

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет Традиционной белорусской культуры и современного искусства  
Кафедра театрального творчества

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ХОРЕОГРАФИЯ**

(название учебной дисциплины)

для специальности (направления специальности)

1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное)

(код и наименование специальности)

Составитель: Долинина Ольга Валерьевна, старший преподаватель

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета

протокол № 9 от «23» \_\_\_\_\_ 05\_\_\_\_\_ 2017\_\_ г.

Составитель:

*Долинина Ольга Валерьевна, старший преподаватель кафедры театрального творчества.*

Рецензенты:

*Корсакова Елена Евгеньевна, декан факультета заочного обучения учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;*

*Боровик Григорий Иванович, профессор кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», профессор, кандидат искусствоведения*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой театрального творчества .....*  
*название кафедры, разработчика УМК (ЭУМК)*

*(протокол от 24.02.2017 № 7);*

*Советом факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства*  
*полное название факультета*

*(протокол от 28.03.2017 № 8)*

# Содержание

1	Пояснительная записка	4
2	Теоретический раздел	6
2.1	Конспект лекций	6
2.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины	34
3	Практический раздел	35
3.1	Методические указания и темы практических занятий	35
3.2	Методические указания и тематика индивидуальных занятий	41
3.3	Темы для докладов и рефератов	41
4	Раздел контроля знаний	42
4.1	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов	42
4.2	Вопросы и требования к зачету (экзамену)	42
5	Вспомогательный раздел	44
5.1	Учебная программа	45
5.2	Список рекомендуемой основной литературы	57
5.3	Список рекомендуемой дополнительной литературы	57

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Хореография» разработана для учреждения высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по направлению специальности 1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное). Он включает материалы по теоретическому и практическому освоению комплекса профессиональных навыков режиссера.

Изучение учебной дисциплины «Хореография», находится в тесной взаимосвязи с основными дисциплинами театрального цикла «Режиссура», «Мастерство актера», «Сценическое движение», разделами дисциплины «Художественное оформление спектакля» (музыка, сценография), способствует развитию профессиональных навыков студентов, обучающихся по направлению специальности 1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное).

Содержание учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Хореография» направлено на знание и понимание роли и значения танцевально-пластической композиции в драматическом спектакле. Режиссерская разработка танцевального либретто является одним из этапов работы над спектаклем, поэтому особенно важно, когда ее проводит режиссер, владеющий танцевальным мастерством.

*Материалы УМК* направлены на получение теоретических знаний и практических навыков в сфере хореографического искусства, знакомство с основными принципами работы балетмейстера-постановщика и их реализации в процессе подготовки и выпуска театральной постановки.

*УМК предусматривает* изучение основных жанров хореографического искусства, которые используются при постановке танца в спектакле. Формирование общих представлений об основных стилях и направлениях в хореографическом искусстве. Правильное понимание и грамотное использование в режиссерских работах языка хореографического искусства. Двигательный навык, который находит отражение в четком и правильном исполнении и владении танцевальной техникой различных хореографических жанров.

Воспитание двигательных навыков, которые находят отражение в четком и правильном исполнении и владении танцевальной техникой различных хореографических стилей, интеллектуальный навык, который находит отражение в быстром и четком решении поставленных творческих задач при работе над драматическим спектаклем и хореографическим оформлением.

УМК направлен на формирование у студентов умений и навыков для создания пластического образа, хореографического номера или эпизода в спектакле посредством хореографии, умение органически вплести танец или танцевально-пластическую композицию в ткань драматического произведения, использование полученных знаний и навыков в качестве базы для профессионального воплощения творческих идей в педагогической, исследовательской практике, проявление оригинальных идей и образного мышления.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. КОНСПЕКТЫ ЛЕКЦИИ

#### **Тема 1. Введение. Предмет «Хореография (сценический танец, постановка танца в спектакле)». История хореографического искусства**

В драматическом спектакле огромное значение имеет его пластическое решение, танец. Пластика и танцевальные композиции возносят сценическое действие в новую эмоциональную сферу, часто способствуют раскрытию главной мысли спектакля, обнаруживают глубинную суть его художественной структуры.

В XX веке пластика занимает особое место в постановках драматических театров. Общеизвестно внимание К. С. Станиславского, особенно в поздние годы, к сценической выразительности человеческого тела; к жесту, позе, походке актера; к пластическому решению образа, мизансцены.

Ученик К. С. Станиславского Е. Б. Вахтангов создал сценические образы, отличавшиеся психологической глубиной, остротой и точностью характеристик. Однако психологическая разработанность роли сочеталась у него с графической четкостью пластического рисунка, предельной отточенностью формы, идеальной ритмичностью. Эти качества Вахтангова-актера стали основным требованием его режиссерского творчества.

Идеалом же Вс. Э. Мейерхольда была свободная пластика итальянской комедии масок, пластика балаганного актера, возвращенного цирковой пантомимой. Мейерхольд изучил технику греческого актера, игравшего в маске, то есть лишенного мимики и достигавшего максимума выразительности через тело.

Пластика и жест занимали важное место в постановках одного из крупнейших режиссеров — реформаторов театрального искусства XX века — А. Я. Таирова, умевшего создавать целостный пластический образ спектакля. Стремление Таирова к синтетическому сценическому искусству определило появление в его Камерном театре музыкально-драматических спектаклей с обширными пантомимическими вставками.

И сегодня режиссеры-постановщики все чаще уделяют внимание пластическому решению спектакля. Об этом свидетельствуют постановки таких режиссеров, как В. Пази, С. Спивак, Р. Виктюк и др.

Довольно часто в последнее время встречаются работы режиссеров, где динамика спектакля, его темпо-ритмы определяются танцем, точным

пластическим решением постановки. С помощью пластики раскрывается иной раз смысловое содержание кульминации спектакля.

Сегодня режиссер вместе с хореографом ставит сложные спектакли, пронизанные танцем, пластикой, пантомимой, которые позволяют зрителям увидеть весь объем их замысла, понять и проследить не простые внутренние сплетения, параллели, выстраиваемые режиссером и балетмейстером, объединяя танец, слово и действие в единое целое.

Бывает так, что режиссер-постановщик сам вынужден заниматься пластикой актера и постановкой танцевальных композиций. Однако с приходом в театр «своего хореографа», как правило, отказывается от этого, так как режиссер по пластике обладает гораздо большими средствами и возможностями, чтобы воплотить мысль режиссера-постановщика, оригинально пластически развить ее, раскрыть в художественном образе, неожиданном порой и для самого постановщика, и, конечно, привнести что-то свое.

У танца в оперных или балетных постановках, у него другие цели и задачи, неразрывно связанные с содержанием и спецификой драматической постановки.

Спектакль — создание многих: режиссера, балетмейстера, актеров, результат труда драматурга, художника, композитора. Но как бы ни была интересна работа одного из создателей сценического произведения, она не будет иметь художественной ценности, если существует сама по себе, вне связи с другими компонентами, составляющими гармонию спектакля.

Хореограф, балетмейстер в драматическом театре часто исполняет функции режиссера по пластике, и наоборот, режиссер по пластике часто является автором танцев в драматическом спектакле. Поэтому в диссертации понятия «хореограф», «балетмейстер» и «режиссер по пластике» рассматриваются, как идентичные.

Характер сотрудничества режиссера-постановщика и режиссера по пластике в работе над спектаклем, когда они уже давно трудятся вместе. Каждый из них знает творческие позиции другого. Они воистину творческие единомышленники. У них не только общее видение пьесы, образного строя будущего спектакля, но и общая терминология, общий подход к пластическому решению драматического спектакля. Здесь рассматривается также та роль, которую приобрели танец и пластика в общей структуре современного драматического спектакля.

Творческую взаимосвязь режиссера В. Пази и хореографа Н. Реутова, а также особенности их сотрудничества в работе над постановкой «Король.

Дама. Валет» (пьеса А. Гетмана по роману В. Набокова, 1997 г.), где наиболее содержательным представляется пластическое решение отдельных образов, сюжетных ситуаций, позволяющее более глубоко раскрыть характер основных персонажей, ту или иную сцену спектакля.

Так, например, пластика Франца (Валет — арт. М. Пореченков), подчеркивает его внутренние переживания после первой встречи с Мартой (Дама — арт. Е. Комиссаренко), его невысказанные мечты. Франц входит в пространство своего нового жилья отрешенно, описывает круги по комнате — кресло, телефон, воображаемое окно — все еще погруженный во что-то, с чем только что столкнулся в жизни. Постепенно раздевается: один предмет за другим — пиджак, брюки, рубашка, ботинки — развешивает на крючках так, как будто даже снимая одежду, не может освободиться от навязчивых мыслей о Марте. Снова возвращается к своему кружению — и вдруг останавливается, ломает дурную бесконечность привычных движений и принимает позу, превращаясь на мгновение в нечто совершенно иное, кем он не может, не смеет быть в своей жизни: то ли в птицу, готовую к полету, то ли в прекрасную фигуру атлета с античного барельефа... Но это длится лишь мгновения — и он снова возвращается «на круги своя», постепенно «вползая» в свою обыденную одежду, походку, жизнь... Этот пластический этюд, построенный на бытовых движениях человеческого тела, получил название «pedestrian dance» — «пеший танец».

Анализируя также сцену с манекенами. Бизнесмен Драйер (Король — арт. Д. Барков) имеет свой магазин, который специализируется на мужских костюмах и галстуках. В витрине этого магазина стоят манекены, рекламирующие одежду. Когда все посетители и хозяин покидают магазин, манекены оживают. Самым замечательным в этом изобретении была легкая, чуть стилизованная, но почти человеческая, походка механических роботов. И Драйер уже отчетливо представлял, как, в костюмах напоказ, за витриной, будут ходить туда-сюда искусственные манекены. Хореограф Николай Реутов сам исполняет в этом спектакле партию одного из манекенов. В его пластическом решении очевидно виртуозное мастерство танцовщика, его умение соединить академические элементы хореографии и напряженный характер драматического действия. Находка В. Пази и Н. Реутова позволяет объединить в одно целое и людей и манекенов (артисты: К. Хабенский, А. Зибров и сам Н. Реутов).

Манекены танцуют как люди, а люди иной раз напоминают манекенов. Точно живые трансформеры манекены дают возможность остро ощутить силу воздействия динамического содержания, доступного зрению, но не подвластного слову. Подобно тому, как танцовщица Эрика (акт. М.



Алешина) учит манекенов быть похожими на людей, Марта и ее муж, каждый на свой манер, лепят живую куклу из Франца.

«В спектакле В. Пази живые манекены исполняют эстрадное танго. Но это танго многозначительно, угрожающе, демонично. Балетмейстер Николай Реутов, актеры Андрей Зибров и Константин Хабенский и артистка Маргарита Алешина пронизывают все действие мертвенной, механической пластикой, фиксированными позами, резкими поворотами. Беззвучно управляют они аккуратным сценическим мирком...» Владислав Пази придает мотиву кукол-автоматов значение сквозного символа. «Николай Реутов еще раз доказывает важность своего весьма специфического искусства — превратить актеров драмы в выразительных, пластичных танцовщиков».

Основой его танцевального языка является широкий спектр движений современной танцевальной лексики. Реутов обладает уникальной способностью в своих пластических решениях использовать все слагаемые хореографии, музыки, пантомимы.

Танцовщики недостаточно технически оснащены, но они умеют погружаться в поэтику его хореографии так, что, охваченный энергетикой танца, наблюдаешь за сюжетной линией, за тем, что танцуют, и лишь потом — как танцуют.

