

**УПРАВЛІННЯ ОСВІТИ І НАУКИ
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
«ЛУЦЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ»
ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ**

Тетяна ЦАРИК

КОМПОЗИЦІЯ ТА ПОСТАНОВКА ТАНЦЮ



Луцьк-2020

УДК 792.83-025(072)
К66

Композиція та постановка танцю : навч.-метод. посіб. / уклад. : Т.М. Царик. Луцьк : Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, 2020. 72 с.

У навчально-методичному посібнику «Композиція та постановка танцю» представлені лекційні матеріали, охарактеризовано основні тенденції розвитку хореографічного мистецтва; подано зміст та структуру постановочної роботи з дітьми молодшого шкільного віку, викладено основні педагогічні принципи та методи навчання з мистецтва балетмейстера. Акцентовано увагу на формах та методах роботи зі створення та постановки хореографічних номерів в загальноосвітніх та позашкільних закладах освіти. Матеріали посібника орієнтовані на підготовку майбутніх керівників дитячих хореографічних колективів.

Навчально-методичний посібник є актуальним, має вагоме практичне значення, буде корисний для викладачів хореографічних дисциплін та студентів закладів фахової передвищої освіти.

Рецензенти:

О. М. Марач – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Н. А. Антонюк – кандидат педагогічних наук, голова циклової комісії шкільної, дошкільної педагогіки та психології Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради.

Розглянуто на засіданні циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки Луцького педагогічного фахового коледжу Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради (протокол № 4 від 02.12.2019)

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Луцького педагогічного

Зміст

1.	Вступ.....	4
2.	Балетмейстер. Види балетмейстерів. Етапи створення хореографічного твору.....	4
3.	Постановка танцю за записом. Порядок опису танців.....	17
4.	Орієнтація в залі і умовні позначення (умовне позначення сцени, виконавців, малюнка танців; опис рухів; музика танцю; запис танцю).....	18
5.	Розучування танців за записом.....	19
6.	Деякі умовні позначення у бальних танцях та роз'яснення до них.....	22
7.	Порядок опису бальних танців.....	33
8.	Орієнтування в залі і умовні позначення.....	34
9.	Розучування бальних танців за записом.....	35
10.	Основні закони драматургії, їх застосування в хореографічному творі.....	38
11.	Композиція танцю (поняття фабула, лібретто) Композиційний план.....	45
12.	Малюнок танцю.....	51
13.	Малюнок танцю і драматургія номера.....	58
14.	Малюнок танцю і музичний матеріал.....	59
15.	Малюнок танцю і лексика.....	60
16.	Логіка розвитку танцювального малюнка і розподіл його на сцени.....	60
17.	Хореографічний текст.....	62
18.	Список використаних джерел.....	71

ВСТУП

Вивчаючи розділ “Композиція та постановка танцю” студенти знайомляться з основними законами драматургії, вивчають специфіку дитячого хореографічного репертуару, вчаться створювати хореографічні постановки з урахуванням вікових особливостей молодших школярів. Вивчення даного розділу допоможе в самостійній роботі студентів, в удосконаленні своїх знань.

Для того, щоб студенти могли розібрати той чи інший рух, фігуру в танці, треба, щоб вони засвоїли, з яких частин складається запис танцю, а саме: вступна, опис композиції танцю, опис танцювальних рухів, музичний супровід, розуміли умовні позначення танцюючих, їх напрям руху, вміли створювати і записувати нескладні танці, розшифровувати записи танців для дітей різних вікових груп.

Розділ розрахований також на оволодіння навичками постановки танців за записом; на оволодіння методами та методичними прийомами, навчання, організацію занять, застосування засобів хореографії в інсценізації казки, опери тощо; на підвищення рівня музично-хореографічної підготовленості; на підготовку студентів до практичної реалізації програми засобами ритміки та хореографії.

Навчальна практика проводиться під час проходження практики в таборах та загальноосвітній школі. Навчальні заняття дадуть підготовчу базу до створення та постановки танцювальних етюдів (сценок) з елементами хореографії; підготовку хореографічних сценаріїв до свят.

Балетмейстер. Види балетмейстерів.

Етапи створення хореографічного твору

Балетмейстер - професія творча. Вона потребує від людини, яка її обрала, і знання, і працьовитості, і вміння працювати з людьми, і, звичайно, талашу.

Щоб стати балетмейстером, слід мати не тільки спеціальну освіту, але й справжні дані до цього виду творчої діяльності. Слід мати дуже добру музичну пам'ять, мати відчуття ритму, бути дуже музичним, щоб слухати і розуміти музику. Балетмейстер повинен вміти розуміти, відчувати і відтворювати різноманітні рухи, жести, пози, прибуці людям самих різних національностей і характерів, якими б ці рухи не були складними. Балетмейстер повинен бути і мислителем, і психологом, і філософом, і педагогом, так як має справу з артистами і драматургією, яку йому слід реалізувати в своїй хореографі.

Зорова пам'ять - також невід'ємна частина специфіки цієї професії. Око балетмейстера повинно чітко фіксувати сцену або танець, як вухо композитора або диригента контролює гру оркестру. Під час виконання масових танців і сцен балетмейстеру необхідно бачити як всю картину в цілому, так і кожну деталь в ній, оцінюючи якості кожного танцюра, будучи він в першій або в самій останній лінії кордебалету, помічати всі помилки і неточності у виконанні.

Рисунок танцювальної композиції і красочна гама костюмів, як і декоративний фон, в балетному театрі грають дуже важливу роль. Тому знання законів малюнка і живопису для балетмейстера також дуже важливе.

Як будь-який художник, балетмейстер повинен бути високоосвіченою людиною, яка не тільки володіє професійним секретом хореографічного мистецтва, але й розуміється в інших видах мистецтва - драматургії, музиці, образотворчому мистецтві, літературі.

Балетмейстер- слово німецького походження, позначає майстер балету. Балетмейстери працюють в театрах опери і балету, на естраді, в ансамблях народного і класичного танців.

Творча діяльність балетмейстера в колективі дуже різноманітна: створення твору, постановка його і репетиції. Балетмейстер, який складає хореографічний твір будує свою діяльність на програмі, складеній лібретистом, і на музиці, написаній композитором. Часто буває, особливо при створенні хореографічних мініатюр і концертних номерів, що балетмейстер являється і автором сюжету номера.

Задумавши твір, балетмейстер найчастіше викладає його у вигляді композиційного плану (усно чи письмово) композитору, який створює музичний твір з врахуванням балетмейстерського задуму. На основі музики балетмейстер складає хореографічний текст для діючих осіб і передає свій задум виконавцям. Через них глядач знайомиться з хореографічним твором.

Творчі відношення до своєї професії і самовідданість своїй роботі - обов'язкові умови для створення високохудожнього твору.

Починаючи роботу, балетмейстер повинен знати, яку ціль ставить він перед собою, до чого прагне, повинен чітко проаналізувати драматургію майбутнього твору.

"Балетмейстер з самого початку повинен уявити ефект всього спектаклю і ніколи не жертвувати цілим заради частини" - вказував Ж.Ж.Новер.

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

Балетмейстер повинен не забувати про головні образи твору, але пам'ятати і про інші образи, якщо він сконцентрує свою увагу лише на перших танцюристах, то виконання стає холодним, твір втрачає свій ефект.

Рухи повинні виражати думки і почуття. Вдосконалена техніка - лише засіб для вираження думки. Балетмейстер, працюючи над створенням хореографічного твору, шукає для вираження своєї думки найбільш вдалу форму - і це природно.

Балетмейстер не тільки художній, але і ідеологічний керівник балетної трупи, її вихователь, який визначає естетичний напрямок всього художнього життя колективу. Від його світогляду залежить ідейно-творчий зріст балетної трупи, якою йому довірено керувати.

Балетмейстер - поняття широке, його можна розділити на декілька типів:

1) Балетмейстер - людина, яка безпосередньо складає балет і є його автором. Професія балетмейстера передбачає вирішення великої кількості питань протягом роботи. Балетмейстер не тільки складає хореографічний текст, малюнок танцю, тобто створює композицію танцю, але і, користуючись всіма засобами хореографічного мистецтва, прагне перевтілити свій задум в сценічний образ, виразити певні думки та почуття. Він являється ідейно-творчим керівником колективу, засновником хореографічного твору.

