстер, хореограф

Термін «балетмейстер» (від. нім. ballettmeister) означає «майстер балетного спектаклю».

Якщо термін «балетмейстер» прийнято вживати в значенні «творець балетного спектаклю», тобто великої форми театральної вистави, то термін «танцмейстер» буквально означає «майстер танцю» – окремого номера. Таким чином, під терміном «танцмейстер» розуміють балетмейстера, який працює в жанрі малих форм.

У ХХ столітті у побут увійшов термін «хореограф» – синонім до слова «балетмейстер». Власне слово «хореографія» старогрецького походження й у буквальному перекладі означає «писати танець». Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття під цим словом стали розуміти танцювальне мистецтво в цілому. Як правило, термін «хореограф» вживають по відношенню до балетмейстерів, які працюють в самодіяльних аматорських хореографічних колективах у жанрі малих і середніх (ансамблевих) форм хореографії.

1.2. Сфера творчої діяльності балетмейстера

Балетмейстери працюють у театрах опери й балету, в музичній комедії, на естраді, в ансамблях класичного, народного, бального і сучасного танцю. Одні створюють великі балети, бальні й сучасні танці, творчо переробляють фольклорний танець, інші – здійснюють постановку й реставрацію хореографічних творів, репетирують і ведуть педагогічну роботу.

Теоретично осмислити особливості творчої діяльності балетмейстера, виявити й проаналізувати закономірності співвідношення мистецтва танцю з іншими видами мистецтва одним з перших в історії хореографії спробував Жан Жорж Новерр у своїй праці «Письма о танце и балетах» (книга Ж. Ж. Навера «Письма о танце и балетах» вийшла у 1760 році в Ліоні й Штутгарті, видана в Росії у 1803-1804 роках) – творі, який зберіг своє значення й сьогодні.

Як писав Ж.Ж.НOVERP: «...профессия балетмейстера – сложное и кропотливое дело. Нет более утомительной в физическом и умственном отношении профессии, чем профессия балетмейстера: он должен и сочинять рас и ставить балеты, показывать их. Если артисты не воспринимают их сразу, то он обязан начинать сначала и показывать их несколько раз подряд».

Услід за Новерром один з визначних педагогів і балетмейстерів минулого, які залишили нам свої теоретичні праці про хореографічне мистецтво, був Карло Блазис, значення діяльності якого як теоретика й педагога особливо велике. У 1837-1859 роках він керував Королівською академією танцю при «Ла Скала», виховав багатьох видатних артистів балету, викладав і у Московській театральній школі. Він вніс значний внесок у розвиток системи класичного танцю, написав такі дослідження, як «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820), «Код Терпсихоры» (1828), «Полный учебник танца» (1830) та інші. У 1864 році була видана російською мовою книга К.Блазиса «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы».

Коло питань, які порушував К.Блазис у своїх теоретичних працях та у своїй практичній діяльності, вельми широке. Він вважав, що балетмейстеру необхідні справді енциклопедичні знання. Сам Блазис добре знав музику, вивчав живопис і скульптуру, надавав велике значення знанням історії

Нoverp Ж.-Ж. Письма о танце – Л., «Академия», 1927, - с. 7.

У своїх теоретичних працях він виклав погляди на хореографічне мистецтво. Він писав про значення сценарію та драматургії у балетному спектаклі, про діяльність балетмейстера, про завдання його діяльності, про тематику балетних спектаклів, про техніку танцю, про характерні й бальні танці.

Говорячи про історичні факти, які може узяти балетмейстер як основу для роботи над сценарієм, К.Блазис висловив таку думку: «Балет, составленный из удачно выбранных исторических происшествий, с эпизодами, соответствующими этим происшествиям, такой балет возбудит общий интерес, произведет сильное впечатление на зрителя и осязательно покажет ему изменимость событий, превратность счастья, борьбу страстей. Изображение людей, память о которых дошла до нас. может возбудить в нас сочувствие ко всему доброму и отвращение от всего низкого и порочного, оно заставит краснеть порок, а добродетели придаст силы бороться с неправдою».¹

Особливості творчої діяльності балетмейстера продовжує й розвиває у своїх теоретичних працях («Сочинение танца», «Искусство балетмейстера», «Рассказы о танцах») знаний балетмейстер, Народний артист СРСР, доктор мистецтвознавства Р.Захаров: «Может ли балетмейстер ограничиться лишь художественным руководством вверенного ему коллектива? Балетмейстер является организатором всей творческой жизни балетной труппы. Он определяет ее идейную и художественную направленность. Потому так велика его ответственность за репертуар – отчетливый показатель этой направленности.

Балетмейстер – не только художественный, но и идеологический руководитель труппы, ее воспитатель. Это всегда надо помнить. От зрелости мировоззрения балетмейстера, его мироощущения зависит идейно-творческий план работы балетной труппы. Идейность, народность и реализм – вот комплекс всей организационно-творческой деятельности балетмейстеров.

¹Блазис К. *Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы.* – М. 1864, с. 4.

Современный балетмейстер – балетмейстер нового типа: он не ограничивается лишь творческой деятельностью, он обязан участвовать в общественной жизни коллектива и страны».¹

Аналіз науково-методичної літератури (Р.Захаров, В.Уральська, О.Ястребов, І.Смирнов, А.Белікова, А.Ткаченко, Г.Березова, А.Тараканова, Е.Коноров, Б.Колнокузенко та ін.) дозволяє виокремити у професійній діяльності сучасного балетмейстера, який працює в хореографічному колективі бального танцю, такі види діяльності: художньо-творчу, культурно-просвітницьку, конкурсно-спортивну, навчально-виховну, науково-дослідницьку й організаційно-управлінську діяльність. Й хоча кожен із цих видів діяльності – самостійний і складний творчий процес, у той же час усі вони перебувають в органічному зв'язку одна з одною.

Художньо-творча діяльність

Художньо-творча діяльність – діяльність, яка спрямована, перш за все, на формування репертуару хореографічного колективу й містить у собі створення, постановку, реставрацію й відпрацювання з виконавцями хореографічних творів, що складають репертуар хореографічного колективу.

Репертуар – слово французького походження, яке означає добір хореографічних творів, що йдуть у якому-небудь театрі (колективі) за певний проміжок часу.

Репертуар визначає ідейну й художню спрямованість хореографічного колективу.

І тому такою значущою є відповідальність балетмейстера за репертуар, який є показником цієї спрямованості.

Найчастіше поняттям «репертуар» визначають весь хореографічний матеріал – від танцювальних вправ, етюдів, конкурсних та композиційних варіацій, ансамблевих постановок і композицій «формейшн» до хореографічних спектаклів та шоу,

¹Захаров Р. *Сочинение танца: Страницы педагогического опыта.* – М.: Искусство, 1983. – 224 с., рис., 24 л. ил. – (С.15-16)

який застосовують у танцювальному колективі за певний проміжок часу.

Формування репертуару хореографічного колективу сучасного бального танцю відбувається наступними шляхами:

1) створення балетмейстером власних хореографічних творів;

2) включення шляхом реставрації до репертуару хореографічних постановок, які йдуть (або йшли) в іншому хореографічному колективі (як правило, з професійного у аматорський)

3) постановка хореографічного твору за допомогою репертуарної збірки;

4) запрошення професійних балетмейстерів до постановки власних творів у нових умовах;

5) створення концертних програм як засіб формування репертуару хореографічного колективу.

Формування репертуару хореографічного колективу сучасного бального залежить від наступних чинників:

– від організаційної форми (типу) хореографічного колективу: театр танцю, ансамбль танцю, команда з «формейшн» або виконавці «секвею» при спортивно-танцювальному клубі, студія, гурток або масова школа сучасного бального танцю;

– від жанрової спрямованості колективу (європейські, латиноамериканські, історико-побутові, танці на національній основі та танці модних напрямків);

– від віку виконавців: дитячі, юнацькі, аматорські (дорослі), а також змішані, тобто дорослі колективи, де одночасно займаються танцівники різних поколінь;

– від рівня майстерності, ступеня підготовки й досвіду складу виконавців;

– від рівня майстерності, ступеня підготовки й досвіду хореографа-балетмейстера – керівника колективу.

Культурно-просвітницька діяльність

Культурно-просвітницька діяльність – діяльність, яка виявляється у пропаганді та популяризації бальної хореографії і

здійснюється у різних формах: лекції-концерти, показові виступи, відкриті уроки, тематичні програми, які є наслідком творчих пошуків організаторів культурно-просвітницьких заходів та керівників хореографічних колективів. Також ця діяльність передбачає участь у різноманітних святах, ювілеях, фестивалях, телевізійних шоу тощо.

Спортивно-конкурсна діяльність

Спортивно-конкурсна діяльність – діяльність, яка включає створення спортивно-конкурсних програм (конкурсних варіацій, «секвею», «формейшн»), танцювальну й психологічну підготовку спортивно-танцювальних пар та спортивних команд до участі у різноманітних спортивних змаганнях та фестивалях із сучасних бальних танців, безпосередню діяльність тренера-хореографа на змаганнях, а також організацію й проведення спортивних змагань і фестивалів. Ця діяльність регламентується Уставами та Положеннями «Про змагання» всесвітніх, національних та всеукраїнських федерацій танцювального спорту (або спортивного танцю).

Навчально-виховна діяльність

Навчально-виховна діяльність – діяльність, яка спрямована:

– по-перше, на здійснення навчання сучасним бальним танцям і передбачає: діагностичне проектування навчальної роботи з учнями: визначення мети й завдання, змісту, форм, методів і засобів навчально-пізнавальної діяльності; формування позитивного ставлення учнів до своєї навчально-пізнавальної діяльності; організацію навчально-пізнавальної діяльності учнів по оволодінню учнями навчального матеріалу; педагогічне діагностування й контроль за ходом навчання;

– по-друге, на здійснення у процесі хореографічного навчання національного, морального, трудового, естетичного, фізичного виховання та формування світогляду учнів засобами хореографічного мистецтва, яке передбачає організацію діагностичного проектування виховної роботи з учнями, розподіл компонентів (об'єктів) роботи, проведення контролю, обліку й оцінки діяльності тощо.

Дослідницька й пошукова діяльність

Дослідницька діяльність – діяльність, яка виявляється у пошуку тем та сюжетів для хореографічної композиції, техніки, стилю й манери виконання танців різної національності або окремого хореографічного жанру, і припускає вивчення різних архівних матеріалів, історичних документів, творів живопису, скульптури, літературних першоджерел, фольклорно-танцювальних джерел, засвоєння теорії й методики постановки танців на національній основі, історико-побутових, спортивних – латиноамериканських та європейських танців, і танців модних напрямків.

Організаційно-управлінська діяльність

Організаційно-управлінська діяльність – планування й організація усіх видів діяльності хореографічного колективу і власної діяльності.

1.3. Типи балетмейстерів

Розглянемо більш детально сферу творчої діяльності балетмейстера й визначимо відповідно до неї **типи балетмейстерів** (за визначенням Р.Захарова).

Творча діяльність балетмейстера у хореографічному колективі досить різноманітна: це і створення хореографічного твору, і його постановка, і реставрація хореографічних творів, і репетиційна робота.

Балетмейстер-драматург

Задумавши твір, балетмейстер найчастіше викладає його у вигляді композиційного плану для композитора, який створює музичний твір з урахуванням задуму балетмейстера. На основі музики балетмейстер створює хореографічний текст для діючих осіб і передає свій задум виконавцям. Через них глядач знайомиться із хореографічним твором.

Балетмейстер-організатор

Для того, щоб бути справжнім творцем хореографічного твору, уміти очолити увесь процес роботи над хореографічним спектаклем або окремим танцювальним номером, балетмейстер повинен також бути вмілим організатором, навчитися використовувати у своїй практичній та теоретичній діяльності

досвід суміжних мистецтв та наук.

Балетмейстер повинен знати й любити музику, вивчати її, уміти розкрити її зміст засобами хореографії. Для того, щоб танець був виразним, треба, щоб і музика була виразною. Про це слід пам'ятати, даючи завдання композитору, звукорежисеру або відбираючи готові музичні твори для своєї постановки.

Балетмейстер дослідник і пошуковець

Творчість балетмейстера неможлива без постійного пошуку та дослідницької діяльності. Пошук сюжетів для хореографічної композиції припускає вивчення життя, знання літературних першоджерел, творів мистецтва. Пошук та відбір співзвучних до нашої епохи тем, їхня значущість вказують на чіткість громадянської позиції балетмейстера, його зрілість.

Добір найкращої форми відбиття тієї або іншої теми потребує від балетмейстера роботи по вивченню фольклорно-танцювальних джерел та хореографічних жанрів, засвоєння теорії й методики постановки танців на національній основі, історико-побутових, спортивних – європейських та латиноамериканських танців, танців модних напрямків.

Балетмейстер-вигадник – автор та драматург хореографічного твору

Необхідність віднайти потрібне «слово», щоб виразити думки й почуття того або іншого героя, змушують балетмейстера повсякденно розвивати свою фантазію, збагачувати палітру виразних засобів. Висока вимогливість допомагає йому відібрати із багатьох варіантів створеного ним те, що найбільш правдиво передає думки й почуття героя.

Творче ставлення до своєї професії й захоплення своєю працею – обов'язкові умови для створення високохудожнього твору.

Приступаючи до роботи, балетмейстер повинен точно знати, яку мету він ставить, до чого прагне, зобов'язаний чітко продумати драматургію майбутнього твору: як побудувати зав'язку, як розвивати образи, характери діючих осіб, як вести дію до кульмінації, як вирішити розв'язку. «Искусный балетмейстер с самого начала должен заранее представить себе

эффект всего спектакля и никогда не жертвовать целым ради части, — вказував Ж. Ж. Новер. — Отнюдь не забывая о главных персонажах представления, он должен помнить и об остальных; если он сосредоточивает все свое внимание на одних только первых танцовщицах, действие становится холодным, стремительность сцен замедляется и представление теряет весь свой эффект».¹

Руки повинні виражати думки й почуття. «Досконала техніка — лише засіб відбиття думок», — підкреслював Р.Захаров.

Балетмейстер, працюючи над створенням хореографічного твору, шукає для відбиття своєї думки найбільш досконалу форму — і це природно.

«Форма и содержание всегда закономерно переплетаются, как корни деревьев, вызывая в воображении тысячи ассоциаций, рождая причудливые образы необыкновенной красоты и мудрости. В таких представлениях и описаниях, как и в самой природе, живет то, что бывает вечно новым и вечно старым, и думаешь, может ли быть художником не умеющий мыслить ассоциативно», — підкреслював К. Голейзовський.

Захоплення безглуздою формотворчістю призводить до появи творів, які не містять у собі заряду емоцій, а через них і думок. Деякі «експериментатори» намагаються переконати нас у глибокому філософському значенні своїх творів. Але ж художник (у даному випадку балетмейстер) звертається до серця глядача, емоційно впливаючи на нього, захоплюючи його сюжетом, долею діючих осіб, драматургією твору. Формотворчість балетмейстера іноді викликає бурхливу запальну реакцію глядацької зали, але не слід спокушатися цим. От що писав Ж. Новер з цього приводу: «Дети Терпсихоры! Бросьте все эти кабриолы, антраша и всякие замысловатые па! Оставьте жеманство и предайтесь чувству, безыскусственной грации и выразительности! Постарайтесь получше усвоить благородную мимику; никогда не забывайте, что она — душа вашего искусства».

¹НOVER Ж. Ж. *Письма о танце и балетах*, с. 68.

Вкладывайте в свои pas de deux побольше мысли и смысла».¹

Творчість балетмейстера-вигадника є спорідненою до творчості композитора або поета, різниця лише у тому, що кожен з них створює твори, користуючись мовою свого мистецтва.

Хореографічне мистецтво — це сплав танцю й пантоміми. Співвідношення танцю й пантоміми залежить від завдань, які ставить перед собою хореограф, від їхнього художнього рішення. Причому пантоміма у хореографічному творі відрізняється від циркової пантоміми й від пантоміми як самостійного жанру мистецтва.

Таким чином, балетмейстер-вигадник повинен володіти мистецтвом створення танцю, пантомімічних епізодів, майстерністю режисерської побудови мізансцен, умінням створювати драматургію хореографічного твору, бо інакше він не зможе у художньо-пластичних образах розкрити ідею твору, розкрити свій задум.

Відомий реформатор балету російський балетмейстер М.Фокін вказував: «...балет и танец не синонимы (танцем тут Фокін називає танцювальну мову язык й не має на увазі окремих танцювальних номерів). В том-то и разница, что, кроме танца, балет пользуется и мимикой, и пантомимой, и недвижимыми, а стало быть, нетанцевальными группами».

Изгнать, как «контрабанду», из балета все, что не танец, — значит обеднить балет. Если бы Жизель непрерывно танцевала, сходя с ума, то чудная сцена стала бы смешной и глупой. Если бы все сцены «Спящей красавицы» переделать в танец, то ни один зритель не вынес бы такого сплошного танцевания».²

Балетмейстер-постановник

Після створення хореографічного твору балетмейстер-вигадник передає — показує виконавцям свій твір, тобто проводить постановочну роботу, а далі настає процес репетиційної роботи по відпрацюванню твору, яку доручають балетмейстеру-репетитору.

¹НOVER Ж. Ж. *Письма о танце и балетах*, с. 80.

²Фокин М. *Против течения* — Л.-М. 1962, с. 445.

Балетмейстер-реставратор

Іноді балетмейстеру здійснює постановку спектаклю або концертного номера, створеного іншими авторами, тобто «переносить» спектакль, що народився в одному театрі, на сцену іншого. Причому робити це він має право тільки за згодою з автором.

У чому ж полягає у даному випадку робота балетмейстера?

Перш за все постановник повинен бездоганно знати твір, який збирається ставити, старанно вивчити задум балетмейстера-вигадника, збагнути образний устрій твору, хореографічний текст, композицію танців, мізансцен, характер виконання рухів для того, щоб зуміти все це показати виконавцям. Особливо відповідально повинен відноситися балетмейстер-реставратор до постановки класичних зразків хореографії (спектаклів та окремих номерів).

У цьому випадку він підбирає у колективі (трупі) таких виконавців, які за своїми виконавськими даними можуть найбільш повно розкрити задум, характер та стиль твору.

Балетмейстер у своїй постановчій роботі повинен приділяти велику увагу вивченню танцювального тексту не тільки для солістів, а й для кордебалету.

Завдання спрощується, якщо він був присутній при створенні твору та показі його автором. У цьому випадку йому легше прикинути у сутність хореографічного твору, у задум, і по ходу роботи уточнити окремі деталі.

Якщо ж постановник не мав такої можливості, а вивчає хореографічний твір, який вже йде на сцені театру, то він повинен старанно виділити усе те, що було створено автором й віднести все наносне, що з'явилося внаслідок зміни виконавців, фантазії балетмейстерів-репетиторів і т.і. У цьому сенсі його роботу можна порівняти із працею реставратора по відновленню твору живопису.

Балетмейстер-репетитор

У створенні і окремого танцювального номера, і хореографічного спектаклю все має значення: і діяльність

балетмейстера, який створив його, і майстерність виконавців, і робота балетмейстера-репетитора. Робота балетмейстера-репетитора – теж творча. Від того, як номер буде відпрацьований, залежить, чи зможуть виконавці донести до глядача задум вигадника, що, у свою чергу, впливає на те, як танцювальний номер або спектакль буде діяти на глядача.

Балетмейстер-репетитор, як правило, присутній на постановчих репетиціях. Якщо окремих номер або спектакль тільки-но створюється, то він повинен бути присутнім при постановчій роботі, яку проводить балетмейстер-вигадник. Якщо, наприклад, ставиться вже поставлений раніше або у іншому місці спектакль, то балетмейстер-репетитор, який обов'язково присутній на репетиціях постановника, вивчає хореографічний текст, мізансцени, стиль та характер твору. Часто буває, що балетмейстер-репетитор допомагає балетмейстеру-вигаднику у виборі того або іншого виконавця.

Здається, що робота балетмейстера-репетитора полягає тільки у відпрацюванні, обробленні, оздобленні того, що було поставлено балетмейстером. Але це не так. Він повинен не тільки відпрацювати з виконавцями рухи, але й розкрити образ і характер, передати стиль твору. Балетмейстер-репетитор повинен виявити особистий почерк автора хореографічного твору, його індивідуальну манеру. Тоді у результаті його роботи твір заграє усіма гранями – у ньому повинні бути виписані кожна деталь, кожна рисочка, розрізнятися тони та напівтони, основна тема й акомпанемент.

Одним із найважливіших завдань є розкриття головної думки хореографічного твору. Балетмейстер-репетитор повинен допомогти виконавцям повніше розкрити образи й характери, виходячи з завдань, які були поставлені автором.

Працюючи над образами, над відпрацюванням виконавської майстерності, репетитору слід прийняти до уваги індивідуальні якості виконавців, уміти використовувати кращі боки їхнього таланту.

Балетмейстер-репетитор повинен чітко уявляти кінцеву мету своєї роботи, чітко визначати її завдання й, виходячи з

цього, накреслити таку послідовність і методику репетиційної роботи, яка сприяла б найбільш швидкому та якісному її завершенню.

Професія балетмейстера-репетитора досить складна, вона потребує повсякденної наполегливої праці. Він повинен скласти план репетицій, визначити, скільки їх знадобиться на кожний танцювальний номер, накреслити завдання кожної репетиції. Зазначимо, що на першому етапі не слід провадити сумісні репетиції солістів та кордебалету, репетиції із ними проводять окремо (метод розучування частинами), і тільки тоді, коли партії тих та інших будуть старанно відпрацьовані, їх об'єднують для сумісної праці.

Природно, що репетиційний план у процесі роботи може корегуватися й у незначному ступені змінюватися. Треба стежити, щоб на репетиції були обов'язково зайняті усі запрошені виконавці.

Балетмейстер-педагог

Балетмейстер-репетитор повинен бути й педагогом: він повинен уміти розподіляти сили виконавців, планувати навантаження впродовж заняття таким чином, щоб запобігти перевантаженню м'язів, яке може привести до травмування. Для цього необхідно технічно складні епізоди чергувати з легкими (метод контрасту) або роботу з однією групою виконавців чергувати з роботою з іншою (бригадна форма організації навчальної діяльності). Якщо номер технічно складний – не слід намагатися «проганяти» його від початку до кінця, навіть якщо технічні труднощі легко переборюються виконавцями. Необхідно відпрацьовувати спочатку окремі частини номера, далі об'єднувати їх до купи й тільки потім вже відпрацьовувати увесь номер на одному подиху з тим, щоб виконавці не тільки оволоділи технікою танцю, а й виразністю виконання, і без напруги спромоглися станцювати увесь номер (відпрацьовання частинами).

Іноді у творі балетмейстера зустрічаються технічно складні рухи. У цьому випадку балетмейстеру-репетитору доводиться відпрацьовувати їх окремо. Виконавці стають у лінії

або діагоналі, для того, щоб репетитор бачив кожного з них, а вони бачили себе у дзеркалі й орієнтувалися один на одного. Після того, як будуть відпрацьовані технічно складні рухи на місці, репетитор може вимагати їх виконання у визначеному малюнку.

Балетмейстер-вихователь

Балетмейстер-репетитор повинен створювати у колективі творчу атмосферу, щоб, незважаючи на велику витрату фізичних сил, праця учасників колективу була радісною, щоб усі бачили мету, до якої слід прийти у результаті репетицій, і кінцеву мету всієї роботи. Часто буває доцільним наприкінці репетиції підсумувати те, що було створено, вказати виконавцям, чого вони досягли, що вийшло, а що ні, назвати кращих виконавців, зробити зауваження тим, хто був недостатньо уважний та активний.

Отож, балетмейстер-репетитор використовує усі педагогічні прийоми, роблячи по ходу й наприкінці репетиції загальні та індивідуальні зауваження.

Кожна репетиція повинна мати свою кульмінаційну точку (метод емоційної драматургії), і виконавці повинні покидати репетицію із задоволенням від того, що головне вдалося виконати.

Слід пам'ятати про тривалість репетиції, яка залежить від фізичного навантаження танцювального номера, від завдання, від можливостей виконавців. Тривалість репетиції повинна плануватися так, щоб забезпечити максимальну продуктивність роботи.

Якщо репетирують новий твір, то балетмейстер-педагог повинен запрошувати час від часу балетмейстера-вигадника для перегляду того, що зроблено. Це дозволить, з одного боку, запобігти перекручуванню задуму автора, а з іншого – балетмейстер-вигадник може внести зміни або доповнення до початкового варіанту твору.

Пропозиції репетитора повинні бути спрямовані на покращення й розвиток того, що було вигадано балетмейстером. Тільки у цьому випадку вони можуть бути корисними, тому що

не будуть спотворювати задум, порушувати стиль твору, змінювати трактовку. Але у будь-якому випадку ці зміни та доповнення повинні бути узгоджені з автором твору.

Балетмейстер-психолог

У роботі з виконавцями треба завжди враховувати педагогічні й психологічні моменти. Стосунки репетитора з учасниками колективу (педагогічне спілкування) повинні бути ширими, дружніми, теплими, але не панібратськими. Треба намагатися знайти у відносинах із виконавцями золоту середину. Це допоможе продуктивно будувати свою діяльність.

Балетмейстеру-педагогу необхідно добре знати танцювальний колектив. Тільки завдяки такому глибокому знанню характеру, схильності, можливостей кожного з виконавців можна домогтися найкращих результатів у роботі. Треба уміти бачити кого можна і треба заохотити по ходу репетиції (метод заохочення), кому слід зробити зауваження після неї, кого слід примусити повторити рухи декілька разів. Буває й так, що, враховуючи особливості окремих виконавців, їх необхідно підбадьорити, заохотити, навіть якщо їх виконання неідеальне. Це допоможе їм у подоланні труднощів.

Таким чином, професійна педагогічна майстерність допоможе репетиторові найбільш ефективним чином проводити кожну репетицію.

Слідкуючи за точністю, музичністю, технічністю виконання він повинен допомогти танцівнику або танцівниці виявити характер ролі. На одну й ту ж роль можуть бути призначені двоє різних за своєю індивідуальністю виконавців. У цьому випадку необхідно, перш за все, слідкувати за тим, щоб був збережений авторський задум, а індивідуальне прочитання образу також може мати місце, але у визначеній мірі.

Репетитор повинен бути людиною емоційною, уміти запалити виконавців темою, ідеєю номера, іноді за допомогою темпераментного показу (метод показу) виконання тих або інших рухів.

Темп, характер репетицій значною мірою залежать від майстерності балетмейстера. У кожну репетицію він повинен

вносити творче начало й домагатися цього від виконавців.

Робота балетмейстера-репетитора надзвичайно відповідальна й важлива. Він найближчий помічник балетмейстера – автора твору, від нього багато у чому залежить успіх постановки.

Балетмейстер-організатор

Балетмейстер є організатором усього творчого життя хореографічного колективу. Він визначає його ідейну й художню спрямованість. Тому така велика його відповідальність за підбір та створення репертуару хореографічного колективу, який є виразним показником цієї спрямованості.

Сучасний балетмейстер – балетмейстер нового типу: він не обмежується лише творчою діяльністю, він зобов'язаний брати участь у суспільному житті колективу і країни.

1.4. Професійні якості балетмейстера

Багатогранність творчості балетмейстера вимагає від нього високого рівня загальних і професійних знань та освіти. Корисно пригадати теоретичні положення, сформульовані видатними діячами хореографії.

Ще в давнину грецький письменник Лукіан говорив про те, що балетмейстеру необхідно вивчати історію, міфологію, поетичні творіння і різні науки; він повинен поєднувати талант поета з талантом живописця, а знайомство з геометрією дасть йому можливість створювати чіткі форми й фігури.

«Балетмейстер должен знать природу – как ее красоты, так и ее несовершенства. Это знание всегда поможет ему определить, что именно следует в ней выбирать», – писав Новер.¹

К.Блазис вважав, що балетмейстеру справді необхідні енциклопедичні знання. Сам Блазис чудово знав музику, вивчав живопис і скульптуру, надавав велике значення знанням історії.

У минулому балетмейстером ставав артист балету, який володів фантазією і виявив здібності до створення танців. Власний досвід служив йому єдиною балетмейстерською школою.

'Новер Ж.Ж. Письма о танце и балетах./Ж.Ж.Новерр – Л.-М., 1965, с. 96.

Якщо він був наділений ще й допитливим розумом і жаданням знань, то починав займатися самоосвітою: багато читав, відвідував музеї і виставки, концерти симфонічної музики. Знайомство з видатними досягненнями інших мистецтв розширювало кругозір, розвивало розум і художній смак.

Таким був на початку нашого сторіччя видатний балетмейстер Михайло Фокін, що володів винятковою широтою знань.

Адже хореографічне училище могло тоді дати лише дуже низький рівень знань, і Фокін всього добився сам.

Творець хореографічного шедевра – танцю маленьких лебедів у «Лебединому озері», балету «Лускунчик» (першої редакції) та ряду інших балетів Лев Іванов був ще й неабияким музикантом.

Відомий балетмейстер Д. Я. Голейзовський так згадував про свою самоосвіту: «Занимался всем, что меня тянуло. Занимался по строго намеченному плану. Сюда входили история искусства вообще, хореографии в частности, затем живопись, скульптура и прикладное искусство.

Много лет я занимался музыкой – рояль и скрипка, отсюда у меня развился слух и ритм. Не чужда мне была философия и психология. Но даже всех этих знаний очень мало для современного балетмейстера».

Пройшов час, коли артист балету, що має деякий сценічний досвід, і який поставив більш-менш задовільно ряд танцювальних номерів, міг вважати себе балетмейстером. Висока професійна й загальна освіта необхідна сучасному балетмейстеру для плідного життя у мистецтві.

Отже, сучасний балетмейстер – це, перш за все:

– високоосвічена людина, яка не тільки володіє професійними секретами хореографічного мистецтва, але й розбирається у суміжних видах мистецтва – драматургії, музиці, образотворчому мистецтві, літературі.

– людина, якій властиві відмінно розвинена фантазія, здатність мислити хореографічними образами й уміння складати незліченне число різноманітних танцювальних комбінацій

варіацій та композицій;

– людина, яка уміє розуміти, відчувати і відтворювати всілякі рухи, жести, пози, що властиві людям різних характерів, які б ці рухи не були складні;

– людина, яка має виразне тіло й обличчя;

– людина, яка володіє прекрасною зоровою пам'яттю і гострим поглядом, здатним помічати виконавську погіршеність у масі танцівників. Око балетмейстера, подібно до об'єктиву кіноапарата, повинно точно фіксувати сцену або танець, так само, як вухо композитора або диригента контролює гру оркестру;

– людина, яка має музичний слух, бездоганне відчуття ритму та музичну пам'ять, що дають їй можливість, працюючи над музичним твором, запам'ятати його так, щоб при створенні хореографії вона змогла його у думках проспівати;

– людина, яка володіє знаннями законів образотворчого мистецтва, оскільки малюнок у танцювальній композиції і барвіста гамма костюмів, як і декоративний фон, у балетному театрі грають дуже значну роль;

– людина, яка володіє знаннями і здібностями драматурга й режисера-постановника цілісного за драматургією спектаклю, оскільки балетмейстер-хореограф – творець хореографічних творів.

Всі ці якості, які закладені у природі людини, розвиваються не відразу, а шляхом навчання, самонавчання й тренування у процесі творчої діяльності.

Контрольні питання до Темі №1: «Сфера творчої діяльності балетмейстера»

1. Визначити зміст терміна «балетмейстер».
2. З'ясувати зміст терміна «танцмейстер».
3. Визначити зміст терміна «хореограф».
4. З'ясувати типи балетмейстерів.
5. З'ясувати сферу творчої діяльності балетмейстера-вигадника.
6. З'ясувати сферу діяльності балетмейстера-дослідника.

7. З'ясувати сферу діяльності балетмейстера-драматурга.
8. З'ясувати сферу діяльності балетмейстера-постановника.
9. З'ясувати сферу діяльності балетмейстера-репетитора.
10. З'ясувати сферу діяльності балетмейстера-реставратора.
11. З'ясувати сферу діяльності балетмейстера-педагога.
12. З'ясувати сферу діяльності балетмейстера-управління.
13. З'ясувати сферу творчої діяльності танцмейстера.
14. З'ясувати сферу творчої діяльності хореографа.
15. Якими професійними якостями повинен володіти балетмейстер?
16. Надайте по пунктах (не менше 7-ми пунктів) професійну характеристику особистості балетмейстера:
«Балетмейстер – це, перш за все високоосвічена людина, яка: ...».
17. Кому належить поданий нижче вислів?
«Ближе к природе, — и произведения наши станут прекрасными»:
18. Які видатні теоретики-мистецтвознавці минулого і у яких працях розглядали питання художньо-творчої діяльності та професійних якостей балетмейстерів?
19. Кому належить дане положення: «...профессия балетмейстера – сложное и кропотливое дело. Нет более утомительной в физическом и умственном отношении профессии, чем профессия балетмейстера: он должен и сочинять рас и ставит балеты, показывать их. Если артисты не воспринимают их сразу, то он обязан начинать сначала и показывать их несколько раз подряд».
20. Визначити одним словом поняття, про яке вказується у поданих нижче спогадах Д.Я.Гойлезовського: «Занимался всем, что меня тянуло. Занимался по строго

намеченному плану. Сюда входили: история искусства вообще, хореографии в частности, затем живопись, скульптура и прикладное искусство. Много лет я занимался музыкой – рояль и скрипка, отсюда у меня развился слух и ритм. Не чужда мне была философия и психология. Но даже всех этих знаний очень мало для современного балетмейстера».

21. Назвіть праці відомого мистецтвознавця, знаного балетмейстера Р.Захарова, в яких розглядаються питання творчості та професійних якостей балетмейстерів.

22. Визначити компоненти професійної діяльності сучасного хореографа.

23. Визначити зміст художньо-творчої діяльності хореографа – керівника колективу сучасного бального танцю.

24. Визначити зміст спортивно-конкурсної діяльності хореографа – керівника колективу сучасного бального танцю.

25. Визначити зміст культурно-просвітницької діяльності хореографа – керівника колективу сучасного бального танцю.

26. Визначити зміст дослідницько-пошукової діяльності хореографа – керівника колективу сучасного бального танцю.

27. Визначити зміст навчально-виховної діяльності хореографа – керівника колективу сучасного бального танцю.

28. Визначити зміст управлінської діяльності хореографа – керівника колективу сучасного бального танцю.

29. Визначити зміст терміна «репертуар».

30. Якими шляхами йде формування репертуару хореографічного колективу?