В итоге, пластика и танец спектакля «Король. Дама. Валет» наравне с драматическим действием и музыкой являются главными составляющими постановки. Анализ сценического создания Пази и Реутова позволяет диссертанту прийти к выводу, что танец и пластика в данном случае выполняют функцию параллельно — развивающегося сюжета, который, на первый взгляд, связан с основным лишь косвенно. Но на самом деле метафорически сложно и глубоко раскрывает его с помощью не простых пластических решений, найденных совместно режиссером и балетмейстером.

Проанализировав творчество ряда талантливых современных режиссеров драматической сцены и рассмотрев характер их сотрудничества с режиссерами по пластике приходит к выводу, что танец и пластика сегодня занимают важное место в театральных постановках. Многие спектакли проложили новые пути в драматическом театре, сопрягая танец, пластику и драму в единое художественное целое. Они отличаются разнообразием и богатством пластических решений. В них представлены многие жанры, формы и даже направления танца и пластики разных эпох. Плодотворность совместной деятельности и творческих экспериментов режиссеров и балетмейстеров оказалась возможной, благодаря их ориентации на достижения предшественников и не боязнь поиска новых путей. Таким образом, мы видим, что творческие союзы режиссера и хореографа, и те,

которые сложились на постоянной основе, и те, которые возникли на один-два спектакля, открывают новые возможности современного драматического театра, обогащают традиционный язык драматической сцены и формируют новые средства художественной выразительности.

## **Тема 2. Хореография как компонент драматического действия. Методика использования хореографии в драматическом спектакле**

Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека. Согласно этому закону танец должен сочетать в себе в гармоническом соотношении все пять его частей:

1. *Экспозиция* может получиться ясной, доходчивой или, наоборот, скомканной, тусклой, незаметной.
2. *Завязка* – четкой и яркой или смазанной, тусклой, незаметной.
3. *Развитие действия* (ряд ступеней перед кульминацией) также бывает нарастающим, сильным или растянутым, расхолаживающим.
4. *Кульминация*, как и завязка, может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца, или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей.
5. *Развязка* должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает неоправданно внезапной, ничем не обусловленной, а в другом случае – затянутой, расхолаживающей, нарушающей все впечатление от танца.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применять их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Ведь ни один танец не может сравниться по какому-то стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою, особую форму воплощения. От таланта, изобретательности, опыта и мастерства хореографа, от его знания непреложных законов зависит создание яркой, неповторимой формы танцевального сочинения.

Вторым, после драматургии, компонентом хореографического произведения является музыка. Музыка и танец – сестра и брат, и живут они по одним, общим законам, но, если танец живет во времени и пространстве, то музыка только во времени. Синтез музыки и танца дал человечеству такое прекрасное искусство – классический балет.

В практике балетмейстеров-сочинителей встречаются два способа сочинения танца: на готовое музыкальное произведение и сочинение танца в соавторстве с композитором. Какой из них проще сказать трудно, но ярче, интереснее получается совместная работа балетмейстера и композитора. Ведь музыка должна быть создана по законам драматургии, то есть иметь экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, которые бы совпадали с танцевальными.

Третьим компонентом хореографического произведения является танцевальная речь, с помощью которой рассказывается содержание танца, раскрываются образы и характеры действующих лиц. Эту танцевальную, хореографическую речь мы называем текстом танца.

Танцевальная речь должна быть понятна без предварительного прочтения либретто, объясняющего содержание танца.

Танец должен нести какую-то мысль, особенно если этот танец ставится для исполнения детьми, текст того, что они исполняют должен быть им понятен.

Четвертым компонентом хореографического произведения является рисунок танца. Это перемещение танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след который они оставляют, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры. Без геометрических фигур нет танца ни в народе, ни на сцене: круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – все это используется в танцевальном рисунке.

Последним, пятым компонентом хореографического произведения можно назвать ракурс. Ракурс – это точка зрения из зрительного зала на танцующих: анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески – это все ракурсы.

От того, насколько балетмейстер умеет пользоваться ракурсами часто зависит богатство или скудость танцевального текста, содержательность сочиняемого танца.

### **Тема 3. Работа режиссера с балетмейстером. Введение танцевального материала в общую композицию спектакля. Постановочная и репетиционная работа**

Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека. Согласно этому

закону танец должен сочетать в себе в гармоническом соотношении все пять его частей.

А теперь рассмотрим подробнее каждый из пяти компонентов, органически и неразрывно связанных между собой.

*Экспозиция.* Назначение экспозиции – это введение в действие. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами: слушая музыку и наблюдая танцующих, понимают, что перед ними люди определенной национальности, живущие или жившие в определенную эпоху. Становится понятным жанр танца – народно-характерный, фольклорный, классический, эстрадный. Жанры танцев могут быть разнообразны, и экспозиция настраивает зрителей на восприятие одного из них.

*Завязка.* Танцующие, разместившись в определенном рисунке, начинают непосредственно танец. В завязке они делают более сложные движения, и нам становится интересно, что произойдет дальше, после этой завязки, как будет развиваться танец.

*Развитие танца.* Развитие танца, как и его завязка, определяются замыслом и содержанием хореографического произведения. Оно не обязательно должно идти по ступеням вверх, чтобы каждая последующая комбинация непременно перекрывала предыдущую. Могут быть и умышленные спады, как бы возвращающие назад с целью накопления средств для последующего взлета на более высокую ступень.

*Кульминация.* Кульминация – это вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводит к этой вершине. Следует отметить, что кульминация может быть построена как с использованием всех перечисленных компонентов, так и решена только с помощью текста или с помощью рисунка.

*Развязка.* Должна логически вытекать из всего хода танцевального действия, быть подготовленной им. Она должна завершить мысль, поставить ясную точку. Иногда внезапную остановку, обрыв танца называют развязкой. Это неверно. Если развязка не была подготовлена всем логическим развитием произведения от экспозиции до кульминации, то танцевальное сочинение невозможно считать завершенным.

Рисунок танца – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сцене, и зафиксируем эти передвижения на листе бумаги, то тем самым мы

зафиксируем рисунок танца. Рисунок танца, как и вся композиция должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Потому при анализе рисунка следует сказать, что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны.

Рисунок танца должен развиваться логично и способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. Логика рисунка танца предусматривает связь предыдущего рисунка с последующим, а также, что каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего.

В зависимости от задачи номера можно строить рисунок симметрично или ассиметрично. Без геометрических фигур нет танца ни в народе, ни на сцене: круги, спирали, диагонали, всевозможное сочетание линий, квадраты и т.д. – все это мы используем в танцевальном рисунке.

Логика развития рисунка диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Бывают случаи, когда в соответствии с замыслом танца нужно показать тревогу, взволнованность, стихию, тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому, тем самым создавая видимость хаоса на сцене. Недоговорив одну фразу, он начинает другую.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере.

Разнообразие и богатство рисунка никогда не должны быть самоцелью. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а только способствовал пониманию основной идеи танца.

Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется танце. Он должен отражать характер, образ музыки, ее стиль, находиться в тесной связи с темпом, ритмом музыкального произведения.

С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить либо в повторе, либо в развитии уже использованного рисунка.

Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должны найти адекватное выражение в композиции танца, следовательно, и в его рисунке. Так, например, форма рондо в музыкальном сочинении требует

соответствующего выявления в хореографии (в рисунке танца или в танцевальной лексике).

Мы сказали уже о соответствии рисунка танца характеру музыки. Например, лирический вальс требует рисунка плавного, неторопливого, если можно так сказать, напевного, а острый, четкий характер мазурки заставит балетмейстера обратиться к рисункам стремительным, с динамичным продвижением, резкими поворотами, неожиданными изменениями в направлении движения. Это не означает, что вальс и мазурка не могут иметь один и тот же рисунок. Круг может быть и в вальсе, и в мазурке, но характер рисунка в лирическом вальсе будет отличаться от мазурки, более динамичной, темпераментной, порывистой.

Темп музыкального произведения, динамика должны получить соответствующее выражение в рисунке танца. Темп определяет не только скорость движения, не только быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке, но и определяет характер произведения. Таким образом, динамика, темп являются и средствами выразительности танца. В музыкальном произведении есть лейтмотив – он должен быть и в рисунке (или в лексике, или в том и другом одновременно). Это может быть композиционный фрагмент или деталь. Неразрывно с рисунком связан переход. Это своеобразный «мостик», связывающий рисунки в единую последовательность. Переход и рисунок отличаются друг от друга тем, что переход имеет текущую форму, а рисунок – устойчивую. Если убрать из танца переход, то суть танца не измениться, а если заменить рисунок, то измениться весь танец. Переходы могут быть простые и интенсивные (когда развивается мысль ранее начатого рисунка).

Невозможно сочинять танец, рассматривая рисунок в отрыве от лексики, танцевального языка. Они тесно связаны. Если рисунок прост и лаконичен, его развитие достигается путем усложнения танцевальных движений, а там, где основным выразительным средством является динамично развивающийся рисунок, движений мало и в большинстве случаев они носят характер ходов.

Распределение танца по сценической площадке зависит от многих факторов, но прежде всего от той задачи, которую ставит перед собой балетмейстер в данном танцевальном номере. Он должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, который является для него наиболее важным. Существует несколько приемов для одного и того же рисунка, дающих возможность увеличить зрительское восприятие:

- смена ракурса;
- введение движений рук;

- изменение направления движения;
- удвоенное ускорение или замедление;
- прием контраста.

Следует отметить, что прием контраста одно из активных средств выразительности, широко применяемое в хореографии. Обязательно чередуется простой рисунок со сложным, для того, чтобы не утомлять внимание зрителя.

#### **Тема 4. Историко-бытовой танец. Танцевальная культура средневековья и эпохи Возрождения**

Для эпохи Средневековья было характерно чувство страха смерти; изображение смерти, как и дьявола, постоянно встречается в средневековой символике. Образ танцующей смерти возник уже в глубокой древности; фигура смерти появляется также в танцах многих первобытных обществ – например, до сегодняшнего дня она играет большую роль в магических обрядах водуистов. Но именно в эпоху Средневековья образ смерти превращается в символ потрясающей силы. «Танец смерти» (danse macabre), особенно широко распространился в Европе в XIV в., в периоды эпидемии чумы. В социальном смысле этот танец, как и сама смерть, уравнивал представителей разных сословий. В годы чумы «танец смерти» часто перерастал в историческое веселье. Обычно он начинался быстрой пляской; затем один из танцоров внезапно падал на землю, изображая мертвого, а остальные продолжали танцевать вокруг него, представляя в пародийном виде оплакивание покойника. Если мертвеца изображал мужчина, его возвращали к жизни поцелуи девушек; если девушка – ее целовали мужчины. После «воскрешения» следовал общий хороводный пляс.

От Средневековья дошло множество историй о маниакальной одержимости танцем. Во время христианских праздников народ внезапно начинал петь и танцевать у храмов, мешая проходившей в них церковной службе. Эти безумные танцы наблюдались во всех странах. В Германии они получили название «пляска св. Витта», а в Италии – «тарантелла».

Танец был не только необходимым средством разрядки, но и главным развлечением. Наибольшей популярностью пользовалась карола, первоначально представлявшая собой танец-шествие. Возникнув в Провансе как песня-танец, исполнявшийся только в мае, карола быстро распространилась по Европе благодаря странствующим менестрелям и в конце концов стала обязательным атрибутом всех праздников.

Средневековый танец оставался еще во многом импровизированным действием. Народ любил хороводы, но устойчивых правил танца не существовало. Танец был принятой формой ухаживания; их исполнители сопровождали танец пением; движения были самыми простыми.

В XII в. культ романтической любви и рыцарства в значительной мере преобразил танец, приглушив его откровенно эротические черты. Танец входил в число обычных для рыцаря занятий и выступал как своего рода домашняя параллель к турнирам на открытом воздухе. Обычно танец возглавляла одна пара, к ней присоединялись другие, медленно двигаясь по кругу; тип этого танца во многом напоминал полонез.