Творчість балетмейстера немислима без постійного пошуку. Пошук сюжету вимагає вивчення життя, знання літературних джерел, творів мистецтва. Пошук і відбір тем, відповідних нашому епосі, говорять про чіткість громадянських позицій балетмейстера. Одним з найважливіших завдань, які стоять перед балетмейстером — є вивчення фольклорно-танцювальних джерел.

Один із перших теоретиків, Жан Жак Новерр, писав, що доволі широко поширена думка, ніби-то балетмейстер може створювати балет сидячи і письмово або усно показувати па, фігури, дії, вирази обличчя і жести. Насправді, це не так, балетмейстер повинен і створювати па і показувати їх.

Праця балетмейстера з композитором дуже відіграє велику роль. Свій задум балетмейстер найчастіше подає у вигляді композиційного плану композитору, який в свою чергу створює музичний твір, спираючись на задум балетмейстера. Композитор пише по своїй уяві музику, а балетмейстер складає танцювальний твір. Виходячи з характеру образів, рухів, національної своєрідності композитор придумує

музику. Велику увагу балетмейстер повинен звертати на музику, щоб музику і танець були виразними. Для цього балетмейстер повинен знати і любити музику, вивчати її, вміти розкрити її характер засобами хореографії.

Існує дві ланки професії балетмейстера - балетмейстер-постановник та балетмейстер-творець.

Балетмейстер-творець являється автором балету, творцем всього танцювального тексту твору, а потім і постановником його на сцені. *Балетмейстер-творець* створює танцювально-пантомімну партитуру всього балету, а *балетмейстер-постановник* передає її виконавцям і розучує з ними.

1) Балетмейстер — постановник — людина, яка ставить учасникам танцювального колективу або артистам вже створений хореографічний твір. Часто буває, що балетмейстер (балетмейстер-творець) і балетмейстер-постановник — це є одна і та ж людина.

Балетмейстер-постановник повинен знати і сам показувати виконавцям- солістам і кордебалету всі танцювальні і мімічні частини, тобто весь текст балетного спектакля.

Творчість балетмейстера-постановника споріднена з творчістю композитора або поета, різниця в тому, що кожен з них творить, користуючись мовою свого мистецтва.

Хореографічний твір - це поєднання танцю і пантоміми. Співвідношення танцю і пантоміми залежить від завдань, які ставить перед собою хореограф. Однак, пантоміма в хореографічному творі відрізняється від циркової і від пантоміми як самостійного жанру. Таким чином, *балетмейстер-постановник* повинен володіти мистецтвом постановки танцю, пантомімних епізодів, вмінням творити драматургію хореографічного твору, бо інакше він не зможе в художньо-хореографічних образах розкрити ідею твору, не зможе розкрити свій задум.

Після створення хореографічного твору (перший етап роботи)

балетмейстер- постановник передає, показує виконавцям свій твір, тобто проводить підготовчу роботу, пізніше наступає процес репетицій, які проводяться дуже часто і балетмейстером-постановником.

Інколи балетмейстеру необхідно здійснити постановку вистави чи концертного номера, створеного іншим автором, як нерідко говорять "переносити" виставу, який народився в одному театрі, на сцену іншого, причому робити це він повинен за згодою автора хореографічного твору.

Звичайно, що при "перенесенні" твору повинен бути вказаний той автор твору, хто його створив. Тобто, якщо режисер драматичного або оперного театру ставить вже створений твір і основною задачею його є правильно розкрити і знайти яскраве сценічне відтворення ідеї, образів і текста автора-драматурга або композитора, то балетмейстер сам стає автором балету, творцем всього танцювального тексту твору, а вже потім його постановником, хоча постановником може бути і другий балетмейстер.

У чому ж полягає в даному випадку робота балетмейстера?

Перш за все постановник повинен дуже добре знати твір, який збирається ставити, ретельно вивчити задум балетмейстера-творця, осягнути образний склад твору, хореографічний зміст, композицію танцю, характер виконання рухів, щоб зуміти передати все це виконавцям.

Балетмейстер у своїй роботі повинен звертати велику увагу на вивчення танцювального тексту не тільки для солістів, але й для кордебалету. Завдання спрощується, якщо він мав можливість бути присутнім при створенні твору, при показі його автором. В цьому випадку йому краще вникнути в суть хореографічного твору, в задум, під час роботи лише уточнювати окремі деталі. Якщо постановник не мав такої можливості, а вивчає хореографічний твір, який вже йде на сцені театру, то він повинен точно виділити все те, що було створено автором і * викинути все другорядне, яке з'явилося в результаті зміни виконавців, "фантазії" балетмейстера-репетитора і т.д.

В створенні номера чи балету все має значення: і діяльність

балетмейстера, створивши його, і робота виконавців, і робота *балетмейстера-репетитора*.

2) Балетмейстер - репетитор - людина, яка займається репетиційною роботою, (репетиційною роботою може займатись і сам *балетмейстер-постановник*). Але в основному такою роботою займається репетитор. Така посада є в кожному театрі, ансамблі танцю. В обов'язки балетмейстера-репетитора входить робота по показу і відпрацюванню танців, рухів, сцен, як сольних, так і масових. В невеликих театрах іноді все виконує єдиний штатний балетмейстер, який є і творцем, і постановником, і репетитором всього балетного репертуару.

Провідні театри мають цілий штат репетиторів високої кваліфікації: одні - відпрацьовують з солістами класичні партії, другі - працюють з кордебалетом, треті - з виконавцями народно-сценічних танців.

Балетмейстер-репетитор повинен мати хороші педагогічні навички. Його робота пов'язана з великими емоційними і фізичними навантаженнями. Він повинен добре знати своїх учасників, вміти в хорошій, делікатній, тактовній формі зробити зауваження, але в той же час бути строгим і вимогливим. Репетитор повинен бути в хороших стосунках з танцюючими.

Робота балетмейстера-репетитора також і творча. Від того, як буде відпрацьований номер, залежить, чи зможуть виконавці донести до глядача задум постановника, що в свою чергу впливає на те, як танцювальний номер чи вистава буде впливати на глядачів.

Балетмейстер-репетитор, як правило, присутній на репетиціях. Якщо номер чи балетна вистава створюються заново, то він присутній під час кожної роботи балетмейстера-постановника. Нерідко буває, що балетмейстер-репетитор допомагає балетмейстеру-постановнику у виборі того чи іншого виконавця.

Одним з найважливіших завдань являється розкриття головної думки хореографічного твору. Балетмейстер-репетитор повинен допомогти виконавцям повністю розкрити образи і характери, виходячи із завдань, які

поставив автор.

Професія балетмейстера-репетитора дуже важка, вона вимагає щоденної напруженої праці.

Балетмейстер-репетитор повинен розробити план репетицій, визначити кількість їх для кожного танцювального номеру, намітити завдання кожної репетиції. Причому, на першому етапі потрібно проводити репетиції солістів і кордебалету окремо, і тільки тоді разом, коли партії одних і інших будуть добре вивчені.

Балетмейстер-репетитор повинен бути і педагогом: йому потрібно вміти розподілити сили виконавців, спланувати навантаження так, щоб уникнути перенапруження м'язів, що приводить до травм. Для цього технічно складні рухи необхідно чергувати з легкими або роботу з однією групою виконавців чергувати з і роботою іншої групи виконавців. Якщо номер технічно важкий, то не потрібно намагатися виконати його з початку і до закінчення. Необхідно відпрацювати окремі частини номеру, тоді об'єднувати їх разом, а вже потім можна відпрацьовувати весь номер на одному диханні, щоб виконавці не тільки оволоділи технікою танцю, і але й з виразністю, без напруження змогли б виконати номер.

Іноді в танці балетмейстеру зустрічаються технічно складні рухи. Тоді і балетмейстеру-репетитору необхідно відпрацьовувати їх окремо. Виконавці стають .1 в лінію або по діагоналі для того, щоб репетитор бачив кожного з них, а вони бачили. І себе в дзеркалі і орієнтувались один на одного. Після того, як будуть вивчені складні рухи, репетитор може вимагати їх виконання в заданому малюнку.

Балетмейстер-репетитор повинен створювати в колективі творчу атмосферу, щоб, не дивлячись на велику втрату фізичних сил, праця виконавців була радісною, щоб всі бачили ціль, до якої потрібно прийти в результаті репетицій і кінцеву ціль своєї роботи. Дуже добре, щоб в кінці репетиції підвести підсумок того, що зробили виконавці, що в них вийшло добре, а над чим потрібно ще працювати на наступних репетиціях, назвати

кращих виконавців, зробити зауваження тим, хто був недостатньо уважний, або недостатньо активний. Одним словом, балетмейстер-репетитор користується всіма педагогічними методами, роблячи в кінці репетиції загальні та індивідуальні зауваження.