31. Від яких факторів залежить формування репертуару хореографічного колективу?

Теми рефератів та ІНДЗ:

1. Професійна діяльність хореографа – керівника ансамблю сучасного бального танцю.

2. Сфера творчої діяльності балетмейстера-хореографа: історія та сучасність.

3. Ступені творчості Народного артиста України, заслуженого діяча мистецтв АРК, лауреата Державної премії АРК, художнього керівника «Севастопольського Театру танцю» Вадима Альбертовича Єлізарова.

Індивідуальне науково-дослідне завдання (ІНДЗ)

Підготувати доповідь з теми дипломної роботи на студентську наукову конференцію.

Тема №2. Задум як ідейно-тематична основа твору – перша ланка загального шляху створення танцю

Питання:

2.1. П'ять ступенів творчості балетмейстера.

2.2. Задум як ідейно-тематична основа хореографічного твору.

2.2.1. Тема, ідея, сюжет та фабула.

2.2.2. Форма, жанр та вид хореографічного твору.

2.2.3. Про програму постановки.

2.1. П'ять етапів (ступенів) створення танцю або ступені творчості балетмейстера

Доктор мистецтвознавства, професор Р.Захаров у своїй книзі «Сочинение танца» говорить про те, що процес створення хореографічного твору складається із п'яти ланок єдиного нерозривного ланцюга. І хоча кожна з цих п'яти ланок – самостійний і складний творчий процес, у той же час усі вони перебувають в органічному зв'язку одна з одною.

1) *Перша ланка – це виникнення у балетмейстера або хореографа задуму: теми та ідеї майбутнього твору і втілення його в програмі. Програма повинна бути складена за законами драматургії й містити: виклад сюжету (подій, що відбулися у певний час і в певних умовах) з позначенням і описом місця, часу та характеру дії; а також перелік і розгорнені характеристики усіх основних дійових осіб.*

2) *Другою ланкою є композиційний план або музично-хореографічний сценарій, який створюється*

балетмейстером-хореографом для композитора або звукорежисера. Перш ніж приступити до складання композиційного плану, балетмейстер виконує велику підготовчу (пошукову й дослідницьку) роботу по вивченню усіх необхідних для цього матеріалів, аж до польових експедицій, якщо це потрібно.

3) *Третя ланка цього ланцюга – створення або вибір музики майбутнього хореографічного твору. Одержавши композиційний план, композитор або звукорежисер приступає до створення музики (або комп'ютерної побудови музичного супроводу) майбутнього хореографічного твору, консультуючись у процесі цієї роботи з балетмейстером – автором цього твору.*

4) *Четверта ланка включає весь період створення хореографічного твору (хореографічного тексту та малюнків, усіляких ракурсів та мізансцен), всіх його танців і сцен. Складаючи всі сольні й масові танці та сцени, балетмейстер записує їх собі у тій або іншій формі для пам'яті.*

5) *П'ята ланка – постановка всього твору в репетиційних залах: показ і розучування з солістами їхніх партій, а з артистами кордебалету (ансамблю) – масових танців і сцен. Завершують цей етап роботи – репетиції на сцені з оркестром, у декораціях, костюмах, гримі й з освітленням.*

І як результат всього творчого процесу – зустріч із глядачами на прем'єрі.

2.2. Задум – ідейно-тематична основа хореографічного твору

Робота по створенню окремого танцювального номера або великої хореографічної постановки завжди починається із задуму. Відповісти на питання про те, як народжується задум, дуже складно. Мабуть, задум має різні етапи свого життя, перші неспівимі паростки якого не завжди усвідомлюються та фіксуються у свідомості балетмейстера. Скажемо тільки, що хтось із них у своєму баченні йде від загального образу танцю і лише потім «промальовує», уточнює його окремі конкретні деталі. Інші, навпаки, бачать яскраво ту або іншу сцену, момент,

характер майбутнього твору або декілька фрагментів, а потім розробляють його композиційну цілісність.

Але завжди в основі задуму повинно лежати життєво важливе питання або життєва проблема, яка хвилює сучасного глядача.

Таким чином, задум включає *тему й ідею*, на основі яких згодом буде створений хореографічний твір, і який втілюється у *програмі*, що містить *сюжет і фабулу*.

2.2.1. Тема, ідея, сюжет та фабула

Поняття: «тема», «ідея», «сюжет», «фабула» в хореографії у основних своїх рисах не відрізняються від загальних культурологічних понять. Нагадаємо їхні хрестоматійні формулювання.

Тема – це основна суспільна проблема, що поставлена у творі. Або *тема* – це той життєвий матеріал, який покладений у основу хореографічного твору.

Ідея – це та думка, заради виразу якої відбирається тематичний матеріал, і створюється постановка.

Ідея подається через її живих носіїв, через показ вчинків, взаємовідносин дійових осіб, розвитку і зіставлення їхніх характерів. Кожен епізод, кожен образ і навіть просто окремі деталі повинні брати участь у її розкритті.

Тему і ідею завжди розглядають у єдності, як *ідейно-тематичну* основу твору.

«Тема – это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще не оформленная и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем порыв к работе ее оформления».¹

Тема визначає зміст, обумовлює його, але жодною мірою не обмежує. Зміст – неодмінна умова життя твору. Без змісту немає мистецтва.

У творі зміст розкривається через *сюжет* або сюжетну драматургію.

¹Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. – М., 1953 – с. 214.

Сюжет (від. фр. *Sujet* – тема, предмет) – система подій, за допомогою яких автор утілює суспільні конфлікти, розкриває характери героїв у діях, вчинках та взаємовідносинах по-між собою.

Сюжет риси життєвого процесу, що формує людину. Він історичний і може бути зрозумілим у зв'язку із тими конкретними суспільно-історичними умовами, які його породили. Завдання сюжету: виявити внутрішній світ людини, його думки й почуття.

У сюжеті обов'язковий *конфлікт*.

Конфлікт (від лат. *conflictus* – зіткнення, звада, розбіжність, суперечка, що загрожує ускладненнями) – це не тільки зіткнення різних рис характеру героїв, їхніх почуттів, думок, але й соціальних сил. Побудова конфлікту відбувається у взаєминах героїв. Конфліктна боротьба призводить до перемоги однієї з конфліктуючих сторін.

Сюжет реалізується, розгортається у фабулі, тобто у хронологічно - причинній послідовності подій і дій. Фабула і сюжет невід'ємні одне від одного і є основою композиції.

Фабула (від лат. – *оповідання, історія*) – короткий зміст, виклад дій і подій, зображених у танці, у їхньому послідовному зв'язку. *Фабула* – це послідовність зображення подій, фактів, вчинків героїв у художньому оповіданні.

Композиція – це структура художнього твору обумовлена його змістом

Хореографічний твір може бути задуманий на основі:

- запозиченого сюжету (літературного твору або твору живопису);
- власного оригінального сюжету;
- будь-якого життєвого явища;
- історичного факту.

Обираючи той або інший сюжет, ту або іншу тему для свого твору, балетмейстер уже на цьому етапі визначає своє відношення до них та до їхнього сценічного рішення.

При виборі теми та сюжету майбутньої постановки необхідно пам'ятати і про те, чи дозволяють сценічні

можливості, техніка сцени, необхідне оформлення утілити задуману постановку.

2.2.2. Форма, жанр та вид хореографічного твору

Кажучи про задум танцю, не можна відривати його від тієї форми, у якій він утілюється. Адже уявляючи собі майбутній твір, балетмейстер мислить танцювальними образами. У хореографічній постановці помічені у житті природні рухи людини повинні даватися не у «натуральному вигляді», а в узагальнено-художній формі.

Художник (балетмейстер, хореограф) не просто відображає життя – він творчо переробляє свої враження від дійсності. Зображення конкретних картин життя в мистецтві не є самоціллю. Правда життя вимагає від художника не простого копіювання дійсності, а художнього її осмислення. І тому потрібна тверда реальна оцінка, як виконавських можливостей колективу – технічних та акторських, так і творчого потенціалу самого керівника-балетмейстера, його художньої майстерності.

Форма художня – (від лат. Forma – зовнішній вигляд) внутрішня організація, структура художнього твору, створена за допомогою системи образотворчо-виразних засобів даного виду мистецтва для виразу художнього змісту.

Форма хореографічного мистецтва – система специфічних ритмічно організованих виразних рухів людини, які перетворюють й узагальнюють пластику реального життя.

Хореографічна форма твору складається з його танцювально-пластичної мови, танцювальних і пантомімічних епізодів і сцен (сольних, ансамблевих, масових), які утворюють цілісну композицію усього твору.

Форми творів сучасної бальної хореографії:

- соло-дует: варіації (конкурсні та показові) та «секвей»;
- малі форми: тріо, квартет (у тому числі «формейшн» на 2 пари), квінтет та секстет;
- ансамбль (6-8 пар): ансамблева композиція та «формейшн»;
- кордебалет або масовий танець (від 10 пар

виконавців);

- хореографічна сюїта;
- хореографічна мініатюра;
- хореографічний спектакль (Севастопольський театр танцю Вадима Єлізарова);
- хореографічне шоу (танцювальне шоу 44-х зірок сучасної бальної хореографії «Burn the Floor»).

Класифікація форм творів сучасної бальної хореографії:

- малі форми – від 1-го до 6-ти виконавців;
- середні (ансамблеві) форми – від 12 до 16 виконавців;
- великі форми – від 20 виконавців.

Коли обрано тему для постановки, треба визначитися, у якому жанрі краще її вирішувати, щоб яскравіше розкрити задум, і уже відповідно до жанру підбирати виразні засоби: драматургію, музику, танцювальні рухи й пози, пантоміму, малюнки й мізансцени, а також костюми, реквізит, освітлення й оформлення сцени (декорації).

Хореографічний жанр (франц. Genre) – внутрішній підрозділ, що історично склався у хореографічному мистецтві, тип хореографічного твору у єдності специфічних властивостей його форми і змісту.

Основні танцювальні жанри:

- класичний,
- народний,
- бальний,
- сучасний.

Жанри сучасного бального танцю

У бальній хореографії танцювальні жанри розрізняють за наступними критеріями:

- за місцем і за умовами виконання: побутові (соціальний, клубний, масовий); конкурсно-спортивні; сценічні (естрадний);
- за засобом виконання: сольні (1-6 виконавців); ансамблеві (6-12 пар виконавців); масові (від 12-ти пар виконавців);
- за змістом: ліричні; епічні; драматичні; жартівливі

(комічні).

— за специфічними властивостями: танці модних напрямів; європейські; латиноамериканські; історико-побутові; танці на національній основі;

— за наявністю сюжетної дії: сюжетні й безсюжетні.

У свою чергу *європейські танці* діляться на наступні види (або жанри): Повільний вальс; Танго; Повільний фокстрот; Квікстеп; Віденський вальс;

Латиноамериканські танці діляться на наступні види (або жанри): Ча-ча-ча; Самба; Румба; Пасодобль; Джайв.

Жанр постановки, так само як і національність теми, визначає пластичну образність танцю. Всі засоби художньої образно-пластичної мови перетворюються, коли вони використовуються для створення художньої форми конкретного жанру постановки. Хореограф, що працює в різних жанрах, повинен уміти розмежовувати танцювально-пластичні засоби виразності та створювати конкретно-образну форму танцю.

Отже, кожен жанр вимагає чітко вираженої танцювально-пластичної форми, яка продиктована змістом і музикою.

2.2.3. Про програму постановки

Програма — це літературний виклад змісту майбутньої постановки.

Вона може бути написана не тільки хореографом, але й людиною, що знає закони драматургії, що розуміє музику і можливості хореографічного мистецтва, яка уміє уявити наперед побачити у танцювально-пластичному рішенні, у дієвому розвитку, сюжет і образи героїв.

Отже, *програма* — це драматургічна основа, на якій створюється композиційний план, а потім і хореографічне рішення постановки.

Для прикладу наводимо варіант програми майбутньої постановки з нескладним сюжетом. «...Завіса піднята. Глядач бачить невелике прибережне село. На сцені нікого немає. Незабаром по містку, перекинутому через річечку, пробігає дівчина. Вона зупиняється й напружено вдивляється у далину. Поява дівчини, її очікування — експозиція.

Дівчина, не припиняючи дивитися у далину, починає танець, що зображує збір квітів і плетіння вінка. (Ніяких квітів на сцені, звичайно ж, немає). Рухаючись спиною до глядача, дівчина раз у раз нахиляється й зриває квіти. У мить, коли вона наближається до кущів, вінок вже готовий. Героїня непомітно для всіх візьме наперед покладений у кущах вінок. Проте, глядач збереже ілюзію того, що це вона сплела його своїми руками. Вінок готовий. Дівчина, не приміряючи, ховає його за пень — зав'язка.

Кому призначений вінок?

Але дівчина бачить вдалині того, кого чекає. На сцену вбігає дівчина міського типу з невеликим чемоданом або портфелем у руках. Їхня зустріч виливається у танець, під час якого перша дівчина підносить гості вінок. Несподівано дівчина з села зупиняється і про щось жваво питає подругу. Та дістає з портфеля книжку. Одержавши подарунок, сільська дівчина тріумфує.

Поява городянки й танець радості подруг — розвиток дії, а отримання книги — кульмінація.

У даному випадку розв'язка не потрібна. Після того, як дівчина отримала книгу, немає ніякого сенсу ставити ще один танцювальний номер (комбінацію) — розв'язку, яка означає, що дівчина любить книги, тягнеться до знань, до науки.¹

Не завжди рішення окремих епізодів, танців або всієї постановки, яке намічене у програмі, є остаточним. Багато що може змінитися під час постановочної роботи. Одні сцени й епізоди скорочуються, інші, навпаки, розширюються, але зміст, викладений у програмі, в основному, повинен залишатися.

У програмі автор розробляє сюжет; визначає час і місце дії; розкриває у загальних рисах образи і характери героїв.

Вдало задумана й написана програма грає велику роль для подальших етапів роботи балетмейстера-хореографа і композитора або звукорежисера.

¹Ю.Ястребов. От замысла до художественного воплощения. Пост-ка сюжетно-тематического танца. — М.: Сов. Россия, 1968. — с.14.

Ми вже говорили, що за основу сюжету автор програми може узяти: яке-небудь життєве явище; історичний факт; літературний твір (поему, вірш, розповідь і т. д.); твори образотворчого мистецтва.

У тому випадку, коли автор програми використовує *сюжет літературного твору*, він зобов'язаний: зберегти його характер і стиль; образи першоджерела; знайти способи рішення його сюжету в хореографічному жанрі; передбачити народження хореографічних образів, які відповідали б образам, створеним поетом або драматургом – автором першоджерела.

А це часом примушує автора програми, а згодом і автор композиційного плану або міняти місце дії, або ти на відом скорочення, або йти на відомі доповнення у порівнянні літературним першоджерелом.

Іноді за основу сюжету хореографічного твору беруть *відомий твір живопису*. Перед автором програми тут постає завдання не тільки викласти сюжет та розкрити ідею твору живопису, але й мовби зазирнути вперед, намітити майбутні сценічне рішення цього сюжету в хореографічному жанрі, причому збудувати його за законами драматургії. Розвиток образів і характерів, конфлікти – усе повинно «працювати» на ідею, на основну думку, закладену у програмі.

Якщо автор обирає для програми яке-небудь життєве явище або складає свій оригінальний сюжет, він вільний у визначенні хореографічного жанру, в якому його твір буде розкритий якнайповніше.

Автор програми створює основу драматургії майбутнього хореографічного твору і він повинен уміти в образах героїв:

– розкрити образ епохи, образ сучасника (якщо береться сучасна тема),

– виявити типові риси і разом з тим риси індивідуальні, властиві тільки даному герою, даному персонажу.

Завдання складні, важливі й тому вони повинні розв'язуватися:

– не тільки драматургом-балетмейстером – автором програми;

– а й балетмейстером – автором композиційного плану та хореографічного тексту;

– композитором або музикантом-звукорежисером – автором музики;

– виконавцями – співавторами хореографічного образу;

– художником, тобто всією творчою групою, що працює над створенням танцювального номера або балетного спектаклю.

Але основа всієї цієї роботи закладається автором програми – драматургом, тому й робота його дуже відповідальна.

Контрольні питання до Темы №2: «Задум як ідейно-тематична основа твору – перша ланка загального шляху танцю»

1. Визначити ступені творчості балетмейстера.
2. Розкрити зміст задуму – першої ступені творчості балетмейстера.

3. Вставити пропущені слова до тексту: «...задум включає _____ та _____, на основі яких згодом буде створений хореографічний твір, і який втілюється у _____ і, що містить _____ і _____».

4. Визначити зміст терміна «тема» хореографічного твору.

5. З'ясувати зміст поняття «ідея» хореографічного твору.

6. Вставити пропущені слова: «Тему і ідею завжди розглядають у єдності, як _____ основу твору.

Тема визначає _____, обумовлює його, але жодною мірою не обмежує. _____ – неодмінна умова життя твору. Без _____ немає мистецтва.

У творі зміст розкривається через _____ або _____ драматургію».

7. Визначити зміст терміна «сюжет» хореографічного твору.

8. Визначити завдання сюжету.

9. Надати визначення терміна «конфлікт».

10. Вставити пропущені слова: «Сюжет реалізується, розгортається у _____, тобто у хронологічно - причинній послідовності подій і дій. _____ і _____ невід'ємні одне від одного і є основою композиції».

11. Визначити зміст терміна «фабула».

12. Визначити зміст терміна «композиція».

13. Вставити пропущені слова: «Кажучи про задум танцю, не можна відривати його від тієї _____, у якій він утілюється. Адже уявляючи собі майбутній твір, хореограф мислить _____ образами. У хореографічній постановці помічені в житті природні рухи людини повинні даватися не у «натуральному вигляді», а в _____ формі».

14. Визначити зміст терміну «форма художня».

15. Надати визначення терміну «форма хореографічного мистецтва».

16. З яких компонентів складається хореографічна форма твору?

17. Визначити форми творів сучасної бальної хореографії.

18. Вставити пропущені слова: «Коли обрано тему для постановки, треба визначитися, у якому _____ краще її вирішувати, щоб яскравіше розкрити задум, і уже відповідно до _____ підбирати _____: драматургію, музику, танцювальні рухи й пози, жести й міміку, малюнки й мізансцени, а також костюми, реквізит, освітлення й оформлення сцени (декорації)».

19. Надати визначення терміна «хореографічний жанр».

20. Визначити основні танцювальні жанри.

21. Визначити класифікацію жанрів бальної хореографії за місцем та умовами виконання.

22. Визначити класифікацію жанрів бальної хореографії за способом виконання.

23. Визначити класифікацію жанрів бальної хореографії за змістом хореографічного твору.

24. Визначити класифікацію жанрів бальної хореографії за специфічними властивостями.

25. Визначити класифікацію жанрів бальної хореографії за наявністю сюжетної дії.

26. Визначити види (жанри) європейських танців.

27. Визначити види (жанри) латиноамериканських танців.

28. Вставити пропущені слова: «кожен _____ вимагає чітко вираженої, танцювально-пластичної _____, яка продиктована _____ і _____».

29. Розкрити сутність терміна «програма хореографічного твору».

30. Вставити пропущені слова: «У програмі автор розробляє _____; визначає _____ і _____; розкриває у загальних рисах _____ і _____ героїв».

Теми рефератів та ІНДЗ:

1. Задум – ідейно-тематична основа хореографічного твору.

2. Особливості ідейно-тематичної основи творів сучасної бальної хореографії.

3. Задум – перша ланка загального шляху танцю.

Індивідуальне науково-дослідне завдання

Провести ідейно-тематичний аналіз творчої частини (хореографічної постановки) власної магістерської роботи.

Тема №3. Розробка композиційного плану – другий етап загального шляху створення хореографічного твору

Питання:

3.1. Визначення терміна та змісту поняття «композиційний план».

3.2. Структура композиційного плану.

3.1. Визначення терміну та змісту поняття «композиційний план»

Композиційний план – це розгорнений хореографічний сценарій твору, що включає режисерську розробку сюжету.

Закладена у програмі схема майбутнього хореографічного твору знаходить свій розвиток у композиційному плані. У ньому визначається:

- як на сцені розв'язуватиметься ідея й тема твору,
- як розкриватимуться образи дійових осіб,
- яким чином хореографічні образи набувають зримих рис;
- розробляється дія, через яку розкривається характер героїв;
- указується місце і час дії кожного епізоду.

При прочитанні композиційного плану перед нами в найдрібніших деталях повинен виникнути даний хореографічний твір.

Композиційний план – це режисерсько-балетмейстерське рішення майбутнього хореографічного твору з конкретним завданням композитору, художнику, усієї творчої групи.

Добре складений композиційний план можна порівняти з режисерським планом.

Робота над композиційним планом дуже трудомістка. Як уже згадано вище, вивчення різних архівних матеріалів, історичних документів, творів живопису, скульптури, літературних першоджерел – все це живить фантазію драматурга-балетмейстера. У композиційному плані помітна й технологія балетмейстерської роботи (наприклад, вказівки щодо тривалості того або іншого номера пов'язані не тільки із завданням, яке балетмейстер в даному номері вирішує, але й з урахуванням фізичних можливостей виконавців). Потрібно знати загальну тривалість кожної композиційної варіації або комбінації.

Створення композиційного плану – робота творча. Адже музика ще не написана, немає хореографічного тексту, декораційного оформлення, і автор композиційного плану –

балетмейстер-драматург повинен у думках уявити собі усе це й розповісти своїм співавторам.

3.2. Структура композиційного плану

I. Ідейно-тематичний план (аналіз):

- визначення теми, ідеї, надзадачі;
- опис епохи, часу й місця дії, атмосфери, у якій розвиватимуться події;
- опис декорацій, гриму дійових осіб; ескізи костюмів; світлова партитура;
- визначення жанру, форми й виду танцю, виразних засобів, робочої назви;
- докладний виклад сюжету (якщо хореографічний твір сюжетний), із вказівкою кількості дійових осіб, їх характеристик тощо.

II. Музично-драматургічний план або аналіз музичного супроводу:

- з точки зору структури: її ритму, музичного розміру, темпу, музичного малюнка, руху мелодії, тактової тривалості кожної музичної фрази та точної тривалості музичного номера (у хвилинах та секундах);
- з точки зору драматургії: визначення характеру музики та визначення експозиції, зав'язки, ступенів розвитку дії, кульмінації та розв'язки та їх по-тактової тривалості.

III. Постановчий план або графічне зображення композиції танцю

- графічне зображення танцю (малюнки, такти, опис малюнків);
- опис окремих рухів та композиційних варіацій та комбінацій.

Методичні поради щодо розробки на написання композиційного плану постановки

Як показує практика творчої роботи балетмейстерів, які працюють в аматорських колективах сучасного бального танцю, розробка та написання композиційного плану відбувається на протязі всього часу створення хореографічного твору, бо потребує постійного корегування. Особливо це відноситься до

хореографів-початківців, які мають невеликий ста- балетмейстерської праці або недостатні уміння й навички образно-логічного, образно-пластичного та просторового мислення.

Роботу по написанню композиційного плану треба розпочинати з визначення ідейно-тематичної основи майбутнього хореографічного твору та написання 1-ї частини композиційного плану – *ідейно-тематичного плану*.

Другу частину композиційного плану – музично-аналітичний план або *аналіз музичного супроводу* – слід проводити вже після того, як буде обрано музичну основу майбутнього хореографічного твору.

Третя частина композиційного плану – *постановчий план* або *графічне зображення танцю* – розпочинається одночасно розробкою хореографічного рішення постановки.

Контрольні питання до Теми №3: «Розробка композиційного плану – другий етап загального шляху створення хореографічного твору»

1. Визначити зміст терміна «композиційний план».
2. Які питання висвітлюються у композиційному плані?
3. Визначити загальну структуру композиційного плану.
4. З'ясувати компоненти ідейно-тематичного плану.
5. З'ясувати компоненти музично-аналітичного плану.
6. Визначити компоненти постановочного плану.

Теми рефератів та ІНДЗ:

1. Композиційний план як складова загального процесу народження танцю.

Індивідуальне науково-дослідне завдання

Написати ідейно-тематичний план творчої частини власної магістерської роботи.

Тема №4. Вибір музичної основи – третій етап загального шляху створення хореографічного твору

Питання:

4.1. Загальні шляхи вибору музичної основи творів сучасної бальної хореографії.

4.2. Аналіз музичних творів

4.1. Загальні шляхи вибору музичної основи творів сучасної бальної хореографії

Після того, як задум хореографічного твору зафіксований у програмі й композиційному плані, готується музичний матеріал майбутнього хореографічного твору.

Часто ставлять питання про те, як створюється танець:

- на готову музику?
- або відповідно до задуму хореографа підбирається або пишеться музика?

Варіанти відповідей можуть бути різні. Але у всіх випадках співдружність хореографа з музикантом (краще, якщо це композитор) – необхідна умова прийдешнього успіху.

Балетмейстер, який працює у самодіяльному хореографічному колективі сучасного бального танцю, на жаль, не має можливості звернутися до композитора для написання музики задуманого ним хореографічного твору. Тому при створенні танцювальної композиції він використовує:

1) *або готовий музичний твір*: використовує обробку народних мелодій, творів класики або сучасної популярної музики;

2) *або комп'ютерну компоновку* (особливо при створенні «формейшн» та «секвею») – музичний твір, скомпонований за задумом драматурга з окремих частин різних музичних творів.

У другому випадку звукорежисер-музикант прагне в музичному творі втілити думки, передати розвиток дії, образи, закладені у драматургії запропонованого йому літературного сценарію.

4.2. Аналіз музичних творів

Єдиний можливий шлях до успіху при створенні хореографічних творів – знання балетмейстером музичного тексту в усій тонкості, причому знання його обов'язково у *завершеному звучанні* (тобто вокальному, якщо застосовується виконання хором чи вокалістом, або оркестровому, якщо застосовується інструментально-оркестрове виконання). Освоєння всіх деталей, які утворюють форму даного музичного твору, дозволить у почутому й індивідуально сприйнятому побачити ті особливості, ту образність, без яких не може народитися єдність музики й танцю. Це відноситься й до власне музичних форм, і до пісенних.

Як і в кожному мистецтві, для сприйняття музичного твору необхідне:

1) по-перше, його цілісне пізнання, от чому для хореографа-балетмейстера важлива закінченість звучання (оркестрового, вокального, вокально-оркестрового). Безумовно, це відноситься до того випадку, коли музичний твір вже існує, тобто створений раніше;

2) по-друге, його детальний аналіз (з точки зору структури музичної форми та драматургії):

– аналіз музичної форми даного твору, особливостей його гармонійної структури, мелодійної лінії, аж до побудови кожного музичного речення, кожної фрази, кожного такту. Виявлення тих засобів виразності, якими користується композитор для образного звучання даного твору;

– аналіз драматургічної побудови музичного твору.

Ці знання дозволять, з одного боку, глибше, а іноді багато в чому інакше сприйняти знову ціле, а з іншого – співвіднести з музикою обрані балетмейстером виразні засоби свого мистецтва.

4.2.1. Аналіз музичного матеріалу з точки зору структури

Ми вже згадували про значення для створення хореографічної постановки музичного матеріалу.

«Танцевальная музыка, – писав видатний реформатор і

теоретик балету Ж. Ж. Новерр, – представляет собою или должна представлять своего рода программу, которая усиливает и предопределяет движение и игру каждого танцовщика»¹

Припустимо, що музика вже написана або підібрана. Балетмейстер повинен уважно її прослухати, мовби зріднитися з нею, зрозуміти й відчувати емоційно-змістовну глибину та спробувати вивчити напам'ять не тільки окремі частини музики, але й увесь музичний твір в цілому.

Не слід обмежуватися разовим прослуховуванням музичного матеріалу й відразу ж приступати до твору постановки.

Необхідно «ужитися» в музику, проаналізувати музичну форму разом із концертмейстером, диригентом оркестру або звукорежисером, і визначити: *музичний розмір, ритм, темп, характер музики, кількість тактів кожної музичної фрази, речення та загальну кількість тактів тощо*.

Це допоможе відчувати музично-емоційні відтінки, глибше розкрити зміст художнього образу, використати крім танцювальних рухів і виразні пластичні інтонації.

Наприклад, нова тональність не тільки освіжає музичний матеріал, але й дає можливість балетмейстеру знайти новий малюнок перебудови танцюючих.

Треба пам'ятати і про інтервали, і акценти у музиці, завжди підкреслювати їх, виділяти у рухах, оскільки вони можуть бути також змістовними. Інакше виникне невідповідність музики і хореографії – чутного і зорового (видимого).

Методика аналізу структури музичного твору

Аналіз музичного твору з точки зору його структури проводиться за наданим алгоритмом:

1) Прослухати музичний твір декілька разів для його запам'ятовування.

2) Визначити музичний розмір твору (за допомогою диригування, визначивши рівномірні й періодично акцентовані долі такту).

¹Новер Ж- Ж. Письма о танце. Л., - М., 1965, с. 127.

3) Визначити тривалість музичного твору за кількістю тактів і за часом.

4) Визначити темп музичного твору за формулою: Темп = загальна кількість тактів у творі (п.3) поділити на загальну тривалість твору за часом (п.3) або перерахувати кількість тактів за одну хвилину.

5) Визначити структурну форму побудови музичного твору – період, речення, фраза, мотив.

6) Скласти схему структурної побудови музичного твору за прикладом. Див. Додаток №1 табл. №1

4.2.2. Аналіз музичного твору з точки зору драматургії

Прослуховування музичного матеріалу дає можливість точніше вирішити й драматургію задуму. Драматургічне і хореографічне рішення майбутньої постановки тісно пов'язані між собою. Балетмейстеру треба уміти мислити не тільки хореографічними, а й сценічними образами. От чому уже на цьому етапі він повинен підійти до музичного матеріалу із режисерської точки зору. Треба побачити логічну, послідовну побудову мізансцен, що розкривають ідейний задум постановки, розвиток дії, взаємовідносин персонажів, їх характери. І лише тоді можна приступати до пошуків хореографічної мови.

Тільки повне розуміння, творча узгодженість зусиль композитора й балетмейстера сприяють створенню хореографічного твору цілісного: за художнім задумом; ідейно-тематичною спрямованістю; за музично-пластичною мовою; за злиттям зорового й чутного образів.

Методика аналізу драматургії музичного твору

Аналіз музичного твору з точки зору драматургії проводиться за наданим алгоритмом:

1) Прослухати музичний твір декілька раз для його запам'ятовування.

2) Визначити експозицію, зав'язку, ступені розвитку дії (або ступені перед кульмінацією), кульмінацію та розв'язку музичного твору.

3) Визначити тривалість по тактах кожної частини драматургії музичного твору.

4) Скласти схему структурно-драматургічної побудови музичного твору методом накладу за прикладом. Див. Додаток №1 табл. №2

5) Поєднати обидві схеми (табл. №1 та табл. №2) у одне ціле.

Після того як буде проведено аналіз музичної основи майбутньої хореографічної постановки, можна внести результати дослідження до композиційного плану – заповнити другу частину композиційного плану.

Контрольні питання до Тема №4: «Вибір музичної основи – третій етап загального шляху створення хореографічного твору»

1. Вставити пропущені слова: «Після того як _____ хореографічного твору зафіксований у _____ й _____, готується _____ матеріал майбутнього хореографічного твору.

2. Як обирається музика до хореографічного твору?

3. З'ясувати єдино можливий шлях до успіху при створенні хореографічних творів.

4. Вставити пропущені слова: «Єдиний можливий шлях до успіху при створенні хореографічних творів – знання балетмейстером _____ в усій тонкості, причому знання його обов'язково у _____ (тобто вокальному, якщо застосовується виконання хором чи вокалістом, або оркестровому, якщо застосовується інструментально-оркестрове виконання). Освоєння всіх деталей, які утворюють _____ даного музичного твору, дозволить у почутому й індивідуально сприйнятому побачити ті особливості, ту образність, без яких не може народитися єдність _____ й _____. Це відноситься й до власне музичних форм, і до пісенних».

5. Які дії необхідні для сприйняття музичного твору?

6. Описати методику аналізу структури музичного

твору.

7. Описати методику аналізу драматургії музичного твору.

8. Вставити пропущені слова: «Прослуховування _____ матеріалу дає можливість точніше вирішити _____ задуму».

9. Кому належить цей вислів: «Танцевальная музыка представляет собою или должна представлять своего рода программу, которая усиливает и предопределяет движение и игру каждого танцовщика».

Теми рефератів та ІНДЗ:

1. Музика й танець.
2. Музика – змістовна основа танцю.
3. Творчість хореографа – «свобода в оковах» (за висловленням А.Глазунова).
4. Музика як засіб виразності хореографічного твору.

Індивідуальне науково-дослідне завдання

Скласти музично-аналітичний план творчої частини власної магістерської роботи.

Тема №5. Хореографічне рішення постановки – четвертий етап шляху створення хореографічного твору

Питання:

- 5.1. Хореографічна композиція та її компоненти.
- 5.2. Драматургія або зміст танцю.
- 5.3. Хореографічний текст та хореографічна лексика.
- 5.4. Малюнок танцю.
- 5.5. Образно-пластичні мізансцени.
- 5.6. Композиційні прийоми.
- 5.7. Постановчий план та прийоми запису танцю.

5.1. Хореографічна композиція та її компоненти

Композиція (від лат. compositio – вигадування, створення)

складання, зв'язок, з'єднання) взаємозв'язок різнорідних елементів або компонентів художнього твору.

У хореографічній практиці поняття «композиція» використовується по-різному:

- це і короткий елемент танцю типу варіації, етюда;
- це і рішення танцю в просторі, тобто його малюнки, перебудови, фігури, мізансцени;
- це і співвідношення окремих частин (компонентів), утворюючих єдине ціле – танець;
- це і форма хореографічного твору;
- це і предмет навчання мистецтву професійно створювати поєднання хореографічних елементів

При такому широкому тлумаченні композиція танцю складається з ряду компонентів – виразних засобів. До неї входять:

- драматургія (зміст);
- музика;
- хореографічний текст (рухи, пози, жести й міміка);
- хореографічний малюнок (переміщення танцюючих по сценічному майданчику);
- всілякі ракурси та мізансцени;
- композиційні прийоми.

Після того, як музика написана, балетмейстер, створюючи хореографічну композицію, спирається вже і на драматургію сценарію, і на музичну драматургію – музику, складену музикантом-звукорежисером. Таким чином, у результаті роботи драматурга над програмою, балетмейстера над композиційним планом, композитора над музикою, балетмейстера-творця над хореографічним рішенням спектаклю створюється єдиний ланцюг взаємозв'язаних одна з одною діяльностей різних митців. Уся їхня творчість спрямована до єдиної мети й вони вирішують єдину загальну ідейно-творчу задачу.