В эпоху позднего Средневековья проявляется различие между придворным парным танцем и деревенским групповым танцем. В социальном плане жесткого водораздела тогда еще не существовало. Селяне могли подражать придворному танцу, а рыцари любили иной раз присоединиться к сельскому хороводу. Крестьяне отдавались танцу с ничем не сдерживаемой непосредственностью, рыцари танцевали более строго, следуя придворному этикету. Народный танец по-прежнему был импровизацией, в то время как придворный танец становился все более манерным. Главной формой дворцового искусства был фигурный танец, где группа танцующих последовательно образовывала танцевальные построения.

Большое значение в развитии придворного танца сыграло появление профессиональных учителей танца, которые не только обучали танцу, но и являлись арбитрами в области этикета и манер и оказывали обычно большое влияние на атмосферу при дворе.

Развитие театрального танца в эпоху Ренессанса связано главным образом с Северной Италией, хотя несколько позже, когда танец распространился по Европе, источником его изысканной стилизации и барочной красоты стали французские дворы. Правители итальянских городов-государств, такие, как Медичи, Сфорца, Эсте и Гонзага, все больше внимания уделяли пышным зрелищам. Постепенно сложился набор танцевальных приемов с рядом обязательных правил. Оживленный сельский танец не подходил придворным дамам и кавалерам. Их одеяния, как и залы или сады, в которых они танцевали, сам строй их мыслей абсолютно не допускал неорганизованного движения. Чтобы навести порядок и усилить дисциплину, имелись специальные танцмейстеры, для которых танец был воплощением сдержанности и утонченности. В нем теперь не оставалось ничего «народного»; танец становился все более театральным. Профессиональные танцмейстеры заранее репетировали с дворянами



отдельные па и фигуры и режиссировали движения групп танцующих, а зрителями были другие придворные.

Развитие музыкального искусства в эпоху Ренессанса было тесно связано с развитием танца, поскольку почти все крупные композиторы в своих сочинениях ориентировались на танец. Традиция контрастного сопоставления медленного танца-шествия и живого прыжкового танца породила такую музыкальную форму, как сюита, которая, в свою очередь, оказала влияние на становление сонатной формы.

Маскарады, момерии и карнавальные шествия, излюбленные развлечения в Средние века, особенно распространились в эпоху Возрождения. В XV и XVI вв. такие представления устраивались в дворянских домах и по мере их усложнения превратились в дорогостоящие празднества. Больше всего в эпоху Ренессанса увлекались маскарадами, т.е. танцами в масках, причем маски имели в эту эпоху особое значение. Люди, желавшие сохранить свое инкогнито, путешествовали в масках; представители враждующих знатных семейств скрывали свои лица под масками.

Большой вклад в танец как общественное развлечение вносили и карнавалы. Самыми пышными из них были т.н. триумфы (*trionfi*), представления на мифологические сюжеты с искусно выполненными декорациями. Несколько более скромными были карри (*carrì*, от итал. *carro* – «повозка») – маскарады ремесленников и купцов в итальянских городах: здесь толпы людей в масках шествовали за декоративными символами своих профессий. Триумфы во владениях Медичи являли собой роскошные спектакли вне стен дворца. Медичи приглашали для их оформления лучших художников, в том числе архитектора Филиппо Брунеллески. В ту же эпоху во время придворных пиров и праздничных собраний в Италии и Франции выступали небольшие группы танцоров; во Франции такие выступления назывались *entremets*, в Италии – *intromessi* (буквально «междушествия»). Первоначально их можно было видеть на балах, а позже в театрах, под названием «интермеццо» или «интерлюдия». Именно танцевальная интерлюдия превратилась в XVII в. в весьма популярную самостоятельную форму балетного антре (т.е. «выхода»).

Самым же распространенным придворным танцем эпохи являлся баданс (фр. *basse danse*, ит. *bassa danza* – «низкий танец»), его в эпоху Ренессанса называли королем танцев. Это был плавный беспрыжковый танец в спокойном темпе. Одна из его форм – павана – стала излюбленным танцем XVI–XVII вв. Павана соответствовала этикетному поведению кавалеров и богатым, тяжелым одежаниям дам; ее сурово-торжественный склад хорошо

подходил к церемонии открытия придворного бала. Позднее павана по контрасту чередовалась с более оживленными танцами – обычно гальярдой.

Другим популярным придворным танцем в течение долгого времени был мориско (итал. «мавританский»); в период между 1550 и 1650 мориско был неизменным атрибутом любого значительного придворного праздника. Танец, исполнявшийся в одиночку и группами, возник из романтических воспоминаний о временах господства мавров. Исходная форма танца предусматривает два ряда по шести танцоров в каждом, причем некоторые из них должны были зачернять лица. Обычно танцоры надевали маскарадные костюмы, привязывали на ноги колокольчики и помахивали платками. Это был мужской танец, состоявший не столько из движений всем телом, сколько из взмахов руками и ногами. Мориско сохранил свою популярность в простонародье и до сих пор иногда исполняется в Испании и на Британских островах (англ. morris dance).

Эволюция танца в 1550–1660 шла от придворного представления – *ballet de cour* – к театральному танцу. Праздничные представления в Италии, Франции, Испании, наряду с мифологическими сюжетами и персонажами, часто включали популярные и народные танцы. Стремление сделать более зрелищными балльные интерлюдии преобразило этот жанр в интермеццо – миниатюрный спектакль с «живыми картинами» и танцами. Тяготение к театральности достигло кульминации в «Комедийном балете королевы», наиболее крупном придворном представлении, которое было поставлено в 1581 году и считается первым в истории настоящим балетом. В нем были использованы все типы придворных развлечений, с участием танцев – от пасторали до зрелищных интермеццо.

В Англии в это время господствовала мода на французские танцы. Вообще любовь к танцам – характерная черта елизаветинской эпохи. В театре после комедии или трагедии обязательно исполнялся танец (жига) или комическая танцевальная сценка. За драматическими пьесами, ставившимися во дворце, непременно следовала «маска» – комедийный дивертисмент, где фигурировали образы как античности, так и волшебной сказки, а центральный большой танец исполнялся всеми присутствующими дворянами. В противовес маске появилась антимаска – гротескное или комическое представление, исполнявшееся после главной маски. Танцмейстеры в течение многих недель обучали своих воспитанников, так как маска предполагала умение четко и энергично выполнять танцевальные движения. Кульминацией спектакля становилось «братание» исполнителей и зрителей: маскированные исполнители спектакля «выхватывали» из числа гостей особ противоположного пола и продолжали танцевать вместе с ними.

Танцы в таких представлениях – вольта, гальярда, куранта – относились к числу самых популярных в ту эпоху.

Бас-данс – от фр. *basse danse* – «низкий танец» – обобщающее название скользящих «беспрыжковых танцев» XVI в.; впервые они появились при Бургундском дворе. «Низкий танец» – составлял контраст «высокому танцу» (*danse haute*), для которого типичны высокие прыжки и подпрыгивания. Бас-данс являлся церемониальным танцем, похожим на полонез, т.е. связанным более с прохаживанием, нежели с танцем как таковым. Бас-данс считается предшественником эстампи. Танец мог исполняться как в двудольном (обычно), так и в трехдольном размере. Бас-данс состоял из трех частей: собственно бас-данс, его повторение и тордион – танец вприпрыжку. Бас-данс исчез в XVI в., вытесненный паваной.

Эстампи (*estampie*), или эстампида – средневековая инструментальная форма и танец из Прованса. Средневековые авторы упоминают о стантипе – возможно, латинизированном названии эстампиды. Каждая стантипа состояла из ряда «точек» (*puncti*): каждый *punctum* (точка) состоял из двух частей с одинаковыми началами (*apertum*) и разными завершениями (*clausum*). Дополнением к стантипе была дуктия (*ductia*), тоже состоявшая из «точек», под которую танцевали. Эстампи может считаться одним из главных танцев Средневековья.

Сальтарелло – энергичный итальянский танец в быстром темпе, трехдольном, иногда двудольном размере. Название происходит от *saltare* – «прыгать». Сальтарелло был особенно распространен в XVI–XVII вв., но в английских и итальянских рукописях он встречается уже в XIV в. В XVI в. сальтарелло исполнялся в паре с бас-дансом и пассамеццо (после них). Сегодня сальтарелло танцуют в Италии и Испании так же, как тарантеллу.

Мореска (мориско) – пантомимический танец, известный со времен раннего Средневековья. Танцовщики, в соответствии с сильно романтизированными представлениями о маврах, носили гротескные костюмы с колокольчиками у щиколотки; в музыке преобладали пунктирные ритмы и экзотические тембры. Часто лица одного или нескольких танцующих были выкрашены в черный цвет. В Европе танец распространялся в тех регионах, где имели место контакты между мусульманами и христианами. Европейская мореска берет начало в Испании, где о ней упоминается уже в XV в.

Куранта – танец в двудольном размере, первоначально пантомимический, известный с XVI в. Постепенно куранта приобрела трехдольный метр и в XVII в. стала исполняться в паре с аллемандой (после нее). Характерной чертой куранты XVII в. являются частые перемены метра с 3/2 на 6/4 и

обратно, что соответствовало чередованию двух основных фигур танца – *pas de courante* и *pas de coupe*.

Жига – английский танец, распространенный в XVI в. Название происходит либо от старофранцузского слова *giguer* («танцевать»), либо от древнеанглийского слова *giga* (народная скрипка). Сначала жига имела размер 4/4, позже жиги стали сочиняться в размере 6/8 с пунктированными восьмыми.

Павана – открывавший балы танец XVI–XVII вв., в двудольном (иногда в трехдольном) размере, представлявший собой медленное, величавое шествие. Павана происходит из Испании, ее название связано со словом *pavo* («павлин»); возможно, павана является поздней формой бас-данса. В XVII в. за паваной обычно следовала быстрая, с прыжками, гальярда. В Италии и Германии синонимом паваны часто выступала падована (от названия итальянского города Падуи). Немецкие композиторы в период после 1600 писали торжественные, пышные композиции, которые называли «паванами». Паваны сочиняли также английские мадригалисты У. Берд, Дж. Булль, О. Гиббонс и Дж. Дауленд.

Гальярда – веселый, оживленный танец XVI–XVII вв., сначала довольно быстрый, позже исполнявшийся в более сдержанном темпе, в трехдольном размере. Первоначально двудольная, гальярда затем изменила свой метр и стала «парой» к паване или пассамеццо (исполнялась после них). Гальярда была одним из любимых европейских танцев XVII в.

Бранль – обобщающее название для танцев XVI–XVII вв. Свои варианты бранля имелись в разных провинциях Франции – Бургундии, Пуату, Шампани, Пикардии, Лотарингия, Обаруа, Бретани. В XV в. бранль завершал бас-данс, в XVI–XVII вв. стал самостоятельным танцем, разновидности которого объединяли в сюиты. Порядок частей в бранль-сюите следующий: бранль двойной, бранль простой, бранль веселый, монтиранде и гавот; порядок может изменяться, однако гавот всегда стоит в конце. Бранль часто включался в балеты эпохи барокко, даже когда сам танец уже вышел из обихода.

Бергамаска – танец XVI–XVII вв. в размере 2/4 или 4/4, происходил из итальянского города Бергамо. Шекспир упоминает бергамаску в комедии «Сон в летнюю ночь», так что данный танец был известен в Англии уже в XVI в. В рукописях того времени бергамаска имеет определенную мелодию, которая часто представляет собой *basso ostinato* (т.е. постоянно повторяющийся бас) с вариациями.

Чакона – испанский танец XVI–XVIII вв., близкий к пассакалье. По описаниям авторов XVI и XVII вв., танец пришел в Испанию из Вест-Индии. В первоначальном виде чувственная и темпераментная, чакона в XVII в. превратилась в медленный величавый танец, в музыкальном отношении – с вариационным развитием на основе *basso ostinato*.