Потрібно пам'ятати про довготривалість репетицій залежить від фізичного навантаження даного танцювального номера, від завдання, від можливостей виконавців. Тривалість репетиції повинна плануватися так, щоб забезпечити максимальний результат роботи.

Якщо йде репетиція нового номеру, то балетмейстеру-репетитору потрібно запрошувати час від часу балетмейстера-постановника для перегляду вивченого. Це дозволить, з однієї сторони, уникнути спотворення авторського задуму, а з іншої - балетмейстер-постановник зможе внести зміни або доповнення в номер, а пропозиція репетитора повинна бути обговорена з автором.

В роботі з виконавцями потрібно завжди враховувати педагогічні і психологічні моменти. Відношення з колективом повинні бути дружними, теплими, але не панібратськими. Потрібно знайти "золоту серединку" у відношенні з виконавцями. Це допоможе у роботі.

Балетмейстеру-репетитору необхідно добре знати танцювальний колектив. Лише при глибокому знанні характеру, можливостей кожного виконавця можна домогтися хороших результатів в роботі. Потрібно вміти бачити, хто заслуговує - похвалити в процесі репетиції, а кому й зробити зауваження, вказати на недоліки, попросити поправлятися у русі, який не виходить.

Таким чином, підходячи зі знаннями до своєї роботи, репетитор зможе найбільш ефективно проводити кожну репетицію. Слідкуючи за точністю, музикальністю, технічним виконанням він повинен допомогти виконавцям правильно виконувати характер вибраної ролі.

Репетитор повинен бути людиною емоційною, вміти захопити темою, ідеєю номера, іноді за допомогою темпераментного показу виконання того чи

іншого руху танцю. Темп, характер репетицій багато в чому залежить від балетмейстера. В кожен репетицію він повинен вносити творчий початок і домагатися того ж від усіх виконавців.

На початку репетицій особливо складні технічні рухи і комбінації потрібно розучувати у повільному темпі для того, щоб в подальшому привести темп виконання в той, який задумали композитор і постановник.

Робота балетмейстера-репетитора надзвичайно відповідальна і важлива. Він найближчий помічник балетмейстера-постановника творів, від нього багато в чому залежить успіх постановки вистави чи танцю.

В невеликих танцювальних колективах проводить заняття один чоловік, його називають танцмейстером.

1) Танцмейстер — „майстер балету” малої хореографічної форми — окремого *танцю*, на відміну від поняття „балетмейстер” — означає „майстер балету” — творець балетного спектаклю — великої форми театрального видовища. Тут можна провести аналогію з музикою, де існують композитори великої форми симфонії, опери, балету і малої форми - пісні, музики для естради.

На жаль, до цього часу не існує загальноприйнятого запису танців, і текст всіх балетів і танців в ансамблях зберігається і передається в основному по пам'яті. Якщо артист драми ще до початку репетицій отримує на руки написану роль, артист опери - вокальну партію - вони вже знають свою роль до зустрічі з режисером- постановником. Артист же балету свій текст, а іноді і свою музику вивчає тільки на репетиціях, де балетмейстер чітко розкривши зміст ролі та поставивши перед виконавцями конкретну задачу, сам такт за тактом, крок за кроком показує, що і як він повинен танцювати. Чим виразніше показ балетмейстера, тим легше артисту засвоїти його задум.

Як же створюється балет?

В процесі створення хореографічного твору можна виділити 5 основних етапів (п'ять ланок єдиного нерозривного ланцюга; кожна з цих п'яти ланок - самостійний і складний процес, але в той же час кожна ланка знаходиться в

органічному зв'язку зі всіма іншими):

1) *виникнення у драматурга або самого балетмейстера ідеї теми*, на основі якої створюється, програма майбутньої постановки, складеної по законам драматургії і яка містить краший виклад подій, які відбуваються в певну епоху, в конкретних соціальних умовах, з позначенням і описом місця, часу та характеру ди із перерахуванням всіх основних діючих облич (така програма називається лібретто).

Тему та ідею драматург виражає в сюжеті - сукупності дій, подій, в яких розкривається зміст балету. Дію він будує на гострому драматичному конфлікті, інакше спектакль не буде сценічним. Адже якраз у взаємовідносинах, у зіткненні персонажей балету проявляється їх характер.

Вибравши конкретний сюжет, драматург розвиває його, намічаючи хронологічну послідовність подій (фабулу балету).

2) *створюється музично-хореографічний сценарій*, який створюється балетмейстером для композитора (композиційний план), який має на рухах готову програму.

Сюжет і фабула, невід'ємні один від одного, входять складовими частинами в хореографічну композицію балетмейстера. Але перед тим, як почати складати композиційний план, балетмейстер виконує велику підготовчу роботу. Він уважно вивчає епоху, до якої відноситься дія балету, побут, звичаї, обряди, характер народу, про який іде мова в задуманому творі. Він знайомиться з літературними джерелами, які дають йому можливість ясно уявити собі життя минулих епох. Якщо ж твір відноситься до сучасності і мова йде про людей і місцевість, які можна вивчити, балетмейстер йде сам на місце дії балету і там збирає необхідний матеріал. Коли підготовча робота закінчена, можна починати створювати композиційний план. Композиційний план — докладний сценарій майбутнього балету, в якому міститься кількість номерів, вказані всі події, які повинні відбуватись на сцені, кількість діючих осіб, місце дії, декорації, точний хронометраж та нотний приклад для створення бажаного характеру музики.

1) *процес створення композитором музики балету.*

Отримавши композиційний план композитор переходить до створення музики, консультуючись в процесі роботи з балетмейстером.

Коли музика написана, балетмейстер переходить до створення тексту балету - його хореографії.

2) *включає в себе весь період створення балету, усіх його танців і сцен, сценічних образів, рисунків і костюмів.*

Першим етапом створення являється робота з концертмейстером-піаністом. Ознайомившись з готовим музичним твором і точно зрозумівши його драматургію в цілому, автор балету складає план домашньої роботи з концертмейстером по створенню танців і сцен, і роботи по постановці їх в залі. Бажано, щоб балетмейстер мав магнітофон (щоб записати) і працювати, не залежачи від концертмейстера.

Поступово, номер за номером балетмейстер створює всі сольні і масові танці та сцени, записуючи їх для пам'яті. Одночасно він пише експозицію спектаклю (тобто робить опис свого задуму) і знайомить з нею адміністративно-художнє керівництво театру (або ансамблю), яке вносить зауваження та виправлення, які виникли в результаті обговорення на спеціальному засіданні. На цьому закінчується робота балетмейстера-творця.

3) *показ та розучування партій, рухів.* Цей етап завершує роботу, репетицію з оркестром, в гримі з костюмами і освітленням. І як результат всієї роботи - зустріч з глядачами на сцені (виступ).

П'ята ланка - це робота балетмейстера вже в якості постановника.

При першій зустрічі з балетною трупкою балетмейстер знайомить її з експозицією в цілому, а далі вже, викликаючи виконавців по черзі головних ролей, проводить з ними бесіду про той образ, який їм слід відтворити. Тільки поставивши перед кожним виконавцем завдання, можна переходити до постановки створеного балету (або танцю).

Одночасно балетмейстер зустрічається з двома працівниками по постановці балета на сцені - з художником, який оформляє балет і дирижером.

Художник створює оформлення, отримавши чіткі і конкретні завдання по кожній картині спектакля. Слід наголосити і про ескізи костюмів, які по мірі готовності обговорюються з постановником. Після обговорення ескізів в дирекції театру (або ансамблю) вони надходять в декораційні та костюмерні майстерні для виготовлення. В процесі роботи над оформленням балетмейстер повинен заходити в майстерні, щоб бачити, які будуть декорації, і буває на примірках костюмів.

Поки в репетиційних залах йде постановча робота, у дирижера спектаклю починаються репетиції - корекції, які готують оркестр до зустрічі з балетною трупю на сумісних сценічних репетиціях. Роль дирижера в балеті дуже складна. Від нього вимагається знання законів хореографічного мистецтва, без яких він не зможе керувати одночасно і оркестром і сценою.