5.2. Драматургія або зміст танцю

Проаналізувавши хореографічні твори (хореографічні спектаклі, концертні номери), які завоювали визнання глядача й

витримали випробування часом, можна переконалися, що, окрім цікавого хореографічного рішення та яскравого музичного матеріалу, вони, як правило, відрізняються цілісністю *драматургії*, а саме: чітко виявленою ідеєю, ретельно розробленою темою й переконливим їх образним тлумаченням.

Отже, хореографічне полотно вцілому, кожен його акт, кожен епізод повинні мати чітку драматургію, служити певній меті й вирішувати певну задачу.

Термін «*драматургія*» походить від старогрецького слова «драма», що означає дію.

Основний закон драматургії вимагає розподіл драматичної дії художнього твору (у тому числі й хореографічного) на п'ять основних частин:

1) *Експозиція* (від. лат. – переказ, виклад, пояснення) – перша частина хореографічного твору, яка знайомить глядачів із діючими особами, допомагає їм скласти уявлення про характери героїв. У ній намічається характер розвитку дії; за допомогою особливостей костюмів і декораційного оформлення, стилю й манери виконання виявляються прикмети часу, відтворюється образ епохи, визначається місце й час дії. Дія тут може розвиватися неквапливо, поступово, а може – динамічно й активно. Тривалість експозиції залежить від того завдання, яке вирішує тут хореограф-драматург, від його інтерпретації твору вцілому, від музичного матеріалу, який створюється, у свою чергу, на основі сценарію твору, його композиційного плану.

2) *Зав'язка*. Сама назва цієї частини говорить про те, що тут зав'язується, розпочинається дія: тут герої знайомляться один з одним, між ними або ними та якоюсь третьою силою виникають конфлікти. *Конфлікт* (від лат. – зіткнення, звада, розбіжність, суперечка, що загрожує ускладненнями) – це не тільки зіткнення різних рис характеру героїв, їхніх почуттів, думок, але й соціальних сил. Побудова конфлікту відбувається у взаєминах героїв. Конфліктна боротьба призводить до перемоги однієї зі сторін конфлікту.

Драматургом, сценаристом, композитором, балетмейстером-хореографом зроблено у розвитку сюжету перші

кроки, які згодом приведуть до кульмінації

3) *Ступені перед кульмінацією* – це та частина твору, де розгортається дія. Конфлікт, риси якого визначилися у зав'язці, набуває напруженості. Ступені перед кульмінацією дії можуть бути збудовані з декількох епізодів. Кількість їх і тривалість, як правило, визначаються динамікою розгортання сюжету. Від ступеня до ступеня вона повинна наростати, підводячи дію до кульмінації. Деякі твори вимагають драматургії, що стрімко розвивається, інші, навпаки, плавного, сповільненого ходу подій. Іноді, для того, щоб підкреслити силу кульмінації, треба для контрасту вдатися до зниження напруженості дії (метод контрасту). У цій же частині розкриваються різні грані діючих героїв, виявляються основні напрями розвитку характерів діючих осіб, визначаються лінії їхньої поведінки. Дійові особи виступають у взаємодії, у чомусь доповнюючи, а в чомусь суперечачи один одному. Ця мережа відносин, переживань, конфліктів сплітається у єдиний драматургічний вузол, усе більше привертаючи увагу глядачів до подій, відносин героїв, до їхніх переживань. У цій частині хореографічного твору в процесі розвитку дії для деяких другорядних персонажів може наступити *кульмінація* їхнього сценічного життя і навіть *розв'язка*, але все це повинно сприяти розвитку драматургії спектаклю, розвитку сюжету, розкриттю характерів головних дійових осіб.

4) *Кульмінація* (від. лат. *culminus* – низка) – найвища точка розвитку драматургії хореографічного твору. Тут досягає найвищого емоційного напруження динаміка розвитку сюжету, взаємовідносин героїв. У безсюжетному хореографічному номері кульмінація повинна виявлятися відповідним пластичним рішенням, найцікавішим малюнком танцю, найбільш яскравим хореографічним текстом, тобто композицією танцю. Кульмінації звичайно відповідає також найбільша емоційна наповненість виконання.

5) *Розв'язка та фінал*. *Розв'язка* – ідейно-етичний підсумок твору, який глядач повинен усвідомити у процесі перегляду всього того, що відбувається на сцені. *Розв'язка* –

розв'язання конфлікту, логічне завершення думки. Іноді автор готує розв'язку несподівано для глядача, але і ця несподіванка повинна бути народжена усім ходом розвитку дії, або, навпаки, поступовою. Та або інша форма розв'язки залежить від завдання, яке ставлять перед твором його автори.

Фінал (лат. Finalis – кінцевий) – це кінець танцювального номера, завершення останніх тактів музики, остання комбінація, відхід виконавців зі сцени або зупинка у фінальній позі мізансцени. Іноді фінал співпадає із кульмінацією. Зустрічається й *удаваний* фінал – після завершення останньої комбінації виконавці йдуть за лаштунки, але потім повертаються і починають останню комбінацію спочатку.

Основний закон драматургії вимагає:

- щоб не тільки кожен хореографічний твір у цілому, а й кожна окрема його частина: акт, картина, епізод, танець, сцена, композиційна варіація або комбінація (бо навіть найпростіша комбінація у танці повинна мати свій початок, розвиток і закінчення), склалися з 5-ти частин: експозиції, зав'язки, ступенів розвитку дії, кульмінації, розв'язки;

- щоб усі частини хореографічного твору були органічно пов'язані одна з одною й кожна наступна витікала з попередньої, доповнюючи й розвиваючи її. Тільки синтез усіх компонентів дозволить автору створити таку драматургію твору, яка б хвилювала, захоплювала глядача;

- щоб різні співвідношення частин, напруженість, насиченість дії того або іншого епізоду, нарешті, тривалість твар або інших сцен підкорялися основному задуму, основному завданню, яке ставлять перед собою творці твору.

Скільки раз слід застосовувати Основний закон драматургії при створенні хореографічної композиції?

Припустимо, що уся композиція складається з 8-ми композиційних варіацій (КВ) (цифр) – $1+2+3+4+5+6+7+8$:

- Експозиція – з двох КВ: $1+2$.
- Зав'язка й розвиток дії – з 3-х КВ: $3+4+5$.
- Кульмінація – з 2-х КВ: $6+7$
- Розв'язка – з 1-ї: 8

Усього слід застосувати Основний закон драматургії 12

разів:

- один раз – створюючи танець у цілому;
- вісім разів – створюючи кожну КВ;
- десятий раз – створюючи експозицію, яка складається з двох комбінацій;
- в одинадцятий раз – створюючи зав'язку й розвиток дії (до них відведено три цифри);
- у дванадцятий раз – розроблюючи кульмінацію, що складається з 2-х КВ

Основний закон побудови драматургічного твору обов'язковий як для танців сюжетних, так і для будь-якого безсюжетного танцю, де є тема і завдання виразити той або інший стан людини: радість, горе, любов, ревності, відчай і т.п., або його властивості: довірливість, хитрість, підозрілість, самозакоханість, безпечність, безстрашність, боязкість.

Згадуючи про застосування законів драматургії в хореографічному мистецтві, необхідно пам'ятати про те, що тут існують певні *тимчасові рамки сценічної дії*:

- технічні, які обумовлені допустимим рівнем фізичного навантаження на організм виконавця або виконавців;
- драматургічні.

Це означає, що сценічна дія повинна вкладатися у певний час, тобто драматургу потрібно розкрити задуману ним тему та ідею хореографічного твору в певний часовий період сценічної дії.

Технічні тимчасові рамки сценічної дії (тривалість номера):

- хореографічного спектаклю або шоу – від 1- до 1,5 години;
- дуету – від 2-х до 4-х хвилин;
- соло-дуету (у тому числі «секвей») – від 2-х до 3-х хвилин плюс(мінус) 15 секунд;
- ансамблева композиція (у тому числі й «формейшн») – від 3,5-ю до 6-ти хвилин.

Драматургічні тимчасові рамки сценічної дії

Що ж до драматургічної лінії розвитку сюжету, образів, то тут тимчасову протяжність твору допоможуть визначити слова Аристотеля: «...тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью. ...Фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую».¹

Це ставить перед драматургом, композитором, хореографом певні завдання, які їм необхідно вирішити в процесі роботи над спектаклем. Але це, так би мовити, технічні проблеми, що стоять перед авторами.

5.3. Хореографічний текст та хореографічна лексика

Після того, як задум хореографічної постановки зафіксований у програмі й композиційному плані, підготовлений музичний матеріал, можна приступити до хореографічного рішення, а саме – створення *хореографічного тексту*.

З давніх часів первісна людина виражала свої думки й почуття не тільки у звуках, але й у рухах, з яких тисячоліттями складався танець. У основі мови людини лежить думка, що висловлена логічно організованими у словосполучення, речення й фрази словами.

Хореографічний текст також складається з елементів танцювальної мови, які в їхній послідовності та взаємозв'язку утворюють цілісну систему. Танцювальний текст складається з хореографічної лексики, жестів, міміки, ракурсів.

Хореографічний текст – це поєднання в певній послідовності танцювальних рухів, жестів, поз, ракурсів і міміки. Це танцювальний орнамент.

Хореографічна лексика – це окремі рухи, пози, з яких складається танець.

Хореографічна лексика сучасного бального танцю складається з:

- Танцювальних па (pas);
- Фігур (figures);
- Основних фігур (Basic figures);

¹Аристотель. *Об искусстве поэзии*. - с. 64.

- Стандартних фігур (Standard figure);
- Іменних варіацій (Named variations);
- Конкурсних фігур (Competitive figure);
- Популярних варіацій (Popular variations);
- Фігур-ліній (пози) (Figures - lines);
- Підтримок та трюків (Supports and tricks);

Ракурс – це точка зору з центру зали для глядачів на виконавця.

Ракурс – це напрям en fas, croise, efface, ecarte, напівповорот. Ракурс має важливе значення у танцювальному тексті. Рух виглядатиме різноманітніше й у розвитку, якщо вміло використовувати ракурс, змінюючи малюнок рухів і поз. Наприклад, «батукади» у Самбі краще виглядають en fas, croise, efface, а не в ecarte й профілі. Один і той же елемент, але у різному ракурсі, змінюватиме й виразність руху.

Складаючи хореографічний текст, необхідно пам'ятати й про міміку.

Міміка – це виразне обличчя, це робота м'язів обличчя виконавців, у якій відображаються всі рухи душі, перебіг думки людини, його внутрішній світ, зміна настрою тощо.

Це особливий акторський дар. Якщо цього не дала природа, то балетмейстер зобов'язаний розвивати у виконавців рухливість м'язів обличчя, працюючи над мімікою («мускул презирства»). Подібно до того, як виробляється сила ніг, гнучкість корпусу, пластичність рук, так і розвивається міміка обличчя.

Створюючи хореографічний текст, треба обов'язково використовувати жести.

Жест (фр. gest, лат. gestus – рух тіла) – це виразні (пластичні) можливості рук, голови, корпусу.

Жест залежить від образу, логіки поведінки, індивідуальних рис вдачі. Федір Шаляпін казав, що «жест – це не рух тіла, а рух душі». Ще стародавні греки й римляни високо цінували мистецтво жестикуляції. Наші руки разом зі словом виражають почуття й переживання. Танцювальний жест відрізняється від побутового. Він повинен бути більш чітким,

масштабнішим, рельєфнішим. Руки можуть бути від природи виразними, такими, що «говорять» або «дерев'яними», малорухливими, й тому їх треба розвивати. Жест танцювальний – це жест музичний. Він пов'язаний із музикою, рухом тіла, образом, внутрішнім станом героя. Жест повинен мати свій початок й свій кінець, тобто свій розвиток від *простого до складного*. Мистецтву виразного жесту ми вчимося у живопису. Музеї, виставки, німе кіно, пантоміма дають багато прикладів використання різноманітних жестів. При створенні хореографічного тексту повинні танцювати не тільки ноги, але й руки, тулуб та обличчя.

Робота балетмейстера над створенням хореографічного тексту полягає не в механічному складанні окремих рухів, а в створенні цілісної у змістовному й драматургічному відношенні композиції.

У житті, слухаючи розмову двох людей, ми по манері говорити, по темпераменту, з яким вони сперечаються, можемо судити про їхні характери, культуру, манери. У танці всі риси певного сценічного образу повинні відобразитися у його хореографічній мові (лексичі), пластиці його тіла, у його міміці та ракурсах. Складаючи хореографічний текст, необхідно розкрити художній образ.

Методичні поради, які слід враховувати при створенні хореографічного тексту

Хореографічний текст складається балетмейстером на основі музики, призначеної для танцю, і є втіленням емоційного стану, характеру й образу сценічного героя. На одну й ту ж музику може бути складений різний хореографічний текст, залежно від інтерпретації її балетмейстером.

Складаючи хореографічний текст, потрібно враховувати жанр твору, його стиль і характер.

Структура хореографічного тексту залежить від кількості виконавців танцювальної сцени, образних і формальних особливостей музики, драматургічного сенсу того або іншого епізоду хореографічного твору. Найбільш складна структура хореографічного тексту звичайно буває у розвинених формах

симфонічного танцю.

При створенні хореографічного тексту треба пам'ятати про *закон контрасту*, який припускає таке розташування рухів і поз, щоб вони не були одноманітними, монотонними. Допоміжні рухи, які пов'язують між собою основні рухи, повинні вимовлятися мовби «пошепки», щоб підкреслювалися й яскравішими ставали ті, які задумані балетмейстером як головні. Перед важкою комбінацією потрібно зробити невеликий «передих» у вигляді нескладного руху, щоб виконавці набрали сили для упевненого її виконання. Закон контрасту припускає чергування повільних і швидких, віртуозно-бравурних і плавних, складних і простих, простих і синкопованих рухів та комбінацій. У цьому випадку у глядачів не створиться враження нагромадження й не виникне відчуття стомлення.

У сольних партіях хореографічний текст повинен відрізнятися від тексту масового танцю. Антураж не повинен привертати увагу глядачів, він повинен допомагати сприймати сольну пару або соліста. Іншими словами, тут має місце пластичне одностороннє і багатостороннє.

Хореографічний текст повинен залежати від задуму балетмейстера, від ідеї танцювального номера. Перш ніж почати складати лексику, балетмейстер повинен з'ясувати, яку думку він хоче виразити у танці і що він хоче сказати глядачеві. Механічно складені комбінації роблять танець безглуздим. Балетмейстер за допомогою лексики повинен розкривати характер героїв, їх відчуття й думки. Всі рухи повинні бути натуральними і природними. Жоден відступ від натурального руху не повинен бути невинуватим. Чи піднімається танцівниця на напівпальці, чи злітає в повітря, чи стукає своїми каблучками по підлозі – все це повинно бути підпорядковано загальному задуму балетмейстера – розкриттю теми, ідеї, надзавдання.

Хореографічний текст повинен створюватися за *законами драматургії*. Якщо простежити за розвитком лексики впродовж танцю, ми звернемо увагу на те, що в експозиції танцювальна лексика елементарно проста, в зав'язці танцювальною лексикою

дається характеристика образів у поєднанні з танцювальним малюнком, далі танцювальна лексика розвивається у розвитку дії, ускладнюючись технічно й емоційно. У кульмінаційному моменті хореографічний текст досягає свого завершення. Завжди у кульмінації буде розгорнена сцена або монолог. Це може бути й одна мізансцена, проте ця мізансцена повинна бути такою, щоб глядач запам'ятав її, щоб зрозумів глибокий сенс задумки балетмейстера. Якщо ж це не сюжетний номер, то кульмінації може бути каскад технічно складних рухів, комбінацій або найбільша динаміка звучання й найшвидший темп рухів, і, звичайно ж, найвища емоційність виконання. Розв'язці, як і в експозиції, танцювальний текст спрощується по ритму, по техніці виконання, по темпу (у випадку, якщо кульмінація не співпадає з фіналом).

При створенні хореографічного тексту балетмейстер повинен стежити за логікою розвитку руху: попереднє народжує наступне, враховуючи «Правило попередніх та послідовних фігур». Рухи повинні бути логічно пов'язані між собою, один рух повинен бути розвитком, продовженням іншого. Рухи повинні складати єдине ціле, єдину фразу, речення, яке логічно розвивається.

Хореографічний текст повинен бути тісно пов'язаним з характером музики, з її метро-ритмічною стороною. Балетмейстер може розвивати ритмічну сторону музичного твору у складеному ним хореографічному тексті, але характер цього розвитку повинен відповідати характеру музичного твору. Якщо чутний музичний образ співпадатиме з видимим хореографом образом, то хореографічний текст буде цікавим глядачеві.

Зовсім не обов'язково у хореографічному тексті відображати кожен 8-му, 16-ту, 32-гу частки. Балетмейстер повинен у першу чергу в пластичному рішенні відобразити музичну тему та лейтмотив музичного твору. У цей же час додати фарби, які він чує в оркестрі, повинні бути відтворені в його творі другим (третім) планом. Наприклад, тема солістів вокалістів у головній темі, а акомпанемент – у ансамблі. Корисно

прислуховуватися до музичних інструментів, які звучать у оркестрі. Не всі, але найбільш яскраві сольні музичні інструменти також можуть знайти своє віддзеркалення у лексичі (напр. звучання саксофона у композиціях з європейських танців). Музичний темп найчастіше співпадає із темпом, у якому виконується рух. Проте бувають випадки, коли балетмейстер застосовує *прийом контрасту або стоп-кадру*: під швидку музику йде повільний рух або затримка (зупинка) руху й навпаки. Але це завжди повинно бути виправдано задумом балетмейстера. Розвиток музичної драматургії обов'язково повинен співпасти із хореографічною драматургією.

Музика й хореографічний текст розвиваються від простого до складного, вони взаємозв'язані одним характером, темпом виконання, національністю й підпорядковані єдиній ідеї.

Хореографічний текст завжди залежить від географічного положення, умов побуту, звичаїв, кліматичних умов, костюмів, від роду занять людини. Танцювальна мова увібрала в себе характер народу, його темперамент, а також його життєвий устрій та його соціальний лад.

5.4. Малюнок танцю

Малюнок танцю – це розташування й переміщення танцюючих по сценічному майданчику. Малюнок танцю повинен бути підпорядкований основній ідеї хореографічного твору, емоційному стану героїв, який виявляється у їхніх діях і вчинках.

Малюнок танцю залежить від задуму хореографічного твору – теми й ідеї хореографічного твору; музичного матеріалу; форми танцю; хореографічного тексту, з яким він нерозривно зв'язаний; жанрової приналежності.

Малюнки в танці бувають:

- прості й складні;
- основні й другорядні;
- кругові, лінійні й змішані;
- симетричні й асиметричні;
- прохідні й фіксуючі.

Прості (однопланові) малюнки – це малюнки, в яких

глядач бачить один малюнок і одну групу виконавців.

Складні (багатопланові) малюнки – це малюнки, в яких глядач бачить декілька малюнків одночасно (напр. поєднання кругових і лінійних малюнків).

У складних малюнках може бути:

- основний малюнок;
- акомпануючий (другорядний) малюнок (такий малюнок називають багатоплановим: по центральному плану й карусель («раундебаут»), а по другому, що акомпанує, плану бота-фого.

Змішані малюнки – це поєднання кругових і лінійних одночасно.

Прохідний малюнок або композиційний перехід – це перехід з одного малюнка в інший без фіксації шляху проходження.

Фіксуєчий малюнок – це малюнок, який виходить з прохідного, й на якому фіксується увага глядача.

При створенні прохідного та фіксуєчого малюнків корисно використовувати *принцип контрасту* (лінійний, прохідний, а фіксуєчий – круговий або круговий – прохідний, фіксуєчий – змішаний або прохідний – на вольті у просування, убік, а далі фіксуєчий – «батукади» або «бразильські бота-фого» у партнерів і т.д.).

Симетричний малюнок – це малюнок із дзеркальним зображенням. При побудові таких малюнків потрібно стежити за тим, щоб вони рівномірно розташовувалися по сценічному майданчику. І бажано, щоб рухи були симетричними, хоча в симетричних малюнках можливі й асиметричні рухи.

Асиметричний малюнок – це малюнок контрастний складний.

За рахунок яких компонентів може розвиватися малюнок?

- за рахунок ускладнення самого малюнка;
- за рахунок зміни ритмічного руху малюнка в структурі такту;
- за рахунок збільшення кількості виконавців;

- за рахунок ускладнення лексики;
- за рахунок зміни ракурсів;
- за рахунок просторових перебудов;
- за рахунок збільшення темпу й динаміки руху (швидкість руху в малюнках);
- за рахунок переплетення рук;
- за рахунок використання реквізиту: хустка, вінки, квіти, дуги, стрічки, плащі;
- за рахунок костюма (спідниці, фартухи, стрічки, рукави);
- за рахунок кольору (у костюмах, у реквізиті).

Вимоги, які слід враховувати при створенні хореографічних малюнків

1) Малюнок повинен розвиватися від простого до складного за законами драматургії таким чином, щоб у кульмінації був найскладніший, найнасиченіший малюнок. Особливо це стосується тих хореографічних творів, де основним виразним засобом буде малюнок (наприклад, «формейшн»). Не слід ставити на самому початку твору найбільш вражаючі малюнки, оскільки все подальше у танці не викличе інтересу у глядача.

2) При створенні малюнка танцю балетмейстер повинен використовувати всі можливості, щоб повніше розкрити образ, характер і настрій героя. Всі танці *образні* і тому добре й чітко визначивши тему, ідею, надзадачу, зміст (драматургію) у танці, треба складати такі малюнки, щоб повніше розкрити зміст танцю. Важливо, щоб малюнок не відволікав глядача своєю оригінальністю, а навпаки своєю виразністю сприяв розумінню основної ідеї твору, його образів, розумінню задуму балетмейстера.

3) При створенні малюнків слід прагнути до різноманітності. Але різноманітність і багатство малюнків танцю ніколи не повинні бути *самоціллю*. У малюнку треба використовувати не тільки симетричні, а й асиметричні малюнки, що внесе різноманітність у танець.

4) При створенні малюнків необхідно враховувати

логіку розвитку малюнків. Логіка розвитку малюнка танцю передбачає зв'язок попереднього малюнка із наступним, а також кожен наступний малюнок повинен бути розвитком попереднього. Логіка розвитку малюнків диктується завданням, яке ставить балетмейстер. Якщо завдання балетмейстера полягає у тому, щоб показати тривогу, схвилюваність, то малюнок може бути обірваний, побудований «клочкувато».

5) Використовувати *принцип контрасту* у побудові малюнків. У розмові людина то підвищує голос, то знижує; уповільнює або прискорює мову. У танці малюнок повинен бути не монотонним, а зі своїми розділовими знаками – це залежить від задуму, драматургії, музичного супроводу. Наприклад, після яскравої зав'язки у 1 ступені розвитку дії треба дати малюнок більш простий, а надалі його тільки ускладнювати.

6) При створенні малюнка танцю можна використовувати *принцип лейтмотиву* – повтору композиційного малюнка (особливо у зав'язці й ускладнюючи його у кульмінації). У цю частину (зав'язку) включають також специфічні рухи, жести, пози, які проходять через весь танець. Вони найчастіше завершують малюнок, танцювальну комбінацію або фігуру, додають своєрідності й оригінальності. У розв'язці корисно дати малюнок схожий на той, що був у зав'язці, тільки з ускладненням, відходом. Добре, якщо фінал та експозиція перекликаються (набірна – розбірна, тобто групова – групова).

7) При створенні малюнків необхідно ретельно стежити за тим, щоб:

- початок малюнка співпадав із початком музичної фрази;

- музична драматургія співпадала з хореографічною драматургією: якщо у музиці повторюється тема, то балетмейстер повинен відобразити це у малюнку;

- характер музики точно співпадав із характером малюнка. (Наприклад, Повільний вальс припускає плавні переходи й малюнки у формі «кола», а гострий, чіткий характер Танго припускає стрімкіші, динамічніші просування, різкі

повороти, несподівані зміни напрямку та лінійні малюнки).

8) При створенні малюнків слід враховувати, що *теми* музики визначає не тільки швидкість руху перебудов, але й їхній характер.

9) При створенні малюнків слід виокремлювати *основний* і *другорядний* малюнки, *фіксуючий та прохідний*.

10) Рівномірно розподіляти малюнок по сцені. *Практична порада:* корисно перевіряти для глядачів малюнок з різних точок зали (з балкона з 1 ряду, з боків, з середини).

11) Створюючи хореографічний малюнок, слід враховувати, що там, де основним виразним засобом буде малюнок, танцювальний текст повинен бути простішим за малюнок.

12) Іноді рух не справляє враження, якщо він виконується на місці, необхідно підшукати певний ракурс або дати просування у певному малюнку. Існує ряд рухів, які добре виглядають по колу, а інші рухи – на місці.

13) Складаючи малюнок, необхідно вслухуватися у музику, щоб визначити, який рух краще підходить для даного малюнка.

14) При створенні хореографічних малюнків слід застосовувати *закони перспективи*. При розташуванні виконавців у *лініях* можна досягти різного ефекту впливу:

- можна перспективою зберегти рівновеликий зріст, якщо у глибину лінії поставити більш високих виконавців;

- можна навпаки, зменшуючи зріст виконавців у глибині лінії, перспективою створити вигляд лінії, що відходить у далечинь;

- такого ефекту можна досягти, звужуючи дві вертикальні лінії (колони) до центру;

- можна збільшити висоту стрибка за рахунок зворотного руху (присідання або нахилу) інших виконавців.

15) Малюнок танцю може будуватися балетмейстером у декількох планах. Це необхідно для того, щоб перенести увагу глядача на той план або на тих дійових осіб, які у даний момент є головними. У цьому допомогу балетмейстерам

можуть надати застосування картин або скульптур, де художник завжди виділяє головну дійову особу, а потім навколишніх осіб і групи – застосування *мізансцен*.

Уміло використовуючи сценічний майданчик, у малюнку можна відвернути глядачів від появи головного героя і зробити цю появу несподіваною, або, навпаки, привернути увагу глядача до появи героя, направивши малюнок у його бік. Наприклад, щоб показати єдність із героєм, малюнок будується у напрямі до нього, а щоб показати самоту героя, малюнок будується у напрямі від нього.

Уміло управляючи увагою глядача, треба так розподілити малюнок по сценічному майданчику, щоб другорядне не відволікало, а допомагало виділити головне. У танцях із солістами малюнки кордебалету, незважаючи на різноманітність і красу побудови, – це лише фон для солістів.

5.5. Образно-пластичні мізансцени

Крім виразних танцювальних рухів у рішенні хореографічних постановок вдаються до *образно-пластичної мізансцени* – одного із засобів виразності, коли вибудовують одного виконавця або окремі групи виконавців у потрібну образно-пластичну композицію (скульптуру або скульптурну групу).

Мізансцена – це яскрава пластична форма, яка визначається розвитком сценічної дії і яка сприяє розкриттю ідейного задуму як даної сцени, так і всієї постановки.

Мізансцена – це мовби зримий прояв стану, думки, почуттів персонажів на даному відрізку часу, який завдяки умінню балетмейстера мислити пластично, є виразом ідейного задуму постановки.

Мізансцени повинні:

- бути музичними;
- бути скульптурно-завершеними;
- бути гранично насиченими думкою й почуттями;
- бути органічними й дієвими;
- виникати обґрунтовано й логічно;
- бути продовженням розкриття сценічної дії та

сценічних образів;

– зберігати і створювати атмосферу тієї або іншої сцени, епізоду;

– допомагати розвивати дію. (Виконавець рухається не просто так, не заради того, щоб заповнити час або простір на сцені. Всяке переміщення виконавця обумовлене необхідністю).

Мізансцена в хореографічних постановках – це важливий компонент, за допомогою якого розкривається і розв'язується ідейний задум постановки.

Побудова мізансцен здійснюється в різних ракурсах: по горизонталі; по вертикалі; по діагоналі; по колу; по спіралі.

Мізансцени бувають:

- симетричними й асиметричними;
- статичними (але у той же час змістовними) або насиченими нескладними танцювальними рухами;
- масовими, сольними й змішаними.

Побудова мізансцен, їх образна своєрідність, пластична стилістика цілком залежить:

- від жанру постановки. Одні мізансцени можуть бути в героїчному плані, інші – ліричному, треті – комічному і т.д.;
- від точки знаходження на сценічному майданчику;
- від освітлення та фону декорацій (як і чим, ми його освітимо, який фон буде використано).

Яких помилок слід уникати, створюючи мізансцену

Мізансцену у жодному випадку не можна будувати, переслідуючи одну мету, – заповнити виконавцями всю сцену, щоб вони не збилися до купи.

Мізансцену у жодному випадку не можна будувати, не зрозумівши головного у змісті даної сцени.

Кожне ліплення мізансцени як окремої фігури, так і розгашування групи виконавців:

- повинно підказуватися сценічною дією;
- повинно сприяти прояву почуттів та думок дійових осіб;
- повинно допомогти балетмейстеру у рішенні найбільш яскравого й виразного розкриття ідейного

задуму постановки.

Мізансцену у жодному випадку не можна ліпити пасивних учасників постановки. Необхідно мати розбуджених до дії, доцільно діючих виконавців. Їх дії у певний момент виливаються стихійно й компонуються, шикуються у потрібні керівнику для розкриття даної сцени або епізоду мізансцену. Але уявіть собі одну або дві пасивні фігури виконавців, вони явно не зможуть вписатися у загальний пластичний ансамбль мізансцени, більше того, вони зруйнують її.

Мізансцена у жодному випадку не може бути самоціллю для керівника.

Хороша, образна, вірна мізансцена ніколи не виникає сама по собі. Вона завжди є наслідком комплексного рішення ряду творчих завдань. Сюди входять:

- і розкриття задуму у даній сцені,
- і цілісність виконавських образів;
- і фізичне самопочуття дійових осіб;
- і, нарешті, атмосфера, в якій протікає дія.

Не можна будувати масову мізансцену, не враховуючи ракурс усіх фігур, що входять у мізансцену. При масових мізансценах будь-який поворот, ракурс фігури «грає» тільки тоді, коли він, будучи виразним сам по собі, композиційно пов'язаний з фігурами, що є сусідами. Тому групова мізансцена завжди будується на взаємодії кожної окремої фігури з рештою маси виконавців. Це і створює її художній образ, виявляє єдність почуттів і думок персонажів.

Отже, участь виконавця в мізансцені вимагає від нього зібраності, уваги, яскравої вражаючої форми, пластичної ясності.

Засоби виховання образно-пластичного мислення

Для виховання образно-пластичного мислення:

– корисно вивчати твори живопису і скульптури, знайомлячись із багатим різноманіттям виразних засобів, які має у своєму розпорядженні тіло людини;

– не пропускати жодної виставки у своєму місті, оскільки у художніх творах можна побачити як митець організовує людську масу, як він зв'язує, «зчіплює» окремих

людей у одне ціле, створюючи певні образно-виразні композиції і підпорядковуючи їх розкриттю ідейного задуму свого твору. І не дивлячись на те, що у творах живопису мізансцени композиції фіксовані, а у хореографічній постановці вони виникають, рухаються, переміщуються, чергуються з танцем, шикуються залежно від дії, що розвивається, з них можна багато чого почерпнути для своєї постановочної діяльності;

– спостерігати приклади багатой пластичності у оточуючому нас житті. Треба тільки вміти уважно вдивлятися в нього й відображати побачене у своїй зоровій пам'яті, а ще краще записувати – це завжди вірніше і надійніше.

5.6. Композиційні прийоми

Прийоми просторової композиції

Для того, щоб при створенні хореографічного малюнка добитися різноманіття і повніше й яскравіше розкрити задум, балетмейстер може використовувати у роботі деякі з прийомів побудови просторової композиції. Ці прийоми не можна використовувати усі відразу, щоб не було нагромадження малюнків. Бажано, щоб узятий прийом знайшов свій розвиток упродовж всього танцю.

Перша група прийомів – *прийоми розвитку власного малюнка (умовно):*

- прийом подрібнення малюнка;
- прийом ускладнення композиційного переходу й основного малюнка;
- прийом накладання;
- прийом нарощування;
- прийом контрасту.

Друга група прийомів розрахована на *глядацьке сприйняття малюнка (сценічна обробка танцю):*

- прийом *завершальної крапки* у малюнку;
- прийом контрасту;
- прийом *фотографії*;
- від *часткового до загального*, від *загального до часткового*.

Розглянемо прийоми розвитку малюнка:

– прийом *подрібнення* – він полягає у тому, що малюнок подрібнюється на менші за складом виконавців, але зберігає зовнішню форму;

– прийом *ускладнення основного малюнка або композиційного переходу* – сутність полягає в ускладненні малюнка, зберігаючи його форму;

– прийом *накладення* – сутність у тому, що на один малюнок накладається інший;

– прийом *нарощування* – сутність не у зміні самого малюнка, а у збільшенні групи виконавців.

Отже, ця група прийомів розрахована на ускладнення власне малюнка, не змінюючи його форми (круга, лінії, півкола, діагоналі).

Друга група прийомів розрахована на глядацьке сприйняття малюнка:

– прийом *завершальної крапки* у малюнку – сутність у тому, щоб загострити увагу глядача на певному малюнку, створивши у глядача враження завершеності. Це стосується малюнка не прохідного, а фіксуєчого;

– прийом *контрасту* – сутність у тому, щоб різко змінити малюнок, приголомшивши, здивувавши глядача несподіванкою: коло несподівано сплюснулося у дві лінії, а потім знову зійшлося у коло;

– прийом *фотографії* – найчастіше використовується у кульмінації. Тут відбувається фіксація основної думки, ідеї балетмейстера. Цим прийомом треба користуватися вміло й обережно, щоб не вийшло дірки у номері.

Закони глядацького сприйняття

Для найбільшого враження на глядача, для того, щоб викликати інтерес у глядача і яскравіше розкрити глядачеві ідею хореографічного твору, балетмейстер користується *законами глядацького сприйняття*.

Основні складові закону глядацького сприйняття:

- назва твору;
- музичний вступ;
- точка зорового сприйняття;

– нарощування інтенсивності;

– структура композиції малюнка.

Назва твору повинна не тільки втілити основну ідею і тему твору, а й повинна бути звучною, виразною, місткою й навіть інтригуючою.