Аллеманда – от фр. *allemand* – «немецкий» – танец XVI–XVIII вв., как следует из его названия – немецкого происхождения. Подобно паване, аллеманда представляет собой танец в умеренном темпе и двудольном размере. За этим спокойным танцем обычно следовала оживленная трехдольная куранта.

В эпоху средних веков не приходится долго разыскивать носителей профессионального танца. После того, как христианская церковь уничтожила последние цирки, еще державшиеся при первых королях, после того, как была утрачена способность понимать чистую латынь, т.е. отпала возможность театральных представлений, – потребность в зрелищах удовлетворяли одни жонглеры.

Французское слово «жонглер» происходит от латинского *joculator* – шутник, остряк. Так называли странствующих профессиональных музыкантов и комедиантов – продолжателей традиций античных мимов и гистрионов. Искусство жонглеров связано с фольклором; они участвовали в народных празднествах, выступали на ярмарках, исполняли чужие или собственные сатирические песенки и стихи, пели и танцевали, аккомпанируя себе на виоле, роте или арфе. При этом в стороне остается столь важная для истории литературы и истории культуры огромная сфера деятельности жонглеров – сказителей эпоса, первых лирических поэтов и возможных авторов первых драматических диалогов светского театра. Почти не затронутым останется их музыкальное творчество и бытовая обстановка их жизни.

Жонглер не только обслуживал все потребности общества в художественном слове, пении, инструментальной музыке, забавлял своих зрителей и буффонной шуткой, и акробатикой, и жонглированием, показывал ученых зверей и марионеток, т.е. служил заменой театра для всего феодального общества. Кроме всего этого жонглер танцевал как профессионал, руководил танцами то в замке, то на селе, организовывал процессии и шествия при дворе и на церковных торжествах, обучал танцам знатную молодежь.

Неизвестно, наследовали жонглеры технику мимов или нет, но это представителя вполне аналогичной профессии в другую эпоху и с новым именем. Упоминания о жонглерах встречается уже в IV веке. С тех пор

облик, манера и репертуар этих профессиональных танцовщиков эволюционировали.

На английской миниатюре IX века изображен танцующий жонглер. Два его товарища играют, один на двойной флейте, другой на четырехструнной лире. Танцующий исполняет какое-то па высоко на пальцах, причем одна ступня изображена в профиль, другая фасом; правая рука поднята вверх. Взвившиеся одежды указывают на вращение. Положение ног позволяет предположить, что исполнялось пол-оборота на одном носке, затем доворот на двух ногах; исполнялось движение, вероятно, большое число раз подряд.

Первое же танцевальное изображение жонглера благодаря этому танцу на пальцах как будто является отголоском античности. В дальнейших описаниях приходится сталкиваться с прыжками, когда речь заходит об исполнительском искусстве жонглеров.

Слова «прыжок», «прыгать» часто встречаются в текстах и в средние века, и далее. Ранее все исследователи относили эти «прыжки» к проявлениям чистой акробатики. Однако это толкование не совсем верно. Про канатоходцев и уличных акробатов (бателеров) пишут: «... их сферой были антраша, пируэты...», т.е. танцевальные па. На канате также танцевали, что не мешало этим упражнениям обладать всеми особенностями и акробатическими упражнениями: рискованность, проявление ловкости, смелости и т.д.

Говоря о явлениях отдаленных эпох, необходимо считаться с отличием всего их жизненного уклада от нашего. В те времена любые вещи, даже предметы обихода, изготавливали неспешно, что давало возможность ремеслу подняться почти до уровня искусства. Так же неспешен был и сам человек, дававший себе время являть образ, присущий каждому общественному положению.

«Прыжки» жонглеров были отчасти акробатическими, но, говоря обо всем целом, мы делаем ударение на вторую половину, на танец, так как он окрашивал все целое; это был танец с акробатикой.

Повесть XIII века «О жонглере богоматери» рассказывает о том, как бедный странствующий жонглер всю жизнь тешил людей своими танцами и фокусами. Ничего другого он не умел и не знал никаких молитв. Однажды он попал в монастырь и предстал перед образом мадонны. Его охватило искреннее желание послужить мадонне, как служил он и людям, – и жонглер стал усердно кувыряться и проделывать перед образом мадонны акробатические прыжки. Мадонна не отвергла посильный дар, идущий от чистого сердца, а благосклонно приняла его. В повести написано, что этот

жонглер посвящает богоматери свои лучшие акробатические трюки. И все же из текста следует, что профессия этого жонглера – танец. Описанная в повести последовательность движений предстает именно как «танец с акробатикой».

Если бы этот жонглер был историческим лицом, его можно было бы назвать первым гением танца. Сделать из профессии, служившей только потехой зрителю, унижительным «ломаньем» из-за куска хлеба, средство для выражения вершин средневековой мысли (а поклонение богоматери – высший порыв средневековой души) – это гениально своей неожиданной новизной. И жонглер был бы первым профессионалом, поднявшим свой танец до уровня «полного человеческого достоинства». Но этот жонглер – лишь поэтический вымысел, и до появления профессионального танца, способного воплощать передовую идеологию своего времени, должно было пройти еще много веков.

Отрывок из романа XIII века «Фламенка» описывает танец жонглеров, напоминающий танцы мимов в античности: танец с чашей и с обручем, т.е. опять смесь танца и акробатики.

Сохранилось много изображений жонглеров. На одной из миниатюр XI века четыре танцовщика из хора царя Давида показывают танец с шарфами, причем поза и положение одежды говорят о том, что танцоры вертятся на двух ногах. Взаимное положение корпуса и ног аналогично античному – фронтальная плоскость ног и верхней части корпуса находятся почти под прямым углом.

Другая миниатюра того же времени начинает обширный цикл, посвященным танцу Саломеи, и знакомит с танцами жонглересс. Здесь просматривается параллель с античностью: среди жонглеров известно о постоянном присутствии жонглересс, в то время как на подмостках театра женщины не будут появляться до расцвета Возрождения.

Ватиканская миниатюра IX века показывают Саломею, исполняющую танец с мячиком. Изображения танца Саломеи дают почти всегда какой-нибудь акробатический момент, но все же эти изображения следует рассматривать именно как танец. Миниатюра XII века изображает танец Саломеи, где жонглересса делает акробатический «каскад». Любопытно отметить, что костюм жонглересс совершенно не соответствует их танцу: это всегда платье с узкими рукавами и длинной юбкой, что требовало особого проворства и ловкости в движении.

Другая разновидность миниатюр знакомит нас с «танцами рук» в средние века. Исследователи считают это доказательством преемственности танца

жонглеров от античности: культуре народов севера несвойственна выразительность и обилие движения рук.

Средневековые миниатюры показывают, что жонглерский танец – максимум профессионального танца для средних веков. Технически в нем проглядывают элементы современного классического танца. Однако между ними лежит огромная пропасть. Не следует забывать, что танец жонглеров проклят, опорочен и очернен церковью.

В XV и XVI веках появляется много руководств танца, но это все руководства «бальных» танцев, танцев для общества. Настоящую танцевальную культуру следует искать в низах общества, а отнюдь не в его аристократических верхах.

Танец жонглеров представляется виртуозным и технически проработанным, с сильной примесью акробатических движений, причем техника, возможно, унаследована от античных мимов. Характер движений – резкий, порывистый.

Постановления церковных соборов и поучения отцов церкви упоминают о гистрионах, иокулаторах, мимах, давая им и другие разнообразные наименования. Жонглерство развивается особенно быстро и широко в XII веке и достигает полного расцвета в XIII веке. В период расцвета типе жонглера совершенно не дифференцирован ни с точки зрения специальности, ни с точки зрения авторства и исполнительства, ни с точки зрения обслуживания тех или других слоев общества. Жонглер сочиняет и исполняет эпическую и лирическую поэзию и музыку, танцует, показывает акробатические трюки и фокусы, водит обезьян. Занимает порою очень высокое положение при дворе, порою нищенствует. Такого в средние века начало истории профессиональных танцовщиков, общее с инструменталистами, актерами и ярмарочными скоморохами.

К концу XIII века жонглеры начинают оседать в городах, и вскоре после этого начинается их дробление на специальности. В Париже в это время уже существует улица Жонглеров, где живут не только исполнители, но и те из жонглеров, которые специализировались на изготовлении инструментов. Эти мастера и отделились первыми и образовали свой цех. В первой трети XIV века менестрели, как они отныне предпочитают себя называть, усиленно отмежевываясь от низовых жонглеров, имеют уже «короля менестрелей Франции».

В начале XV века уже вполне определилась следующая дифференциация жонглерства, переставшего существовать как одно целое. Первый и высший разряд – это цех инструменталистов и мастеров танца. Они не только играют



на всевозможных инструментах, их наиболее выгодная специальность – содержать залы для танцев и эти бальные танцы преподавать. Преподают «мастера танца» во всех слоях общества. Те, которым удалось утвердиться в аристократических кругах и при дворе, пользуются большим почетом. Это цех вполне солидный, члены его – почтенные граждане, рождаются с представителями других профессий, хотя обычно, как и в прочих цехах, передают свою профессию по наследству.

Вторая категория – актеры – уже менее почетна, потому что подвергается во Франции отлучению от церкви. Эти актеры иногда танцуют, но проследить их участие в развитии танца не удастся.

Третья разновидность – собственно танцовщики.

Четвертая разновидность – бателеры – ярмарочные скоморохи, низы, которые имеют свой период расцвета и славы и влияют на развитие танца. Бателеры настолько презренны, что имя «жонглер», которое они продолжают носить, стало одним из самых обидных и грубых ругательств.

Вся эпоха Возрождения, начиная с XV века, проходит в области танца под знаком морески. Мореску танцуют на балу и в деревне, профессиональные танцовщики и представители высших слоев общества.

Корни морески – в древней пляске мечей. Воинственные пляски свойственны почти всем народам на известном уровне развития. Как и все первобытные танцы, они непосредственно связаны с верованиями симпатической магии: в первоначальной стадии – добыть себе победу, предварительно вызвав ее образ в пляске перед боем. Но с ходом развития культуры на первый план выступают ловкость и сила; воинственные танцы превращаются в танцы плодородия, заклинающие врагов сельского хозяйства и призывающие его процветание. Пляску мечей неизбежно сопровождало ряжение – белые одежды, бубенцы на поясах и перевязях ног, мечи и самое характерное – чернение лица. Чернение – одна из разновидностей маскирования лица, а маска появилась в танце с древнейших времен, особенно в танце экстатическом. Некоторые исследователи указывают, что сначала чернили лица и потому называли танцовщиков морисками, а не наоборот. Пляска мечей, маскирование и чернение лица являются общими для всех народов Западной Европы.

К началу средних веков пляска мечей перестала существовать в своей первобытной форме. Высшие слои общества, рыцари и дворяне, перестали ее танцевать, продолжая забавляться ею лишь в исполнении профессионалов – жонглеров. Слово «мореска» в применении к придворным развлечениям все более отходит от своего первоначального значения. Всякий танец ряженных и

маскированных зовется этим именем, в том числе и мореска в узком смысле – название определенного бального танца.

В XV веке появляются упоминания о труппе профессиональных танцовщиков. Эта труппа – пример новых профессиональных условий быта для наследников жонглеров, сделавших из танца свою специальность. Танцовщики морески бродили и искали работы, где можно, изредка устраиваясь прочнее и спокойней. Эта жизнь немногим отличается от прежней жизни жонглеров; новое в ней – специализация на одной профессии. Очевидна преемственность от жонглеров к танцовщикам морески, тем более что акробатические элементы входят в состав этого танца. Профессиональных танцовщиков морески называли морескьерами.