Закінчивши постановку в залі, балетмейстер переходить до репетицій на сцені під рояль. Замість декорацій розставляють умовні предмети, які займають місця майбутніх декорацій. На репетиціях постановник не тільки робить останні корективи в створених ним сценах і танцях, але й з'єднує їх в цілі картини і акти, а також ставить на сцені ті епізоди, які не можливо було поставити в репетиційних залах. Тільки на вільних сценічних репетиціях балетмейстер бачить всі компоненти свого балету цілому і може побачити, чи все він розрахував.

Помічник балетмейстера-творця і постановника під час всієї роботи по створенню нового балету повинен бути його асистент — балетмейстер-репетитор. По мірі того, як автор (постановник) балету закінчує черговий номер, він передає його репетитору, який займається обробкою танцю. Репетитор повторює з артистами найбільш відповідальні місця перед кожним виступом, вводить, якщо потрібно, нових виконавців в сольні номери і „запасних” в масові танці. Будучи присутнім на кожному спектаклі, він спостерігає за точним його виконанням як артистами балету, так і працівниками постановчої частини. Від балетмейстера-репетитора залежить збереження якості спектакля в продовженні всього його сценічного життя.

В часи, вільні від репетицій, а також в певні виділені дні на сцені встановлюються декорації, освітлення майбутнього спектаклю. Окремі декорації спочатку проглядає художник і балетмейстер, потім ставлять цілі картини, і проводять репетицію зі змінами картин в кожному акті. Балетмейстер повинен бути завади при цьому присутній, творчо приймати участь в цій роботі, добиваючись виконання свого задуму.

На кінець, починаються спільні репетиції балету з оркестром, поступово на сцені з'являються декорації, світло, реквізит, костюми, грим, і наступають генеральні репетиції, які проходять як справжній спектакль.

Але це зовсім не означає, що робота балетмейстера-творця і постановника спектакля закінчується в день прем'єри. Автор балету, як правило, постійно буває на своїх спектаклях, слідкує за ними, робить зауваження артистам і вказівки репетитору, а також вводить нових виконавців на відповідальні партії і переглядає тих, хто підготовлений репетитором.

Постановка танцю за записом.

Порядок опису танців.

Для того, щоб розширити кругозір хореографа, на допомогу керівникам дитячої художньої самодіяльності видаються репертуарні збірники із записами танців. Вони знайомлять керівників з різними національними танцями, з їх основними рухами і перебудовами.

Користуючись записами танців, можна удосконалювати свої знання і урізноманітнювати репертуар гуртка.

Запис танцю» як правило, складається з чотирьох частин.

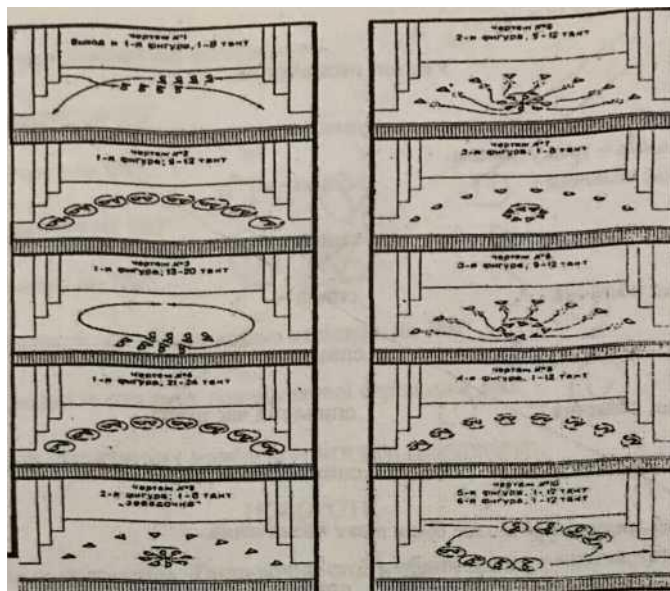
I-ша частина — вступна. В ній подається змісту танцю, його характерні особливості, манера виконання, костюми, кількість виконавців.

II-га частина - опис композиції танцю, його рисунок і рухи, вказується кількість музичних тактів у кожній фігурі.

III-тя частина - опис танцювальних рухів.

IV-та частина - музичний супровід з вказівкою музичного розміру

частин музики, темпу виконання.

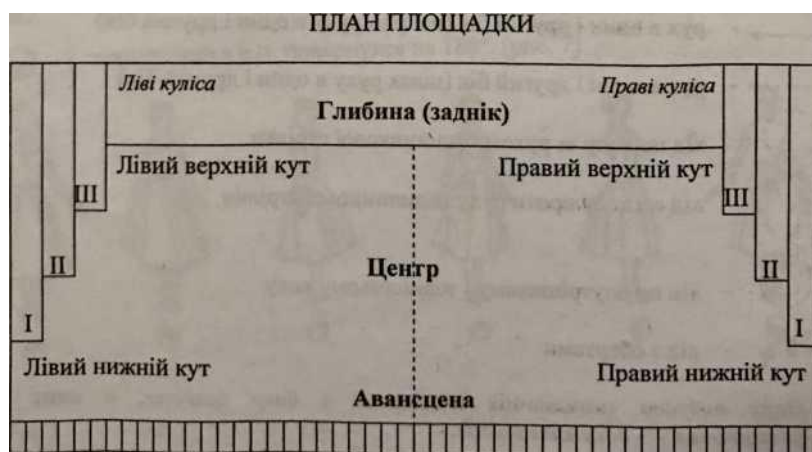


Є література, в якій іде спочатку опис рухів танцюючих, де вказується кількість тактів, потім окремо музичний матеріал, і окремо схема з умовними позначеннями. *Наприклад, рис.1. Схема танцю „Кружачок”.*

Орієнтація в залі і умовні позначення

(умовне позначення сцени, виконавців, малюнок танців; опис рухів; музика танцю; запис танцю).

В кресленнях і схемах використовуються умовні позначення (умовні знаки). Але щоб їх правильно прочитати, слід знати план площадки.



2) *Опис побудов танцюючих подається з боку глядача, а опис рухів танцюючих — з боку виконавців.*

До початку кожного руху зазначено *вихідне положення* ніг, яке необхідне для виконання того чи іншого руху. У народних танцях позиції ніг відповідні

позиціям класичного танцю, але не зовсім у виворітному положенні.

Для полегшення розбору композиції танцю до записів додаються креслення і рисунки, які допомагають правильно зрозуміти напрям руху танцюючих, їх перебудови на сцені.

Танцювальні рухи описуються в поєднанні з музикою. Музика до кожного танцю має свій музичний розмір. Розмір визначає кількість долей цілої ноти в кожному такті.

Наприклад, якщо музичний розмір $2/4$ — кожний такт музики складається з двох долей (дві чверті), якщо музичний розмір $3/4$ — з трьох долей, $4/4$ — чотирьох. Якщо музичний розмір $2/4$, то рахунок його буде „раз, два”, $3/4$ — „раз, два, три”, $4/4$ — „раз, два, три, чотири”. Кожна чверть складається з двох восьмих, тому при рахуванні восьмими друга восьма кожної чверті визначається на рахування „і”.

В описі рухів вказується, на яку чверть або восьму долю такту виконується танцювальний рух.

Коли рух починається на музичну долю, яка знаходиться попереду такту -затакт, то такі рухи називаються за тактовими. *Наприклад*, фігура руху польки з просуванням вперед. Музичний розмір $2/4$. Із затакту - виконується підскок на лівій нозі, права нога виноситься вперед і злегка піднімається над підлогою. На „раз і, два” — переступити вперед і злегка підняти ліву ногу над підлогою. На „і” - підскок на правій нозі, ліва виноситься вперед і т.д.

Розучування танців за записом

Розучування танців за записом представляє відомі труднощі. Користуючись коротким описом, виконавцям необхідно не тільки розібрати окремі рухи, але й засвоїти манеру виконання і - що найбільш важко - зрозуміти характер танцю, його художні образи. Для того, щоб краще зрозуміти характер танцю, слід познайомитись з музикою і літературною творчістю народу, почитати про країну і про побут цього народу - якщо можливо, подивитись кінофільми, зразки образотворчого мистецтва,

використовувати всі можливі засоби народного танцю і добре виконати його.

Керівник танцювального колективу повинен перш за все уважно розібрати запис танцю, засвоїти всі рухи і перебудови, продумати методику розучування танців. Керівник повинен уважно прочитати вступну частину і опис танцю, ясно уявити собі його зміст, потім розібрати запис усіх танцювальних рухів, з яких складається танець.