Музичний вступ завжди передує танцю. Тобто глядач спочатку сприймає музику, і саме тому музичний вступ повинен бути у тому ж характері, у якому йде танець. Наприклад, якщо це Повільний вальс або Румба, то вступ береться повільний і обов'язково основної теми, яка потім звучатиме. Іноді у музичному вступі можу бути застосований прийом *контрасту*: швидкий вступ і повільний початок, але тут обов'язково стрімко перейти до швидкого темпу, який буде основним упродовж всього танцю. Національність і характер музичного вступу обов'язково поєднуються з музичним матеріалом всього танцю.

Точка зорового сприйняття – сконцентрувати увагу глядача на певній точці або на головному герої, щоб увага глядача не розсіювалася. Це робиться для того, щоб зняти напругу після великого складного малюнка, а потім знову можна використовувати великий складний малюнок.

Нарощування інтенсивності – це поступовий перехід від повільного темпу до швидкого або від повільного руху до швидкого. При цьому напруга у танці збільшується до кульмінації.

Структура композиції малюнка:

- композиційний фрагмент,
- композиційну деталь і
- композиційний елемент.

Композиційний фрагмент – як виразний засіб, є найбільш крупною частиною основної композиції малюнка танцю, що розкриває зміст танцю й образне мислення балетмейстера. Фрагмент – це частина цілого. У основному фрагменті виражається тема, ідея танцю. Частіше основний композиційний фрагмент не співпадає з кульмінацією. Чим яскравіше будуть композиційні фрагменти (ускладнюючись до кульмінації), тим виразніший танець.

Композиційна деталь – теж як виразний засіб використовується при створенні малюнків – це найбільш характерні композиційні перебудови всередині малюнка, які сприяють розкриттю змісту, характеру та атмосфери танцю. Наприклад, несподіваний перехід з малюнка в малюнок, акцентуючи увагу глядача на прохідному малюнку. Наприклад, кружляння в парах у Віденському вальсі ц наступне обведення партнерки навколо партнера, що виконується вкінці кожної фрази.

Композиційний елемент – найважливіший засіб образності, який характеризує діючих осіб, як виразний засіб теж враховується при створенні малюнків (помах хусточкою у хороводі, рух спідниці у ромів або рухи плаща у Пасодоблі).

5.7. Постановочний план та прийоми запису танцю

Четвертий етап загального шляху створення хореографічного твору завершується написанням 3-ї частини композиційного плану – постановочного плану або графічного зображення танцю.

Найбільш поширений і, треба сказати, ефективний прийом – це фіксація твору на листі паперу.

У чому він полягає?

Приступаючи до хореографічного твору постановщик балетмейстер бере лист паперу і розлініює його на різні квадрати, що умовно представляють сценічні майданчики. Цим дає можливість надалі, наносячи на них умовні позначення виконавців і композицію постановки, прослідкувати перестроювання, рухи, малюнок танцю, перевірити, чи сприятиме він розвитку дії, побачити у цілому всю композицію, визначити, наскільки вона образна й виразна, чи розкриває зміст та ідейне задум сценарію.

На кожному квадраті проставляється кількість тактів однієї музичної фрази. Музична фраза може складатися з 4, 6 або 8 тактів.

Як правило, перестроювання великого малюнка, нових композицій звичайно відбувається на одну музичну фразу. Якщо новий малюнок або нова композиція достатньо складна,

постановник уточнює, приблизно розраховує, чи встигнуть виконавці прийти на свої місця у новому малюнку на ті ж такти музичної фрази, які проставлені на квадраті.

Схема постановки, нанесена на квадрати, дозволяє побачити співвідношення танцюючих у просторовому рішенні сценічного майданчика, дізнатися, чи не переобтяжена та або інша частина сцени, чи немає на ній порожніх місць, чи логічний перехід з одного малюнка у інший, чи виглядає такий малюнок або перестроювання виконавців з однієї фігури танцю у іншу, чи не заважає ансамбль сприйняттю глядачем провідних виконавців, чи не відволікає його увагу на себе, чи не зливаються солісти з ансамблем, який у даному епізоді є лише акомпануючим елементом.

Крім нанесення на квадрати схеми постановки доцільно записати ті танцювальні рухи, які виконуватимуть учасники на кожному квадраті – сценічному майданчику. Існує прийнятий запис рухів із розкладкою на музичні такти, але можна записати їх по-своєму, головне, зуміти розібратися потім у своїх записах.

Дуже добре, якщо постановник відразу побачить, знайде виразні танцювальні рухи для вирішення образів, окремих сцен, зрозуміє й відчує якісь найважливіші місця у своїй роботі.

Складати хореографію постановки слід за музичними номерами. Не обов'язково починати з першого номера. Все залежить від того, що раніше «дозріє», – масові або сольні сцени, основні моменти у сюжеті або другорядні.

Рішення танцю або якоїсь частини постановки рідко буває остаточним. Пошукам і вдосконаленню у мистецтві немає меж. Так само, як композитор довго виношує мелодію, живописець знаходить якнайтонші кольорові відтінки, а поет вибирає ті, що не першими спали на думку, а незамінно точні й єдині слова, так і балетмейстер шукає лаконічні, гранично ясні й точні рухи, властиві лише даному образу, відповідні задуму постановки.

Іноді спочатку знайдене рішення у роботі з учасниками постановки змінюється, відкидається, як поверхнєве, випадкове, а іноді воно підштовхує балетмейстера на нове, виразніше й

яскравіше рішення, на створення таких образних рухів, які допоможуть глибшому розкриттю ідейного задуму постановки та її образів.

Контрольні питання до Теми №5: «Хореографічне рішення постановки – четвертий етап шляху створення хореографічного твору»

1. Визначити зміст терміна «композиція».
2. Як використовують поняття «композиція» у хореографії.
3. Визначити компоненти композиції.
4. Визначити зміст поняття «виразні засоби» танцю.
5. Визначити зміст терміна «драматургія».
6. Що вимагає основний закон драматургії?
7. Розкрити зміст терміна «експозиція».
8. Розкрити зміст терміна «зав'язка».
9. Розкрити зміст терміна «ступені розвитку дії».
10. Розкрити зміст терміна «кульмінація».
11. Розкрити зміст терміна «розв'язка».
12. Вставити пропущені слова й словосполучення:
«Після того, як _____ хореографічної постановки зафіксований у _____ й композиційному _____, підготовлений _____ матеріал, можна приступити до хореографічного рішення, а саме – створення _____».
13. Визначити зміст терміна «хореографічний текст».
14. З'ясувати зміст терміна «хореографічна лексика».
15. З яких компонентів складається лексика сучасних балетних танців?
16. Надати визначення терміна «ракурс».
17. Визначити зміст терміна «міміка».
18. З'ясувати зміст терміна «жест».
19. Кому належить цей вислів: «Жест – це не рух тіла, а рух душі».
20. Які положення слід враховувати при створенні хореографічного тексту? Надати визначення терміну

«хореографічний малюнок».

21. Від яких компонентів залежить малюнок танцю?
22. Які бувають малюнки в танці?
23. Які малюнки ми називаємо «простими малюнками»?
24. Які малюнки ми називаємо «складними»?
25. Які малюнки ми називаємо «прохідними»?
26. Який малюнок ми називаємо «фіксуючим»?
27. Який малюнок ми називаємо «асиметричним»?
28. Який малюнок ми називаємо «симетричним»?
29. За рахунок яких компонентів може розвиватися малюнок?
30. Які положення слід враховувати при створенні хореографічного малюнка? (Визначити за допомогою 1-2-х речень кожне з положень окремо).
31. Вставити пропущені слова або словосполучення:
«Для того, щоб при створенні _____ добитися різноманіття і повніше й яскравіше розкрити _____, балетмейстер може використовувати у роботі деякі з прийомів _____ композиції. Ці прийоми _____ використовувати все відразу, щоб не було нагромадження малюнків. Бажано, щоб узятий прийом знайшов свій розвиток _____».
32. З'ясувати прийоми розвитку малюнків.
33. Визначити сутність прийому подрібнення малюнка.
34. З'ясувати сутність прийому ускладнення малюнка.
35. З'ясувати сутність прийому накладання малюнка.
36. З'ясувати сутність прийому нарощування малюнка.
37. З'ясувати сутність прийому завершальної крапки.
38. З'ясувати сутність прийому контрасту.
39. З'ясувати сутність прийому фотографії або стоп-кадру.
40. Визначити компоненти закону глядацького

сприйняття танцю.

41. Визначити зміст терміна «композиційний фрагмент».

42. З'ясувати зміст терміна «композиційний елемент».

43. Надати визначення терміна «композиційна деталь».

44. Надати визначення терміну «мізансцена».

45. Які бувають мізансцени?

46. Яких помилок слід уникати, створюючи мізансцени? (Визначити за допомогою 1-2-х речень кожне положень окремо).

Теми рефератів та ІНДЗ:

1. Хореографічний малюнок як один із основних засобів виразності танцю.

2. Хореографічна лексика як засіб виразності композиції танцю.

3. Мізансцени у творах сучасної бальної хореографії.

4. Виразні засоби мистецтва сучасного бального танцю.

5. Прийоми просторової композиції та законів глядацького сприйняття танцю – виразні засоби хореографічного твору.

Індивідуальне науково-дослідне завдання

Написати постановчий план (графічне зображення композиції танцю) творчої частини власної магістерської роботи.

Тема №6. Постановка танцю – п'ятий етап загальної шляху створення хореографічного твору

Питання:

6.1. Загальна методика здійснення постановочної роботи.

6.2. План постановочної роботи.

6.3. Ознайомлення колективу з ідейно-тематичною

музичною основою твору та сценарієм хореографічного твору.

6.4. Розподіл виконавців на ролі.

6.5. Постановочна та репетиційна робота з виконавцями.

6.6. Робота із солістами по створенню хореографічного образу.

6.1. Загальна методика здійснення постановочної роботи

Роботу з постановки хореографічного твору, створеного балетмейстером-вигадником, який є автором постановки, у професійних трупах займається балетмейстер-постановник. У самодіяльних колективах сучасного бального танцю цей вид творчої діяльності балетмейстера виконує хореограф – керівник хореографічного колективу (див. тему №1).

Для успішного здійснення постановочної діяльності балетмейстеру-постановнику слід дотримуватися загальної Методики роботи з постановки хореографічних творів.

Згідно із загальною методикою постановочна робота повинна містити у себе наступні етапи:

- 1) складання Плану постановочної роботи
- 2) ознайомлення колективу з ідейно-тематичною (включаючи ознайомлення зі сценарієм) та музичною основою твору;
- 3) розподіл виконавців на ролі;
- 4) постановочна робота з виконавцями;
- 5) робота із солістами по створенню хореографічного образу

6.2. План постановочної роботи

Останній етап роботи балетмейстера починається зі складання *Плану постановочної роботи*, який є графіком роботи хореографа над новою постановкою. У ньому враховується час на наступні види роботи:

- на роботу з акомпаніатором або звукорежисером;
- на знайомство колективу з ідейно-тематичною основою постановки;
- на ознайомлення зі сценарієм – читання;
- на розподіл ролей у новій постановці;

– на самостійну пошуково-дослідницьку діяльність виконавців – членів колективу (той додатковий матеріал, з яким треба познайомитися виконавцям та час на його виконання;

– і звичайно ж визначається час для розучування твору: хореографічного тексту, малюнків та мізансцен;

– визначається час на відпрацювання постановки з солістами та ансамблем: окремо з кожною групою виконавців і солістів та зі зведеним складом виконавців.

Склавши для себе План постановчої роботи, балетмейстер-постановник повинен старанно дотримуватися його і відповідно до цього плану готуватися до занять і репетицій. Структура цього плану може мати наступний вигляд:

№	Зміст роботи	Кількість годин на виконання	Примітки та зауваження
1.	Робота зі звукорежисером з прослуховування, аналізу й запам'ятовування музичного твору	4 години	Зробити меншу паузу у «фальш – фіналі»

6.3. Ознайомлення колективу з ідейно-тематичною й музичною основою твору та сценарієм хореографічного твору

Постановча робота звичайно розпочинається з ознайомлення колективу з ідейно-тематичною та музичною основою твору й читанням сценарію.

На даному етапі роботи балетмейстер-постановник повинен розповісти про ідейно-тематичну основу твору, його музичну основу, розповісти про хореографічне рішення постановки – хореографічний текст, малюнки й мізансцени – розповісти як буде застосовуватися освітлення, якими будуть костюми й зачіски, яким буде «одяг» сцени, декорації тощо.

Читаючи сценарій, балетмейстер-постановник повинен розповісти про образи, які належить створити виконавцям, розкрити характер, звички, взаємовідносини головного героя з іншими персонажами та визначити значення кожного з них у розкритті ідейно-тематичного задуму хореографічного твору.

На цьому етапі роботи необхідно визначити головну подію, головний конфлікт, розкрити образи героїв у їхньому минулому, сьогоденні й майбутньому. Якщо номінально, який став балетмейстер-постановник, сюжетний – дуже важливо визначити, хто з героїв рухає основну наскрізну дію, а хто конфліктує, бо між цими персонажами й буде розпалюватися основний конфлікт. Треба з'ясувати логіку поведінки кожного з діючої особи і для цього знайти відповіді на питання:

- 1) Чого хоче головна діюча особа (завдання головного героя)?
- 2) Що він намагається робити?
- 3) Що робить, для того, досягти свого бажання (яка його дія)?
- 4) Якою буде вихідна подія – без якої події не було танцю?
- 5) Чому балетмейстер хоче навчити глядача?

Після такого «скелетування» (за К.С.С. Ганіславським) можна переходити до наступного етапу роботи.

У безсюжетному танці, де немає яскраво виражених взаємовідносин, змістом танцю буде сама сценічна дія: виконавців, розвиток характерів, настроїв і емоційності. Виразним засобом у танці будуть малюнки, рухи, жести й міміка, мізансцени та всілякі ракурси, розвиток образів, а також сюжет.

6.4. Розподіл виконавців на ролі

Вдале втілення ідейного задуму твору цілком залежить від виконавців, бо глядач знайомиться з твором через виконавську майстерність учасників постановки. Талановиті виконавці, захоплені новою партією, власним виконанням збагатять її достоїнства, й навпаки, нездібний та недбайливий виконавець може звести усе нанівець. Ось чому особливі прискіпливо балетмейстеру-постановнику слід підходити до розподілу ролей.

Відбираючи виконавців на ті або інші партії (ролі) балетмейстер-постановник не може не враховувати індивідуальні особливості виконавців, а саме: якого характеру танцювальний хист і якого складу їхня натура (ліричний

драматичного або комічного); які їхні зовнішні дані (анатомічний будова) та технічні можливості; рівень музикальність, почуття ритму та пам'яті (музична, зорова, м'язова та вестибулярна), тобто не може не враховувати *виконавську майстерність* учасників постановки.

Виконавська майстерність складається з двох основних компонентів:

- 1) зовнішньої техніки – технічно-танцювальна майстерність;
- 2) внутрішньої техніки – акторською майстерність.

Зовнішня техніка – це вміння з легкістю виконувати усі рухи, з яких складається танець.

«...наряду с техникой внешней, выражающейся в умении исполнять все трудные па, артисту балета необходимо обладать техникой внутренней – актерским мастерством»¹

Внутрішня техніка – це перш за все вміння керувати своїми думками й почуттями, вміння наповнювати ними рухи, жести й пози. Внутрішня техніка – важливий елемент мистецтва перевтілення. Замало прийняти ту або іншу позу, збудувати мізансцену – тобто створити форму. Сама по собі форма нічого не варта.

Справжнє мистецтво розпочинається тільки тоді, коли форма наповнюється змістом, внутрішнім сяйвом почуттів людини – радощів, щастя, гордоців, гніву, страждання або кохання.

6.5. Постановча та репетиційна робота з виконавцями

Навіть найкращий задум не стане реальністю мистецтва, якщо виконавці не подарують хореографічним образам сценічне життя. Саме виконавець хореографічного твору призваний створювати засобами танцю живі образи людини.

Зрозумілим стає те особливе значення, яке займає робота балетмейстера-постановника з виконавцями на постановочному етапі загального шляху створення хореографічного твору.

¹Захаров Р. *Сочинение танца: Страницы педагогического опыта.* – М.: Искусство, 1983. – 224 с., рис., 24 л. ил. (с.21)

Заняття й репетиції – це години творчості, тому у колективі необхідно створити креативну атмосферу.

І саме тому так важливо балетмейстеру-постановнику якнайскоріше знайти повне взаєморозуміння, встановити дружній, творчий контакт із виконавцями. Він не повинен голосно робити зауваження, підвищувати тон, кричати. Взаємовиручка, допомога тим, у кого щось погано виходить, – все це сприяє прояву творчої активності, згуртованості колективу виконавців, вихованню кожного окремо й усіх разом. Постановка збагатиться, поглибиться, якщо буде здійснюватися у дружній творчій атмосфері, народженій пильною творчою увагою балетмейстера-постановника до кожного виконавця, до його особистої індивідуальності.

Перш ніж розучувати танцювальні рухи, балетмейстеру-постановнику необхідно розбудити творчу ініціативу виконавців у необхідному напрямку, який визначається ідейно-тематичним задумом та драматургією (змістом) твору. Цьому задуму повинно бути підпорядковано ідейне тлумачення кожної сцени, епізоду, окремої ролі. З перших занять балетмейстер-постановник не тільки показує танцювальні рухи (метод показу), які повинні бути вивчені на даному занятті виконавцями постановки, а й роз'яснює суть кожного конкретного епізоду та сцени. Він роз'яснює й захоплює виконавців, одночасно впливаючи на їх розум, почуття та фантазію.

Цілеспрямовані, навідні питання сприяють розкриттю й більш успішному засвоєнню завдань, які поставлені перед виконавцями у даній сцені або епізоді, допомагають викликати у них бажані асоціації. Правильна думка й глибока ідея тільки тоді дійдуть до глядача, примусять його не просто зрозуміти, а й пережити все, що відбувається на сцені, коли будуть спиратися на живе людське почуття виконавця.

У кожній постановці можуть бути групові танцювальні сцени, сольні епізоди, а також змішані – групові сцени разом із солістами. Хто перший буде викликаний на заняття залежить від об'єму роботи, змістовного навантаження й рівня технічно-танцювальної складності епізодів і танців, які необхідно

вивчити.

У групових танцях із солістами доцільно спочатку розучити окремо партії солістів і окремо групові (ансамблеві) танці – метод розучування частинами, а на наступних заняттях звести їх разом (цілісний метод). Роздільне розучування не буде віднімати час у одних виконавців, коли рухи вивчають інші. Така форма організації репетицій не буде заважати зосередитися солістам, не буде їх відволікати. І хореографу-постановнику у такому випадку простіше зосередити їхню увагу на втіленні художнього завдання.

Під час проведення занять балетмейстер-постановник може внести деякі зміни у раніш створений і поставлений танцювальний епізод. Чимало цікавого й нового можуть запропонувати до постановки й самі виконавці. Однак цікаві підказки можуть виявитися непридатними у рішенні даної постановки. У такому випадку з боку постановника повинна бути виявлена значна частка такту, чуйності до виконавця, бо придушення творчої ініціативи виконавців неминуче веде до збіднення їхньої творчої фантазії та уяви.

У постановчій роботі важливо уміти домагатися від виконавців точного розкриття авторського задуму. Як і взагалі у мистецтві, у хореографічних постановках немає дрібниць. Кожен недопрацьований рух танцівників – це невисловлена до кінця авторська думка.

Тому постановник повинен наполегливо домагатися на кожному занятті, на кожній репетиції яскравої, виразної художньої форми, змістовного виконання та життєвої правди.

Необхідно переконати кожного виконавця, що його присутність на сцені у даний момент абсолютно необхідна, і думати про це він повинен кожен хвилину сценічної дії. Кожний його вихід на сцену, кожен рух, кожна мізансцена – усе повинно працювати на розкриття задуму та ідеї хореографічного твору.

Наприкінці кожного заняття хореограф-постановник підбиває підсумок виконаної роботи, вказуючи на досягнення та недоліки. Це завжди повинна бути серйозна та професійна розмова з тактовними зауваженнями до тих, у кого поки що

дещо не виходить.

Репетиційна робота

Відпрацюванням уже поставленого твору, окремих епізодів, сцен та танців займається балетмейстер-репетитор у співдружності з балетмейстером-педагогом.

Перше завдання балетмейстера-репетитора – це домогтися чіткого та виразного виконання хореографічного тексту та малюнків танцю. У терпеливій і вимогливій репетиційній роботі послідовно, крок за кроком, такт за тактом репетитор «доводить» виконавців до зразкового виконання.

Методика роботи балетмейстера-репетитора складається з двох розділів:

- з наочного показу виконавцям тексту й малюнків танцю;

- з мовного пояснення, коли постановник, називаючи рухи й пози, вказує як і у якому характері й стилі їх виконувати, у якій манері слід виконувати композицію, що була показана.

У роботі балетмейстера-репетитора дуже важливим є відпрацювання та обробка *деталей танцю* і тих, які створені балетмейстером, і тих, які знайдені виконавцями у процесі роботи над танцювальними партіями. Деталі танцю спочатку створює балетмейстер, але багато їх вносить у процесі роботи й талановитий виконавець. Працюючи з виконавцями, балетмейстер допомагає формуванню їхньої творчої особистості. Він помічає й фіксує підсвідомі особливості виконавців: жести, повороти голови, які він виконує у особистій, відмінній від інших манері.

Прагнення *розкрити індивідуальність кожного виконавця* – це єдиний можливий метод роботи балетмейстера з виконавцями.

6.6. Робота із солістами по створенню хореографічного образу

У хореографічних творах повинні діяти виразні, закінчені сценічні образи. Для того щоб реалізувати ідейний зміст твору виконавцю окрім танцювальної техніки необхідно володіти ще й

акторською майстерністю та пластичною виразністю (міміка й пантоміма).

Можна вивчити, запам'ятати, оволодіти найскладнішими хореографічними рухами, упоратися з величезними технічними танцювальними труднощами, але для справжнього усвідомлення ролі потрібен час, необхідно глибоко вжитися в образ, знайти ясність у розумінні внутрішнього світу персонажа. Це потребує від виконавця глибоких роздумів. І як це важливо, коли він «почне розмовляти» у танці живими почуттями свого героя.

Тому особливу увагу балетмейстер-репетитор, як правило, приділяє роботі з солістами. Корисно до цієї роботи залучити режисера драматичного колективу. Він може познайомити виконавців із деякими принциповими, відправними положеннями методу К.С.Станіславського у роботі над роллю.

Перевтілитися – це значить пережити почуття сценічного образу, відчувати сценічну атмосферу з його позицій (героя).

У творчому процесі перевтілення мета, почуття, намагання надії персонажів повинні на деякий час стати метою самого виконавця, його почуттями та його потаємними прагненнями. Кожний виконавець хореографічного твору – є, перш за все, діючою особою, яка здійснює певні дії і реагує на все, що відбувається, згідно з обставинами, які створені сценічною дією.

Отже, те безпосереднє завдання, яке кожен раз повинні вирішувати у своїй роботі балетмейстер-постановник і солісти, – це створення сценічного образу, відтворення якогось відрізка життя діючої особи.

Тільки яскраво виражене емоційне забарвлення сценічної дії та вчинків діючих осіб, яких зображують виконавці, їх виразна поведінка – неодмінна умова вражаючої сили сценічної дії. Слабке розуміння виконавцями своєї ролі, неяскове перевтілення ніколи не схвилює глядача, не пробудять у ньому кривної зацікавленості долею сценічних героїв.

Виконавець повинен добре знати біографію свого героя: хто він, звідкіля, чому тут знаходиться тощо.

Правильно й продуктивно діяти виконавець може тільки тоді, коли він здатний дати вичерпні відповіді на питання: *хто? де? коли? навіщо? заради чого?* Чітке розуміння своїх дій уводить виконавця у сферу життя персонажа, допомагає йому відволіктися від сторонніх думок, від усього, що може відсторонити виконавця від його сценічного завдання.

Тому виконавцеві потрібна багато нафантазована й написана *ним самим* біографія персонажа, яка розкриває й те, що вже відбулося, й те, що може відбутися після дії, у перспективі.

Коли постановник намагається розширити уявлення виконавців, які пов'язані з тим або іншим моментом ролі, це завжди дає добрі результати. Підказка повинна бути такою, що сприяє точному розкриттю внутрішнього світу сценічного (хореографічного) образу.

Досить часто буває так, що навіть незначна деталь, маленька рисочка, дрібничка здатні по-справжньому схвилювати виконавця й відкрити йому шлях до образу вцілому. Чим активніше виконавець співпрацює з балетмейстером, тим простіше він увійде у свою роль. У той же час виконавці не повинні усуватися від постійного самостійного пошуку. Успіх у цьому напрямку визначається не тільки танцювальною обдарованістю, сценічним досвідом та майстерністю виконавця, а й його загальною культурою, глибокими знаннями й розумінням життя, яке відтворюють у хореографічному творі.

Можна багато чого знати про свого героя, але залишатися байдужим до нього. Мета балетмейстера – пробудити уяву й фантазію виконавця, бо інакше не можна чекати на появу яскравого, цікавого й виразного образу. Іноді якийсь факт з прочитаної книги, кимось розказаний епізод, що має безпосереднє відношення до теми та сюжету, може допомогти у роботі над образом. Якщо є можливість поспілкуватися з людьми, які добре знають час, атмосферу або події, що задумані у творі, або якимось чином пов'язані з подіями, про які говориться у ньому, то цю можливість треба обов'язково використати. Все це допоможе виконавцям краще увійти у атмосферу, відчувати дух часу, події, взаємовідносини.

Коли виконавці пророблять цю попередню роботу, балетмейстер-постановник повинен провести з усіма ними разом і з кожним окремо попередню бесіду, щоб з'ясувати, як кожний з них зрозумів свою роль, образ, взаємовідносини з іншими учасниками постановки, а також окремі мізансцени й своє відношення до них.

Буває й так, що у роботі над роллю у виконавця виникає відмінне від постановника рішення образу. Запропоновані рішення можуть бути наївні, несміливі, але треба чуйно прислуховуватися до них та постійно підтримувати у виконавців творчу уяву й фантазію. І якщо пропозиції виконавця не відводять убік від теми, сюжету, ідеї та задуму хореографічного твору вцілому, не слід наполягати на своєму рішенні, щоб не загасити творчу ініціативу виконавця. Якщо ж соліст запропонує докорінно невірне рішення образу, то слід делікатно відвести його від суперечних моментів, намагаючись не загасити творчий запал і спрямувати його на вірний шлях. Коли мова йде про питання й деталі, що змінюють принципові основи сценарію постановки, її ідейний задум, то тут, природно, треба рішуче заперечити й роз'яснити виконавцю його помилку.

Після засвоєння виконавцем ролі починається її практичне втілення.

Процес розумування рухів не можна відокремлювати від роботи над роллю, цей творчий процес повинен бути одночасним. Не треба розраховувати на те, що образ сам прийде, з'явиться пізніше, коли вже будуть вивчені всі рухи, танець та мізансцени.

Рухи виконавців повинні бути грамотними, переконливими, такими що визначають певний характер. Важливо допомогти виконавцю пластично мислити у кожному мить ролі, коли він знаходиться на сцені, розкрити характер за допомогою інтонації жесту, руху, пози. І в кожному випадку знаходити індивідуальні риси, відтінки, які відповідають настрою персонажа, духу теми, сюжету й завданню хореографічного твору.

Особливу увагу слід приділити пластичній інтонації, що

виражає внутрішній підтекст. Величезне значення інтонування у мові, пісенній творчості, музиці – не менш важливим воно є й для хореографічного мистецтва.

«Кожний рух – жива тканина образу».¹

Коли вдається знайти пластичні інтонації, що відбивають внутрішній підтекст, тільки тоді танцювальні рухи стануть ще більш органічними й переконливими.

Тому слід пам'ятати, що, розкриваючи образи, характери, настрій, взаємовідносини героїв, необхідно сполучати єдність зовнішнього (пластичного) та внутрішнього змісту.

Іноді тонкий пластичний штрих збагачує й розвиває вже знайомі старі рухи, допомагає розкриттю внутрішнього стану героїв, їх характерів, бо можливості пластики безмежні.

Не слід під час розумування рухів вимагати від виконавців негайного результату виявлення характеру й технічно чистого виконання танцювальних рухів. Виконавець при всьому своєму бажанні не зможе це зробити, не примушуючи своєї природної сутності.

Тільки коли всі рухи та їх порядок будуть вивчені, можна репетирувати увесь танець так, як він повинен виконуватися на сцені. Це дасть можливість постановнику, репетитору та педагогу перевірити, наскільки йому вдалося вирішити задумане балетмейстером, чи зумів виконавець утілити задум хореографічного твору.

Таким чином, утілюючи ідейно-тематичний задум, постановник та репетитор повинні вимагати від виконавців не механічного виконання рухів, а справжньої творчості.

Знаний балетмейстер, Народний артист СРСР Р.Захаров наполягав, що: «техніка – не самоцель, а средство воплощения образа, и потому пользоваться ею нужно ради содержания, а не ради нее самой».²

¹Ю.Ястребов. *От замысла до художественного воплощения. Постановка сюжетно-тематического танца.* – М.: Сов. Россия, 1968. – с.14.

²Захаров Р. *Сочинение танца. Страницы педагогического опыта.* – М.: Искусство, 1983. – 224 с., рис., 24 л. ил.

Хореограф повинен будити творчу волю й ініціативу виконавців задля засвоєння художніх завдань, що поставлені перед ними, виховувати у них постійну спрагу пізнання, спостережливість і прагнення до творчої самодіяльності.

Контрольні питання до Тем №6: «Постановка танцю – п'ятий етап загального шляху створення хореографічного твору»

1. Вставити пропущені слова або словосполучення: «Роботу з постановки хореографічного твору, створеної балетмейстером-вигадником, який є автором постановки, професійних трупах займається _____». У самодіяльних колективах сучасного бального танцю цей вид творчої діяльності балетмейстера виконує _____».

2. Які складові повинна містити постановочна робота?

3. Вставити пропущені слова або словосполучення: «Останній етап роботи балетмейстера починається зі складання _____, який _____ роботи балетмейстера-постановника на нову постановкою».

4. Які розділи повинен мати План постановочної роботи?

5. На які питання слід знайти відповіді, щоб з'ясувати логіку поведінки кожної особи у сюжетному танці?

6. Вставити пропущені слова або словосполучення: «Вдале утілення ідейного _____ твору цілком залежить від _____, бо глядач знайомиться із твором через _____ учасників постановки».

7. Які компоненти входять до поняття «індивідуальні особливості виконавців»?

8. З яких компонентів складається виконавча майстерність?

9. Визначити зміст терміна «внутрішня техніка».

10. Визначити зміст терміна «зовнішня техніка».

11. Вставити пропущені слова або словосполучення: «Навіть найкращий _____ не стане реальністю мистецтва, якщо _____ не подарують _____ сценічне життя. Саме _____ хореографічного твору призначений створювати засобами танцю _____».

12. Вставити пропущені слова або словосполучення: «Правильно й продуктивно діяти виконавець може тільки тоді, коли він здатний дати вичерпні відповіді на питання: _____? _____? _____? _____?»

Темі рефератів та ІНДЗ:

1. Постановка танцю – останній етап загального шляху створення хореографічного твору.

2. Постановочна робота – зміст, етапи, методика.

3. Підготуйте План постановочної роботи творчої частини власної магістерської роботи.

4. Запропонуйте авторський алгоритм проведення роботи з постановки творчої частини власної магістерської роботи.

5. Запропонуйте авторський алгоритм проведення репетиційної роботи з виконавцями у процесі постановки творчої частини власної магістерської роботи.

6. Запропонуйте авторський алгоритм проведення роботи з виконавцями-солістами по створенню художнього образу у процесі постановки творчої частини власної магістерської роботи.

РОЗДІЛ II.

ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ «СЕКВЕЙ»

Тема № 7. Спортивні танці як жанр сучасної бальної хореографії

Питання:

7.1. Визначення змісту поняття «спортивні бальні танці».

7.2. Історичний аспект виникнення та розвитку спортивних бальних танців.

7.3.3 історії Чемпіонатів світу з бальних танців.

7.4. Блекпул – танцювальна Мекка.

7.5. З історії становлення спортивно-танцювального руху України.

7.1. Визначення змісту поняття спортивні танці

Хореографія – самобутній вид творчої діяльності народу, підлеглий закономірностям розвитку культури суспільства як одна з її форм.

У результаті розвитку й диференціації хореографії визначився ряд різновидів танцювального мистецтва, кожен з яких несе визначену функцію в суспільстві.

Історично – *бальний танець* – одна з побутових форм хореографії, яка в результаті подальшого розвитку отримала ще й сценічні та спортивно-конкурсні форми.

Таким чином, можна казати про побутові, спортивні й сценічні бальні танці або побутовий, спортивний та сценічний жанр сучасної бальної хореографії.

Виникнення спортивного танцю (жанру) пов'язане із появою танцювальних змагань.

Спортивний танець – один з видів танцю, який входить до програми спортивних змагань, та передбачає створення художнього образу на спортивному майданчику.

У спортивному танці в максимальному ступені розвиваються технічні можливості, які притаманні кожному танцю, а виконання його на спортивному майданчику стає

визначальною ознакою.

Для проведення змагань із бальних танців шляхом вивчення, стилізації та стандартизації кращих зразків народної хореографії, а також вигадницької діяльності видатних балетмейстерів й виконавців бальних танців – П'єра і Доріс Лавель, Вальтера Лерда, Алекса Мура, Віктора Сільвестра й Джозефін Бредлі, Френка Форда та Моллі Спейн та ін., – було виокремлено 10 бальних танців: 5 латиноамериканських танців – Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль та Джайв, та 5 європейських танців – Повільний вальс, Танго, Віденський вальс, Повільний фокстрот, Квікстеп.

Отже, *спортивний жанр* сучасної бальної хореографії має наступну структуру:

Спортивні танці: європейські та латиноамериканські:

Європейські танці: Повільний вальс, Танго, Віденський вальс, Повільний фокстрот, Квікстеп.

Латиноамериканські танці: Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль та Джайв.

Усі спортивні танці – європейські і латиноамериканські, що входять до складу програм, за якими проводяться змагання, жорстко стандартизовані за:

- лексикою;
- малюнками;
- формою;
- музичною основою (музичним розміром, ритмом, темпом);
- технікою виконання;
- тривалістю виконання;
- чергуванням власне танців;
- костюмом, взуттям та аксесуарами.