В Испании народный танец – явление стихийное и глубоко традиционное, а в Италии общественный танец нашел себе впервые теоретическую разработку, выработал свою терминологию. В Италии появляются и первые профессиональные учителя танцев, состоявшие при дворах всех владетельных князей. Они разрабатывали танцы для светских балов, ставили балеты, сами танцевали и обучали придворных танцовщиков. Часто танцовщики были и учителями фехтования и верховой езды.

Новый театральный жанр – итальянская комедия масок – слагался из танцовщиков, оказавшихся и выдающимися актерами. В приемах, движениях, позах комедии масок прослеживается преемственность от средневековых жонглеров и их наследников – морескьеров.

В конце эпохи Средневековья итальянские князья уделяли большое внимание пышным дворцовым празднествам. Важное место в них занимал танец, что породило потребность в профессиональных танцмейстерах.

## **Тема 5. Историко-бытовой танец. Танцевальная культура XVIII, XIX веков**

Бытовой танец XVIII столетия не имеет такого огромного количества названий, какое было в период позднего Возрождения, когда не только совершенствовались и усложнялись танцевальные формы прошлых эпох, но и создавалось много новых. Правда, и в XVIII веке продолжается процесс совершенствования и развития ранее существовавших танцев. Известно, что гавот появился еще в XVI веке, а популярность он приобретает лишь два столетия спустя. Второе рождение гавота происходит несколько необычно. В дворцовые и бальные залы он приходит не с сельских праздников, а со сценических подмостков, аранжированный опытной профессиональной

рукой. Гавот становится похожим на маленький балетный спектакль для двух исполнителей. Точно так же популярным становится скорый менуэт.

В первую половину XVIII века главенствуют парные танцы: бурре, пассье, ригодон, гавот и менуэт, в Англии к ним присоединяется хор-найк (ничего общего не имеющий с одноименным матросским танцем).

Танцам XVIII столетия свойственна живость темпа, усложненная техника. И тем не менее салтарелла, тордион, канарис и вольта — танцы, где встречаются прыжки, притопы, резкие повороты корпуса, — постепенно забываются.

Как и во всей культуре, в хореографическом искусстве Франции происходит много преобразований, реформ. Они были выражением прогрессивных идей, художественно-эстетических воззрений, передовых мыслителей страны. Просветители не оставили без внимания ни одной области культуры. В трудах Каюзака и Дидро, в произведениях Руссо содержится немало критических замечаний в адрес современного балетного театра. Их мысли о «действенном танце», о возврате театра «к природе» и живописности пластических композиций воспринимаются и во многом претворяются в жизнь реформатором балетного театра XVIII века Ж.-Ж. Новерром (1727-1810).

В эпоху Просвещения французская хореография развивается во всех направлениях. Совершенствуется и усложняется язык сценического танца, появляются новые формы бытового танца.

На сцене ярмарочных и бульварных театров, в комической опере значительное место занимает танцевальное искусство. Популярные бытовые танцы, народные пляски органически входят в сценическое действие.

Народное танцевальное искусство на протяжении всего века обогащает профессиональную хореографию. Его влияние особенно сказывается в эпоху французской буржуазной революции, когда и балетный театр и балетный репертуар пополняются массой новых названий за счет бытовых танцев и народных плясок.

Технически более сложным и совершенным становится язык сценического танца. Правда, в XVIII веке сценический танец одновременно является и бытовым. Вот почему для исполнения балетных композиций приходится длительно изучать позы и отдельные движения, тренироваться в выполнении поклонов и отдельных сложных фигур. Особенно труден менуэт. Его первое публичное исполнение было очень ответственным испытанием для новичков. Гёте, наблюдавший, как танцуют менуэт на одном из римских карнавалов, особо отмечал высокое исполнительское мастерство танцующих.

По-прежнему многие придворные танцы требуют детального освоения реверансов и поклонов. Новый покрой одежды, замысловатость причесок у дам придают поклонам и реверансам своеобразный характер.

Модные танцы построены на плавных и мягких движениях рук и корпуса, мелких изящных шагах. В них многое подчинено законам сценической хореографии.

Современная английская исследовательница Мелузин Вуд утверждает, что в XVIII веке кроме основных форм существовали еще и комбинированные: сарабанда-бурре, бурре-менуэт. Это были сложные по рисунку композиции, рассчитанные на одну пару.

В середине века парные танцы уступают место массовым, в первую очередь контрдансу. Контрданс сразу завоевывает симпатии широких общественных кругов. Ни один танец не может конкурировать с контрдансом. Ему посвящают специальные исследования. Только за период 1755—1787 годов появилось семнадцать монографий.

Охотнее всего контрданс исполняют на общественных балах и семейных вечерах. Его распространению немало способствуют новые нормы общественного поведения. Теперь на балах и танцевальных вечерах пары не строились согласно придворному церемониалу. Исполнители чувствовали себя более непринужденно. Контрданс порой превращался в танец-игру.

Английские знатоки разделяли контрданс на два вида: раунд и лонгуэйз. Раунд напоминает бранль; мужчины и женщины стоят попеременно. Лонгуэйз состоит из двух линий; мужской и женской; они расположены лицом друг к другу. Композиционный рисунок обоих видов очень замысловат. Танцующие часто меняются местами, располагаются группами по три, проходят под «воротами». Для английского контрданса характерно постепенное включение пар в танец и комбинация фигур парного и массового танца. Бесконечны варианты фигур. Очевидно, этим и объясняется огромное количество контрдансов. Некоторые исследователи утверждают, что число их равно нескольким сотням.

Композиции, напоминающие контрданс, имеются у многих народов.

В эпоху французской буржуазной революции танец, песня, музыка украшали бесчисленные народные празднества. Они становились неотъемлемой частью быта.

На площадях и улицах звучали оркестры, в садах Парижа устраивались специальные концерты для народа. После концертов, как правило, начинались танцы.

Грандиозные массовые празднества привлекали тысячи людей. По сути дела, это были театрализованные демонстрации, для которых писалась специальная музыка и тексты песен. Один из первых праздников — «Праздник Федерации» 14 июля 1790 года. Из разных концов Франции в Париж направлялись толпы народа, они шли вместе со своими депутатами, пели, танцевали. Провансальцы, овернцы, марсельцы — каждый исполнял собственный танец; с импровизированными плясками выступали солдаты.

Танцы на улицах и площадях носили хороводный, поистине массовый характер.

Французы вспомнили о старинной фарандоле. Теперь ее цепь составляли представители различных провинций. Возбужденные и радостные, проносились они в стремительном танце по улицам Парижа. Импровизационный массовый танец эпохи французской революции тесно связан с песней и часто иллюстрирует ее.

Придворные балы и в XVIII веке отличались изысканностью и роскошью. Французский король устраивал празднества то в Париже, то в богатейших загородных дворцах. Приближенные короля стремились во всем подражать двору. Они украшали свои замки картинами самых знаменитых художников, тратили колоссальные суммы на увеселения и пышные приемы.

Нередко балы устраивались в парках и садах. Изысканное и подчеркнуто изящное искусство рококо оказывало влияние на убранство балов, наряды дам, манеру поведения, стиль бальной хореографии.

Среди огромного списка танцев, которые исполнялись на придворных балах, ведущее место принадлежит скорому менуэту, гавоту, пассаде и контрдансу.

В конце века в буржуазных салонах устраивались вечера с танцами, выступлением певцов, музыкантов, знаменитых актеров. Эти вечера часто носили интимный характер, хотя и обставлялись очень богато. Именно здесь исполнялся танец с шалью. По всей вероятности, его появлению способствовало увлечение французского общества античной культурой и поэзией.

В существующих руководствах по бальной хореографии *pas de chale* не описан. Судя по литературным и иконографическим источникам, *pas de chale* — импровизационный женский танец, где игра с шарфом и движения рук имели большое значение. Одна, две, три дамы выходили в центр зала или гостиной, подбрасывали вверх легкий шарф, ловили его и затем проделывали с ним различные грациозные движения, обращая при этом особое внимание на плавность и красоту движений рук.

Во времена Наполеона I широкое распространение получили платные балы и маскарады на которых большой популярностью пользовался контрданс. Трудовой народ и крестьяне, приезжавшие на ярмарки, нередко устраивали танцевальные вечера в харчевнях и постоянных дворах. Здесь все было просто и непринужденно. Раздвигались столы, и под звуки деревенской скрипки и флейты начиналось веселье. Поначалу танцевальные вечера возникали стихийно. Затем они стали проходить регулярно. Больше всего любили собираться в харчевнях, устроенных в виде беседки и густо увитых зеленью. Одна харчевня вошла в историю своими ежегодными масленичными вечерами, которые оканчивались многолюдной фарандолой.

19-й век – это период массовых бальных танцев, которые отличались естественностью и «живым» ритмом. В этот промежуток времени теряет свою популярность когда-то востребованный менуэт. Этот вид хореографической композиции становится своеобразным инструментом воспитания хороших манер, развития изящности, красивой осанки и плавности движений. Танцевальная культура 19-го века наполняется такими видами постановок, как полька, кадрили, экосез, мазурка и, конечно же, вальс. Эти разновидности хореографических постановок происходят из разных стран, а именно Австрии, Германии, Англии и других. И невзирая на разные «корни», они становятся любимыми танцами по всему миру и пользуются огромной популярностью среди самых разных слоев общества.

Самое главное место в танцевальной культуре 19-го века занимает вальс. Именно на этот период приходится самый большой всплеск развития этого вида танца. Вальс задает характер всем бальным действиям. Придворные танцы насыщаются непринужденностью, свободой музыкального ритма и отсутствием сложных фигур. Благодаря простоте движений, поз и потрясающе красивому аккомпанементу, который отличается пленительной мелодичностью, вальс становится самым излюбленным танцем в 19-м веке, а также самым востребованным и неотъемлемым атрибутом придворных балов и других торжественных празднеств. К тому же, этот вид хореографической композиции имеет не только стандартную форму, но и обладает многообразием комбинаций и вариантов исполнения. Такая любовь к вальсу способствует огромному всплеску в области музыки, ведь самые знаменитые и талантливые композиторы считали своим долгом написать аккомпанемент для вальса.

В 19-м веке развивается не только вальс, но и получают широкое распространение другие виды танцев. Например, мазурка, которая обрела свою популярность за счет возможности самостоятельно создавать свои композиции танца участниками действия. Не менее любимой в 19-м веке

является полька, берущая свое начало с богемской народной пляски. Этот танец становится неотъемлемым атрибутом как на общественных грандиозных балах, так и на домашних праздниках.

Из других, не менее популярных хореографических постановок, можно выделить:

Полонез – танец, берущий свое начало еще с 17-го века, который сохранил свою форму и особое предназначение для торжественных шествий в качестве открывающего или заключающего действия на американских и многих европейских балах.

Кадриль – танец, что зародился в самом начале 19-го века во Франции. Особенность этого вида пляски заключается в уникальной композиции, построенной на повторении 4-6 разнообразных контрдансов в каре.

Па де катр – особая форма скоттиша, которая отличается грациозной медлительностью в России и ритмическими прыжками в Англии и Шотландии.

## **Тема 6. Белорусский народный танец**

Народные белорусские танцы являются неотъемлемой частью белорусской культуры. Специфика белорусского танцевального искусства складывалась в процессе формирования и развития белорусской народности и ее культуры (14-16 вв.), которая уходит своими корнями вглубь древней общерусской культуры.

Каждое значительное событие в жизни сопровождалось танцами, ни один праздник не мог без них обойтись, будь то свадьба, колядки, купала, зажинки, дожинки и т.д.

В танце, в художественном образе проявляется чувство красоты жизни, воодушевленность, темперамент, характер и основные черты народа.

Белорусские народные танцы можно разделить по циклам, соответствующие четырем периодам года. Зимой самое яркое событие - колядная неделя и святвечера, весной - Масленица, летом - Купала, осенью - Дожинки. Самым ярким и простым белорусским танцем является хоровод.