Для полегшення розбору танцювальних рухів рекомендується керівнику вивчати їх під рахування, а потім вже під музику. Вивчивши всі рухи, можна приступити до розбору композиції танцю. Для полегшення розбору композиції добре зробити схему танцю: поділити аркуш паперу на дві частини, ліворуч умовними знаками записати просування учасників по сцені (рисунок танцю), а праворуч — назву танцювальних рухів і кількість тактів музики. Або ще для кращого розуміння танцю використовується така схема.

Музика	Малюнок	Лексика	Додаток
-12 тактів 1-8 тактів		Бігунець	Опис виконання вправи „бігунець”

Така робоча схема дає уяву про напрям руху танцюючих і рисунок танцю.

Займаючись з виконавцями необхідно уважно опрацьовувати всі необхідні маленькі деталі рухів, щоб дівчата і хлопці танцювали чітко, ритмічно, з почуттям, правильно передаючи зміст і характерні особливості кожного народу.

Як вже було наголошено і при виконанні якогось руху в записах подане в.п., тобто в якій позиції повинні знаходитись ноги. Причому, слід пам'ятати, що та чи інша позиція ніг показує, як потрібно виконувати даний рух.

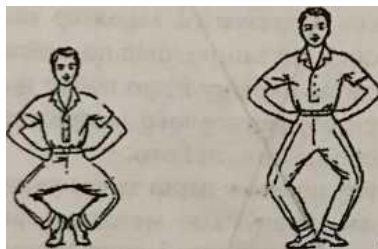
Наприклад, якщо в вихідно положенні носки і коліна ніг направлені вперед (по 6 поз.), то при виконанні руху вони повинні бути також направлені вперед і навпаки, якщо в вихідному положенні носки і коліна ніг розведені в

сторони (наприклад, I, III, IV поз. та інші), то і при виконанні руху вони повинні бути в розвернутому положенні.

Присідання

Деяку увагу слід звернути на присідання. Багато рухів зустрічається в танцях, що виконуються з присіданням і підйомом на півпальці. Слід пам'ятати, що *при повному присіданні* в будь-якій позиції ніг п'ятки відокремлюються від підлоги, (рис. 15) *При напівприсіданні* п'ятки ніг згинаються набагато менше, ніж при повному присіданні (мал.. 16).

Якщо в описі говориться, що коліна злегка згинаються, то це означає, що вони згинаються менше, ніж при напівприсіданні. Якщо потрібно вказати ще меншу ступінь згинання колін, то в описі вказується: „Коліна трохи помітно згинаються”.



При підйомі на півпальці може бути також різноманітне положення ніг:

Танцюючий піднімається на високі півпальці (мал. 17)

Танцюючий піднімається на низькі півпальці (мал. 18)



мал17



мал 18

Якщо в описах рухів говориться, що п'ятки злегка (трохи) відділені від підлоги - це означає, що танцюючий піднявся на півпальці менше, ніж танцюючий піднімається на низькі півпальці.

В описі рухів завжди вказується вихідне положення, ніг. Воно обов'язкове при розучуванні рухів, тоді кожен рух починається вже не з того в.п., яке вказане в описах рухів, а з останнього положення ніг попереднього

руху.

При розучуванні танцю рекомендується спочатку відпрацювати кожен рух, потім окремі фігури, і на закінчення, весь танець в цілому (спочатку в повільному, потім в потрібному темпі).

Умовні позначення у бальних танцях

(вони дещо відрізняються від народних) **та роз'яснення до них.**

ПРАВИЛА ОПИСАННЯ

БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

Основними якостями описів бальних танців є точність передачі положення й рухів, а також легкість й доступність прочитання. Це може бути ДОСЯГНУТО:

а) при чіткому визначенні напрямків виконавців відносно орієнтирів площадки, відносно один одного й положення окремих частин тіла в нерухомому стані й в рухах;

б) при наявності однакової й логічно послідовної класифікації положень і рухів;

в) при точних орієнтирах у композиційній побудові й у музичному супроводі танцю.

Умовні літерні позначення дозволяють скоротити запис й полегшити прочитання танцю (ці скорочення інколи використовуються в деякій літературі). Перед викладом правил описання танців пропонується умовна класифікація напрямків, положень й рухів, вироблених на основі практики бальної й загальної хореографії.

Напрями на площадці. Бальні танці незалежно від форми площадки виконуються по окружності, що прийнято називати лінією танцю — Л.Т. Напрямок проти ходу годинникової стрілки відповідає напрямку по Л.Т., по ходу годинникової стрілки — проти Л.Т. Умовна позначка центра окружності — Ц.

Це умовні орієнтири, відносно яких будуть визначатися напрямки

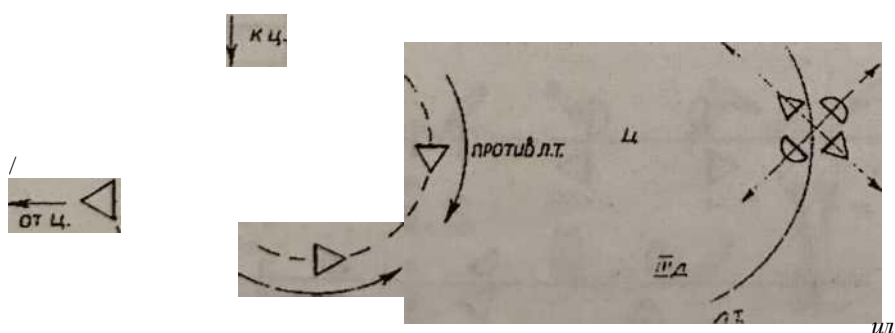
виконавців обличчям чи спиною — по Л.Т., проти Л.Т., до Ц, від Ц (мал. 1а).

Часто в бальних танцях використовуються діагональні напрямки, що вимагають від виконавців особливої уваги й чіткої орієнтації в просторі. У деяких посібнику діагональний напрямок визначаються чотирма діагоналями:

Перша діагональ - Ід;

Друга діагональ—2д;

Третя діагональ - 3д;



по Л.Т.

Четверта діагональ — 4д

Вказані напрямки визначають рухи виконавців, а також їхнє вихідне й кінцеве положення в танці В. Гі. й К. П. (В російській мові исходное положение - И.п., конечное положение - К.П.).

Положення в парі. Після визначення положення виконавців щодо орієнтирів площадки вказується положення партнера й партнерки (К й Д) відносно один одного (в практиці партнерів називають “кавалер”, “дама”, “юнак” і “дівчина”, “чоловік” і “жінка”. Часто в посібниках використовують слова “партнер” і “партнерша”, але для зручності читання записів танців зберігається найбільш поширене літерне скорочення К

У бальному танці основні положення в парі залежать від групи, до якої відноситься танець, й можуть бути нескінченно різноманітними, але для зручності виділяють ті, які частіше зустрічаються:

обличчям один до одного — закрите положення (мал. 2а); *спиною*

один до одного — протилежне положення (мал. 2б); *поруч один з одним*.

Обличчям в одному напрямку — відкрите положення. Д — праворуч від К (мал. 2в), Д — ліворуч від К (мал. 2г);

обличчям у протилежних напрямках — бічне положення. Правими плічми (мал. 2д), лівими плічми (мал. 2е);

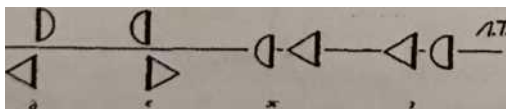
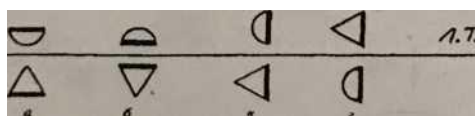
один за одним - тіньове положення. Д- попереду К (мал. 2ж);

Д—позаду К (мал. 2з).

Зазначені положення можуть бути зміщеними, при цьому фіксується зсув Д відносно К, він може бути вправо, уліво, уперед й назад від К.

У бальному танці фронтальні лінії пліч партнерів частіше бувають паралельними відносно один одного. Але в деяких положеннях ці лінії можуть перетинатися під кутом. Для того щоб не вказувати кут у градусах, при описанні будуть уживатися наступні визначення: *напіввідкрите положення* — кут дорівнює 90° (мал. 2і), Д може знаходитися праворуч від К чи ліворуч;

положення променаду— кут 45° (мал. 2к), Д знаходиться праворуч.