У сучасному спортивно-конкурсному танцюванні існують такі види змагань: змагання з європейських танців; змагання з латиноамериканських танців; змагання з десяти танців; змагання з європейського «формейшн»; змагання з латиноамериканського «формейшн»; змагання з європейського «секвею»; змагання з латиноамериканського «секвею»;

рейтингові та кваліфікаційні змагання, змагання командних змагання за заліком по кожному танцю окремо тощо.

7.2. Історичний аспект виникнення та розвитку спортивних бальних танців

Спортивний танець молодий вид спорту. Відлік спортивного танцю починається з 30 жовтня 1990 року, коли Всесвітню раду любителів бального танцю у місті Кельні (Німеччина) було перейменовано в Міжнародну федерацію спортивного танцю (МФСТ – IDSF). Саме з того часу десяти танців у двох програмах – європейській та латиноамериканській – стали різновидом спорту. Хоча саме змагання з бальних танців – європейських та латиноамериканських – мають більш довгу історію.

3 історії виникнення та розвитку латиноамериканських танців

Не підлягає сумніву той факт, що найбільш захопливі ритми світу з'явилися або народилися в країнах Латинської Америки і, що більшість цих ритмів заглиблюються своїми коріннями до Африки.

Багато яскравих та екзотичних танців були вигадані метою відобразити збуджуючу та чарівну, засновану на цих ритмах, музику. В Європі або так званому «західному світі» п'ять з цих танців були стандартизовані для навчання широкого загалу, проведення аматорських медальних тестів, професійних екзаменів і змагань та об'єднані в групу так звані «латиноамериканські танці». Ці п'ять танців – Румба, Самба, Пасадобль, Ча-ча-ча і Джайв.

Комплекс синкопованих ритмів і сьогодні складає основну характерну рису усіх латиноамериканських танців.

Слід зазначити, що сам термін «латиноамериканський» не зовсім географічний термін. Всі романські мови (французька, іспанська, португальська й румунська), як відомо, виникли з латини, яка певним чином вплинула на «самостійну» американську культуру. Три танці зросли з таких «латинських» коренів – Самба, Румба і Ча-ча-ча, один танець має іспансько-французьке походження – Пасадобль, і один – зі Сполучених

Штатів Америки – Джайв, вони і складають п'ять конкурсних латиноамериканських танців. Тому визначення «латиноамериканські» танці виступає у даному випадку скоріш за все, як скорочення від «латинські й американські», ніж натяк на їх походження з Латинської Америки.¹

Самба

Самба – танець африканського походження, однак найбільшого розвитку цей енергійний танок отримав у Бразилії – і сьогодні, дивлячись на всесвітньовідомі бразильські карнавали, головним танцем якого є Самба, важко припустити, що бразилійці виконують, взагалі-то не зовсім рідний танець.

Більшість дослідників вважають, що Самба народилася у Байє (регіон південної Америки, який у подальшому перетворився на країну Бразилія) під ритмічний гуркіт барабанів, що називалися «батіко», які були завезені чорношкірими невольниками з рідної Африки. Гіпнотичний заворожуючий ритм барабанів уводив танцюристів у транс, допомагаючи їм позбутися втоми після трудового дня. Танцювали вони, звісно, босоніж, і ця деталь до сих пір збереглася у Самбі де Рода. Свій танець невольники називали африканським словом «семба», відкіля воно й перекочувало у бразильський діалект й стало назвою танцю, яким сьогодні по праву пишається Бразилія.

У XVI столітті португальці привезли до Бразилії не тільки велику кількість невольників (близько 8 мільйонів) з Анголи й Конго, але й мимохідь захопили із собою і африканські танці, у числі яких були Catagete, Embolada та Batuque.

Ханжі-європейці зараз угледіли у них гріх та розпусту, тому що більшість «імпортованих» африканських танців вимагали від партнерів тісного контакту у ділянці пупка.

Саме цей пупок і розлютив європейську інквізицію. Мануель I видав навіть спеціальний указ, що забороняв танцювати Batuque – і, як водиться, саме завдяки цим обставинам цей танець став ще більш популярним.

¹Єремина. М. Роман с танцем(Сост. М.Ю.Єремина. – СПб., ООО «Созвездие», 1998, - с.164.

Опис цього танцю має такий вигляд: танець виконується по колу, рухи його нагадують основний крок Чарльстону, супроводжується оплесками в долоні та чітким ритмічним супроводом, який задають ударні інструменти; серед тих, що танцює, як правило, виділяється пара, яка виконує соло у центрі кола.

Змішаний танцювальний стиль, який став попереду сучасної бальної Самби, виник у 30-ті роки XIX століття і містить у собі складно сплетені фігури негритянських танців, обертально-коливальні рухи тулуба, які характерні для індіанських танців. Пізніше карнавальні ходи, що були засновані на цьому стилі, поповнилися рухами Капогабани. Народжений підсумку усіх цих нашарувань танець отримав назву «Lundu».

Поступово аристократія Ріо-де-Жанейро («Січнева ріка») з ним примирилася і навіть стала сама із захопленням виконувати Lundu на танцювальних вечірках, що, правду кажучи, спочатку піддавши його своєрідній європейській танцювальній цензурі та пристосувавши його до виконання у закритій позиції, яка на той час вважалася єдиною вірною для виконання бальних танців.

Цей танець згодом отримав назву «Zemba Quessa», визначався як «граціозний бразильський танець». Походження назви «Samba» досить туманне, хоча слово «Zambo» означає дитя негра й тубілки (мулатки). Танець «Zemba Quessa» («Samba») пізніше злився з Махіхе – танцем бразильського походження, схожий на тустеп.

Цей танець з'явився в Північній Америці на початку XX століття, а в Європі став популярним у 1905 році після демонстрації-показу у Парижі. Про нього тоді казали, що це танець з рухами польки під музичний супровід хабанери.

Дехто вважає, що першою версією Самби, яку упізнали за межами Бразилії, була «Машиши». Цей танок набув популярності навіть у Європі, але незабаром був забутий внаслідок Першої світової війни, яка розпочалася в 1914 році.

Один із варіантів танцю Самба, що мав назву «Сагін» (яка означає – той, що виникнув у Ріо-де-Жанейро),

відроджений в 1934 році у Великобританії. Його популяризаторами виступили Фред Астор та Джинджер Роджерс у фільмі «Політ у Ріо». У 1938 році Сагін розповсюдилася по всій Америці. А в 1941 році популярність цього танцю різко зросла у зв'язку з тим, що на екран виходить фільм за участю незрівнянної Кармен Міранди, яка чудово виконувала цей танець.

І хоча Самба була вже внесена до складу конкурсних бальних танців, світ по-справжньому відкрив її для себе тільки після Всесвітньої виставки в Нью-Йорку у 1939 році. Пік популярності Самби у Європі прийшовся на 1948-49 роки, коли усе європейське населення було захоплене у полон енергійними ритмами і рухами тіла, які притаманні танцю Самба.

В подальшому, у 50-х роках XX століття, тріумфальний хід Самби на Захід вельми посприяла англійська принцеса Маргарет, яка дуже захоплювалася бразильським танцювальним мистецтвом. А у 1956 році П'єр Лавель (мосьє П'єр) настільки вдало й талановито обробив Самбу, що танець здобув всесвітню популярність. Він же його і стандартизував до міжнародного конкурсного виконання.

Сучасний варіант Самби побудований на нашаруванні дуже різних ритмів, іноді надто далеких від справжньої музичної основи танцю. Ці нашарування й танцювальні запозичення легко простежити у стандартному наборі фігур Самби, частину з яких виконують у синкопованому четвертинному ритмі (усі рухи, у яких є дія «баунс»), а частину – у менш складному половинному (рухи, які виконують без дії «баунс»), та у прямому положенні тулуба й переносі ваги тіла вперед – на великі пальці ніг.

Самбу також часто називають «південноамериканським вальсом». Ритми Самби досить популярні й легко видозмінюються, створюючи нові танці, такі як Ламбада або Макарена.

Дуже розповсюджена думка, що дійсний характер Самби – це веселощі, розвага і флірт, загравання один з одним, яке супроводжується вельми непристойними рухами стегон. Але якщо цього немає, Самба втрачає багато чого...

Румба

Вважають, що Румба з'явилася у Латинській Америці (уся Антильська зона, включаючи Карибське узбережжя) разом з африканськими невольниками. Цей народ приніс із собою високорозвинене почуття ритму й специфічну пластику рухів. Їхні танці характерні тим, що рухам тіла (тулуба), а не ніг африканських танцівників, віддавалася явна перевага. Тіло танцювало виразно захоплюючи, ноги йому тільки допомагали досягти потрібного ефекту. У тій же позиції знаходилися по відношенню один до одного ритм і мотив: ритм, що відбивали звичайно на казанках, ложками або пляшками, визначав усе.

У XIX столітті цей танець, який був досить популярним на Кубі – у Гавані та Матанас, де з'єднався з європейським конгрдансом. Назва «Румба», можливо, з'явилося завдяки терміну «gumboso orchestra», що позначав в 1807 році музик, які виконували танцювальні мелодії. В Іспанії слово «gumboso» означає «гулянка», «раут»; «gumba» можна перекласти як «звалювати до купи». А «rhum» – це, звісно ж, ром, найпопулярніший напій в країнах Карибського басейну, – кожне з цих слів могло бути поштовхом до назви нового танцю.

Дати словесну характеристику справжньої народної Румби практично неможливо, бо у ній немає будь-якої постійно фіксованої хореографії – кожний танцюрист виконує всілякі рухи й фігури на свій смак. Правильно було б сказати, що справжня афро-американська Румба – це не стільки танець, скільки якийсь екстатичний стан, який передають засобами примітивної хореографії. Дехто стверджує, що спочатку Румба нагадувала сексуальну пантоміму, інші стверджують, що кубинська Румба виникла з наслідування звичок тварин, треті відзначають, що притаманна для цього танцю нерухомість плечей повинна нагадувати нам положення невольників, які переносять тяжкий вантаж. Назва одного з основних рухів Румби – «Кукарача» – має напевне «тарганове походження», бо саме «cockroache» в перекладі з англійського – «тарган». Популярна мелодія Румби «La Paloma» була відома на Кубі ще у 1866 році.

У США Румба з'явилася в 30-ті роки XX століття

суміш Румби з Гуапачею, кубинським Болеро і Соном – танцем на основі африкано-кубинської музики, який містить багато варіантів, у тому числі й Сальсу. Як правило, Сон – швидка й ритмічна музика (у XVI-XVII ст. терміном «сон» називалися невизначені форми народної танцювальної музики, танці-співанки, які супроводжувалися тільки ударними інструментами). У ті часи основні кроки і фігури Румби ще не були до кінця визначені. Багато хто намагався виконувати цей танець, але частіше їх виконання було схоже на новий вид Фокстроту із доданням виразних рухів стегнами.

Міжнародний стиль Румби багато чим зобов'язаний своїм змістом кубинській Гуахирі – старовинному народному танцю, ім'я якому дала назва дерев'яного музичного інструмента. Багато рухів Гуахіри перейшли у Румбу майже у первісному вигляді.

Найбільш відомою у всьому світі мелодією Румби треба, звичайно, вважати знамениту «Guantanamera», яку написав Жозеіто Фернандес і яка швидко стала класикою румби.

Після Другої Світової війни знаний балетмейстер-дослідник та виконавець П'єр Лавель, під час свого відвідування Гавани, виявив, що американську Румбу виконують у дещо іншому ритмі, ніж корінну кубинську. Після свого повернення у Великобританію П'єр і Доріс Лавель, які мали власну танцювальну школу у Лондоні, створили (на основні «гаванського» танцювання) повноцінний варіант виконання цього танцю – Кубинську Румбу. Саме ця форма танцю і є сьогодні частиною стандартної Кубинської Румби, яка входить до складу латиноамериканської програми усіх конкурсів бального танцю.

Новий ритм виконання Румби, який привіз із собою П'єр Лавель, багато чого змінив у цьому танці – саме завдяки йому (новому ритму) танець набув свою знамениту чуттєвість і солодку пристрасність. Перший такт музики Румби самий сильний – але в цю мить рухаються тільки стегна, таким чином, і музичний супровід підкреслює еротичний характер цього танцю. Додайте до всього, що було згадано вище, ще й достатньо

повільний темп виконання (116 ударів за хвилину) – отримуєте дуже романтичний танець.

У сучасному варіанті танцю багато з основних розповідають заяложено, але ніяк не втрачаючи гострої історію взаємовідносин між чоловіком та жінкою. Спокуса всіма її старовинними штучками, палкими підбурюваннями дилемою між домінуванням і підпорядкуванням – ось основний мотив Румби. Споконвічна гра у кохання.

Пасодобль

Пасодобль – це єдиний латиноамериканський танець, який ніяким чином не пов'язаний із африканською культурою Коріння Пасодоблю – в Іспанії.

Назва «Пасодобль», яка в перекладі з іспанського означає «подвійний крок», можливо походить від «Paso a Dos», що значить «танець для двох». Вона також відноситься до характерних кроків маршу, які можна рахувати як «1.2 кроки ліворуч і стільки ж праворуч. Рухи Пасодоблю, таким чином, протиставляють споконвічному «іспанському кроку», в якому кожен музичний такт було прийнято виконувати тільки однією ногою.

Пасодобль був одним із багатьох народних іспанських танців, що дивним чином утілилися в танцювальних рухах різнобоки яскравого життя цієї країни. Зокрема, Пасодобль прямо пов'язаний із екзотичним видом іспанської культури – коридо. Власне кажучи, – це танець красеня-тореро, який справді маніпулює своїм червоним плащем попереду розлюченого бика. Музика Пасодоблю, в свою чергу, заснована на маршових інтонаціях, характерних для початку пишної церемонії, яка відкривала кориду. Як відомо, бій биків зародився на Криті, тільки на початку XVIII століття став практикуватися в Іспанії, однак здається, що він був там завжди, як, зрештою, і пов'язаний із ним танець.

В 30-х роках Пасодобль стає вкрай популярним в аристократичних колах Парижа й обзаводиться французькими назвами для багатьох своїх фігур. Англіїці відносно Пасодоблю зберігали таємничий спокій. І навіть сьогодні серед англомо-

населення земної кулі цей танець сприймається достатньо прохолодно.

Після Другої Світової війни Пасодобль почали демонструвати на конкурсах бального танцю. Конкурсний варіант Пасодоблю виконували з високо піднятою грудною клітиною, розпрямленими й опущеними плечима, у фраках та європейських платтях. Голова повернута убік і ледь нахилена вперед і вниз, мовби постійно спостерігаючи за биком. Більшість кроків виконують із каблука. Характер Пасодоблю вимагає деталізації коротких і різких, але чітко окреслених рухів корпусу. Цьому танцю не притаманна половинчастість і розслабленість.

Найбільш характерне для Пасодоблю *pas*, що підкреслює у цьому танці красу іспанського маршу, – переступання з ноги на ногу («На місці» або «Сюр Пляс»), чітке, уривчасте, зухвале. З метою надати Пасодоблю ще більшої виразності застосовують *Апель* («виклик») – удар-притуп правою ногою партнера по підлозі.

Складні варіації Пасодоблю є стилізацією основних фігур, що виконує тореро на арені: «атака», «удар мулети» або «пики», «синкопована розлука», «вероніка». Остання фігура мовби малює рухи плаща торедора – це дуже красива варіація. У ній партнерка, яка рухається довкола партнера, зображує плаш тореро, яким той справно заманює бика. Таким чином, сучасний Пасодобль визначає партнеру роль матадора, а його партнерці – роль його жертви або плаща (у деяких фігурах).

Часто Пасодобль виконують на мелодію «*Espana Cani*» (ромсько-іспанський танець), що має характерне триразове наростання ритму – три джипсі. Така яскрава структура музики додатково підкреслюється драматично-виразними позами й рухами виконавців, які перетворюють виконання Пасодоблю на справжній спектакль.

Ча-ча-ча

Аналізуючи деякі дані, складається враження, що відомий англійський учитель танців П'єр Лавель був на Кубі декілька раз. Після свого візиту в 1947 році він модернізував

Румбу, а ще через п'ять років гаванські танцівники, здається, підбили Лавеля на створення абсолютно нового танцю.

Цього разу вивчення афро-бразильської культури на Кубі переконало П'єр Лавеля у тому, що Румбу можна виконувати в підвищеному ритмі з додатковими кроками відповідно до додатковим ударам музики. Коли П'єр Лавель повернувся до Англії, він не забарився подати побачене як абсолютно новий незалежний та сенсаційний танець.

Назва цього танцю, можливо, походить від іспанського слова «chacha» – доглядальниця (що, мабуть, є дуже сумнівним) або від слова «chachar» – «жувати листя коки», або від слова «chay» – чай. Проте, найбільш вірогідне походження цієї назви – від швидкого, веселого кубинського танцю «Гуапача», що став популярним у Європі на початку ХХ століття.

Можливо також, що назва «Ча-ча-ча» є звуковим наслідуванням шумового ефекту, що виникає при виконанні Шаце – танцювальної фігури.

Спочатку це був спрощений варіант Мамбо й Румби, однак у 1948 році Енріке Хоррін спробував об'єднати дві кубинських ритми – дансон, з якого виникло Мамбо, та мотунгу. Ефект виявився приголомшливим. Нова композиція Хоррін «Engañadora», що у перекладі означає «Пустунка» або «Крутішка», була записана у 1953 році й зараз же злетіла на пік популярності. Танцюристи буквально вхопилися за цю знахідку. Пустотлива музика Ча-ча-ча дозволяє виконувати її будь-яким складом – від маленького комбо до великих оркестрів. Саме це сприяло популярності Ча-ча-ча не тільки у танцюристів, а й у музикантів.

Мамбо – національний танець Гаїті. Уперше він був продемонстрований у Європі в 1948 році. Слово «мамбо» – ім'я жриці вуду – прийшло з африканської релігії. Тому Ча-ча-ча безумовно має коріння і в релігійних, ритуальних танцях Західної Африки.

Існує три форми танцю Мамбо – одиночна, подвійна й групові. Потрібна. В останній з них виконують п'ять кроків за один такт і саме ця форма переросла в підсумку в Ча-ча-ча. Танець Мамбо

після Другої Світової війни завоював особисту, самостійну популярність, однак йому довелося задовольнитися лише виконанням на дискотеках.

У 1954 році цей новий танець був описаний як «Мамбо у ритмі guigo». «Guigo» – музичний інструмент, який складається з висушеного гарбуза й палички.

Характер танцю відповідає характеру музики – він такий же жвавий, грайливий та кипучий. У ньому виконавці можуть у повній мірі насолодитись рухами й спілкуванням одного з одним.

Ча-ча-ча виконують у темпі 120 ударів за хвилину. Варіації в цьому танці не тільки різноманітні, а й грайливі: одна з них має назву «полювання» і полягає у тому, що один із партнерів повертається спиною до іншого – легкий жарт у дусі народних танців. Одне слово, на відміну від ліричної та більш «дорослої» Румби, танець Ча-ча-ча скоріш за все є схожим на ексцентричного підлітка – неслухняного та вередливого.

Джайв

Вірогідніше за все, цей танець родом з південного сходу США, де серед темношкірого населення він є популярним уже більше 100 років. Хоча сучасний Джайв дуже нагадує й ритуальні військові танці індіанців Флориди. Тому дослідники історії танцю Джайв і досі збентежені: або ж неграм сподобався індіанський танець, що вони сьогодні вважають його своїм власним, або ж це індіанці скопіювали рухи африканських невольників і пристосували їх для власних потреб. Останнє все ж більш схоже на правду, тому що слово «Jive» скоріш за все походить від «jev», що на одній із мов Західної Африки означає «зневажлива розмова». Слово «Jive» має подібне і в негритянському сленгу, означаючи «розмову, що вводить в оману; перебільшення». Також це слово може бути модифікованою формою англійського «jibe» (глузування, кепкування). Слово «jive» має й інші сленгові значення: «помітний дешевий товар», «марихуана», «крутий секс». На жаль, залишається незрозумілим, яке саме з наданих значень застосовувалось при створенні назви танцю, тому-то і

метафорична сторона рухів Джайву, і вкладений у них таємний зміст оповиті таємницею.

У 1880-ті роки на півдні Америки негри влаштовували справжні змагання на краще виконання цього танцю. У якості призу переможцю звичайно вручали великий пиріг, тому танець стали називати «cakewalk» (кек-уок). Кек-уок частіш за все складався з двох частин, які змінювали одна одну: урочисто-поважна процесія пар переростала в енергійне, шалене виконання саме танцю. Єдине, що поєднувало ці дві частини-вистави, – розкішні костюми. Можливо, саме тому музика, що супроводжувала виконання кек-уоку, а надалі й багато інших танців, стала називатися «регтайм»: «rag» в перекладі з англійської значить «лахміття», «ганчір'я» і – у переносному значенні – «наряд», «прикид». Хоча скоріш за все назва цієї музики народилась завдяки характерному для неї вкрай синкопованому, мов би «рваному» («ragged») ритму. Регтайм і танці, що виконують під цю музику набули шаленої популярності серед темношкірого населення Чикаго і Нью-Йорка.

Один і той же танець білі завжди виконували і виконують менш емоційно, ніж безпосереднє, щире й імпульсивне темношкіре населення. А тут ще і смерть принца Альберта в 1861 році наклала свій хмурний відбиток, і збуджуюче-збуджуючий регтайм із його оригінальним кек-уоком мав замало спільного з тим урізаним варіантом цього танцю, що був розповсюджений серед білого населення Америки і Великої Британії.

Смерть королеви Вікторії в 1901 році трохи вивільнила суспільство з кайданів пуританства і дозволила йому кинути у вир більш енергійного і розкріпаченого танцювання. Саме в цей час виникла серія простих і дуже популярних танців на основі усе тих самих «рваних» ритмів регтайму і специфічних рухів тіла, які приналежать африканській культурі. Yankee Tangle, Texas Rag, Fanny Bump, Funky Butt, Squat – ось деякі з них.

Частина цих нових танців мала анімальну назву, що вказувало, скоріш за все, на старовинну наслідувальну природу

танцювальних рухів: наприклад, «Crab Step» - «крок краба»; «Fishwalk» - «хода риби»; «Bunny Hug» - «стрибок кролика». Деякі з цих нескладних танців благополучно влилися у більш цікаві та життєздатні твори людської пластики – сучасний Джайв до сих пір застосовує «стрибок кролика» у якості різновиду основної фігури Mooch із застосуванням рухів «банні хопс».

Усі ці танці виконувалися тільки під супровід регтайму з акцентом на другу та четверту частки такту, мали подібні елементи композицій і передбачали досить тісний контакт поміж партнерами; але оскільки упередження з приводу «непристойності» закритої танцювальної позиції були ще досить сильні, пані часто-густо шили собі для цих танців спеціальні корсети-бампери, що виключали контакт виконавців живими тілами.

На початку 1927 року Джайвом захоплювалася лише молодь. Старше покоління його не схвалювало і навіть намагалось заборонити виконання Джайву в танцювальних залах. Пояснювалось це звичайно тим, що Джайв, мовби, не може бути «прогресивним» танцем: його виконують практично на місці, у протигау всім «правильним» танцям, які виконують по колу за рухом проти годинникової стрілки. Палка підтримка молоді забезпечила Джайву не тільки яскраве життя на конкурсній сцені, а й наступні його трансформації у форми свінгу, бугі-вугі, бі-бопа, рока, твісту, диско і хаслу.

На сучасних конкурсах латиноамериканських бальних танців Джайв завжди виконують останнім – і тут від танцюристів вимагають, перш за все, уміння показати й доказати, що вони зовсім не стомлені після виконання чотирьох попередніх танців. Це, зрозуміло, не так просто: і фізично, і морально Джайв висмоктує усі соки – спробуйте поскакати на останньому диханні. Крім того, Джайв сильно відрізняється від інших конкурсних танців за характером та технікою. Тому часто пари, що добре виконують перші чотири танці латиноамериканської програми: Самбу, Румбу, Ча-ча-ча й Пасодобль, виконують Джайв гірше, ніж попередні.

Хоча й важко встановити точні терміни, коли

латиноамериканські танці вперше були представлені в Європі наступна інформація може бути доволі правдивою, а саме:

- 1) Самба – 1913 рік (як Максиксе – Maxixe), 1923 (Самба – Samba);
- 2) Пасадобль – 1916 рік;
- 3) Румба – 1931 рік (як квадратна Румба – Square Rumba), 1948 рік (як Кубинська Румба – Cuban Rumba);
- 4) Джайв – 1943 рік;
- 5) Ча-ча-ча – 1954 рік.

Історичний аспект виникнення та розвитку європейських бальних танців

П'ять «класичних» європейських бальних танців: Повільний вальс, Танго, Повільний фокстрот, Віденський вальс, Квікстеп виконують у всьому світі як на побутовому (соціальному, клубному), так і на високому професійному рівні. В європейських танцях мелодія має перевагу над ритмом. Ритм живе тільки у рухах стегон, колін та стопи. Мелодія ж оживляє верхню частину тулуба, плечі та руки. Всі європейські бальні танці мають різне коріння, обумовлюючи їх своєрідний ритм, темп та естетику кожного танцю. Але всі ці танці схожі на однієї: вони виконуються в контактній (закритій) позиції. Закрита позиція передбачає щільний контакт між партнерами впродовж всього танцю – партнери мовби «приклеєні» один до одного. Цим «клеєм» намагаються п'ять точок на тулубах партнерів:

- 1) ліва кисть партнера «приклеює» до себе праву кисть партнерки;
- 2) ліва кисть партнерки «приклеюється» до правого передпліччя партнера та відпочиває на ньому;
- 3) права рука партнера «приклеюється» до лівої лопатки партнерки;
- 4) лівий лікоть партнерки лежить на правому плечі партнера;
- 5) партнери «приклеєні» один до одного правими частинами грудних клітин.

Метафізична гармонійність і утилітарна можливість хоч якось рухатися у просторі в даній позиції досягається за допомогою «залізної руки в оксамитовій рукавиці». Така в європейських танцях керівна роль партнера. Партнер завжди задає напрямок руху, темп, малюнок і лінію танцю. І він же повністю відповідає і за коректність обраного курсу. Партнерка повинна лише легко та чутливо слідувати за партнером, вгадуючи швидкоплинні зміни його настрою, бо згідно своєї позиції вона фізично не може виконувати всі ці функції, тому що рухається найчастіше спиною по лінії танцю.

Специфічна для виконання європейських бальних танців закрита позиція (позиція правої і лівої руки партнера), можливо, заглиблюється коренями в ті далекі часи, коли представники сильної статі носили шпагу на лівому стегні. Таким чином, чоловік міг обійняти даму тільки правою рукою – лише у цій позиції вона не заважала доступу до ефеса. І тому стає зрозумілим, чому партнери й до сьогодні, запрошуючи даму на танець, пропонують їй свою ліву руку.

Вальс

Вальс – один із найулюбленіших європейських танців. Це танець на всі часи. Нове знайомство на вечірці в час останнього вальсу, перший танець на весіллі або дні народження, найбільш романтичні та щасливі миті в житті людини, як правило, пов'язані саме з Вальсом.

Відомо, що обертальні рухи в танці з'явилися задовго до народження спеціальної вальсової музики. Це видно з назв танців «вальдан», «поечен», що означає «кружлятися», «ковзати». Серед старих пісеньок Німеччини і Австрії знайдеться багато таких, що співалися в ритмі вальсу. Під їх нехитру мелодію танцювали хопсер і дреер, шуплатцер, лендлер та ленчор (ймовірно, саме з цієї групи танців і вийшов Вальс).

Саме ж слово «вальс» увійшло у вжиток наприкінці XVIII століття.

Багато дослідників вважають, що народився танець у XVIII столітті. Батьком Вальсу вважають австро-німецький танець лендлер, а його мамою – італійську вольту. Найбільшого

розквіту Вальс досяг у XIX столітті з появою Віденського вальсу, що був створений композиторами всесвітньовідомої родини Штраусів (батько та син). І хоча народився і розцвів Вальс у Відні, але в різних країнах цей «король» танців набував тих або інших національних рис. Так з'явився англійський вальс, угорський вальс, вальс-мазурка і т.п. Дуже поширений був вальс утрюх – альман і вальс в два па, який часто називали російським. Виникли танці, куди Вальс входив як необхідна частина танцю. Наприклад, па де труа складався з менуету, мазурки і вальсу.

Поява Вальсу відповідала новим нормам суспільного життя. Це був легкий, невимушений танець, що давав велику можливість імпровізації, тому він і припав до вподоби широким кругам міського населення, яким був чужий придворний етикет. Але довгий час церква і світські власті забороняли виконання навіть самих елементарних фігур Вальсу: у близькості танцюючих, у з'єднанні рук вони вбачали аморальність. Вальс дозволялося виконувати тільки на весіллях. Кінець суперечкам поклав російський імператор Олександр I. Він височайше затвердив Вальс у правах, коли сам виконав тур Вальсу на одному з придворних балів.

Віденський вальс шалено романтичний. Характер цього танцю ідеально визначений назвою однієї з його фігур – «мереживо».

Другим народженням Вальсу або революцією у стилі вальсу вважають появу Вальсу-бостону, в якому партнери рухалися в закритій позиції, стегно до стегна, і спокусливій близькості один від одного. Він народився в Бостоні після Першої Світової війни, куди Й.Штрауса у блиску всієї його слави запросили для проведення концертів та балів. Вальс сповільнився до 40 тактів за хвилину. Фантазія та свобода вплелися у рух Вальсу багатьма варіаціями.

У 1910-1914 роках багато людей приходило в «Бостон-клуб» готелю «Савой», що знаходиться у самому центрі Лондона, спеціально для того, щоб потанцювати Вальс-бостон, який і є попередником сучасного конкурсного (стандартного)

Повільного вальсу. Основні рис цього танцю були сміло й вдало модернізовані в стилі вальсу.

Таким чином після Першої Світової війни у Вальсі намітилися саме ті зміни, які сьогодні характеризують цей танець, у його стандартизованій, такій що виконують на змаганнях, формі.

Особливий вклад у модернізацію Вальсу внесла конференція викладачів танцю, що відбулася в 1921 році в Лондоні. Саме з цієї конференції бере початок стандартна (модернізована) техніка виконання Вальсу – «крок – крок убік – приставити». Яскравий вклад у модернізацію Вальсу внесли Жозефін Бредлі, Віктор Сильвестр, Максвелл Стюарт і Пет Сайкс – перші англійські чемпіони світу по бальним танцям.

Значних успіхів у справі стандартизації вальсу досягло Імперське товариство вчителів танцю – ISTD. Саме завдяки йому в 1924-1925 роках з'являється новий танець. Темп його 34-35 тактів за хвилину і спочатку він мав тільки 4 фігури: Натуральний (правий) поворот, Зворотний (лівий) поворот та Закриті зміни. Першою композицією Повільного вальсу стала комбінація цих фігур – Правий поворот – Закрита зміна з ЛН – Лівий поворот – Закрита зміна з ПН – Правий поворот..., і т.д. В 1926 році Алек Мюллер і Філіс Тейлор виконали цю варіацію і стали Чемпіонами.

Заснований на техніці, що була вигадана в 20-ті роки й розвинена в 30-ті роки XX століття, Повільний вальс не зупинився у своєму розвитку і продовжує вдосконалюватися й сьогодні. Рухи танцю стають все більш граціозними й точними, а комбінації – різноманітними. Історія не забула відмітити заслуги англійців в Повільному вальсі – вони назавжди закріплені у другій назві танцю – «Англійський вальс».

Квікстен

Квікстен виріс із Фокстроту – це прописна істина.

Наприкінці Першої Світової війни з'явився джаз, що став речником нової культури, нової свободи і ліберизації моралі, що розпочалася на початку війни. У 1920-ті роки темп життя стрімко виріс і ці зміни відобразилися в музиці джазового

фокстроту. В середині 20-х років джаз-банди грали фокстрот темпі 50 тактів за хвилину і саме з цього швидкого варіанту фокстроту в 1925 році народився танець Чарльстон. Захоплення чарльстоном було бурхливим, але нетривалим. Він потребував поліпшення. І англієць знову з ентузіазмом взявся до праці: модернізували оригінальний чарльстон, позбавивши його кокетливих «брикань» і наділивши характерними фокстротними рухами. Назвали цю суміш «QuickTime Fox and Charleston» і з успіхом продемонстрували на Чемпіонаті Світу 1927 року. Виконували новий танець – Френк Форд і Мей Спейн.

Роком народження Квікстепу прийнято вважати 1923 рік, коли оркестр Поля Вайтмана виступав у Великобританії, після якого фокстрот почали схрещувати з такими танцями, як шімм і блек-боттом.

У 1930-1940-ки Квікстеп підхопили оркестри, що грали свінг. Це продовжувалося і в 50-ті, і 60-ті роки, коли була написана велика кількість прекрасної музики, – романтичної і той же час жвавої – саме у стилі Квікстепу. Темп танцю поступово уповільнився з 54-56 (у 1929 р.) до 48-50 (у 1990 р.) тактів за хвилину.

Сучасні рухи Квікстепу, збудованого колись на кроках Фокстроту, мало схожі на ті, що танцювали в 20-ті роки. Стрибки в просуванні й на місці та інші оригінальні рухи, якими ми впізнаємо Квікстеп, – всі ці рухи, у тому або іншому ступені потрапили до нього з трьох танців – Чарльстону, Шімм і Блек-боттома.

Танго

Походження Танго дуже складне й коріння його ведуть глибину століть. Деякі дослідники Танго (наприклад, Томас Браун) вважають, що він виник більш, ніж 500 років тому у Китаї. Виконувався у ритмі польки і мав назву «Танго-Хо». Кочівники роми перенесли танець до Іспанії і вже звідти він потрапив до Аргентини й Уругваю, де почав стрімко розвиватися на початку XIX століття.

Інші дослідники вважають, що танець Танго народився

XV столітті як парний танець іспанських маврів і знайшов широке розповсюдження серед корінного населення Південної Іспанії. Корінне ж населення Північної Іспанії навпаки не визнало цей танець, рухи якого вважали за непристойні.

У XVI столітті Іспанія колонізувала Південну Америку. Йшов складний процес змішання цивілізацій (іспанської, ромської, негритянської, європейської, індіанської), мов та обрядів, і на родючій землі Аргентини розцвів танець із далеких берегів Іспанії. Танець і далі розповсюджувався по Південній Америці, але найбільшої популярності здобув тоді, коли досяг Куби й набув поривчастого ритму Хабанери («Хабанера» – танець кубинського походження, що виконується у повільному темпі, під музичний супровід 2/4 і має специфічний розподіл ударів музики всередині такту – 3/16, 1/16, 1/8, 1/8), замість ритму Польки.