Музыкальным сопровождением танцев служили скрипка и бубен, цымбалы, дуда и гармонь. Зачастую танцы сопровождались пением частушек. Иногда такое исполнение превращалось в, своего рода, состязание, что придавало танцам ещё более юморной характер.

Долгое время танец существовал только в деревнях, так как высшее общество считало неподобающим танцевать «мужицкий» танец.

Широкую известность они приобрели благодаря Игнату Буйницкому и его труппе, которые вынесли эмоциональные и темпераментные танцы на большую сцену Беларуси и других стран в которых каждый может заказать дипломную работу.

В 1907 году Буйницкий основал белорусский народный театр, в котором был и режиссером, и актером, и танцором. Он сохранил всю первобытность белорусского танца, показал его красоту и проявляющийся в нем характер народа.

Можно сказать, что почти все белорусские танцы исполняются парами. Лишь иногда исполнение предоставлено одним парням или девушкам.

Рассмотрим самые популярные и однозначно лучшие творения белорусского народа.

Белорусский народный танец «Лявони́ха» - можно сказать, что этот танец очень популярен и любим в Беларуси. Этот танец танцуют парами под музыку одноименной песни. Возник танец на основе шутливого диалога песни Лявона и Лявони́хи, вокруг которых и вели танец.

Это быстрый стремительный танец, в котором может участвовать любое количество пар. Движения быстрые, но не сложные. Одежда - домотканые сандараки и свитки. Сейчас на сцене используют облегченный костюм, но сохранены все элементы традиционной одежды. Еще этот танец в некоторых местностях называют «Крутуха» из-за того, что пары часто кружатся.

Белорусский народный танец «Крыжачок» не менее популярен, чем предыдущий. Название отображает построение танцевальной формы танца (в форме креста, переходов крест-накрест). В некоторых районах Беларуси танец называют «Крыжак», что соответствует названию дикого селезня, а движения в этом танце передают ходу этой птицы. Этот танец также исполняют парами и в быстром темпе.

Белорусский народный танец «Кола» танцуют во время летнего праздника Купалы. Название танца «Кола» (колесо, круг) говорит о построении в нем. Танцуя этот танец, славят солнце, которое дарует людям свет и тепло.

Белорусский народный танец «Бульба» - танец, с такими движениями как полька, притоп, галоп, с использованием различных вариаций, очень веселый, яркий и эмоциональный. В танце задействованы только девушки.

Танец «Бульба» - это прекрасный пример того, как можно с легкостью и весельем относиться к утомительной работе, и как можно после нелегкого



труда расслабиться в озорной и задорной пляске. Для танца характерна легкость, живость, стремительность.

Белорусский народный танец «Млынок» показывает работу мельницы. Характерные особенности: сложные, но четкие переходы, замысловатые фигуры, быстрые перестроения.

Технически движения не очень сложные, но своеобразие в танец приносят движения рук. Этот танец очень хорошо отображает национальный колорит.

Белорусский народный танец «Малациночка» появился в конце 50-х годов двадцатого века. Его родиной можно назвать Оршанский район Витебской области. В этом танце присутствуют такие ритмические элементы как притопывания, подбивки, выстукивания. Все это показывает ритм машинной молотбы.

Белорусский народный танец «Таукачык» - довольно старинный белорусский танец. Он подразумевает толчение в ступе на кругу. Текст песни, под которую исполняется танец, отображает это действие. Этот танец интересен в построении и носит игровой характер.

Белорусский народный танец «Цапы» рассказывает о труде молотильщика, в целом отображаются удары цепью. На этом построены движения и схема танца.

Белорусский народный танец «Казачок» имеет древнюю историю и его танцуют не только в Беларуси, но и многих славянских странах.

Однако нужно сказать, что тут он приобрел свою новую манеру исполнения, новые движения, элементы. Этот танец скорее сольный. Он сложный в техническом плане, так как танцор должен показать все свое мастерство.

Белорусский народный танец «Юрочка» - очень забавный и смешной, так как в нем показываются черты характера персонажа Юрочки в комической форме. Это все происходит под музыку одноименной песни. Танец идет по кругу. Танцуют в нем парами вокруг главного героя Юрочки.

На этом не заканчивается все танцевальное богатство белорусского народа. Есть еще много интересных танцев, все они отличаются своей характерной динамичностью, яркостью и носят определенный сюжетный характер.

## Учебно-методическая карта учебной дисциплине «Хореография»

№ п/п	Наименование тем	аудиторных часов					форма контроля
		Всего часов	Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия	КСР	
1	<i>Тема 1.</i> Введение. Предмет «Хореография (сценический танец, постановка танца в спектакле)». История хореографического искусства	4	4	—	—	4	
2	<i>Тема 2.</i> Хореография как компонент драматического действия. Методика использования хореографии в драматическом спектакле	56	4	14	30	8	
3	<i>Тема 3.</i> Работа режиссера с балетмейстером. Введение танцевального материала в общую композицию спектакля. Постановочная и репетиционная работа	58	4	14	30	10	зачет
4	<i>Тема 4.</i> Историко-бытовой танец. Танцевальная культура средневековья и эпохи Возрождения	18	2	16	—	2	
5	<i>Тема 5.</i> Историко-бытовой танец. Танцевальная культура XVIII, XIX веков	18	2	14	—	2	
6	<i>Тема 6.</i> Тренировочные упражнения на основе классического танца и свободной пластики. Элементы бального и эстрадного танца	18	2	14	—	2	
7	<i>Тема 7.</i> Белорусский народный танец	20	2	16	—	2	экзамен
	Итого	198	20	88	60	30	

### 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 3.1. Методические указания к практическим занятиям

Методика обучения танцам разработана довольно широко. Выпущено большое количество книг. Однако специфика хореографического искусства, его многогранность, индивидуальные качества преподавателя вносят свои коррективы в методику преподавания.

Наибольшую сложность для педагога представляет работа с начинающими. Они быстро устают, допускают много ошибок при исполнении, часто забывают пройденное. Чтобы добиться хороших результатов в обучении, педагог должен использовать такие приемы, которые делают занятие интересным, концентрируют внимание студентов. Однако занимательное надо умело сочетать с малоинтересным, но необходимым.

При всем многообразии методов и приемов обучения необходимо выделить наиболее сложившиеся в практике преподавания танца. Прежде всего, аналитическая работа как в начале, так и в процессе всего обучения обеспечит эффективность освоения программы. Остановимся на основных способах повышения эффективности обучения танцу.

Занятия должны быть разнообразными как по содержанию (ритмические упражнения, задания на ориентировку, разучивание упражнений тренировочного характера, разучивание и повторение танцев), так и по набору применяемых методов. Это может быть небольшая беседа в виде вопросов и ответов, прослушивание музыки и самостоятельный ее разбор, наблюдение студентов за объяснением и показом педагога, разучивание и повторение движений, танцев.

При повторении необходимо избегать однообразия, скуки, вносить в знакомое движение, танец, элемент новизны, предъявлять новые требования, ставить новые задачи. Любое задание, которое предлагается выполнить студентам, должно соответствовать степени подготовленности к нему.

Занятия должны идти в хорошем темпе, не следует долго отрабатывать одно и то же движение, танец, долго объяснять, пытаться научить всему сразу. На занятии следует закрепить все навыки, которые вырабатывались ранее, повторить пройденные движения и фигуры, уточнить освоенное не до конца.

Разучивание танцев проводится в следующей последовательности.

Вводное слово педагога. Перед разучиванием нового танца педагог дает общую характеристику танцу – говорит об истории его возникновения, отмечает характерные особенности музыки и хореографии.

Если название не совсем понятно, дает объяснение к названию.

Далее идет прослушивание музыки и ее анализ, определяется ее характер, темп, музыкальный размер, ритмический рисунок, определяется строение (части музыкального предложения, фразы).

Разучивание элементов танца, танцевальных движений, поз, переходов и рисунка танца. Приступая к разучиванию движений, поз, переходов, рисунка, педагог объясняет и показывает их сам, затем то же повторяют ученики. Этот метод является традиционным и широко используется при обучении.

При разучивании движений с начинающими хорошие результаты дает метод, при котором ученики повторяют движение вместе с объяснением и показом преподавателя и, лишь затем исполняют движение самостоятельно. Это позволяет педагогу, фиксируя внимание на тех частях движения, где чаще всего допускаются ошибки, своевременно поправлять их. А студенты имеют возможность лучше разобраться в структуре движения, почувствовать его, быстрее запомнить.

Процесс разучивания обычно сопровождается музыкой или же под счет педагога. Наиболее распространенная последовательность разучивания под счет и музыку такая: педагог показывает под счет, студенты выполняют движение под счет. Затем педагог показывает под музыку, студенты выполняют движение под музыку.

Существует несколько методов разучивания танцевальных движений. Выбор метода зависит от сложности его структуры, входящих в него элементов.

Так метод разучивания по частям сводится к делению движения на простые части и разучиванию каждой части отдельно с последующей группировкой частей в нужной последовательности в единое целое. Этим методом разучивается, например, шаг польки, который можно разложить на две части: подскок и тройное переступание; или движение вальса, где можно разучивать отдельно сначала первую половину поворота, затем – вторую.

Целостный метод разучивания заключается в разучивании движения целиком в замедленном темпе.

Для разучивания особенно сложных движений может быть применено временное упрощение; этот метод заключается в том, что сложное

упражнение сводится к простой структуре и разучивается в таком виде. Затем движение постепенно усложняют, приближаясь к законченной форме.

Каждый метод разучивания имеет свои достоинства и недостатки. Так, при разучивании вальса по частям, когда отработана каждая часть отдельно, у студентов возникают трудности при исполнении подряд двух частей. Они плохо ориентируются при поворотах. В то же время разучивание вальса методом упрощения дает точное представление об ориентировке в пространстве и повороте в целом, но затрудняет отшлифовку элементов каждой части.

Разучивание положения рук и позы в парном танце. Разучиваются сначала в положении стоя на месте, затем закрепляются на простом танцевальном шаге, когда положения рук и поза легко и естественно принимаются, можно закрепить их на практике.

Полезно при разучивании положений рук и поз в парном танце объяснять и показывать каждый элемент отдельно. Такой метод позволяет добиться лучшего запоминания правил исполнения, более точного повторения элементов. Одновременно с разучиванием упражнений для рук и корпуса должна вестись постоянная работа над позами и положениями в парном танце.

В заключение разучивается соединение танцевальных движений, поз, переходов, рисунка в танцевальные комбинации, фигуры и целый танец.

Когда основные движения, позы, рисунок разучены, приступают к соединению их в танцевальные комбинации, которые разучиваются и отрабатываются. Затем комбинации собираются в фигуры танца, а фигуры - в целый танец. Фигуры танца и весь танец многократно повторяются и в целях запоминания, и для достижения более грамотного музыкального и выразительного исполнения.

Работа над художественным образом. Среди части педагогов распространено представление о том, что лишь при постановке сценического танца надо стремиться передавать художественный образ.

Любой танец – бальный, массовый, народный – эмоционально окрашен. В любом танце утверждаются определенные черты характера, определенные взаимоотношения между танцующими. Поэтическая задумчивость одного танца сменяется необузданной веселостью другого и сдержанностью, величавостью третьего и т. п.

Представление о танцевальном образе складывается постепенно. Обычно работа над танцевальным образом начинается с прослушивания музыки. Это помогает яснее представить характер образа, стиль танца.

Рассказ педагога о танце, о быте и нравах, обычаях того народа, чей танец разучивается, анализ того, какое они нашли отражение в танце, основные сведения об эпохе, в которую возник танец, знакомство с отличительными особенностями костюма, правилами этикета того времени, знание того, как эти бытовые характеристики проявились в бальном танце, расширяют и обогащают кругозор студентов, дополняют образ, созданный музыкой.