Якщо Д знаходиться ліворуч від К, положення визначається як контрпроменадне (мал. 2л).

положення більше, ніж у К. Тому в описаннях у даному випадку вказується загальний напрямок руху.

Якщо танець постійно виконується в якому-небудь одному положень у парі, то воно вказується тільки спочатку.

Положення частин тіла. При описів руху вказівки відносно положення частин тіла даються в наступному порядку:

ноги — права й ліва — П. Н. й Л. Н.;

руки — права й ліва — П. Р. й Л. Р.;

корпус й голова.

Напрямок рухів ніг, рук, корпусу, голови, частин тіла оприділяються відносно виконавців: уперед, назад, вправо, вліво, вниз, вверху, попереду, позаду, праворуч, ліворуч, внизу, нагорі.

Діагональні напрямки визначаються як суміжні: вправо, вліво й т.д.

Позиції ніг. Позиції ніг у хореографії визначаються положенням ступней відносно один одного. У бальному танці використовується п'ять позицій:

* *Перша позиція* — 1п — ступні ніг розведені носками в сторони, п'яти поруч (мал. 3а).

Друга позиція — 2п — ноги на відстані ступні друг від друга (мал. 3б).

Третя позиція — 3п — ступня однієї ноги попереду іншої (на половині ступні), носки розведені в сторони (мал. 3в, г).

Четверта позиція — 4п — одна нога попереду іншої на відстані друг від друга (мал. 3д).

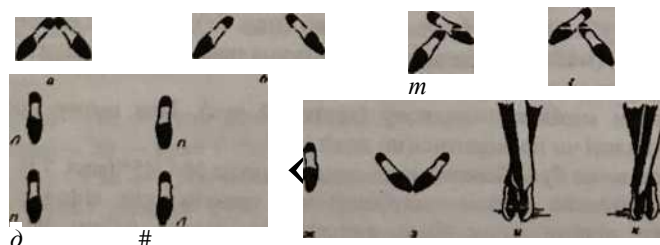
Шоста позиція (в хореографічній літературі ця позиція зустрічається також під назвою “перша пряма” і “перша паралельна”) — 6п — ступні ніг поруч, носками вперед (мал. 3ж).

П'ята позиція не використовується, як і виворітне положення перших чотирьох позицій.

Позиції в бальному танці можуть бути *напіввиворітними*, а 2п, 4п — *невиворітними*. *Загорнені* позицій використовуються рідко — при виконанні таких рухів, як, наприклад, ключ, гармошка, крок чарльстона (мал. 3з).

При виконанні деяких кроків зустрічається схрещена 6п (мал. 3 і,к).

У 3п, 4п, схрещеної 6п попереду може знаходитися як П.Н. (мал. 3в,



д, і), так і Л.Н. (мал. 3г, е, к), що додатково вказується в дужках.

Вага тіла в позиціях розподіляється рівномірно на обох ніг або може бути перенесена на праву чи на ліву ногу.

Ступні ніг торкаються підлоги всією площиною чи знаходяться на півпальцях, на каблуках.

Позиція ніг вказується в В.П., тому що вона визначає характер виконання кроків: при 1п чи 3п вони виконуються напіввиворітно, при бп — невиворітно. Якщо в ході танцю позиції міняються (що буває рідко), то це додатково вказується.

Положення й рухи ніг. Від характеру навантаження, що несе нога, вона визначається як опорна чи вільна.

У залежності від ступеня згинання колін визначається ступінь присідання й можливі наступні положення: коліна випрямлені (мал. 4а); при ослабленні м'язів стегна коліна розслаблені; невелике згинання коліна — невелике присідання (мал. 4б); значне згинання коліна без підйома каблука — напівприсідання (повне присідання в бальному танці не зустрічається, але може бути використано в тренажу (мал.4г). При описі танців замість терміну “напівприсідання” в цілях зручності використовується термін “присідання”) (мал. 4в).

В залежності від розподілу ваги тіла на подушечці чи на всій ступні розрізняють наступні положення: низькі півпальці (мал.4д); високі півпальці (мал. 4е).

У деяких випадках використовується перенос ваги тіла на каблук (мал. 4ж).

Присідання й підйом на півпальці в танці можуть сполучатися (мал. 4з).

Рухи вільної ноги більш різноманітні, чим опорної. В описаннях вказуються відведення, приведення, підйом й опускання, згинання й випрямлення, а також круговий рух вільною ногою.

Відведення й підйом ноги виконуються в наступних напрямках: вперед (мал. 5а); назад (мал. 5б); убік: вправо (мал. 5в); вліво (мал. 5г); навхрест

опорної ноги: уперед (мал. 5д) й назад (мал. 5е). При відведенні ступня ноги може знаходитися на підлозі на носку (мал. 5ж) чи на каблуку (мал. 5з).

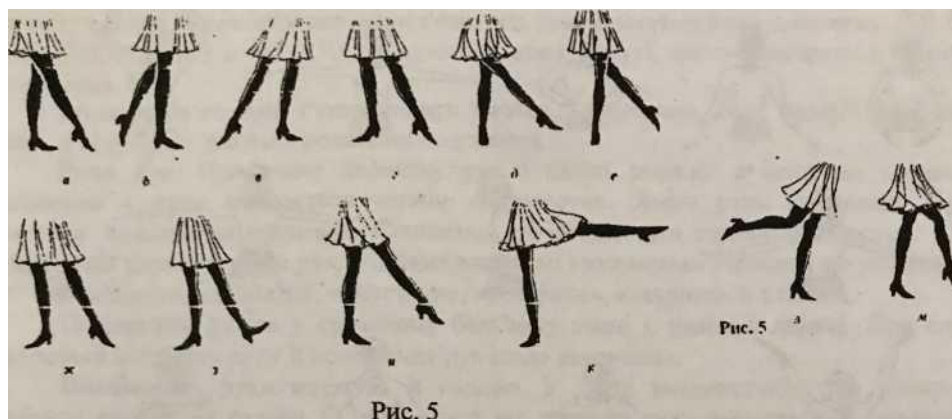
Рух ноги можливий по колу (круговий рух). При цьому носок ноги може сковзати по підлозі чи проводитися по повітрю.

Підйом може бути невеликим — приблизно на 30—45° (мал. 5 і).

Більш високий підйом зустрічається в тренувальних вправах (мал. 5к). При підйомі ноги ступня може бути випрямлена, вільна (м'язи не напружені) чи «скорочена» (каблукове положення).

При підйомі ноги коліно може бути випрямлено (мал. 5і, к) й призігнуто (мал. 5л, н).

В описаннях при згинанні вільної ноги уточнюється місцезнаходження ступні щодо опорної ноги: у щиколотки — у виворітному положенні попереду (мал. 6а) чи за опорною ногою (мал. 6б), — а також збоку: праворуч чи ліворуч у невиворітному (мал. 6в) чи загорненому (мал. 6г) положенні.



Позиції рук. У танці руки партнерів можуть бути з'єднані (замкнуте положення) чи вільні (вільне положення). У хореографії виділені позиції, які оприділяються напрямком рук щодо корпусу. *Вихідна позиція* — руки знаходяться внизу.

Вихідна позиція містить у собі підготовче положення рук, прийняте в класичному танці (мал. 7а), й часто зустрічається в ряді бальних танців підготовчу положення (мал. 7б).

Перша позиція — 1п — руки знаходяться попереду (мал. 7в).