Саме слово «танго», як вважають, має африканське походження і означає «місце зустрічі» або «особливе місце». Однак із цього не витікає, що танець Танго якимось чином пов'язаний з Африкою. Народженню Танго сприяли і кубинська хабанера, і іспанська контрданца, і афро-аргентинські кандомбе, однак найсуттєвим був вплив мілонги – танцю пайдарес (місцевих аргентинських менестрелів).

Безумовно особливий вплив на розвиток Танго мало місто Буенос-Айрес – нова столиця Аргентини, де наприкінці IX століття почали скупчуватися переселенці з Європи. Подавляючу кількість з них складали чоловіки – їх було в п'ятдесят разів більше, ніж жінок-емігранток. Ці молоді чоловіки були частими відвідувачами так званих «академіс» – танцювальних шкіл і «прегундінес» – дешевих кав'ярень, де можна було за додаткову платню потанцювати з офіціантками. Вміння гарно танцювати ставало життєвою необхідністю – бо саме таким чином молодий чоловік міг створити на дівчину враження. Відкинувши традиції європейського танцю, молоді чоловіки-емігранти активно шукали власні шляхи самовираження, створюючи новий танцювальний стиль, що був ладен підкорити жіночі серця.

Спочатку Танго гралось на гітарі, флейті та скрипці.

Однак незабаром лідируючим інструментом став бандонеон. Дякуючи бандонеону в Танго перетворювалися мелодії, що не писалися первісно як танго. Яскравий приклад тому – всесвітньовідома «La Cumparsita», що написав в 1916 році Джерардо Родрігес як військовий марш. Завдяки глибокому, гучному голосу бандонеону Танго стало більш твердим, напруженим, ширшим, а іноді – хоч і не завжди – більш меланхолічним.

Сміливий характер Танго не міг не нажити собі ворогів. Вони швидко з'явилися і були досить впливовими і авторитетними. Так, паризький кардинал Аметт заявив, що людина, яка вважає себе християнином, не може приймати участь в цьому неподобстві. Римський Папа Бенедикт XI стверджував, що Танго грубий, непристойний танець, який ображає родину і суспільство. Кайзер Вільгельм зробив простіше. Віз видав указ, що забороняв офіцерам германської армії танцювати цей «похитливий і огидний танець», якщо вони одягнені в мундир.

Наприкінці XIX століття чутки про популярність південноамериканського Танго досягли нарешті Європи. Але Танго ще тривалий час не знаходило у Європі офіційного визнання.

Самим енергійним захисником Танго у Європі став Каміль де Ріналь – видатний французький хореограф, композитор, письменник і організатор численних танцювальних змагань. Ріналь в парі з популярною танцівницею Габріель Рей продемонстрував Танго провідним лондонським театральним імпресаріо; але ті, хоча й визнали достоїнства танцю, все ж не наважилися показати його манірному, церемонному англійському глядачеві. Тоді Ріналь створив у Німеччині групу ентузіастів, які поставили собі за мету, звільнити Танго від тих аргентинських рис, що заважали його офіційному визнанню, й одночасно спростити його і зробити більш посильним для навчання. Цікаво, що у число ентузіастів входили люди самих незвичайних категорій: від художників і музикантів до великої російської княгині Анастасії.

Нова форма Танго (яку згодом назвали «Французьким Танго») завоювала Париж, і 1909 рік став роком першого офіційного успіху Танго. В 1911 році Танго з'явилося в Англії, в 1912 – в Німеччині, а потім в Росії й інших країнах Європи і знов переплывло океан, щоб стати модним танцем Америки.

Роки, що передували початку Першої Світової війни, були часом найбільшого розцвіту Танго, періодом «тангоманії». Улаштовувалися танго-чаї, театральні ранки розпочиналися з показів Танго, причому ця ж доля спіткала й Лондонський Королівський театр, що спочатку близько не підпускав до себе цей танець.

Впродовж XX століття Танго багато разів змінювалося: від аргентинського до французького, від французького до Танго англійського стандарту, з'явилися й меланхолічні варіанти цього експресивного у своїй основі танцю – Танго-блюзи.

Аргентинський варіант Танго існує й понині, виконується у більш повільному темпі. Це достатньо локальний танець, його можна танцювати і у невеликих приміщеннях. В Аргентині в Танго застосовують багато рухів ніг та стопи. Характерною ознакою Аргентинського танго є драматичність виконання.

В 1920-21 роках після «великої Конференції», що відбулася у Лондоні, танець Танго був остаточно стандартизований. Риси мілонги, що визначали м'який, спокійний характер танцю, які акцентували увагу на рухах ніг, були драматичним образом змінені в Парижі в 1930-х роках. Акцент перемістився на специфічні для сучасного конкурсного варіанту Танго положення корпусу і голови.

Сучасне Танго – це надзвичайний за своїм різноманіттям хореографічної лексики танець, що може сказати ще досить багато.

Повільний фокстрот

Власне із «Фокстротом» Європа познайомилась тільки після Першої Світової війни. Вважають, що назва цього танцю походить від прізвища відомого танцівника Гаррі Фокса, який вдало популяризував новий танець на сцені одного з театрів Нью-Йорка в 1913 році. Як частину свого виступу Гаррі Фокс

робив кроки «риссю» (trotting) під музику ragtime, і конференськи називали його танець «Fox»s Trot. Фокс навмисно вніс плуганину у складну танцювальну термінологію, з метою увіковічити своє прізвище.

Справа у тому, що фокстротом у воєнному середовищі називався особливий кінний крок – алюр, а варіанти сучасного Фокстроту виконувалися ще у вікторіанську епоху під назвами «уан-степ» або «ту-степ» (залежно від того, скільки кроків проходилося на 1 такт – один або два). Однак нова («коняча») назва «Фокстрот» повністю відобразила сутність цього танцю на початку століття. Фокстрот виконувався в темпі 120 ударів за хвилину і відрізнявся вельми поривчастим характером. Його рухи були насправді схожі з рухами коня.

Європейські вчителі танців були не в захваті від надто темпераментного першого варіанту цього танцю й прийняли старанно його відшліфовувати.

Так впродовж 1922-29 років Френк Форд доробив основні рухи Фокстроту. Його інтерпретація Фокстроту в 1927 р. виграла чемпіонат світу «Star Championships». Форд у той час виступав з Молі Спейн. Багато з танцювальних фігур, що вони продемонстрували на цьому чемпіонаті, виконуються і в сучасному конкурсному танцюванні.

Слід зазначити, що в ті роки, ще не існувало визначеного фокстротного темпу. Музика для Фокстроту варіювалася від 40 до 50 тактів за хвилину, тому першим виконавцям фокстроту приходилося досить важко: мало того, що вони повинні були рухатися значно скоріше за сучасних виконавців, вони були вимушені ще й постійно змінювати стиль танцю, щоб не рухатися повз музики. Проблема вирішив Віктор Сильвестр, який зі своїм оркестром зробив стандартні записи фокстротної музики. З того часу Фокстрот швидко завоював популярність спочатку в Нью-Йорку, а надалі й у Лондоні.

В 1922 році основний крок Фокстроту став виконуватися у більш повільному темпі, а в 1927 році танець отримав свою остаточну назву – Повільний фокстрот.

7.3. Історія Чемпіонатів світу з бальних танців

У першому десятилітті ХХ сторіччя розвиток мистецтва взагалі, й особливо хореографічного, різко повернув у нікому невідомий бік. Нові форми, нова філософія, нові образи пронизали усе, у тому числі й всесвітній танцювальний рух. Можна сказати, що ХХ сторіччя народилося у бальних туфлях, «контактуючи діафрагмою». Йому залишилося тільки надіти собі на спину порядковий номер й розробити правила гри. Їй допомогла йому у цьому олімпійська ідея, яка охопила в ті часи увесь світ. Проведення в 1896 році перших, після перерви довжиною у 2 тисячоліття, Олімпійських ігор знову поставило спорт на п'єдестал, до якого устрімилися усі. Звичайно ж, і у танцювальному світі з'явився прообраз своєї власної Олімпіади і власної Олімпії, якою став Париж. Хоча, за ствердженням деяких джерел, сама ідея танцювальних змагань прийшла з Америки.

Першим таким відомим у Європі танцювальним змаганням став турнір з танцю Танго у Ніцці. Він був організований у 1907 році Камілем де Риналем й потім із успіхом повторився у Парижі. Це був унікальний історичний початок – зародження сучасної спортивно-танцювальної індустрії. Каміль де Ріналь був не тільки знаним хореографом, танцюристом й композитором, а ще й володів особливим талантом бізнесмена, який зумів знайти нову «золоту жилу» там, де усі бачили лише форму веселого проведення часу. Як виявилось, Каміль де Ріналь був ще й прекрасним менеджером свого часу, бо зумів до першого успіху в Ніцці додати не менш вдалу організацію першого Чемпіонату Світу з бальних танців, який відбувся у 1909 році в Парижі. Звичайно ці перші світові першості не йдуть ні у яке порівняння із сучасними змаганнями, але з історичної точки зору це становить велику цінність.

На той час ще не існувало ніякого розколу поміж аматорами й професіоналами. Поміж ними не було навіть ніякої особливої різниці. Не надавалося ніякого значення й національній приналежності виконавців. Пара могла складатися з іспанця й німкені, португальця й англійки. Й включно до 1921 року такі мікс-пари мали шанси стати чемпіонами світу. Правила

участі у цих чемпіонатах спеціально не розроблялися – повна абсолютно довільна свобода творчості як з боку виконавців, так і з боку суддів.

Паризький Чемпіонат Світу 1911 року був першим турніром, заявленим як «змагання професіоналів та аматорів». Проте це означало лише те, що аматори й професіонали змагалися разом.

Взагалі, у ті часи існувало, як мінімум три танцювальні категорії: професіонали, аматори й змішані пари (професіонал+аматор) і тому упродовж перших дванадцяти років проведення світових першостей (з 1909 року до 1912 року) чемпіоном світу міг стати як аматор, так і професіонал.

Тим не менш, вже у 1922 році розкол поміж аматорами й професіоналами закріпився й у нових підходах (правилах) до проведення чемпіонатів, й у звітах про них. Це сталося у Лондоні. А вже у 1935 році Каміль де Ріналь розпочав жорстоку війну із «англійськими» чемпіонатами світу й спробував знову змістити центр світових турнірів по бальних танцях до Парижу.

Паралельно із цією боротьбою він вирішив однозначно стати на бік аматорів й запропонував їм об'єднатися за прикладом більш сильніших професіоналів.

Незважаючи на те, що Всесвітня організація танцюристів-аматорів вже існувала, де Ріналь заснував ще й F.I.D. (Federation International de Danse) – щось на кшталт «Всесвітньої федерації танцю». Це відбулося 15 травня 1926 року у Парижі. А 8 вересня 1929 року до цієї глобальної танцювальної годівниці приєдналася й організація професіоналів.

Траб'єр Аміель, у свою чергу, засновує у Цюриху Асоціацію міжнародних турнірів – L.I.G. L.I.G. та F.I.D., які як виявилось були слушними вивісками до змагань, що вони проводили. Спортивний бік цих спортивних заходів був сумнівний.

На початку 30-х років після «Великої Конференції», яка відбулася у Лондоні (квітень 1929 року) «англійський стиль» у танцях безапеляційно й остаточно об'єднав усю Європу. І цьому

можна найти пояснення, бо, по-перше, найбільш відомі виконавці бальних танців тих часів таємничим образом «втрачали майстерність» на змаганнях, які проводили L.I.G. та F.I.D., а, по-друге, у ці роки вже заявив за себе поки ще не «коронований», але вже престижний Блекпул – Чемпіонати світу там вже проводилися на дуже високому рівні.

Шість післявоєнних років у культурі Європи царив хаос. Саме у ці часи невгамовний Каміль де Ріналь спробував поновити власну танцювальну монополію. Але даремно. Тому на початку 1951 року Каміль де Ріналь покидає історичну танцювальну сцену. Його заслуги були офіційно відмічені одночасно двома урядами – французьким та італійським. А спортивно-конкурсне танцювання, якому він надав старту, поширилося й завойовало увесь світ.

З історії чемпіонатів по «формейшн»

Коли виконавці прониклися бажанням танцювати «формейшн» невідомо. Однак у 20-30-ті роки ХХ століття у Німеччині, Англії та Франції стали досить популярними шоу-групи, які виконували, наприклад, Вальс у чотири пари, рухаючись у синхронно-одноманітній манері. У ті часи для таких виступів не існувало жодних правил й прикладів до наслідування, й усі шоу цього типу виконувалися під супровід «живої» музики – оркестру або музичного інструменту. Скоріш за все, саме Англія була родоначальницею того, що сьогодні весь світ називає «formation dancing» – «ансамблеве танцювання».

У 1932 році англійка Олівія Ріпмен продемонструвала свій «формейшн» на одному з танцювальних турнірів. Цей виступ було представлено як «танці за зразком» або «танці тіней» – й ці назви абсолютно точно відбивають те, що мали бачити судді й публіка.

У тридцяті роки в подібних змаганнях могли приймати участь команди, які склалися всього з 4-х пар, тоді як сьогодні для участі у конкурсах з «формейшн» команда у своєму складі повинна мати як мінімуму 6 пар. Оптимальний склад команди – 8 танцювальних пар.

У 1938 році в Англії з'явилася чотирьохпарна команда

Пегі Спенсер, яка прекрасно показала себе на першому великому конкурсі з «формейшн», що відбувся у межах грандіозного танцювального турніру чемпіонів «Star Championships». Ці змагання, однак, виграла більш досвідчена команда Олівії Ріпмен. З того часу рух з «формейшн» стає популярним й перекидається у Голландію.

Після Другої Світової війни ансамблеве танцювання – «формейшн», продовжує розвиватися і у деяких країнах починають проводитися власні змагання з «формейшн».

За зразком вже давно існуючих звичайних «індивідуальних» конкурсів бального танцю, турніри з «формейшн» стали проводити також окремо – з програми європейських або латиноамериканських танців. В 1958 році змагання з «європейського формейшн» були офіційно додані до програми конкурсу «Open British» – перемогла команда Пегі Спенсер. А у 1961 році всесвітньовідомий танцювальний фестиваль у Блекпулі додав до програми змагань ще й змагання з латиноамериканського «формейшн». І з тих часів команди «формейшн» зі всього світу кожного року приїжджають на блекпульські «Вівторки», щоб продемонструвати свою колективну майстерність у виконанні європейського «формейшн», та на блекпульські «П'ятниці», щоб позмагатися у латиноамериканському «формейшн».

У 1964 році відбувся 1-й офіційний конкурс серед танцювальних команд Німеччини. Одним з його організаторів був відомий у той час танцювальний тренер Вольфганг Опітц (він також є засновником й організатором всесвітньовідомого танцювального конгресу «Школа Чемпіонів»). Перемогла команда В.Опітца «TTC in Harburger Turnebund», хоча у світі у той час лідирувала команда Фреді Педерсена з Данії.

Перший Чемпіонат Світу з «формейшн» відбувся у 1973 році й першими чемпіоном стала німецька команда з Гамбургу «TTC in Harburger Turnebund» (тренер В.Опітц). Слід зазначити також, що ця команда, першою використала у якості музичного супроводу не живий звук, а магнітофонний запис, який був спеціально скомпонований для виступу команди (що є

сьогодні нормою). Англійці включно до 1985 року чинили опір цьому нововведенню. Та як знати – чи не у цьому полягає причина поступового згасання слави англійського ансамблевого танцювання?

Сьогодні командні виступи зі спортивних танців – «формейшн», досить добре розвинені у світі, а особливо, в центральні і західній частинах Європи. Цей вид спорту широко розповсюджений і культивується в Австрії, Бельгії, Угорщині, Німеччині, Чехії, Сербії, Словаччині, Нідерландах, Польщі, Україні, країнах Балтії, Росії, Молдові тощо. До складу Міжнародної федерації танцювального спорту (IDSF) спорту входять 87 країн світу.

Безумовним лідером в галузі ансамблевого (командного) танцювання – «формейшн», досить тривалий час була Німеччина. Там спортивні танці займають 3-тє місце по популярності серед видів спорту після футболу та тенісу. У цій країні існує декілька ліг: Національна (перша і друга), Регіональна, Земельна, а далі йде класифікації по більш дрібному розподілу. Майже кожне маленьке німецьке містечко має свій танцювальний ансамбль – команду з «формейшн». В 1999 році був зареєстрований рекорд, а саме: 194 команди з «формейшн» в 24 лігах в латиноамериканських та європейських програмах. Неодноразові чемпіони Світу ансамблі «Бременхафен», «Людвігсбург», «Ахен» та «Дюссельдорф» живуть та тренуються в однойменних маленьких німецьких містечках.

Однак, в останні роки (після розпаду Радянського Союзу) ансамблі з Німеччини сильно потіснили команди з країн так званого «пострадянського простору», які досить успішно увійшли в ансамблевий рух значно пізніше, ніж Німеччина та інші країни Західної Європи.

Так, вже декілька останніх років Чемпіонами Світу з «формейшн» в європейській програмі є команда з Молдови «Кодрянка». У призерах досить міцно закріпилася російська команда «Віра» з Тюмені. В програмі латиноамериканських танців Чемпіонами Світу є литовська команда «Жуведра», «Цвета радуги» з Росії тривалий час займає 4-тє місце у Світі та

Європі.

Першим успіхом вітчизняних тренерів стала перемога команди з «формейшн» «Грація» з міста Полтави (тренер Петро Горголь) на Чемпіонаті країн соціалістичної співдружності з латиноамериканського «формейшн».

Першим успіхом вітчизняних тренерів у часи незалежної України стало 3-тє місце (бронзова медаль) на чемпіонаті Європи з європейського «формейшн» команди «Вікторія» з міста Севастополь (тренери Вадим та Ніна Єлізарови).

7.4. Блекпул – танцювальна Мекка

Блекпул – невеличке курортне містечко на західному узбережжі Англії, де багато приватних готелів, маленьких крамничок, кафе й розважальних центрів. Кожний рік наприкінці травня могутній магніт Блекпульського фестивалю (Blackpool Dance Festival) своєю чарівною силою притягує тисячі прочан зі всього світу до Зимових садів (Winter Gardens) – місцю його проведення.

У далекі 20-ті роки ХХ століття видавцем популярної танцювальної газети Дансінг Таймс (Dancing Times) був Філіп Річардсон. Саме йому пришла у голову ідея, та саме йому судилося стати засновник найбільшого Британського танцювального форуму. У той час ще не існувало єдиної техніки виконання європейських танців, не кажучи вже за латиноамериканські. Танцювали у основному Сіквенс Данс (Sequence Dance) – танці із визначеними групами фігур, що повторяються, тобто танці із визначеною композицією, як наприклад українські бальні танці: Гуцулка, Ятраночка, Український бальний тощо, або Фігурний вальс у постановці Жукова. Пари рухалися по колу у суворому порядку одна за однією, судді стояли у центрі кола й оцінювали майстерність виконавців.

Спочатку конкурси проходили щовечора з понеділка по п'ятницю. Але із кожним роком кількість учасників зростала, і у програмі з'явилися денні блоки. Потім організатори були вимушені збільшити кількість днів. Сьогодні Фестиваль проходить з п'ятниці по п'ятницю і змагання розпочинаються із

самого ранку. Крім власне Чемпіонатів з європейських та латиноамериканських танців у різних вікових категоріях (молодь до 21 року, аматори, сеньйори, професіонали й «формейшн») до програми Фестивалю також входять: знаменитий Світовий танцювальний Конгрес, читати лекції на якому запрошуються всесвітньовідомі фахівці, що працюють у галузі бальної хореографії, міжнародна командна зустріч професіоналів, турнір за запрошенням для виконавців жанру Ексібішн (Exhibition), конференції й генеральні мітинги міжнародних танцювальних організацій, коктейлі та вечірки. Вже понад 20-ти років до послуг гостей й учасників фестивалю – торгівельно-виставковий комплекс танцювальної індустрії: все від навчальної, періодичної та довідкової літератури, відео та музики до взуття й костюмів, вечірніх туалетів та прикрас, демонстрацій танцювального одягу, костюмів тощо.

Перший Відкритий Чемпіонат Британії (British Open Championships) зі стандартних танців серед професіоналів та аматорів відбувся у 1931 року, з латиноамериканських танців – значно пізніше, у 1964 році, і з тих пір вони поступово витіснити з програми Фестивалю виконавців Сіквенсу, які сьогодні мають власний окремий конкурс у жовтні.

Раніш змагання проходили на «рідному» художньому паркеті, у центрі якого величезна зірка коричневого кольору. Під час танцювальних фестивалів її приховує спеціальне паркетне покриття.

Танцювальний майданчик оточують ряди місць для глядачів. Самий почесний (чільний), перший біля паркету, ряд позначений літерами АА. Сидіти у цьому ряду – виключний привілей колишніх чемпіонів, керівників найбільших танцювальних організацій та спеціальних представників танцювальної преси.

Ведучий Фестивалю й він же Голова Суддівської Колегії, людина-легенда, 13-тиразовий Чемпіон Світу, занесений до книги рекордів Гіннеса, член Вищого Британського Світу пан Вільям Ірвін (Bill Irvin, M.B.E.). За усю більше ніж 80-ню історію Фестивалю Біл Ірвін був четвертим Головою суддівської колегії.

Оскільки це Британський Фестиваль, який проводиться за правилами Британської Ради Танцю (British Dance Council, BDC) – судять його тільки британці. Але завжди це найкращі фахівці. Усі вони у минулому – видатні виконавці, а сьогодні – найкращі англійські тренери, до послуг яких звертаються ведучі спортивно-танцювальні пари зі всього світу. Кожен з них – ціла епоха. Вони були й є танцювальними кумирами. «Ви запрошені судити до Блекпула, тому що ми поважаємо Вашу авторитетну професійну думку. Ви повинні судити без страху й докору, не зважаючи на звання й заслуги. Перемогти повинні найсильніші на Ваш погляд виконавці», – приблизно із такими словами кожного року до суддів звертається Голова журі й Організатор Фестивалю. Височайший авторитет Суддівської колегії – гарант багатолітньої популярності Фестивалю у минулому й запорука у майбутньому. Це єдиний відкритий турнір на планеті, куди з'їжджаються усі найкращі танцюристи й фахівці у галузі бальної хореографії, незалежно від приналежності до тієї або іншої танцювальної організації. Тому перші у Блекпулі – це дійсно кращі серед кращих. Титул «Британського Чемпіона» або фіналіста у танцювальному світі котується навіть вище або на рівні Чемпіона або фіналіста Чемпіонату Світу.

Кращі пари світу, за традицією, завершують тут власну змагальну кар'єру, прощаючись із публікою й друзями-суперниками, цілують й орошають на прощання слізьми подяки паркет цієї Блекпульської зали. 29 травня 1999 року в останній раз на конкурсний паркет вийшли Маркус та Карен Хілтон, дев'ятиразові Чемпіони Світу й семиразові переможці Блекпулу серед професіоналів з європейських танців. П'ятнадцять хвилин зал, стоячи, дякував своїм кумирам, двом видатним «Послам Танца, любимцам и богам, таким образом отдавая дань глубочайшего уважения Великим Танцорам. Такой продолжительной овации Императорский зал не переживал за всю свою почти двухвековую историю!»¹

¹Плетнев Л. С реверансом.../Стихи, статьи и афоризмы/О жизни в танцах и о танцах в жизни. – ИРИ «Маренго Интернейшнл принт»

Фестиваль у Блекпулі – єдиний крупний турнір, на якому у Чемпіонатах професіоналів йде залік окремо по кожному танцю, й переможців у кожному з них оголошують окремо. Велике досягнення – потрапити до фіналу в усіх танцях. «Stay on the floor!» («Заставайтеся на паркеті!») – легендарна фраза Біла Ірвіна, яка вказує на те, що усі пари попереднього фіналу кваліфіковані у наступний.

«Stay on the floor!» – і партнери поздоровляють один одного.

На останніх сторінка щорічного буклету-програми завжди надруковані імення переможців усіх попередніх Чемпіонатів, починаючи з 1931 року!

Блекпул дорожить своєю історією й дбайливо зберігає її. Блекпул – це парад історії, парад традицій.

П'ятниця – останній день фестивалю. Надвечір кульмінація Чемпіонату – змагання професіоналів зі стандарту (європейських танців). У залі – повний аншлаґ. Опівночі. «Фінальний тур змагань розпочнеться у 0,56 за годинником у залі». «On the ballroom clock» – ще один легендарний вислів Блекпула, який походить з часів видатного Алекса Мура (Alex Moor, M.B.E.). І це дійсно означає, що рівно у 0,56 за годинником у залі ведучий оголосить учасників першого фіналу у Повільному вальсі...

7.5. З історії становлення спортивно-танцювального руху незалежної України

Коли згадуєш Блекпульський фестиваль – завжди на думку приходить ставлення його організаторів й керівників Британської Ради Танцю (British Dance Council, BDC) до збереження традицій й розуміння ними того, що традиція – це, перш за все, суспільна пам'ять. Майже усі ми – сучасні українці, досить повільно відроджуємо власну національну самосвідомість, однією з складових якої є знання історії свого роду, краю, міста, у якому народився, школи, у якій навчався.

Історія становлення й розвитку сучасної бальної хореографії в Україні ще не написана. Тренери, педагоги, керівники ансамблів і клубів бального танцю, які безпосередньо

приймали участь у пропаганді й популяризації бального танцю в незалежній державі Україна, можуть багато чого розповісти про той нелегкий, але дуже цікавий шлях, який прийшлося пройти, щоб вітчизняні виконавці бальних танців увійшли у світову танцювальну еліту.

1 грудня 1990 року у місті Харкові відбувся перший Чемпіонат незалежної України з європейської програми (індивідуальний залік) у вікових категоріях «дорослі» та «молодь». Організаторами турніру виступила Асоціація Спортивного Танцю України (Президент – Святослав Влох) та спортивно-танцювальний клуб (СТК) «Пролісок» (керівники – Ольга та Сергій Пінчук) харківського машинобудівного заводу ФЕД.

Чемпіонами України у європейській програмі в категорії «дорослі» стала танцювальна пара з міста Полтава – Ольга Билім та Олександр Билім – тренер Петро Горголь, яка представляла СТК «Грація», у тому ж році вони виграли Чемпіонат України з програми латиноамериканських танців та з програми 10-ти танців.

Чемпіонами України у європейській програмі в категорії «молодь» стала танцювальна пара з міста Харкова – Марина Літке та Валерій Цихановський – тренери Ольга та Сергій Пінчук, яка представляла СТК «Пролісок».

У тому ж році Чемпіонами України у програмі латиноамериканських танців в категорії «молодь» стала інша танцювальна пара з міста Харкова – Олена Спірке та Дмитро Сукачов – тренери Ольга та Олексій Літвінови, яка представляла СТК «Горизонт».

Чемпіонами України з європейського латиноамериканського «формейшн» стала команда «Вікторія» з міста Севастополь – тренери Ніна Маршева та Вадим Єлізаров.

Чемпіонами України з 10 танців у категорії «юніори-2» стала танцювальна пара з міста Харкова Наталя Бугаєць та Максим Пінчук (тренери Ольга та Сергій Пінчук), яка представляла СТК «Пролісок».

У 1993 році у місті Бременхафен (Німеччина) вперше в

історії вітчизняного танцювального спорту команда з «формейшн» «Вікторія» (тренери – Ніна Маршева та Вадим Єлізаров) посіла третє місце на чемпіонаті Європи у програмі європейського «формейшн».

У 1998 році вперше в історії України танцювальна пара з міста Сімферополя Марія Антонова та Олександр Присяжнюк (тренери Тетяна та Володимир Лісунови) стали Чемпіонами світу (Зальцбург, Австрія) у програмі 10-ти танців у категорії «молодь». А у 1999 році ця талановита танцювальна пара виграла усі три Чемпіонати світу – у програмі латиноамериканських танців, у програмі європейських танців та у програмі 10-ти танців, у віковій категорії «молодь». Цей результат занесений до книги рекордів Гіннесса.

У цьому ж (1998 р.) році першими Чемпіонами світу у категорії «юніори-2» в європейській програмі стала танцювальна пара з м. Києва Ольга Урумова та Дмитро Влох (тренери – Ольга Бойко та Святослав Влох), які у 2001 вже у категорії «дорослі» виграли Чемпіонат Східної Європи з латиноамериканських танців.

Ну от – перші імена згадані та названі...

Контрольні питання до Темі № 7: «Спортивні танці як жанр сучасної бальної хореографії»

1. Надати визначення терміну «хореографія».
2. Надати визначення терміну «бальний танець».
3. Надати визначення терміну «спортивний танець».
4. Що є визначальною ознакою спортивних танців?
5. Шляхом якої діяльності було виокремлено 10 бальних танців, які одержали назву «спортивні танці»?
6. Назвіть імена видатних балетмейстерів й виконавців бальних танців минулого, результатом діяльності яких стала поява спортивних бальних танців.
7. Визначити зміст поняття «жанр» в мистецтві.
8. З'ясувати зміст терміну жанр в хореографії.
9. Назвіть основні жанри сучасної бальної хореографії.

10. Назвіть основні види спортивних танців.
11. Назвіть види (жанри) європейських танців.
12. Назвіть види (жанри) латиноамериканських танців.
13. За якими ознаками був визначений розподіл бальних танців на наступні жанри – побутовий, спортивний, сценічний?
14. За якими компонентами відбулася стандартизація спортивних танців?
15. Яке походження має латиноамериканський танець Самба та якій країні він зобов'язаний своїм становленням та розвитком?
16. Як називають змішаний танцювальний стиль, який вважають попередником сучасної Самби?
17. Якому старовинному народному танцю зобов'язаний за змістом міжнародний стиль Румби?
18. Які балетмейстери створили повноцінний варіант бальної Румби?
19. Які коріння має танець Пасодобль?
20. Яку роль партнеру й партнерці визначає сучасний Пасодобль?
21. Який характер має танець Ча-ча-ча?
22. Які танці узяті за основу танцю Ча-ча-ча?
23. Хто є автором бальної версії танцю Ча-ча-ча?
24. Який танець є попереднім до танцю Джайв?
25. Який музичний стиль лежить у основі музичного супроводу до танцю Джайв?
26. Коли увійшло у вжиток слово «Вальс»?
27. Які танці вважають батьками європейського танцю Вальс?
28. Творчість якого композитора сприяла появі й розквіту танцю Вальс?
29. Який танець слід вважати попередником танцю Повільний вальс?
30. Яка подія внесла особливий вклад в модернізацію Вальсу?

31. Яка комбінація вважається першою композицією Повільного вальсу?
32. Яку другу назву має танець Повільний вальс?
33. Які танці мали вплив на формування сучасного бального танцю Квікстеп?
34. Коли і де за версією Томаса Баса виник танець Танго?
35. Які танці сприяли народженню танцю Танго?
36. Хто був головним популяризатором танцю Танго у Європі?
37. Яка подія і коли внесла значний вклад в стандартизацію танцю Танго?
38. Яке походження має назва танцю «Фокстрот»?
39. Хто першим зробив стандартні записи музики до танцю Фокстрот?
40. Де і коли відбулися перші у світі змагання з бальних танців?
41. Які танці входили у програму перших у світі змагань з бальних танців?
42. Хто був організатором перших у світі змагань з бальних танців?
43. Назвіть основні види сучасних спортивних змагань з бальних танців?
44. Яку країну слід вважати родоначальницею «formation dancing»?
45. Коли відбувся перший Чемпіонат світу з «формейшн»?
46. Яке місто ми називаємо танцювальною Меккою?
47. Хто є засновником Блекпульського фестивалю?
48. Коли і де відбувся перший в історії незалежної України національний чемпіонат зі спортивних бальних танців?
49. Яка українська танцювальна пара внесена до книги рекордів Гіннеса?

Темі рефератів та ІНДЗ:

1. Історія виникнення та розвитку спортивних

бальних танців.

2. Історія становлення та розвитку світового спортивно-танцювального руху.

3. Національні чемпіонати зі спортивних бальних танців: організатори, дати, результати.

4. Становлення та розвиток спортивно-танцювального руху незалежної України.

5. Міжнародні спортивно-танцювальні організації України.

Індивідуальне науково-дослідне завдання (ІНДЗ)

Підготувати доповідь з теми магістерської роботи на студентську наукову конференцію.

Тема № 8. «Секвей» як форма сучасної бальної хореографії

Питання:

8.1. Визначення поняття «хореографічна форма».

8.2. Форма та зміст в хореографії.

8.3. Сценічні та спортивні форми сучасної бальної хореографії: визначення та характеристика.

8.4. Визначення змісту терміну «секвей».

8.5. «Секвей» – специфічна форма дуетного танцю.

8.1. Визначення змісту поняття «форма хореографічного мистецтва»

Форма (від лат. Forma – форма, вигляд, образ): контур, зовнішній вигляд, контури предмету; зовнішній вираз якогось змісту; пристосування для додання чому-то або певних контурів.

Форма художня – (від лат. Forma – зовнішній вигляд) внутрішня організація, структура художнього твору, створена за допомогою системи образотворчо-виразних засобів даного виду мистецтва для виразу художнього змісту.

Специфіка художньої мови різних видів мистецтва визначає вирішальне значення окремих елементів в їх формі (у

живописі – колорит, колір; у графіці – малюнок; у музиці – мелодія і т.д.) Разом з цим існують загальні для різних видів мистецтва елементи форми. Це – композиція, сюжет, фабула і ін.

8.2. Форма та зміст в хореографії

Зміст і форма – естетичні категорії, що виражають співвідношення в мистецтві внутрішнього, духовного, ідейно-образного початку і його зовнішнього, безпосередньо сприйманого, чутного і зримого втілення.

Зміст твору танцювального мистецтва відображає реальну дійсність. Він може включати відчуття, переживання, стани людей, їх характери і вчинки, події історії і сучасного життя, особливості праці і побуту, національного характеру і психологічного складу народу.

Форма твору танцювального мистецтва є системою специфічних ритмічно організованих виразних рухів людини, що втілюють і узагальнюють пластику реального життя.

Вже простий танець, що виражає той або інший настрій, завжди змістовний, натхненний, його форма утілює явища духовного життя людини.

У зміст хореографічного твору входять:

– його життєва тема, що розкривається у певному сюжеті (у безсюжетному творі – драматургія людських станів і відчуттів);

– ідейний сенс, який витікає з розробки даної теми;

– й уся сукупність характерів, думок і почуттів героїв.

Хореографія – мистецтво синтетичне, і тому весь його складний ідейно-емоційний та образний зміст розкривається у синтезі музики, драматургії, хореографії й образотворчого мистецтва. У їх образному з'єднанні вирішальна роль належить хореографії.