С разучивания движений танца, отработки поз, положений рук начинается основная работа над танцевальным образом. Точный показ педагога должен помочь увидеть типичные черты образа.

Таким образом, чтобы весь процесс обучения танцу был плодотворным, следует сочетать наглядность, технического совершенствования с осмыслением, с творческим поиском.

### **Тема 1. Тренировочные упражнения на основе классического танца и свободной пластики. Элементы бального и эстрадного танца**

Развитие мышечной свободы как основа культуры движений. Пластический тренинг на развитие подвижности суставов, мышечной силы, эластичности мышечной ткани. Основы классического танца (тренаж).

Танцевальная комбинация на основе современной и свободной пластики. Знакомство с основными направлениями бального и эстрадного танца. Танцевальная комбинация на основе бального и эстрадного танца.

### **Тема 2. Белорусский народный танец**

Знакомство с белорусской национальной хореографической культурой. Изучение традиционных белорусских танцев и их характерных особенностей.

Содержание и тематика традиционных белорусских танцев.

«Лявониха» — традиционный парно-массовый танец. Основные движения, танцевальная комбинация в паре, законченная танцевальная композиция.

«Полька» — парно-массовый танец. Основные движения, законченная танцевальная композиция.

«Карапет» — бытовой шуточный парный танец. Основные движения, танцевальная комбинация.

«Подиспань» — бытовой парный танец. Основные движения, танцевальная комбинация.

Положение рук в белорусском народном танце.

### **Тема 3. Историко-бытовой танец.**

#### **Танцевальная культура Средневековья и эпохи Возрождения**

Знакомство с танцевальной культурой Средневековья. Танцевальная культура крестьян и ремесленников.

«Бранль» — французский народный танец, первоисточник всех позднее появившихся бальных танцев, его роль в развитии бальной хореографии.

«Крестьянский бранль» — парно-массовый танец. Основные движения, танцевальные комбинации, законченная танцевальная композиция.

Знакомство с танцевальной культурой эпохи Возрождения. Придворные танцы эпохи Возрождения. Поклоны, реверансы.

«Павана» — придворный танец-шествие. Основные движения, положение в паре, законченная танцевальная композиция.

### **Тема 4. Историко-бытовой танец.**

#### **Танцевальная культура XVIII, XIX веков**

Знакомство с танцевальной культурой XVIII века. Бальные танцы XVIII века, поклоны и реверансы. Изменение в бытовой хореографии. На смену придворным танцам с их сложным этикетом приходят танцевальные формы, доступные широким кругам.

«Полонез» — бальный танец-шествие. Основной ход, положение в паре, законченная танцевальная композиция.

Танцевальная культура XIX века. XIX век — век массовых бальных танцев, ритмических, живых и естественных. Ведущее место принадлежит вальсу.

«Вальс» — бальный парный танец. Положение в паре, основные движения, танцевальная комбинация, законченная танцевальная композиция.

Поклоны и реверансы.

### **Тема 5. Хореография как компонент драматического действия.**

#### **Методика использования хореографии в драматическом спектакле**

Хореография как вид искусства (понятия танец, балет, хореография). Значение искусства хореографии в системе сценических искусств. Взаимосвязь с другими видами художественного творчества, ведущая роль

балетмейстера в искусстве хореографии. Общность и различия работы режиссера и балетмейстера.

Человеческая фигура и пространство. Человеческая фигура как единица измерения масштаба конкретного сценического пространства, значение ракурса.

Различные формы хореографических произведений.

Музыка как основа для создания хореографического произведения.

Стили и жанры хореографического искусства.

Основные законы драматургии и их применение в хореографическом произведении. Хореография как часть структуры драматического спектакля. Понятие о хореографической драматургии. Хореографический образ, пролог, эпизод, номер.

Последовательность создания хореографического номера: композиция, рисунок танца, хореографический текст, драматургическая завершенность, зрелищность. Жанровое и стилевое единство драматической основы и музыки номера, работа по сценическому воплощению номера.

## **Тема 6. Работа режиссера с балетмейстером.**

### **Введение танцевального материала в общую композицию спектакля.**

#### **Постановочная и репетиционная работа**

Ведущая роль режиссера в работе с балетмейстером в создании танцевального пластического материала драматического спектакля. Работа режиссера в подготовительный, репетиционный и постановочный периоды. Принципы творческой взаимосвязи режиссера и балетмейстера.

Составление режиссерского плана-задания балетмейстеру, определение действенной линии в решении танцевально-пластического материала. Подбор музыкального материала, выбор жанрового решения сцен. Режиссерская трактовка драматического произведения, и ее влияние на хореографическое решение спектакля.

Постановочная работа с использованием танцевально-пластического мастерства в драматическом спектакле.

Требования к режиссеру в постановочный период при просмотре эскизов танцевально-пластического материала. Критерии определения отбора выразительных средств, роль соответствия танцевально-пластического материала в решении сверхзадачи спектакля. Определение временных границ постановки, организация репетиций в условиях сценической площадки.



Введение танцевального материала в атмосферу сценического действия, уточнение танцевально-пластических характеристик актерского образа относительно сценического действия.

### **3.2. Методические указания и тематика индивидуальных занятий**

Индивидуальные занятия направлены на выявление, развитие и совершенствование индивидуальной пластической выразительности, на раскрытие творческого мышления студента.

#### **Тематика индивидуальных занятий**

1. Хореография как компонент драматического действия.
2. Методика использования хореографии в драматическом спектакле
3. Постановка хореографического этюда.
4. Постановочная и репетиционная работа.

### **3.3. Темы для докладов и рефератов**

- Хореография как вид искусства.
- Хореография как часть структуры драматического спектакля.
- Режиссерская трактовка драматического произведения и ее влияние на хореографическое решение спектакля.
- Значение хореографии в системе сценических искусств, взаимосвязь с другими видами художественного творчества

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1. Перечень заданий для самостоятельной работы

- изучение учебной литературы и конспектов;
- подготовка к практическим занятиям;
- подготовка к лекциям;
- подготовка рефератов и докладов;
- подготовка к зачетам и экзаменам;
- просмотр спектаклей и обсуждение с другими студентами;
- самостоятельная работа над хореографическими этюдами;
- самостоятельная репетиционная работы

### 4.2. Вопросы и требования к зачету (экзамену)

#### Требования к практическому показу:

1. Разминка с элементами свободной и современной пластики.
2. Разминка с элементами классического экзерсиса:
  - demi plie, grand plie по I, II и III позиции ног
  - battment tandy по I позиции ног крестом
  - battment tandy jete по I позиции ног крестом
  - soute по I-III позиции ног
  - por de bras для рук
3. Белорусский народный танец:
  - «Белорусская полька» – танцевальная комбинация
  - «Карапет» – танцевальная комбинация
  - «Подиспань» – танцевальная композиция
4. Историко-бытовой танец:
  - «Крестьянский бранль» – хореографическая композиция
  - «Павана» – хореографическая композиция
  - «Быстрый вальс» – танцевальная комбинация
  - «Полонез» – хореографическая композиция
  - «Менуэт» – танцевальная комбинация
  - «Мазурка» – танцевальная комбинация
  - «Комбинированная полька» – танцевальная комбинация

5. Эстрадный танец:
- «Ча-ча-ча» – танцевальная комбинация
  - «Рок-н-ролл» – танцевальная комбинация
6. Хореографический номер (танцевальная композиция) в драматическом спектакле или сюжетный хореографический номер на литературной основе.

**Вопросы:**

1. Хореография как вид искусства
2. Что входит в режиссерский план-задание балетмейстеру для постановки хореографического номера в драматическом спектакле.
3. Основные законы драматургии и их применение в хореографическом произведении.
4. Музыка в хореографическом произведении.
5. Что в себя включает композиция танца?
6. Бытовые танцы средних веков.
7. Бытовые танцы эпохи Возрождения.
8. Бытовые танцы 18-19 веков.
9. Белорусский народный танец.
10. Белорусские танцы раскрывающие характер народа.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И  
ИСКУССТВ»

**УТВЕРЖДАЮ**

Ректор

УО «Белорусский государственный  
университет культуры и искусств»

\_\_\_\_\_ Ю.П.Бондарь

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

Регистрационный № УД - \_\_\_\_\_ /р.

**ХОРЕОГРАФИЯ**

Учебная программа по специальности 1-18 01 01 Народное творчество  
(по направлениям) направлению специальности  
1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное)

Минск 2017

## **Составитель**

*О.В. Долинина*, преподаватель кафедры театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

## **Рецензенты:**

*Н.В. Карчевская*, доцент кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

*Г.И. Боровик*, профессор кафедры режиссуры хореографии учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», кандидат искусствоведения

## **Рекомендована к утверждению:**

*кафедрой* театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 7 от 26.02.2015 г.)

*президиумом* научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 4 от 12.03.2015 г.)

Ответственный за редакцию \_\_\_\_\_

Ответственный за выпуск *О.В. Долинина*

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Программа по дисциплине «Хореография» разработана для студентов очной и заочной форм обучения учреждения высшего образования в соответствии с требованиями образовательного стандарта по направлению специальности 1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное). Она включает материалы по теоретическому и практическому освоению комплекса профессиональных навыков режиссера.

Дисциплина «Хореография», находясь в тесной взаимосвязи с основными дисциплинами театрального цикла «Режиссура», «Мастерство актера», «Сценическое движение», разделами дисциплины «Художественное оформление спектакля» (музыка, сценография), способствует развитию профессиональных навыков студентов, обучающихся по направлению специальности 1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное).

Содержание дисциплины направлено на знание и понимание роли и значения танцевально-пластической композиции в драматическом спектакле. Танец в драматическом театре имеет свои, только ему присущие особенности. Он неразрывно связан с содержанием и спецификой драматической постановки. Режиссерская разработка танцевального либретто является одним из этапов работы над спектаклем, поэтому ее ценность бесспорна в том случае, когда ее проводит режиссер, владеющий танцевальным мастерством.

*Цель* изучения дисциплины: формирование теоретических знаний и практических навыков в сфере хореографического искусства, знакомство с основными принципами работы балетмейстера-постановщика и их реализация в процессе подготовки и выпуска театральной постановки.

*Задачи* изучения дисциплины:

- 1) Изучение основных жанров хореографического искусства, которые используются при постановке танца в спектакле;
- 2) Формирование общих представлений об основных стилях и направлениях в хореографическом искусстве;
- 3) Правильное понимание и грамотное использование в режиссерских работах языка хореографического искусства;
- 4) Научиться постановке задачи хореографу для создания танцевальной композиции в спектакле;
- 5) Воспитать и развить танцевально-пластическое воображение.

В результате изучения данного курса студент должен *знать*:

- структурно-композиционные основы танцевального материала;
- специфику построения и использования танцевальной композиции в драматическом спектакле;
- различные танцевальные направления, стили и принципы их использования;
- творчество выдающихся балетмейстеров-постановщиков.

Студент должен *уметь*:

- создать пластический образ, хореографический номер или эпизод в спектакле посредством хореографии;
- органически вплести танец или танцевально-пластическую композицию в ткань драматического произведения;
- использовать полученные знания и навыки как базу профессионального общения с балетмейстером;
- грамотно формулировать план-задачу балетмейстеру.

В ходе обучения должны быть сформированы определенные профессиональные *навыки*:

- двигательный навык, который находит отражение в четком и правильном исполнении и владении танцевальной техникой различных хореографических жанров;
- интеллектуальный навык, который находит отражение в быстром и четком решении поставленных творческих задач при работе над драматическим спектаклем и хореографическим оформлением;

В качестве эффективных педагогических методик и технологий, способствующих вовлечению студентов в поиск и управление знаниями необходимо выделить:

- технологии учебно-исследовательской деятельности;
- коммуникативные технологии (учебные творческие задания, дискуссии и другие активные формы и методы).