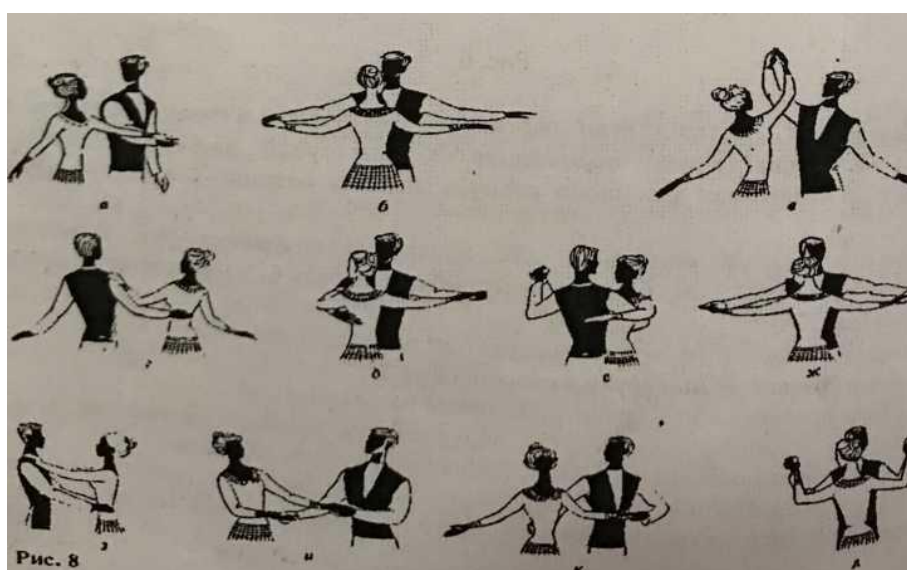
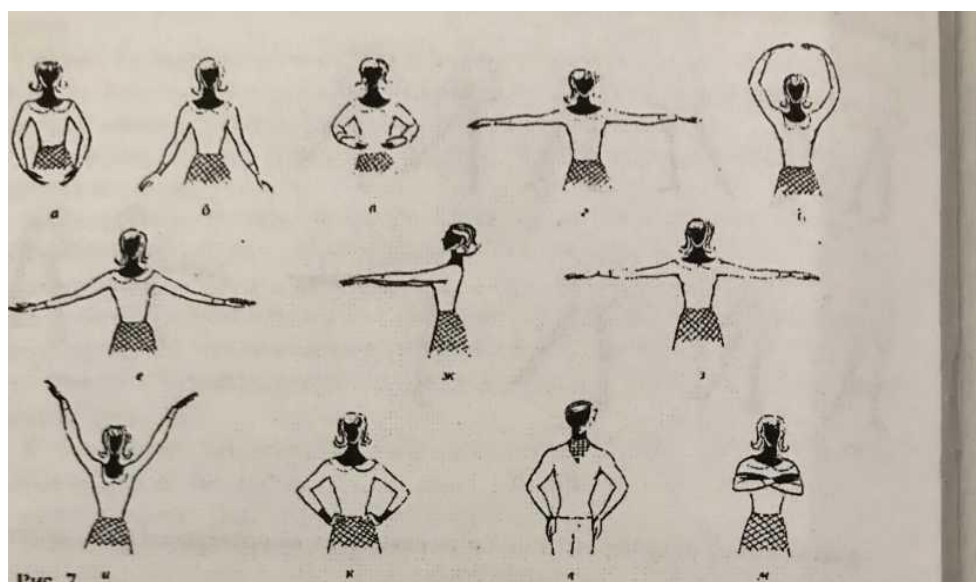
Друга позиція — 2п — руки в стороні (мал. 7г).

Третя позиція — 3п — руки знаходяться нагорі (мал. 7д).

Руки в позиціях можуть бути округлені, як показано на мал. 7а, в, д, й випрямлені. В залежності від напрямку долонь визначається додатково:

відкрите положення — долоні звернені вгору (мал. 7е), закрите — долоні направлені вниз; таке положення зустрічається в підготовчій позиції, 1п, 2п, 3п (мал. 7б, ж, з, і)

У бальних танцях зустрічаються також наступні положення рук: на талії (7к), на стегні (мал. 7л), схрещене положення (мал. 7м).



У парі партнери з'єднують руки в одній з вказаних позицій (мал. 8а, б, в). Руки можуть знаходитися й на корпусі партнера. У цьому випадку для К характерні положення рук на талії чи на спині Д; для Д — на плечі чи на

лопатці К (мал. 8м, д, е).

Розповсюдженою в бальному танці є замкнута позиція (мал. 8д, е, ж, з) —у закритому положенні; (мал. 8і, к) —у відкритому положенні. Вказані положення рук можуть частково видозмінюватися в залежності від стилю танцю. В цих випадках будуть подані додаткові пояснення.

При розучуванні руху в парі партнери з'єднують руки в навчальному положень: Л.Р. (К) й П.Р. (Д), П.Р. (К) й Л.Р. (Д) з'єднуються, лікті зігнуті, кисті знаходяться на рівні голови (мал. 8л).

Визначення позицій з'єднаних рук умовне. У випадках, коли позиції визначити важко, в описаннях даються додаткові пояснення.

Рухи рук. При описі переходу рук з однієї позицій в іншу чи з одного положення в інше вживається термін «перевести». Якщо руки проходять через проміжну позицію чи проміжне положення, то вживається термін «провести». Щоб підкреслити характер рухів рук, в деяких випадках вживаються терміни, що уточнюють рух: «припідняти», «підняти», «опустити», «розкрити», «закрита» й т.п.

Поширеним рухом у сучасному бальному танці є удари в долоні. При описі вказуються напрямки руху й положення рук щодо виконавця.

Положення, рухи корпусу й голови. У танці використовуються нахили й повороти корпусу й голови. В залежності від ступеня руху визначається невеликий нахил (мал. 9а), нахил (мал. 9б).

Повороти виконуються вправо й вліво. Ступінь повороту визначається від В.П.: невеликий поворот— 45° (мал. 9в), поворот— 90° (мал. 9г).



Кроки, переходи, приставки, притупи. Кроки виконуються з просуванням у всіх напрямках чи на місці, при цьому позиція не міняється.

Круговий крок виконується з круговим рухом ноги.

Біговий крок виконується з легким стрибком з однієї ноги на іншу. *Переходи*. У переходах, як й у кроках, вага тіла переноситься з однієї ноги на іншу, але без зміни положення ноги. Повторний переведення називається погойдуванням (баланс).

Приставки — приведення вільної ноги в 1 п, 3п, бп. Рух виконується як без переносу ваги тіла на ногу, що приставляється, так й з переносом. В останньому випадку рух буде визначатися як крок-приставка.

Притупи. Можуть виконуватись всією ступнею, півпальцями, каблуком.

Удар по підлозі. Виконується без переносу ваги тіла. Кроки, приставки, переходи, притупи в залежності від ступеня переносу ваги тіла з однієї ноги на іншу можуть бути з повним переходом й з не-повним переходом (вага тіла після переходу рівномірно розподіляється на обох ногах).

Усі ці рухи на місці й у напрямку вперед можуть виконуватись з носка, з подушечки чи з каблука на всю ступню, а також на півпальці чи на каблук. Вбік можуть виконуватись: з подушечки, через внутрішнє ребро подушечки чи всієї ступні, відразу на всю ступню чи на півпальці. Назад — з носка, з подушечки на всю ступню чи на півпальці.

Кроки в парі партнери можуть виконувати однойменними чи різнойменними ногами.

Напрямок кроків залежить від положення в парі. В закритому положенні при замкнутій позиції рук, якщо К виконує кроки вперед чи вліво, то Д — назад чи вправо, й навпаки, зазвичай різнойменними ногами. Кроки можуть виконуватись в одну лінію (мал. 10 а), утворювати паралельні лінії (мал. 10б). В описаннях танців може зустрічатися термін «зовнішній крок»; цей крок виконується вперед трохи навхрест опорної ноги

У зміщеному закритому положенні, як і у бічному, партнери можуть обходити один одного по невеликому колу, центр якого знаходиться ніби між ними. У цих випадках напрямок проти ходу годинникової стрілки буде вказуватись як напрямок по Л.Т. (мал. 11а), а по ходу годинникової стрілки — проти Л.Т. (мал. 11б). В положенні променаду й контрпроменаду кроки

виконуються в одному напрямку різнойменними ногами й частіше вперед.

Стрибки. У бальному танці зустрічаються тільки невеликі стрибки. Перед стрибком й після нього виконується присідання, що в описаннях вказуватись не буде. Стрибок на одній нозі визначається як підскік й виконується після кроку.

Повороти. Повороти в бальному танці виконуються 'перед кроком, під час його виконання чи після кроку. У першому випадку спочатку вказується поворот, потім крок. В другому — крок з поворотом, а в останньому — крок фіксується спочатку. Повороти виконуються вправо чи вліво від виконавця. Ступінь повороту визначається в градусах: повному повороту відповідають 360° , півповороту— 180° , чверть повороту дорівнює 90° , невеликий поворот— 45° . Ступінь повороту опускається, якщо точно вказані В.П. й К.П. Крім того, вказуються нога, на якій виконується поворот, положення ступні (на півпальцях чи на каблуках). Повороти тіла без зміни положення опорної ступні визначаються як розворот.