Хореографічна форма танцювального твору складається з його танцювально-пластичної мови (лексики), танцювальних і пантомімічних епізодів і сцен (сольних, ансамблевих і масових), що організовуються в цілісну композицію всього спектаклю.

Зміст і форма взаємозв'язані, одне без іншого не існує. Про зміст можна дізнатися тільки через форму; все, що не

втілено у формі, залишається лише задумом, але не дійсним змістом твору. І навпаки, форма тільки тоді художня, коли вона натхненна, наповнена змістом. Окремі танцювальні рухи, узяті самі по собі, ще не складають художньої форми. У ізольованому вигляді вони не несуть ніякого певного змісту, хоча мають деякі виразні можливості образних передумов. Так, рухи, що звичайно вживаються у повільних танцях, непридатні для виразу бравурних, радісних почуттів, рівно як і дрібна, «бісерна» техніка мало підходить для створення чисто ліричних образів. Виразні можливості окремих танцювальних рухів набувають певного характеру, коли ці рухи ставляться у взаємозв'язок, складаються у цілісну танцювальну форму, організовану відповідно до особливостей і вимог змісту. Форма – не механічна сукупність окремих рухів, а їх цілісна система, підпорядкована змісту. Лише як елемент такої форми окремі рухи набувають образно-змістовного сенсу.

У єдності змісту і форми визначальне значення належить змісту. Саме зміст надає хореографічному твору його суспільне значення та ідейний сенс. Впродовж всієї історії хореографічного театру його передові діячі прагнули до багатства і глибини змісту. Натхненність танцю («душею виконаний політ», по виразу А.С. Пушкіна), ідейна глибина і образна значущість – найважливіші критерії художності. Разом з тим тільки досконалість і краса форми, відточеність і влучність виразних засобів роблять зміст не благим наміром, а дійсною духовною силою мистецтва.

Форма залежить від змісту, але вона активна, і сама впливає на нього. Слабка, не відповідна до змісту форма може зіпсувати найгарніший зміст. Талант і майстерність балетмейстера виражаються в умінні створити форму, що найкращим чином виражає зміст, знайти такі виразні засоби, які виявляться єдиними і незамінними для даного змісту.

У процесі історичного розвитку хореографічного мистецтва зміст і форма еволюціонують, міняють свій характер відповідно до потреб часу. Відкриваються нові грані життя, заглиблюється зміст, розширюється і збагачується круг виразних

засобів. Ці зміни починаються із змісту і тягнуть за собою розвиток форми. У знаходженні нової форми, що відповідає змісту, величезну роль грає творчий пошук, експеримент. Проте він плідний тільки тоді, коли змістовний, натхненний образною метою.

Хореографічному мистецтву у рівній мірі чужі як формалізм, що недооцінює зміст, й зводить творчість до чистої форми, так і натуралізм, що недооцінює форму, об'єднуючи виразні засоби. Висоти реалізму хореографічні твори досягають у єдності глибокого ідейного, людяно значущого, натхненного змісту й художньо довершеної, розвиненої, естетично прекрасної форми.

8.3. Сценічні та спортивні форми сучасної балетної хореографії – визначення та характеристика

Сценічний танець – один з основних видів танцю, який призначений для глядачів, та передбачає створення художнього образу на сцені.

У сценічному танці в максимальному ступені розвиваються образні можливості, які притаманні кожному танцю, а виконання його на сцені стає визначальною ознакою. Виникнення сценічного танцю пов'язане із появою професійного танцювального мистецтва. У XVII столітті почала складуватися сучасна система сценічного танцю (класичний та характерний танець). Ця система продовжує розвиватися й удосконалюватися, вбираючи елементи інших пластичних й танцювальних систем: народних, балетних, драматичної пантоміми, вільної пластики сучасних танців.

Історично у процесі розвитку сценічного жанру хореографічного мистецтва склалися й певні форми сценічного балетного танцю: соло; дует; тріо; квартет; квінтет; секстет; ансамбль; кордебалет (масовий танець); хореографічна мініатюра; хореографічна сюїта; хореографічне шоу; хореографічний спектакль.

Спортивний танець – один з видів танцю, який входить до програми спортивних змагань та передбачає створення художнього образу на спортивному майданчику.

Розвиток спортивного жанру хореографічного мистецтва визначив такі форми спортивних бальних танців: конкурсні варіації, «секвей» та «формейшн».

Характеристика форм сучасної бальної хореографії

Соло (від лат. Solus – один) – виконання одним танцівником (або танцівницею) варіації, концертного номера або будь-якого танцювального фрагмента у хореографічному творі.

Дует – парний танець танцівника й танцівниці. Може бути частиною спектаклю, твору або самостійним номером. Не кожне спілкування на сцені танцівника й танцівниці є дуетним танцем. Дует двох танцівниць або танцівників може бути танцювальним діалогом або сценою-дуетом. Дуетний танець одержав розвиток у XVIII-XIX ст. Дуетний танець будувався переважно на партерній підтримці й танцювальних комбінаціях. З часом техніка і драматургічна побудова дуетного танцю поступово розвивалися й ускладнювалися, з'явилися повітряна підтримка, гімнастичні й акробатичні елементи, що стали складовою частиною дуетного танцю. Сучасний дуетний танець, який збагатився новими елементами, – виразний, пронизаний поезією, володіє красою пластичного малюнка, розкриває історію взаємовідносин героїв.

«Секвей» – див. п.8.4.

Конкурсна варіація – специфічна форма дуетного танцю, який виконує танцювальна пара на змаганнях зі спортивних бальних танців.

Конкурсна варіація – хореографічна композиція для однієї пари виконавців (танцювальної пари), створена на основі одного європейського або латиноамериканського танцю із застосуванням обмежень, визначених «Правилами по змаганням зі спортивних бальних танців».

Тріо – танець трьох виконавців. Іноді тріо виконують двоє юнаків та одна дівчина або дві дівчини й один юнак.

Квартет – танець чотирьох партнерів. Звичайно виконавці діляться на дві пари. Бувають й інші комбінації: четверо хлопців або дівчат, троє хлопців й одна дівчина, троє дівчат і один хлопець.

Квінтет та секстет означають композицію для п'яти або шести партнерів. Більша кількість виконавців складає ансамбль.

Ансамблем називають хореографічну композицію на 4, 6, 8, 10 або 12 пар виконавців.

«Формейшн» – спортивна форма ансамблевої композиції в сучасній бальній хореографії.

На практиці доволі часто термін **«формейшн»** застосовують до будь-якої хореографічної композиції в сучасній бальній хореографії, яка призначена для ансамблевого виконання.

Особливості композиційної форми «формейшн»:

– Хореографічна композиція ансамблю бального танцю, який приймає участь у змаганнях в європейській програмі, повинна бути складена на основі наступних 5-ти європейських танців: Повільного вальсу, Танго, Віденського вальсу, Повільного фокстроту та Квікстепу. Правилами дозволяється включати в композицію не більше 16-ти тактів будь-якого іншого танцю, у тому числі й латиноамериканського.

– Хореографічна композиція ансамблю бального танцю, який приймає участь у змаганнях в латиноамериканській програмі, повинна бути створена на основі 5-ти латиноамериканських танців: Самби, Ча-ча-ча, Румби, Пасодобля та Джайву. Правилами дозволяється включати в композицію не більше 16-ти тактів будь-якого іншого танцю, у тому числі європейського.

– Сольні номери та їх тривалість. Тривалість одного сольного номеру (включення) в композиції з європейської програми не повинна перевищувати 8 тактів музичного супроводу, а тривалість всіх сольних номерів (включень) у композиції в цілому не повинна бути більшою ніж 24 такти музичного супроводу. Це обмеження не відноситься до композицій ансамблів латиноамериканських танців, для яких сольні номери є складовою частиною програми.

– Підтримки. Підтримки заборонені у заліковій (тієї, що оцінюється) частині композицій обох програм.

Підтримкою вважають будь-яких рух, при виконанні якого один з партнерів відриває обидві ноги одночасно за допомогою або при підтримці другого партнера.

— Чисельний склад ансамблю (команди з «формейшн»). Чисельний склад ансамблю на будь-якому змаганні повинен складатися з 6-ти або 8-ми танцювальних пар — учасників змагань. У ході змагань з будь-якої з двох дисциплін жодна пара не має права виступати у складі більш ніж однієї команди (ансамблю).

— Тривалість композиції. Загальна тривалість композиції «формейшн» будь-якої з двох програм не повинна перевищувати 6-ти хвилин. Перебільшення довжини композиції навіть на декілька секунд не допускається й може призвести до дискваліфікації команди.

— Залікова частина композиції. Залікова (та, що оцінюється) частина композиції, тривалість якої не повинна бути меншою або більшою ніж 4,5 хвилини, розміщується, як правило, у середній частині композиції. Залікова частина повинна бути оформлена початком (вступом) і фіналом, чітко відображенням як у фонограмі (музичному супроводі), так і в хореографії.

Кордебалетом називають масовий танець на 12 та більше пар виконавців. Іноді це пластична композиція, в якій зайняті і соліст і артисти кордебалету, а іноді артисти кордебалету самостійно виконують спеціально призначені тільки для кордебалету музично-пластичні епізоди та сцени. За своїм характером кордебалет схожий на хор у оперному спектаклі.

Ансамблевий та кордебалетний танець складається з узгоджених рухів групи виконавців, рухів, тотожних за формою, однаково спрямованих й співпадаючих у часі. Це додає єдність і значність рухам мас. У класичних варіаціях цей єдиний фон протистоїть солісту.

У ансамблі й кордебалеті можливий і інший малюнок танцю. Солоіст або група солістів виконують варіації, а в цей час решта виконавців стоїть з боків сцени двома рядами й супроводжують сольний танець рівномірними і одноманітними

рухами і позами.

Хореографічна сюїта — хореографічна композиція, яка складається із декількох танців, що об'єднані однією темою за принципом контрасту (повільно, швидко, дуже повільно, дуже швидко).

Хореографічна мініатюра — мала форма танцювально-сценічної вистави. Існує як на естраді, так і у балетному театрі. Може бути сюжетною та безсюжетною. Є основою репертуару хореографічних ансамблів. Хореографічна мініатюра — форма, сприятлива до експерименту, пошуку нових образів й виразних засобів.

Хореографічний спектакль — велика форма танцювально-сценічної вистави; складна художня система, що є логічним розвитком класичного балетного спектаклю, яка специфічним чином увібрала у себе його композицію форму, драматургію й постановочні прийоми.

Хореографічне шоу — велика форма танцювально-сценічної вистави, яка складається з різних за жанром та формою танців, об'єднаних загальною темою.

Шоу у перекладі з англійської має декілька значень: 1) показ показування; 2) виставка; 3) вид, видовище; 4) спектакль.

Всесвітньовідомий балетмейстер-хореограф і танцюрист Майкл Флетлі так визначає зміст поняття «шоу»: «Жизнь — это скорее не один, а совокупность множества самых невероятных танцев. Шоу также состоит из различных танцев... Но помимо этого есть еще некое и общее цельное восприятие шоу — и на энергетическом, и на физическом уровне, — благодаря чему в голове зрителя возникает некий общий танец, который так или иначе доминирует... Это и есть наиболее точное отражение мира. В какой-то степени в XIX веке точно так же доминировал Вальс — он наиболее точно отражал гармонию, плавность того времени. В начале XX века появилось Танго — нечто более динамичное, резкое, опрокидывающее, — и это тоже было точное отражение начала века. Вторая половина XX века — это, безусловно, рок-н-ролл — в мире начал доминировать ритм... Сейчас мы все живем в бешеном темпе, главное — успеть,

успеть... Шоу – это попытка наиболее точно отразить ритм нынешнего, XXI века, с его перемалыванием и механизацией всего предыдущего»¹

8.4. Визначення змісту терміну «секвей»

Термін «секвей» в сучасній бальній хореографії застосовують для визначення:

- 1) виду змагань в сучасному танцювальному спорті;
- 2) специфічної форми спортивних бальних танців.

«Секвей» – вид змагань зі спортивних бальних танців, під час яких кожна танцювальна пара виконує оригінальну довільну композицію тривалістю 3 хвилин плюс-мінус 15 секунд, яка містить у собі від одного до п'яти латиноамериканських (Румба, Самба, Ча-ча-ча, Пасодобль, Джайв) або європейських танців (Повільний вальс, Віденський вальс, Повільний фокстрот, Квікстеп та Танго), й хореографічне рішення якої обмежується «Правилами змагань із секвею». Під час виступу на паркеті танцює одна пара. Виступ пари оцінюється сумою двох оцінок (за шестибальною шкалою) – за техніку виконання та за артистизм виконання.

Спортивні змагання з дисципліни «секвей» проводять окремо з європейського та з латиноамериканського секвею.

«Секвей», який створений з танців латиноамериканської програми, називають «латиноамериканським секвеєм».

«Секвей», що створений з танців європейської програми, називають «європейським секвеєм».

«Секвей» – оригінальна довільна композиція, яка виконується на змаганнях зі спортивних бальних танців однією танцювальною парою (танцювальний дует) протягом 3 хвилин плюс-мінус 15 секунд (2.45 до 3.30 хвилин), містить у собі від одного до п'яти латиноамериканських (Румба, Самба, Ча-ча-ча, Пасодобль, Джайв) або європейських танців (Повільний вальс, Віденський вальс, Повільний фокстрот, Квікстеп та Танго), хореографічне рішення якої обмежується «Правилами змагань із секвею».

¹Кинг Л. Интервью с Майклом Флетли / Л. Кинг // Киевские ведомости. – 2005. – №38 (3425). – С.18-19.

8.5. «Секвей» – специфічна форма дуетного танцю

Визначення терміну «секвей» як довільної композиції, яку виконує танцювальна пара – дует, і далі по тексту, дає нам змогу визначити поняття «секвей» як специфічну форму дуетного танцю.

У чому ж полягає особливість «секвею» як форми дуетного танцю?

1). При створенні латиноамериканського та європейського «секвею» дозволяється:

– використання від 1 до 5-ти танців латиноамериканської або європейської програми відповідно, тобто можна створювати композицію на основі будь-якого набору від 1 до 5-ти латиноамериканських або європейських танців;

– у 25% композиції (тобто часу) можна застосовувати інші хореографічні жанри;

– переносити програмні фігури з танцю у танець;

– партнеру виконувати партію партнерки і навпаки;

– виконувати підтримки, ліфти, ланджі, фігури-лінії (пози), гімнастичні фігури та трюки;

– ритми (європейські або латиноамериканські) можуть бути накладені на музичний твір будь-якого стилю або жанру, але вони повинні бути зрозумілими та відповідати характеру обраного танцю.

2). При створенні композицій з латиноамериканського та європейського «секвею» діють наступні обмеження:

– не дозволяється використання предметів, які не є складовою частиною костюма;

– якщо ж такий предмет – частина костюма, не можна міняти його місце розташування (наприклад, якщо шляпа знаходиться на голові виконавця, то вона повинна впродовж всього номеру знаходитися на його голові);

– підтримки допускаються тільки у вступі (перші 8 тактів) і в заключній частині (останні 8 тактів) композиції. Під підтримкою розуміють такий рух, при виконанні якого один із спортсменів відриває одночасно обидві стопи від паркету за

допомогою іншого спортсмена;

– роздільне виконання спортсменами – виконавцями європейського «секвею» дозволяється впродовж 4-х тактів у вступі й в заключній частині композиції, а також між танцями програми;

– у розділі європейського «секвею» існує наступний мінімум у позиції рук:

- М ЛР тримає ПР Д;
- М тримає свою ПР на спині Д.

Усяке відхилення від даної позиції рук дозволяється впродовж 20 секунд за одне застосування. У випадку відхилення від нормальної позиції нормальну позицію слід тримати не менш ніж 15 секунд і тільки після цього можна знов відхилитися від нормальної позиції. Максимальна кількість відхилень від нормальної позиції впродовж всього «секвею» – 4, не враховуючи вступну та заключну частини «секвею». Відхилення від нормальної позиції рук можливе у перші 20 секунд та останні 20 секунд музичного супроводу;

– у європейському «секвей» можна використовувати 3 підтримки впродовж всієї композиції. Тривалість кожної підтримки не повинна перевищувати 15 секунд.

3). Хореографічну лексику кожного зі спортивних бальних танців, які входять до складу латиноамериканського та європейського «секвею» можуть складати тільки:

- Основні фігури (Basic figures);
- Стандартні фігури (Standard figure);
- Іменні варіації (Named variations);
- Конкурсні фігури (Competitive figure);
- Популярні варіації (Popular variations);
- Фігури-лінії (пози) (Figures - lines);
- Підтримки, трюки, ліфти (Supports and tricks).

Це положення не відноситься до інших хореографічних жанрів, які можуть входити до композиції «секвею».

4). Кожен латиноамериканський або європейський танець, який входить до складу композиції «секвей» повинен відповідати стандартизованим вимогам по фігурах, основних

ритмах, техніці виконання тощо.

Донедавна «секвей» танцювали тільки спортсмени-професіонали, однак з 2000 року подібні змагання проводяться у деяких країнах й серед аматорів.

Контрольні питання до теми №8: «Секвей» як форма сучасної бальної хореографії

1. Визначити зміст терміну «художня форма».
2. Що відображає зміст твору мистецтва?
3. Що ми називаємо формою твору хореографічного мистецтва?
4. Які складові входить до змісту твору хореографічного мистецтва?
5. Вставити пропущені слова:
«Хореографія – мистецтво _____, і тому весь його складний ідейно-емоційний та образний зміст розкривається у _____ музики, драматургії, хореографії й образотворчого мистецтва. У їх образному з'єднанні вирішальна роль належить _____»
6. З яких компонентів складається форма твору хореографічного мистецтва?
7. Яким чином пов'язана зміст і форма у творі хореографічного мистецтва?
8. Надати визначення терміну «сценічний танець».
9. Що є визначальною ознакою сценічного танцю?
10. Визначити форми сценічного жанру бальної хореографії.
11. Визначити форми спортивного жанру бальної хореографії.
12. Визначити зміст терміну «соло» у хореографічному мистецтві.
13. З'ясувати зміст терміну «дует» у хореографічному мистецтві.
14. Визначити зміст терміну «тріо» у хореографічному мистецтві.
15. Надати визначення поняттю «квартет» у

хореографічному мистецтві.

16. Визначити зміст терміну «квінтет» хореографічному мистецтві.

17. З'ясувати зміст терміну «секстет» хореографічному мистецтві.

18. Надати визначення поняттю «ансамбль» як форми хореографічного твору.

19. Надати визначення терміну «конкурсна варіація».

20. З'ясувати зміст терміну «формейшн» хореографічному мистецтві.

21. Визначити зміст терміну «кордебалет» хореографічному мистецтві.

22. З'ясувати зміст терміну «хореографічна сюїта».

23. Визначити зміст терміну «хореографічна мініатюра».

24. Надати визначення терміну «хореографічне шоу».

25. Надати визначення терміну «секвей» як виду змагань у танцювальному спорті.

26. Надати визначення терміну «секвей» як форми спортивного жанру сучасної бальної хореографії.

27. Вставити пропущені слова до тексту:

«При створенні латиноамериканського та європейського «секвею» дозволяється:

– використання від _____ танців латиноамериканської або європейської програми відповідно, тобто можна створювати композицію на основі будь-якого набору від _____ латиноамериканських або європейських танців;

– у _____ композиції (тобто часу) можна застосовувати інші хореографічні жанри;

– переносити програмні фігури _____;

– партнеру виконувати партію _____;

– виконувати _____;

– ритми (європейські або латиноамериканські) можуть бути _____ на музичний твір будь-якого стилю або жанру, але вони повинні бути зрозумілими та відповідати _____ обраного танцю.

29. Вставити пропущені слова до тексту, що наданий нижче:

«При створенні композицій з латиноамериканського та європейського «секвею» діють наступні обмеження:

– не дозволяється використання предметів, які не є _____;

– якщо ж такий предмет _____, не можна міняти _____;

– підтримки допускаються тільки _____ у _____ в _____;

композиції% _____;

– роздільне виконання спортсменами – виконавцями європейського «секвею» дозволяється впродовж _____ у вступі й в _____ частині композиції, а також між _____ програми;

– у розділі європейського «секвею» існує наступний мінімум у _____:

• М ЛР тримає _____;

• М тримає свою ПР _____ Д.

Усяке відхилення від даної позиції рук дозволяється впродовж _____ секунд за одне застосування. У випадку відхилення від нормальної позиції (нормальну позицію) слід тримати не менш ніж _____ секунд і тільки після цього можна знов відхилитися від нормальної позиції. Максимальна кількість відхилень від нормальної позиції впродовж всього «секвею» – _____, не враховуючи _____ та _____.

_____ частини «секвою». Відхилення від нормальної позиції рук можливе у перші _____ секунд та останні _____ секунд музичного супроводу;
— у європейському «секвей» можна використовувати _____ підтримки впродовж всієї композиції. Тривалість кожної підтримки не повинна перевищувати _____ секунд.

30. Що ми розуміємо під терміном «підтримка» у спортивних танцях?

31. З яких компонентів складається лексика європейського «секвею»?

32. З яких компонентів складається лексика латиноамериканського «секвею»?

Теми рефератів та ІНДЗ:

1. Форми сучасної бальної хореографії.
2. «Формейшн» як форма сучасної бальної хореографії.
3. Театр танцю Вадима Єлізарова.
4. Хореографічне шоу в системі жанрів сценічної хореографії.
5. Система жанрів та форм сучасної бальної хореографії.
6. «Секвей» та «формейшн» - синтезовані форми сучасної бальної хореографії.
7. «Секвей» - змагання, жанр, форма.
8. «Сіквенс данс» (Sequence Dance) в системі жанрів сучасної бальної хореографії.
9. Ансамбль сучасного бального танцю як жанр хореографічного мистецтва.

Тема №9. Шляхи створення латиноамериканського та європейського «секвею»

Питання

9.1. «Секвей» – дієвий та дивертисментний.

9.2. Основні положення, які слід враховувати при створенні безсюжетного «секвею».

9.3. Як створювати сюжетний «секвей».

9.4. Діяльність балетмейстера при створенні художнього образу у композиції «секвей».

9.1. «Секвей» – дієвий та дивертисментний

Як різновид дуетного танцю, який створюють на лексичі сучасних спортивних бальних танців, латиноамериканський або європейський «секвей» може бути дієвим (сюжетним) або дивертисментним (безсюжетним).

Дивертисментний танець – є білим, безсюжетним танцем, який характеризує середовище; місце, де відбувається дія; настрій та загальний характер танцю.

Дивертисментний танець завжди *образний*, оскільки кожен танець сам по собі несе образ того народу або того жанру, до якого він належить.

Дивертисментний танець складати простіше ніж сюжетний, оскільки танцювальна винахідливість балетмейстера не зв'язана необхідністю проводити в ньому певну сюжетну лінію.

Разом з тим у будь-якому дивертисментному танці також абсолютно необхідно застосовувати закони драматургії та дотримувати правильне співвідношення між експозицією, зав'язкою, ступенями перед кульмінацією, самою кульмінацією і розв'язкою тобто законів драматургії.

Важливо, щоб композиція танцю – малюнок і текст-орнамент – теж знаходилися у правильному співвідношенні, інакше може вийти танець, багатий різноманітними рухами, але не винахідливий по малюнку, або навпаки.

Дієві або сюжетні танці – це танці, в яких розкривається зміст танцю, і конкретизуються образи його героїв. У дієвих танцях виявляються людські характери з властивими їм рисами і пристрастями.

Деякі відомі постановки спортивного «секвею» є сюжетними композиціями. Це такі постановки як «Bird» у

виконані Максима Кожевникова та Юлії Загоруйченко (США), «Sport Club» у виконання Веати Оніфатер та Максима Кожевникова (США), «Інка данс» у виконанні Франко Форміки та Оксани Лебедевої (Німеччина) та інші.

«Болеро» на музику М.Ревеля у виконанні Славика Крикливого та Олени Хворової (Росія) або «Ромський» у виконанні Славика Крикливого та Ганни Мельникова (Росія) можуть служити прикладом безсюжетної композиції.

9.2. Основні положення, які слід враховувати при створенні безсюжетного «секвею».

При створенні «секвею» як безсюжетного дуетного танцю необхідно обов'язково враховувати наступні положення:

- будувати «секвей», кожен його частину, кожен композиційну варіацію за законами драматургії;
- враховувати обмеження, що вимагають «Правила змагань із секвею»;
- композиція «секвею» повинна мати *лейтмодію*, композиційну тему, композиційні прийоми;
- хореографічний текст композиції розраховувати на виконавців ліричного або віртуозного характеру;
- враховувати співвідношення малюнка і тексту-орнаменту.

9.3. Як створювати сюжетний «секвей»

При створенні дієвого «секвею» слід враховувати наступні положення:

1) Дієвий танець неможливий без виразного руху, а виразні можливості людського тіла невичерпні. Приступаючи до постановки дієвого «сіквею», треба прагнути скласти танці ради виразу думок і почуттів, закладених у творі, створювати змістовний, проіннятий єдиною ідеєю хореографічний твір. Для цього і виконавцям треба володіти не тільки віртуозною технікою, а й володіти мистецтвом перевтілення, здатністю виражати в танці думки і почуття, що глибоко хвилюють глядачів. Ці переконання треба взяти за основу всієї творчості.

2) Дієвий танець логічно розвиває самостійну лінію поведінки кожного героя, не порушуючи єдності всієї

композиції.

Дієвий танець може бути складений для одного виконавця, коли логічно розвивається один образ, розкривається лінія поведінки одного героя.

Складніше скласти хореографічний діалог, де два образи, діючи кожен по-своєму, в той же час розвивають свої характери в органічному взаємозв'язку в умовах взаємодії. Ця складна робота вимагає великої професійної майстерності.

Складаючи дієвий танець, балетмейстер проводить в ньому послідовний розвиток образу, прагнучи у той же час до найбільш чітких і вражаючих за драматургією рішень кожної сцени й епізоду.

3) Створюючи дієвий танець слід пам'ятати, що техніка – не самоціль, а засіб втілення художнього образу

Дуетні танці сповнені складними підтримками, іноді партерними, іноді повітряними, залежно від задуму, фантазії та «почерку» балетмейстера і побудови хореографічного твору. Вони пронизані поетичним почуттям та виразною красою пластичного малюнка.

Механічно складені композиції, не натхненні думкою і почуттями, постають перед нами як танці, в яких немає ні душі, ні характеру. Вони можуть продемонструвати технологічні можливості школи танцю або природні дані виконавців: великий крок, високий стрибок, гнучкість корпусу, здібність до обертання і не більше того.

4) При створенні дієвого «секвею» слід дотримуватися загальної методики створення сюжетних хореографічних творів малої форми, а саме:

– уявити собі кожен образ, ставити перед ним завдання: «Що він робить? Для чого?» А потім, підбираючи необхідні слова, розповісти зміст.

– балетмейстер повинен продумати підтекст хореографічного тексту героя. *Підтекстом* називають логіку поведінки артиста на сцені і ті змістовні завдання, які ставить балетмейстер перед виконавцем, вимагаючи від нього конкретних дій, здатних розкрити і виразити певну думку;

– балетмейстер повинен сумістити музику і хореографічну драматургію;

– створюючи художній образ в композиції «секвей» необхідно скласти змістовну танцювальну лексику, яка говорила б мовою героя, розповідаючи про його переживання або його фізичний стан (горе, хвилювання, радість);

– «секвей», крім виразних засобів (малюнків та лексики), може включати і елементи пантоміми, міміки, жестикуляції залежно від змісту;

– малюнки у композиції «секвей» також несуть змістовне навантаження (у хвилюванні – малюнок буде зигзагоподібний, по колу; щасливий – лінійний, широкий);

– «секвей» складається по всіх законах драматургії;

– здійснюючи постановку «секвей», балетмейстер повинен працювати над акторською майстерністю виконавця, добиваючись змістовного виразу в обличчі, жестах, позах, ракурсах, рухах. Тому балетмейстер не повинен довіряти роль, що вимагає акторських даних і сценічної майстерності, людині не емоційній;

– використовуючи техніку у «секвей», необхідно стежити за тим, щоб це була не самоціль, а засіб втілення образу, і тому нею потрібно користуватися для змісту;

– поведінка актора в спектаклі (танці), що знає, що він повинен робити, і як, і для чого – є *крізна дія партії*. Цю лінію крізної дії створює балетмейстер в хореографічному тексті. Крізна дія є своєрідними сходами, по яких актор йде до своєї надзадачі.

9.4. Діяльність балетмейстера при створенні художнього образу у композиції «секвей»

Основне завдання будь-якого художника (живописця, режисера, музиканта, балетмейстера) – засобами свого мистецтва розповісти про конкретне явище, атмосферу певної події, про людей, добитися узагальненого художнього віддзеркалення дійсності, тобто створити художній образ.

«Произведение искусства говорит нам о чем-то ином.

чем-то, что оно непосредственно изображает. Создать художественный образ — значит, суметь в конкретном облике, в живом индивидуальном факте выразить общую идею, смысл события, дух времени, эпохи».¹

Художній образ – це конкретний характер людини, що виявляється в його відношенні до навколишньої дійсності, в діях і вчинках.

У художній творчості *образ* – явище збірне, типове, вигадане, але разом з тим узятє з самої гущавини життя. Він складається з безлічі органічних складових властивостей і особливостей особистості. Сюди входять:

- соціальна, національна, професійна приналежність героя,
- принципи його сприйняття життя,
- його розумова діяльність в процесі розвитку, вдосконалення або, навпаки, розкладання особи.

На створення художнього образу впливає багато факторів, але головним є сам *Художник*:

– *його життєві спостереження*. Тільки життя у всьому його різноманітті може з'явитися матеріалом для художника;

– *його світогляд*. Це його фундамент. Залежно від своєї індивідуальності, рівня культури, особливостей мислення кожен майстер використовує і свої особисті прийоми.

– *знання психології*. Це дає можливість розуміти різні характери, що зустрічаються в житті, вдачі, створюючи їх в своїй уяві.

– *та професіоналізм*. Для створення художньо правдивого образу майстер повинен бути професіоналом у високому ступені, тобто досконало знати технологію хореографічного мистецтва, вміти аналізувати музичний матеріал (форма, стиль, музичні характеристики), знати бальний танець, визначати жанрові і видові риси.

¹Мантанов В.В. *Образ, знак, условность*. М., Высшая школа, 1980, с.128.

Хореографічний образ (енциклопедія) – це художній образ, виражений хореографічною мовою. Іншими словами, – це цілісний вираз в танці почуттів, думок та характеру людини засобами хореографічного мистецтва.

Хореографічний образ – це сплав внутрішніх і зовнішніх рис особистості, розкритих засобами хореографії.

Балетмейстер створює хореографічний образ спираючись

- на сценарій та музику,
- або тільки на музику (якщо номер безсюжетний).

Для *хореографічного образу* важливо єдність виразних засобів. Він виражає зміст через лексику та малюнок. Образний танець завжди сповнений внутрішнім сенсом, він завжди говорить про людину, про країну, про час, про природу і т.д.

Головний засіб створення хореографічного образу – дієвий танець (сольний, ансамблевий, масовий), важливу роль також грає *пантоміма* і *дивертисментний танець*.

Основою хореографічного образу є хореографічний текст, складений балетмейстером. У відтворенні його виконавцями хореографічний образ може бути поглиблений або збіднений, спотворений. Хореографічний образ існує як засіб розкриття балетмейстерського задуму.

При виконанні «секвею» кожна пара створює свою історію, яка обумовлена індивідуальністю виконавців і тим музичним матеріалом, який вони обирають.

Загальні принципи створення хореографічного образу

Процес створення хореографічного образу починається з інтересу до нього, з вивчення матеріалів – історичних, літературних, іконографічних, музичних. Музика відображає інтонаційний лад свого часу і тому служить основною опорою в творчості балетмейстера, а образотворче мистецтво підказує пластичний малюнок певної епохи і народу.

Мало дослідити, побачити, потрібно ще й уміти узагальнити. Яка-небудь вражаюча риса, яскрава фраза, виразна реакція на звичайне явище – так виникає індивідуальний образ героя, узагальнений типовими рисами багатьох. Уміння вибрати головне, найістотніше грає велику роль для узагальненого образу

сучасника. Це означає, що окрім індивідуальних рис вдачі, герой несе в собі й типові риси.

Для створення індивідуальності образу необхідно продумати його біографію: з якого він роду, сім'ї, його звички, історія виховання героя, його зовнішність, інтереси, місцевість, де формувалася його характер: *що було, що є і що буде з героєм*. Тут основним виразним засобом буде хореографічний текст для створення правдивого образу. Важлива не тільки лексика, але і інтонація його пластичної мови – жести, міміка, мізансцени.

Слід бути уважним до деталей: окремим жестам, позам, затактовим рухам або *лейтрухам* – все це додає індивідуальні риси. Важливий костюм, грим, манера триматися. Тут необхідно відштовхнутися від сюжету, ідеї, музичного матеріалу, продумавши лінію поведінки героя (крізна дія розвиток образу). Але слід бути уважним, щоб велика кількість деталей не затулила образ.

Балетмейстер твердо повинен знати, на основі якої національної танцювальної мови або якого танцювального жанру буде побудована хореографічна лексика, що розкриває образ.

Не дивлячись на відмінність образів в хореографічному творі, всі вони повинні бути вирішені в єдиному стилі. Турбота про стильову єдність впливає на рішення образу в танцювальній постановці. Навіть один і той же балетмейстер може поставити різні твори абсолютно по-різному.

У роботі над створенням образу балетмейстер повинен проявити фантазію у створенні таких сценічних ситуацій, в яких герої розкривали б себе більш яскравіше, повніше.

Перед створенням конкретних рухів балетмейстер повинен вжитися в складений ним образ, щоб навчитися думати його думками, «розмовляти» його мовою. Спостереження, аналіз життєвих явищ, характери людей, їх взаємовідносин, психологія людських вчинків – все це є основою для фантазії художника.

Будь-який хореографічний твір будується по законах драматургії. Хореографічний образ теж створюється з урахуванням цих законів.

Слухаючи музику, балетмейстер створює в своїй уяві

хореографічні образи. Спочатку виникає мов би загальний контур, потім деталі образу. Щоб зробити його живим треба дати йому хореографічний текст, прагнути до сценічної правди дії. Слід добиватися злиття чутного (музичного образу) і зорового (хореографічного тексту).