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины предусмотрено 296 часов, из них 142 аудиторных (26 лекционных, 112 практических, 4 индивидуальных).

Формой контроля является экзамен, зачет.



ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН  
ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ХОРЕОГРАФИЯ»

№ п/п	Наименование тем	Всего часов	Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия
1	<i>Тема 1.</i> Введение. Предмет «Хореография (сценический танец, постановка танца в спектакле)». История хореографического искусства	4	4	—	—
2	<i>Тема 2.</i> Хореография как компонент драматического действия. Методика использования хореографии в драматическом спектакле	20	4	14	2
3	<i>Тема 3.</i> Работа режиссера с балетмейстером. Введение танцевального материала в общую композицию спектакля. Постановочная и репетиционная работа	24	6	16	2
4	<i>Тема 4.</i> Историко-бытовой танец. Танцевальная культура средневековья и эпохи Возрождения	24	4	20	—
5	<i>Тема 5.</i> Историко-бытовой танец. Танцевальная культура XVIII, XIX веков	26	4	22	—
6	<i>Тема 6.</i> Тренировочные упражнения на основе классического танца и свободной пластики. Элементы бального и эстрадного танца	22	2	20	—
7	<i>Тема 7.</i> Белорусский народный танец	22	2	20	—
	Итого	142	26	112	4

## СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

### **Тема 1. Введение. Предмет «Хореография (сценический танец, постановка танца в спектакле)». История хореографического искусства**

Общее ознакомление с предметом «Хореография (сценический танец, постановка танца в спектакле)», определение целей и задач курса. Краткая история искусства хореографии. Работы выдающегося мастера хореографии Ж.Ж. Новера и его книга «Письма о танце и балетах». Творчество балетмейстеров-постановщиков Р.Захарова и М.Лавровского. Мастера народно-сценического танца И. Моисеев, И. Вирский.

### **Тема 2. Хореография как компонент драматического действия. Методика использования хореографии в драматическом спектакле**

Хореография как вид искусства (понятия танец, балет, хореография). Значение искусства хореографии в системе сценических искусств. Взаимосвязь с другими видами художественного творчества, ведущая роль балетмейстера в искусстве хореографии. Общность и различия работы режиссера и балетмейстера.

Человеческая фигура и пространство. Человеческая фигура как единица измерения масштаба конкретного сценического пространства, значение ракурса.

Различные формы хореографических произведений.

Музыка как основа для создания хореографического произведения.

Стили и жанры хореографического искусства.

Основные законы драматургии и их применение в хореографическом произведении. Хореография как часть структуры драматического спектакля. Понятие о хореографической драматургии. Хореографический образ, пролог, эпизод, номер.

Последовательность создания хореографического номера: композиция, рисунок танца, хореографический текст, драматургическая завершенность, зрелищность. Жанровое и стилевое единство драматической основы и музыки номера, работа по сценическому воплощению номера.

### **Тема 3. Работа режиссера с балетмейстером. Введение танцевального материала в общую композицию спектакля. Постановочная и репетиционная работа**

Ведущая роль режиссера в работе с балетмейстером в создании танцевального пластического материала драматического спектакля. Работа режиссера в подготовительный, репетиционный и постановочный периоды. Принципы творческой взаимосвязи режиссера и балетмейстера.

Составление режиссерского плана-задания балетмейстеру, определение действенной линии в решении танцевально-пластического материала. Подбор музыкального материала, выбор жанрового решения сцен. Режиссерская трактовка драматического произведения, и ее влияние на хореографическое решение спектакля.

Постановочная работа с использованием танцевально-пластического мастерства в драматическом спектакле.

Требования к режиссеру в постановочный период при просмотре эскизов танцевально-пластического материала. Критерии определения отбора выразительных средств, роль соответствия танцевально-пластического материала в решении сверхзадачи спектакля. Определение временных границ постановки, организация репетиций в условиях сценической площадки.

Введение танцевального материала в атмосферу сценического действия, уточнение танцевально-пластических характеристик актерского образа относительно сценического действия.

### **Тема 4. Историко-бытовой танец.**

#### **Танцевальная культура Средневековья и эпохи Возрождения**

Знакомство с танцевальной культурой Средневековья. Танцевальная культура крестьян и ремесленников.

«Бранль» — французский народный танец, первоисточник всех позднее появившихся бальных танцев, его роль в развитии бальной хореографии.

«Крестьянский бранль» — парно-массовый танец. Основные движения, танцевальные комбинации, законченная танцевальная композиция.

Знакомство с танцевальной культурой эпохи Возрождения. Придворные танцы эпохи Возрождения. Поклоны, реверансы.

«Пована» — придворный танец-шествие. Основные движения, положение в паре, законченная танцевальная композиция.

## **Тема 5. Историко-бытовой танец. Танцевальная культура XVIII, XIX веков**

Знакомство с танцевальной культурой XVIII века. Бальные танцы XVIII века, поклоны и реверансы. Изменение в бытовой хореографии. На смену придворным танцам с их сложным этикетом приходят танцевальные формы, доступные широким кругам.

«Полонез» — бальный танец-шествие. Основной ход, положение в паре, законченная танцевальная композиция.

Танцевальная культура XIX века. XIX век — век массовых бальных танцев, ритмических, живых и естественных. Ведущее место принадлежит вальсу.

«Вальс» — бальный парный танец. Положение в паре, основные движения, танцевальная комбинация, законченная танцевальная композиция.

Поклоны и реверансы.

## **Тема 6. Тренировочные упражнения на основе классического танца и свободной пластики. Элементы бального и эстрадного танца**

Развитие мышечной свободы как основа культуры движений. Пластический тренинг на развитие подвижности суставов, мышечной силы, эластичности мышечной ткани.

Танцевальные комбинации на основе современной и свободной пластики. Знакомство с основными направлениями бального и эстрадного танца.

Основной ход латиноамериканского танца «Ча-ча-ча». Танцевальная комбинация.

Основной ход бального танца «Танго». Танцевальная комбинация.

## **Тема 7. Белорусский народный танец**

Знакомство с белорусской национальной хореографической культурой. Изучение традиционных белорусских танцев и их характерных особенностей.

Содержание и тематика традиционных белорусских танцев.

«Лявониха» — традиционный парно-массовый танец. Основные движения, танцевальная комбинация в паре, законченная танцевальная композиция.

«Полька» — парно-массовый танец. Основные движения, законченная танцевальная композиция.

«Карпет» — бытовой шуточный парный танец. Основные движения, танцевальная комбинация.

«Подиспань» — бытовой парный танец. Основные движения, танцевальная комбинация.

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Литература

#### *Основная*

1. Захаров, Р. Сочинение танца / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 235 с.
2. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
3. Богданов, Г. Ф. Основы хореографической драматургии: Учебное пособие / Г. Ф. Богданов. – М.: МГУКИ, 2010. – 192 с.
4. Смирнов, И. В. Работа балетмейстера над хореографическим произведением / И. В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1979. – 78 с.
5. Ястребов, Ю. И. От замысла до художественного воплощения / Ю. И. Ястребов. – М.: Сов. Россия, 1978. – 54 с.
6. Кристерсон, Х. Х. Танец в спектакле драматического театра / Х. Х. Кристерсон. – Л.: Искусство, 1957. – 175 с.

#### *Дополнительная:*

1. Пасютинская, В. Волшебный мир танца / В. Пасютинская. – М.: Просвещение, 1985. – 222 с.
2. Устинова, Т. Русские народные танцы / Т. Устинова. – М.: Искусство, 1964. – 310 с.
3. Ткаченко, Т. Народные танцы: Учебное пособие / Т. Ткаченко. – М.: Искусство, 1977. – 573 с.
4. Алексютович, Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры / Л. К. Алексютович. – Мн.: Высшая школа, 1978. – 527 с.
5. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – М.: Просвещение, 1973. – 253 с.
6. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – СПб.: Лань, 2002. – 191 с.
7. Васильева-Рождественская, М. Историко-бытовой танец / М. Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1987. – 379 с.

8. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – М.: Просвещение, 1975. – 512 с.

9. Кулаковский, Л. В. Музыка как искусство / Л. В. Кулаковский. – М.: Искусство, 1960. – 71 с.

### **Самостоятельная работа студентов**

Обучение студента по профессии «режиссер» предполагает формирование навыков, необходимых для организации проведения самостоятельной работы. Самостоятельная работа должна проводиться в течение всего периода обучения по специальности «Народное творчество (театральное)».

Цель данной деятельности – сформировать навыки самостоятельной подготовительной работы с материалом для сценического воплощения, расширение кругозора.

#### **Виды самостоятельной (внеаудиторной) работы студентов:**

- изучение учебной литературы;
- подготовка к практическим занятиям;
- просмотр спектаклей и обсуждение;
- подготовка рефератов и докладов;
- самостоятельная работа над хореографическими этюдами;
- самостоятельная репетиционная работа;
- посещение концертов, выставок, фестивалей

#### **Примерные темы по дисциплине «Хореография»:**

- хореография как вид искусства;
- хореография как часть структуры драматического спектакля;
- режиссерская трактовка драматического произведения, и ее влияние на хореографическое решение спектакля;
- значение хореографии в системе сценических искусств.

#### **Формы контроля:**

- письменный анализ просмотренного спектакля, концерта, фестиваля и т.д.;

- обсуждение в форме беседы или круглого стола со студентами и преподавателем на заданную тему;
- просмотр преподавателем самостоятельно собранного студентом хореографического и музыкального материала для работы над хореографическим произведением.

### **Перечень рекомендуемых средств диагностики**

Для контроля знаний студентов используется диагностический инструментарий, имеющий разноуровневый характер и применяемый комплексно:

- критериально-ориентированные тесты;
- проблемные и творческие задачи, предполагающие аналитическую работу и неформализованный ответ;
- задания на установление правильной последовательности, которые предполагают формализованный ответ.

## 5.2. Основная литература

1. *Захаров, Р.* Сочинение танца / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 235 с.
2. *Смирнов, И. В.* Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
3. *Богданов, Г. Ф.* Основы хореографической драматургии: Учебное пособие / Г. Ф. Богданов. – М.: МГУКИ, 2010. – 192 с.
4. *Смирнов, И. В.* Работа балетмейстера над хореографическим произведением / И. В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1979. – 78 с.
5. *Ястребов, Ю. И.* От замысла до художественного воплощения / Ю. И. Ястребов. – М.: Сов. Россия, 1978. – 54 с.
6. *Кристерсон, Х. Х.* Танец в спектакле драматического театра / Х. Х. Кристерсон. – Л.: Искусство, 1957. – 175 с.

## 5.3. Дополнительная литература

1. *Пасютинская, В.* Волшебный мир танца / В. Пасютинская. – М.: Просвещение, 1985. – 222 с.
2. *Устинова, Т.* Русские народные танцы / Т. Устинова. – М.: Искусство, 1964. – 310 с.
3. *Ткаченко, Т.* Народные танцы: Учебное пособие / Т. Ткаченко. – М.: Искусство, 1977. – 573 с.
4. *Алексютович, Л. К.* Белорусские народные танцы, хороводы, игры / Л. К. Алексютович – Мн.: Высшая школа, 1978. – 527 с.
5. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – М.: Просвещение, 1973. – 253 с.
6. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – СПб.: Лань, 2002. – 191 с.
7. *Васильева-Рождественская, М.* Историко-бытовой танец / М. Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1987. – 379 с.
8. *Кох, И. Э.* Основы сценического движения / И. Э. Кох. – М.: Просвещение, 1975. – 512 с.
9. *Кулаковский, Л. В.* Музыка как искусство / Л. В. Кулаковский. – М.: Искусство, 1960. – 71 с.