Щоб хореографічний образ одержав на сцені найбільш яскраве втілення, балетмейстер повинен поставити перед виконавцями конкретні завдання, що витікають з дії сюжету, ідеї, крізної лінії образу. Треба детально розповісти виконавцям про образ і виразно показати хореографічний текст. Актор спочатку йде за балетмейстером, а потім своїм виконанням розвиває ідею балетмейстера.

Контрольні питання до Теми №9: «Шляхи створення європейського та латиноамериканського «секвею»

1. Який танець ми називаємо «дивертисментним»?
2. Вставити пропущені слова до тексту:
«Дивертисментний танець завжди _____, оскільки кожен танець сам по собі несе _____ того _____ або того _____, до якого він належить».
3. Які танці ми називаємо «дієвими»?
4. Вставити пропущені слова до тексту:
«При створенні «секвею» як безсюжетного дуетного танцю необхідно обов'язково враховувати наступні положення:
– будувати «секвей», кожен його частину, кожен композиційну варіацію _____;
– враховувати обмеження, що вимагають _____;
– композиція «секвею» повинна мати _____, композиційну _____, композиційні _____;
– хореографічний текст композиції «секвей» слід розраховувати на виконавців _____ або _____ характеру;
– враховувати _____ малюнка _____».

тексту-орнаменту.

5. Вставити пропущені слова до тексту:

«При створенні дієвого «секвею» слід враховувати наступні положення:

5) Дієвий танець неможливий без _____, а виразні можливості людського тіла _____.

6) Дієвий танець логічно розвиває самостійну _____ героя, не порушуючи _____ всієї композиції.

7) Створюючи дієвий танець слід пам'ятати, що _____ не самоціль, а засіб втілення _____.

8) При створенні дієвого «секвею» слід дотримуватися загальної методики створення сюжетних хореографічних творів малої форми, а саме:

– уявити собі кожен образ, ставити перед ним завдання: «_____? _____?» А потім, підбираючи необхідні слова, розповісти _____.

– балетмейстер повинен продумати _____ хореографічного тексту героя;

– балетмейстер повинен сумістити _____ і хореографічну драматургію;

– створюючи _____ композиції «секвею» необхідно складати змістовну танцювальну лексику, яка говорила б мовою героя, розповідаючи про його переживання або його фізичний стан (горе, хвилювання, радість);

– «секвей», крім виразних засобів (малюнків та лексики), може включати і елементи _____ залежно від змісту;

– малюнки у композиції «секвею» також несуть навантаження (у хвилюванні – малюнок буде зигзагоподібний, по колу; щасливий – лінійний, широкий);

– «секвей» _____ складається _____.

— здійснюючи постановку «секвею», балетмейстер повинен працювати над _____ майстерністю виконавця, добиваючись змістовного виразу в обличчі, жестах, позах, ракурсах, рухах;

— використовуючи _____ у «секвею», необхідно стежити за тим, щоб це була не самоціль, а засіб втілення образу, і тому нею потрібно користуватися для змісту;

— поведінка актора в спектаклі (танці), що знає, що він повинен робити, і як, і для чого — _____.

Цю _____ створює балетмейстер в хореографічному тексті. _____ є своєрідними сходи́нками, по яких актор йде до своєї надзадачі.

6. Що ми називаємо «підтекстом»?

7. Визначити зміст терміну «крізна дія» партії?

8. Вставити пропущені слова до тексту:

«_____ — засобами свого мистецтва розповісти про конкретне явище, атмосферу певної події, про людей, добитися узагальненого художнього віддзеркалення дійсності, тобто створити художній образ».

9. Визначити зміст терміну «художній образ».

10. З яких компонентів складається образ у художній творчості?

11. З'ясувати зміст терміну «хореографічний образ».

12. На що спирається балетмейстер створюючи художній образ?

13. Вставити пропущені слова до тексту:

«_____ — це художній образ, виражений хореографічною мовою. Іншими словами, — це цілісний вираз в танці почуттів, думок та характеру людини засобами хореографічного мистецтва».

13. Що є засобом створення хореографічного образу?

14. Що є основою хореографічного образу?

15. За допомогою одного короткого речення визначити сутність кожного абзацу тексту «Загальні принципи створення хореографічного образу» (повинно бути 11 речень).

Теми рефератів та ІНДЗ:

1. Художній образ у творах сучасної бальної хореографії.

2. Видатні виконавці «секвею»: історія та сучасність.

3. Етапи творчої діяльності балетмейстера — автора й постановника «секвею».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ауэрбах Л. Рассказы о вальсе/Л.Ауэрбах. – М.:Сов.Россия, 1980
2. Балет /Пер. с англ. – М.: Астрель АСТ, 2003. – 64с.: ил.
3. Балет: энциклопедия /Под ред. Ю.Н.Григоровича. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623с.
4. Бальные танцы. /Б-чка «В помощь худ. самодеятельности» №5 //Сост. А.Н. Беликова. – М.: Сов. Россия, 1977 – 96 с., ил., ноты.
5. Бальные танцы. /Б-чка «В помощь худ. самодеятельности», №5 //Сост. А.Н. Беликова – М.: Сов. Россия, 1979. – 112 с., ил., ноты.
6. Бальные танцы. /Б-чка «В помощь худ. самодеятельности» №3 //Сост. А.Н.Беликова. – М.: Сов. Россия, 1983. – 120 с., ил., ноты.
7. Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. – М.: 1864, с. 4.
8. Боттомер П. Учимся танцевать /перевод с англ. К.Молькова. – М., изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 256 с.
9. Васильева Е. Танец./Е.Васильева. – М.: Искусство, 1968. – 247 е., ил.
10. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. /М.В.Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1963. – 390 с. с ил. и нот.
11. Ванслов. В. Статьи о балете./В.Ванслов – : Л., 1980. – 267 е.: ил.
12. Габович М. Душой исполненный полет. /Об искусстве балета //М.Габович – М.: «Молодая гвардия». 176 с., с илл.
13. Голейзовский. К. Образы русской народной хореографии./ К.Голейзовский. – М. 1987. –457 с.
14. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. - Л.: Край, 2003. – 160с.
15. Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. – М.: 1953, с.214.
16. Дени Г. Все танцы./ Ги Дени, Люк Дассвиль – К.: Муз.

- Україна, 1983. – 341 с.
17. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. /Г.В.Добровольская. – М.: Искусство, 1975
 18. Еремина М.Ю. Роман с танцем./Сост. М.Ю.Еремина – Спб.: ООО ТФ Созвездие, 1983. – 252 с.
 19. Ермакова В.Н. Творец, или живая история бального танца /В.Н.Ермакова – Х.: ООО «Контур», 2007. – 216с.
 20. Захаров Р. Беседы о танце. /Мастера искусств участникам художественной самодеятельности //Р.В.Захаров – М.: Профиздат, 1963. 72 с. с ил.
 21. Захаров Р. Сочинение танца/Страницы педагогического опыта //Р.В.Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 224с., 24 л.ил.
 22. Захаров Р. Жизнь в танце. /Р.В.Захаров. – М.: Сов. Россия, 1970. – 144с.
 23. Захаров Р. Искусство балетмейстера/Р.В.Захаров. – М.:
 24. Кауль Н. Как научиться танцевать. Спортивные бальные танцы./Н.Кауль. – Ростов н/Д., «Феникс», 2004. – 352 с.
 25. Кинг Л. Интервью с Майклом Флетли /Л. Кинг //Киевские ведомости. – 2005. - №38 (3425). – С.18-19.
 26. Колногузенко Б.Н. Основы руководства и постановочной работы в самодеятельном ансамбле народного танца. /Метод. рекомендации. – Х.: Диарт, 1990. – 58 с.
 27. Костюми до шкільного свята /Упоряд. А.П.Тараканова. – К.:Рад. шк., 1985. – 48 с. з іл.
 28. Краткая литературная энциклопедия. Т.2/Под ред. Суркова – М.:Сов. энциклопедия, 1964.
 29. Краткий словарь по эстетике. – М.:1983
 30. Мантанов В.В. Образ, знак, условность./В.В.Мантанов – М.: Высшая школа, 1980, с.128.
 31. Методичні рекомендації з підготовки курсових, дипломних та магістерських робіт./Для студентів спеціальності «Хореографія» //Укладачі: Н.А.Бугаєць, О.В.Барабаш, В.М.Волчукова, О.І.Пінчук, О.В.Ліманська, О.Г.Покровська – Харків: ХНПУ, 2008. – 47с.
 32. Методичні рекомендації з курсу «Основи композиції та

- постановки танцю»/За кредитно-модульною системою навчання //Укладачі: В.М.Волчукова, І.М.Полянська, О.В.Барабаш, О.В.Ліманська. – Харків: ХНПУ, 2006. – 52с.
33. Музыкальные жанры./Сост. Т.Попова. – М.: Музыка, 1968 – 327с.
 34. Мур А. Бальные танцы./А.Мур. – Москва, АСТ «Астрель», 2004. – 319с.
 35. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах/Жан-Жорж Новерр. – Л.-М.: Искусство, 1965. – 376с., с ил.
 36. Оганов А.А. Произведение искусства и художественный образ /А.А. Оганов. – М.: Знание, 1978. – 64с.
 37. Основы латиноамериканских танцев /Современный бальный танец. Т.1. – Томск: Артист, 1998 – 480с.
 38. Плетнев Л. С реверансом.../Стихи, статьи и афоризмы//О жизни в танцах и о танцах в жизни. – ИРИА «Маренго Интернейшнл принт»
 39. Правила по змаганнях з «секвею» МФСТ.
 40. Решетило В.М. Театр танцю Вадима Єлізарова. – К.: АДЕФ-Україна, 2008 – 272с.
 41. Скудина Г. Балет/ Музыкальные жанры./Сост. Т.Попова. – М.: Музыка, 1968 – 327с.
 42. Слонимский.Ю.И. В честь танца./Ю.И.Слонимский. – М.: Искусство, 1968. – 369 е., ил.
 43. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера /Учебное пособие для студентов культ-просвет. фак. вузов культуры и искусств. – М., Просвещение, 1986 – 192 с., 1л ил.
 44. Смирнов И.В. Работа балетмейстера над хореографическим произведением. /И.В. Смирнов. – М.: Б.и., 1979 – 71с.
 45. Советский энциклопедический словарь./Под. ред. А.М.Прохорова, изд-е 4 – М., Сов. Энциклопедия, 1989. – с. 436-437.
 46. Современный бальный танец. /Пособие для студ. ин-тов культуры, уч-ся культ. - просвет. училищ и рук. коллективов бального танца //Под ред.В.М.Стриганова и В.И.Уральской. – М.: Просвещение, 1977. – 431с. с ил.
 47. Спортивний олімп України/За ред. М.П.Костенко, В.В.Болгова, І.І.Заседи, А.М.Дерюгіної, В.О.Венгліньскої. – К.: Новий світ, 2003. –187с.
 48. Станішевський Ю.О. Хореографічне мистецтво./Ю.О.Станішевський. – К.: Рад. Школа, 1969.
 49. Суворов Н.Н. Пути создания художественного образа: //Роль воображения в художественном творчестве / Н.Н. Суворов. — М.: Знание, 1984. — 64с.
 50. Українські бальні танці. /Навчально-методичний посібник//укл. Н.А.Бугаєць, О.В.Ліманська, О.І.Пінчук, М.С.Пінчук. – Харків: ХНПУ, 2006 – 140с.
 51. Уразгильдеев Р.Х. Танцы./История и сущность танцев, преимущественно бальных. – Пермь: Кн. изд-во, 1963. 44 с.
 52. Уральская В.И. Поиски и решения/В.И.Уральская. – М.: Сов. Россия, 1973. – с.61
 53. Уральская В.И. Природа танца /Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» №17. – М.: Советская Россия, 1985.
 54. Уральская В.И. Рождение танца /Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» №17. – М.: Советская Россия, 1981.
 55. Фокин М. Против течения /Воспоминания балеруна: статьи, письма //М.И.Фокин – Л.-М. 1962. – 638с., с ил.
 56. Фрагопуло М. Выразительные средства балетного искусства. /М.Х.Фрагопуло. – М.: Искусство, 1964.
 57. Худеков С.Н. Всеобщая история танца/С.Н.Худеков. – М.: Эксмо, 2010. – 608с.: ил.
 58. Шереметьевская Н.В. Танец на эстраде.– М.: Искусство, 1087. – 416с.
 59. Школьников Л. С. Рассказы о танцах./Послесловие Р. В. Захарова. – М.: Сов. Россия, 1966. – 128 с. с ил.
 60. Эльяш Н.И. Образы танца /Н.И. Эльяш – М.: Знание, 1970. -237 е., ил.
 61. Ястребов.Ю. От замысла до художественного воплощения /Постановка сюжетно-тематического танца.

- //Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» №11 – М.: Советская Россия, 1978.
62. Letter Service. Информационная служба для учителей танцев. /Д.Хэрн и П.Спенсер//перевод с англ. и ред. Ю.Пина. – HEARN&SPENCER LTD.
63. Wiczysty M. Tańczyć może każdy – Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979. – 310 s.=

ГЛОСАРІЙ

Ансамбль – форма хореографічного твору; хореографічна композиція на 4, 6, 8, 10 або 12 пар виконавців.

Балетний спектакль – художній твір, зміст якого утілюється у сценічних музично-хореографічних образах. Б.с. вирішується засобами танцю й пантоміми.

Ансамбль танцю – жанр хореографічного мистецтва.

Бальний танець – одна з побутових форм хореографії, яка в результаті подальшого історичного розвитку отримала ще й сценічні та спортивно-конкурсні форми.

Балетмейстер (від. нім. ballettmeister) – майстер балетного спектаклю.

Варіація (Variation) – це змінені або більш складні фігури, яка доповнює основні фігури.

Варіація – форма сучасної бальної хореографії.

Внутрішня техніка – вміння керувати своїми думками й почуттями, вміння наповнювати ними рухи, жести й пози. Внутрішня техніка – важливий елемент мистецтва перевтілення.

Виразні засоби – засоби художнього впливу окремого виду мистецтва, за допомогою яких розкривається й доноситься до глядача зміст твору мистецтва.

Дієві (сюжетні) танці – танці, в яких розкривається зміст танцю, і конкретизуються образи його героїв. У дієвих танцях виявляються людські характери з властивими їм рисами і пристрастями.

Дивертисментний (безсюжетний) танець – є білим, безсюжетним танцем, який характеризує середовище; місце, де відбувається дія; настрій, загальний характер національності.

Драматургія походить від старогрецького слова «драма», що означає дію.

Дуетний танець (дует) – мала форма сценічного танцю; парний танець танцівника і танцівниці – танцювальної пари. Може бути частиною спектаклю або самостійним номером. Не всяке спілкування на сцені танцівника і танцівниці є дуетним танцем. Дует двох танцівниць або танцівників може бути танцювальним діалогом або сценою-дуєтом.

Європейські танці – вид сучасної бальної хореографії, до складу якого входять п'ять наступних танців: Повільний вальс, Повільний фокстрот, Танго, Квікстеп і Віденський вальс.

Жанр танцювальний (франц. Genre) – внутрішній підрозділ, що історично склався в хореографічному мистецтві; тип хореографічного твору в єдності специфічних властивостей його форми і змісту.

Жест (фр. gest, лат. gestus – рух тіла) – це виразні (пластичні) можливості рук, голови, корпусу.

Зав'язка – перша частина твору, яка говорить про те, що тут зав'язується, розпочинається дія: тут герої знайомляться один з одним, між ними або ними та якоюсь третьою силою виникають конфлікти.

Змагання зі спортивних танців серед ансамблів («формейшн») – це синхронний виступ 6 або 8-ми спортивно-танцювальних пар (12 або 16 танцюристів) з композицією із 5-ти латиноамериканських або 5-ти європейських танців, яка побудована за спеціальними вимогами, під супровід спеціально скомпонованої фонограми.

Зміст і форма – естетичні категорії, що виражають співвідношення в мистецтві внутрішнього, духовного, ідейно-образного початку і його зовнішнього, безпосередньо сприйманого, чутного і зримого втілення.

Зовнішня техніка – це вміння із легкістю виконувати усі рухи, з яких складається танець.

Ідея – це та думка, заради виразу якої відбирається тематичний матеріал і створюється постановка.

Історико-побутові танці – бальні танці, що передалися нам у спадщину від попередніх поколінь.

Квартет або падекатр – мала форма сценічного танцю; танець чотирьох танцюристів. У бальній хореографії виконавці звичайно діляться на дві танцювальні пари (різновид – «формейшн на дві пари»). Бувають й інші комбінації: четверо хлопців або дівчат, троє хлопців й одна дівчина, троє дівчат й один хлопець.

Квінтет(на де сиз) та секстет(на де сенк) – мала форма

сценічного танцю; композиція для групи з для п'ятих або шістьох виконавців.

Композиція (від лат. compositio – вигадування, створення, складання, зв'язок, з'єднання) взаємозв'язок різнорідних елементів або компонентів художнього твору.

Композиція – це структура художнього твору, обумовлена його змістом.

Композиційна деталь – це найбільш характерні композиційні перебудови усередині малюнка, що сприяють розкриттю змісту, характеру та атмосфери танцю.

Композиційний план – це розгорнений хореографічний сценарій балету (або концертного номера), що включає режисерську розробку сюжету.

Композиційний план – це режисерсько-балетмейстерське рішення майбутнього хореографічного твору з конкретним завданням композитору, художнику, всій творчій групі.

Композиційні варіації – логічно завершені частини конкурсних варіацій, «секвею» та «формейшн».

Композиційний фрагмент – є найбільш крупною частиною основної композиції малюнка танцю, що розкриває зміст танцю і образне мислення балетмейстера.

Композиційний елемент – найважливіший засіб образної характеристики дійових осіб, як виразний засіб теж враховується при створенні малюнків.

Конкурсна варіація – специфічна форма дуетного танцю, який виконує танцювальна пара на змаганнях зі спортивних бальних танців.

Конкурсна варіація – хореографічна композиція для однієї пари виконавців (танцювальної пари), створена на основі одного європейського або латиноамериканського танцю із застосуванням обмежень, визначених «Правилами по змаганням зі спортивних бальних танців».

Кордебалет – хореографічна форма сценічного танцю; масовий танець на 12 та більше пар виконавців.

Крізна дія партії – поведінка актора в спектаклі (танці), що знає, що він повинен робити, і як, і для чого.

Кульмінація — найвища точка розвитку драматургії хореографічного твору; четвертий компонент закону драматургії. Тут досягає найвищого емоційного напруження динаміка розвитку сюжету, взаємовідношення героїв.

Латиноамериканські танці — вид (жанр) сучасної бальної хореографії, до складу якого входять наступні п'ять танців: Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль і Джайв.

Лібрето — це короткий опис змісту готового твору, призначений для глядачів (написане після його постановки, часто не співпадають).

Малюнок танцю — це розташування і переміщення танцюючих по сценічному майданчику.

Малюнок асиметричний — це малюнок контрастний, складний.

Малюнки прості (однопланові) — це малюнки, в яких глядач бачить один малюнок й одну групу виконавців.

Малюнок прохідний — це перехід з одного малюнка в інший без фіксації шляху проходження.

Малюнки складні (багатопланові) — це малюнки, в яких глядач бачить декілька малюнків одночасно.

Малюнок симетричний — це малюнок із дзеркальним відображенням.

Малюнок фіксуючий — це малюнок, який виходить з прохідного, й, на якому фіксується увага глядача.

Мізансцена — це яскрава пластична форма, яка визначається розвитком сценічної дії і яка сприяє розкриттю ідейного задуму, як даної сцени, так і всієї постановки.

Міміка — це виразне обличчя, це робота м'язів обличчя виконавців, в якій відображаються всі рухи душі, перебіг думки людини, його внутрішній світ, зміна настроїв.

Основна фігура — фігура, що є частиною основи танцю.

Підтекст — логіка поведінки артиста на сцені і ті змістовні завдання, які ставить балетмейстер перед виконавцем, вимагаючи від нього конкретних дій, здатних розкрити і виразити певну думку.

Програма — це драматургічна основа, на якій створюється

композиційний план, а потім хореографічне рішення постановки.

Програма — зміст, сюжет майбутнього хореографічного твору, викладений в літературній формі.

Перевтілитися — це значить пережити почуття сценічного образу, відчутти сценічну атмосферу з його позицій (героя).

Ракурс — це точка зору з центру залу для глядачів на виконавця.

Репертуар — слово французького походження, яке означає добір хореографічних творів, які йдуть у якому-небудь театрі (колективі) за певний проміжок часу.

Розв'язка — ідейно-етичний підсумок твору, який глядач повинен усвідомити в процесі збагнення того, що всього відбувається на сцені; п'ята частина хореографічного твору.

Ритм — термін «ритм» застосовується в широкому значенні і звичайно він відноситься до акцентованих ударів музики, що регулярно повторюються й надають характер музиці.

Сіквенс Данс (Sequence Dance) — танці з визначеними групами фігур, що повторяються, тобто танці із визначеною композицією.

Соло (від лат. Solus — один) — мала форма сценічного танцю; виконання одним танцівником (або танцівницею) варіації, концертного номера або будь-якого танцювального фрагмента в хореографічному творі.

Спортивний танець — один з видів танцю, який входить до програми спортивних змагань, й передбачає створення художнього образу на спортивному майданчику.

Ступені перед кульмінацією — третій компонент основного закону драматургії, це та частина твору, де розгортається дія. Конфлікт, риси якого визначилися в зав'язці, знаходить напруженість.

Сучасні бальні танці модних напрямків — нещодавно створені побутові (клубні, соціальні) танці, що не мають усталеної класифікації.

Сучасні бальні танці на національній основі — бальні танці, створені на основі рухів народних танців через технічне

спрощення цих рухів, збереження стилю, манери й схеми виконання та пристосування їх до умов виконання на сучасних танцювальних майданчиках і в сучасних стилізованих костюмах.

Сценарій (композиційний план) – це докладна, спеціально розроблена балетмейстером-хореографом послідовність танців або фігур танцю і пантомімних сцен.

Сценічний танець – один з основних видів танцю, який призначений для глядачів, та передбачає створення художнього образу на сцені.

«Секвей» – вид змагань зі спортивних бальних танців, під час яких кожна танцювальна пара виконує оригінальну довільну композицію тривалістю 3 хвилин плюс-мінус 15 секунд, яка містить у собі від одного до п'яти латиноамериканських (Румба, Самба, Ча-ча-ча, Пасодобль, Джайв) або європейських танців (Повільний вальс, Віденський вальс, Повільний фокстрот, Квікстеп та Танго), й хореографічне рішення якої обмежується «Правилами змагань із секвею». Під час виступу на паркеті танцює одна пара. Виступ пари оцінюється сумою двох оцінок (за шестибальною шкалою) – за техніку виконання та за артистизм виконання.

«Секвей» – оригінальна довільна композиція, яка виконується на змаганнях зі спортивних бальних танців однією танцювальною парою (танцювальний дует) протягом 3 хвилин плюс-мінус 15 секунд (2.45 до 3.30 хвилин), містить у собі від одного до п'яти латиноамериканських (Румба, Самба, Ча-ча-ча, Пасодобль, Джайв) або європейських танців (Повільний вальс, Віденський вальс, Повільний фокстрот, Квікстеп та Танго), хореографічне рішення якої обмежується «Правилами змагань із секвею».

Сюжетом називається система подій, за допомогою яких автор втілює суспільні конфлікти, розкриває характери героїв в діях і вчинках, у взаємовідносин між собою.

Танцмейстер – буквально означає «майстер танцю» – окремого номера.

Тема – це основна суспільна проблема, поставлена в творі. Тема – це той життєвий матеріал, який лягає в основу

твору.

Тріо або па-де-труа – форма сценічного танцю; танець у трьох. Іноді па-де-труа виконують двоє дівчат і один хлопець, іноді двоє хлопців і одна дівчина, або три хлопця, або три дівчини.

Фабула – це послідовність зображення подій, фактів, вчинків героїв у художньому оповіданні.

Фінал (лат. Finalis – кінцевий) – це кінець танцювального номеру, завершення останніх тактів музики, остання комбінація, відхід виконавців зі сцени або зупинка у фінальній позі.

Форма художня – (від лат. Forma – зовнішній вигляд) внутрішня організація, структура художнього твору, створена за допомогою системи образотворчих виразних засобів даного виду мистецтва для виразу художнього змісту.

Форма хореографічного мистецтва – сукупність прийомів і образотворчих засобів хореографічного твору.

Форма витвору танцювального мистецтва є системою специфічних ритмічно організованих виразних рухів людини, що втілюють і узагальнюють пластику реального життя.

Формейшн – 1) вид змагань в танцювальному спорті; 2) організаційна форма навчання в сучасній бальній хореографії; 3) хореографічна форма: концертна або конкурсно-спортивна.

Формейшн – вид змагань в танцювальному спорті, який полягає у синхронному виступі 6-ти або 8-ми спортивно-танцювальних пар (12 або 16 танцюристів) з хореографічною композицією, створеною за спеціальними вимогами відповідно до «Правил змагань з формейшн» на основі 5-ти латиноамериканських або 5-ти європейських танців, яку виконують під музичний супровід спеціально скомпонованої фонограми.

Формейшн – форма спортивного танцю; хореографічна композиція для ансамблю з 8-ми танцювальних пар, що приймає участь у змаганнях зі спортивних бальних танців, яка створена на основі 5-ти європейських або латиноамериканських танців відповідно до «Правил змагань з формейшн».

Хореограф – балетмейстер, який працює в самодіяльних

аматорських хореографічних колективах у жанрі малих і середніх (ансамблевих) форм хореографії.

Хореографічна лексика – це окремі рухи та пози, з яких складається танець.

Хореографічна мініатюра – мала форма танцювально-сценічної вистави. Існує як на естраді, так і у балетному театрі. Може бути сюжетною та безсюжетною. Є основою репертуару хореографічних ансамблів. Хореографічна мініатюра – форма, сприятлива до експерименту, пошуку нових образів й виразних засобів.

Хореографічний образ – це художній образ, виражений хореографічною мовою, це цілісний вираз в танці відчуттів, думок й характеру людини засобами хореографічного мистецтва.

Хореографічний образ – це сплав внутрішніх і зовнішніх рис особистості, розкритих засобами хореографії.

Хореографічний спектакль – велика форма танцювально-сценічного твору; складна художня система, що є логічним розвитком класичного балетного спектаклю, яка специфічним чином увібрала у себе його композицію форму, драматургію й постановчі прийоми.

Хореографічна сюїта – хореографічна композиція, яка складається із декількох танців, що об'єднані однією темою за принципом контрасту (повільно, швидко, дуже повільно, дуже швидко).

Хореографічний текст – поєднання у певній послідовності всіх танцювальних рухів, поз, міміки, жестів та ракурсів, що створюють той або інший танець, танцювально-пластичний епізод або хореографічний спектакль вцілому.

Хореографічне шоу – велика форма танцювально-сценічної вистави, яка складається з різних за жанром та формою танців, об'єднаних загальною темою.

Хореографія – самобутній вид творчої діяльності народу, підлеглий закономірностям розвитку культури суспільства як одна з її форм.

Експозиція – перший компонент закону драматургії, який знайомить глядачів з діючими особами, допомагає скласти

уявлення про характер героїв. У ній намічається характер розвитку дії; за допомогою особливостей костюма і декоративного оформлення, стилю і манери виконання виявляються прикмети часу, відтворюється образ епохи, визначається місце дії.

ДОДАТОК №1

Таблиця №1. Схема структурної побудови музичного твору

Схема структурної побудови музичного твору											
Музичний розмір: ¾			Темп: 29 т.хв.			Тривалість твору: 3.15 хв.					
№ такту у музичній фразі*			№ музичної фрази								
№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№8	№9	№10		
1	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
2	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
3	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
4	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
5	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
6	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
7	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
8	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	

Таблиця №2. Схема музично-драматургічної побудови хореографічного твору

хореографічного твору

Схема музично-драматургічної побудови хореографічного твору													
Музичний розмір – ¾			Темп – 29 тактів/хв..				Тривалість твору -3.15 хв.						
№ музичної фрази													
№ такту у музичній фразі*		№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№8	№9	№10		
Кількість тактів		8	8	26			16		8	8	10		
Драматургічна структура музичного твору		Експозиція		Зав'язка		1-ий ступінь розвитку дії			2-ий ступінь розвитку дії		3-ий ступінь розвитку дії	Кульмінація	Розв'язка

ДОДАТОК №2

Тематичний план курсу «Мистецтво балетмейстера»

Номери та найменування тем модулів	Всього годин	Розподіл навчального часу за видами занять					
		лекції	лабораторії	практичні	модульний контроль	індивідуальні	самостійні
5-й курс, 9-й семестр							
Змістовий модуль 1. Європейський та латиноамериканський «секвой»	20				1	10	9
Тема 1. Спортивні танці як жанр сучасної балетної хореографії	1					1	
Тема 2. Форми сучасних балетних танців: визначення	1						1

класифікація, характеристика									
Тема 3. «Секвей» – хореографічна форма спортивних балетних танців. Європейський та латиноамериканський «секвей»	1							1	
Тема 4. Методика створення європейського та латиноамериканського «секвею»	1							1	
Тема 5. Шляхи створення дивертисментного та лісового «секвею»	1							1	
Тема 6. Діяльність балетмейстера при створенні художнього образу у композиціях «секвей»	1							1	
Тема 7. Аналіз та постановка «секвею» з латиноамериканських або європейських балетних танців	8							3	5
Тема 8. Реставраційна робота студентів	5							1	4
Тема 9. Модульний контроль. Практичний показ	1						1		
5-й курс, 10-й семестр									
Змістовий модуль 2. Створення та постановка творчої частини дипломної роботи	36						1	26	9
Тема 10. Балетмейстер та сфери його творчої діяльності	2								2

II. Музично-драматургічний план – аналіз музичного супроводу та драматургія хореографічного твору

Схема структурної побудови музичного твору																																																
Музичний розмір: 3/4					Темп: 60 т/хв.					Тривалість: 2.30 хв.																																						
№	№ музичної фрази																																															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	13	14	15	16																																	
1	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓																																	
2	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓																																	
3	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓																																	
4	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓																																	
5	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓																																	
6	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓																																	
7	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓																																	
8	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓																																	
Частина драматургії																																																
																	Експозиція – 8т																															
																																	Зав'язка – 32 т															
Розвиток дії – 2 ст. – 24 т.																																																
																Розвиток дії 3ст-16т.																																
Кульмінація – 16 т.																																																
																Розв'язка – 8 т.																																

III. Постановчий план або графічне зображення танцю

№ №	Малюнки	Кіль- кість тактів	Хореографічна лексика
1.		8 т.	Простим танцювальним кроком партнер та партнерка виходять з-за лаштунків і рухаються один до одного.
2.		16 т.	Композиційна варіація №1
3.		16 т.	Композиційна варіація №2

4.		24 т.	Композиційна варіація №3
5.		16 т	Композиційна варіація №4
6.		24.	Композиційна варіація №5
7.		8 т.	Композиційна варіація №6

Хореографічна лексика

Композиційна варіація №1 – 16 тактів

1. 2 Лівих сольних повороти по невеликому колу (4 т) в Контра чек і Сліп півот (1т);
2. Поворот на 3-х кроках (1т);
3. Розкриття праворуч і ліворуч (2 т);
4. 2 Правих сольних повороти по невеликому колу, закінчуючи поворотом Д (4т);
5. Розкриття і поворот на 3-х кроках у Д і 2-х кроках з випадом (ланджем) на 2-му кроці у М (2т);
6. Кроки 5-6 Лівого повороту та Контра чек і Сліп півот (2т)

Композиційна варіація №2 – 16 тактів

1. Підтримка в обертанні, закінчуючи в ІПІ (4т).
2. Кроки відкритого Правого повороту у ритмі вальсу, закінчуючи поворотом Д під рукою М (4т).
3. Розкриття у Д (1т), «Ландж» на ПН (М) і ЛН (Д) (1т), вихід в атитюд у Д (2т) та 2 фігури «Контра поінт» (2т), закінчуючи поворотом Д під рукою М і вихід в основну позицію (2т)

Композиційна варіація №3 – 24 такти

1. Правий поворот (7т).
2. Зміна з Правого повороту до Лівого (1т).
3. Лівий поворот (7т).
4. Зміна з Лівого повороту до Правого (1т).
5. Правий спіт з пружною дією (1т).
6. Правий поворот (2т).
7. Правий спіт з пружною дією (1т).
8. Правий поворот (2т)
9. Правий спіт з пружною дією (1т),
10. Хезитейшн (1т).

Композиційна варіація №4 – 16 тактів

1. Контра чек і Сліп півот (1т).
2. Правий флекерл (6т).

- 3.Правий спін з пружною дією (1т).
 - 4.Кроки 1-3 Правого повороту (1т)
 - 5.Зміна з Правого пороту до Лівого (1т).
 - 6.Кроки 4-6 Лівого повороту(1т).
 - 7.Подвійний зворотний спін (1т)
 - 8.Лівий поворот (2т).
 9. Подвійний зворотний спін (2т)
- Композиційна варіація №5 – 24 такти**
- 1.Хезитейшн ВЛ,ВП,ВЛ(3т),
 - 2.Правий спін з пружною дією (1т).
 - 3.Хезитейшн ВП, ВЛ (2т).
 - 4.Спін з Пружною дією (1т).
 - 5.Хезитйшн ВП(1т).
 - 6.Останні кроки фігури Телеспін (1т).
 - 7.Кроки 1-з Лівого повороту з підтримкою Д (1т).
 - 8.Правий Хіндж (2т).
 - 9.Підтримка в обертанні ліворуч і праворуч (8т).
 - 10.Обертання в тіньовій позиції рухаючись назад (4т)
- Композиційна варіація №5 – 8 тактів**
- 1.Повороти Д в Контра чек (4т).
 - 2.Кроки назад (2т).
 - 3.Поворот Д в Оверсвей троувей знижаючись на підлоги на опорній нозі (4т).

Навчальне видання

Н.А.Бугасць, О.І.Пінчук, С.І.Пінчук

МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

**Навчально-методичний посібник
для студентів-хореографів бальної спеціалізації спеціальності
«Хореографія»**

Українською мовою

Віддруковано з готового оригінал макету
М.Харків, пр. Леніна, 12, ЦОП «Точка», тел. (057) 705-07-65
ФОП Шаблінська М.М. Св. В02№238292

www.copyto4ka.pp.ua
e-mail:copycentr@ukr.net

Видано за рахунок укладачів
Підписано до друку 2012р.



61002, Україна, м.Харків, вул.Артема, 29, ауд. 133
кафедра хореографії тел..(057) 700-35-11