Сполучення рухів. Найбільше поширеним сполученням кроків у бальній хореографії є хід, який являє собою групу кроків, з'єднаних конкретним ритмічним малюнком. Для кожного бального танцю характерний свій основний хід.

З'єднання — це сполучення декількох рухів, що може бути виконано на будь-яку невелику кількість тактів. З'єднання може збігатися чи не збігатися з музичною фразою (останнє характерне для імпровізованих танців).

Фігура являє собою закінчене з'єднання рухів, займає визначену кількість тактів й відповідає визначеному музикальному періоду. Цей термін буде вживатися в танцях із встановленою послідовністю рухів.

Композиція — закінчене з'єднання рухів для імпровізованих танців. Кількість тактів у композиції може бути різноманітним: 8,16,24 й 32. Термін «композиція» має й більш широке значення. Так, танці з встановленою послідовністю рухів класифікуються як танці визначеної композиції, імпровізовані—вільної композиції.

Усі найпростіші рухи, наприклад крок, розраховані на якусь кількість долей такту, й у залежності від тривалості вони виконуються в темпі «повільно» — П чи в темпі «швидко» — Ш. Тривалість цих темпів оприділяється для кожного танцю, але завжди темп Ш вдвоє коротше темпу П. Наприклад, якщо темп П дорівнює $2/4$ такту, то темп Ш відповідає $2/4$ такту. Якщо темп П дорівнює $2/4$ такти, то темп Ш — $2/4$ такту. Тому що протягом одного танцю співвідношення П й Ш залишається незмінним, то замість рахунка в практиці можна вживати позначення темпу.

В описаннях темп (П, Ш) дається після вказівки такту чи рахунка.

Музичний супровід. Рухи, фігури танцю розраховані на визначену кількість тактів, що вказується в тексті. Музичний розмір (М/Р) визначає кількість долей в одному такті. У бальній хореографії в основному використовується музика з М/Р: $2/4$, $3/4$, $4/4$.

Музичному розміру $2/4$ відповідає рахунок «раз»-«два», а при більш дробовому розподілі рухів — «раз»-«і»-«два»-«і».

При М/Р — $3/4$ варто рахувати «раз»-«два»-«три» чи «раз»-«і»-«два»-«і»-«три»-«і».

При М/Р $4/4$ рахунок ведеться в такий спосіб: «раз»-«два»-«три»-«чотири» чи «рази»-«і»-«два»-«і»-«три»-«і»-«чотири»-«і».

Кожна перша доля такту в танці, як і в музиці, підкреслюється. Якщо в рухах акцентується друга доля чи воно починається з цієї долі, то рух є синкопованим.

Танець повинен передавати настрій, характер музики, тому в описаннях вказується характер виконання.

Загальний темп усього танцю визначається темпом музичного супроводу, який позначається як «повільний», «помірно швидкий», «швидкий».

При описі танців вказується М/Р, кількість тактів, дається розкладка рухів по долях такту.

Порядок опису бальних танців

Запропоновані в різних посібниках танці можуть бути розділені на кілька груп. Кожній групі танців може передувати вступ, який розкриває загальні характерні риси, техніку виконання, основні положення в парі й тц. Невеликий вступ до кожного танцю знайомить з його походженням, відрізняючими рисами, його композиційною побудовою, манерою виконання й характером музичного супроводу (музичний розмір ритм, основний темп). У танцях визначеної композиції вказується кількість фігур частин й кількість тактів.

Якщо для освоєння танцю необхідні специфічні вправи, які не ввійшли в загальний підготовчий тренаж чи у вправи для даної групи танців, то вони даються перед описом рухів, які викладаються по степені чи складності послідовності вивчення.

Після назви руху, що відбиває образний, смисловий зміст чи відповідає загальноприйнятій термінології, впливає його характеристика, що включає перерахування складових елементів, манеру й техніку виконання, якщо вони не оприділені заздалегідь; потім вказуються можливі варіанти руху. Якщо рух із правої й лівої ноги виконується аналогічно, то опис дається з однієї ноги. Зміни вказуються додатково.

Рух спочатку описується для одного виконавця, як правило для партнера, крім тих випадків, коли рух партнерки має більше значення, у парі. У першу чергу визначається В. П., що включає напрям на площадці, позицію ніг, рук, положення корпусу й голови. Напрямок може бути опущений, якщо він довільний, не вказуються й позиції, якщо вони вказані заздалегідь, а також звичайні В.П. корпусу й голови. Рухи описуються в наступній послідовності: руху ніг, рук, корпусу і голови.

Завершує опис руху К.П. Якщо його неважко визначити виходячи з описання, К. П. опускається.

Рухи К й Д описуються так, як вони виконуються в танці, тому в парі даються лише додаткові відомості зведення про розташування партнерів, про

синхронність, а також уточнюються характер й техніка виконання.

Методичні зауваження в тексті уточнюють правила виконання руху й застерігають від деяких, типових при вивченні танцю помилок.

У танцях вільної композиції після декількох рухів даються приклади їхніх з'єднань, а наприкінці — загальні композиції. У танцях визначеної композиції опис фігур дається після описання всіх рухів.

Перелік умовних скорочень

Кінцеве положення —К.П. Ліва нога —Л.Н.

Ліва рука —Л.Р.

Лінія танцю — Л.Т.

Права нога —П.Н.

Права рука —П.Р.

Третя діагональ — 3д Третя позиція — 3п Центр — Ц

Четверта діагональ —4д Четверта позиція —4п Шоста позиція —бп

Швидко — Ш Друга діагональ —2д Друга позиція — 2п Вихідне положення —В.П. Повільно — П Музичний розмір — М/Р Партнер — К Партнерка—Д Перша діагональ —1д Перша позиція—1п Положення променади —П.П

Орієнтування в залі і умовні позначення

Виконуючи бальні танці, танцюючі рухаються парами по колу проти ходу годинникової стрілки. Ці напрямки називаються “вперед по лінії танцю”. Напрямок по колу за годинниковою стрілкою - “проти лінії танцю”.

На малюнку 12 і 13 показано розташування танцюючих по відношенню до лінії танцю і центру кола:

- Юнак і дівчина стоять поряд, обличчям по лінії танцю, лівим плечем до центра (мал. 12,а)
- Юнак і дівчина стоять поряд. Спиною по лінії танцю, правим плечем до центра (мал. 12,б)
- Танцюючі стоять обличчям один до одного: юнак спиною до центру, дівчина - обличчям (мал. 12,д)

- Рух до центра (мал. 12ж)
 - Юнак і дівчина міняються місцями, проходячи праворуч один від одного (мал.13,а)
 - Юнак і дівчина міняються місцями. Проходячи ліворуч один від одного (мал. 13б)
- танцюючі рухаються по невеликому колу по ходу годинникової стрілки (мал.13в) або проти руху годинникової стрілки

Розучування бальних танців за записом

Перед тим, як перейти до розучування танцю за записом, педагог завчасно повинен розібрати запис танцю. Перед розучуванням танцю за записом рекомендується прослухати музику, звикнути до ритму, постаратися запам'ятати її, вільно орієнтуватися в музичному розмірі (для цього разом з музикантом-акомпаніатором потрібно прорахувати ритм по четвертях, тобто “раз”, “два”, “три”, “чотири”, в залежності від музичного розміру мелодії, а потім по восьмим “і раз”, “і два”, “і три” і т.д. Далі акомпаніатор програє знов мелодію, а викладач рахує по тактах: 1-й такт, 2-й такт і т.д). Після знайомства з музикою танцю можна переходити до розучування рухів, які входять в танець. Наприклад, якщо музичний розмір $\frac{3}{4}$, а розкладка руху зроблена по четвертях, то слід рахувати “раз” і одночасно робити рух, який описан на цей рахунок; рахувати “два” і одночасно робити рух, який відповідає цьому рахунку, і т.д. Далі рух виконується під музику спочатку в повільному темпі, а потім, коли він буде добре засвоєний, можна переходити до потрібного темпу.

Найбільш ефективно проходить розучування, якщо в ньому беруть участь педагог і два виконавці: педагог читає вголос текст запису, виконавці під керівництвом педагога відтворюють рухи. Якщо педагог розбирає запис без виконавців, йому необхідно вивчити окремо партію юнака і партію дівчини, а далі в тій же послідовності розучити з колективом, так як юнаки. Як правило, повільніше засвоюють танцювальні рухи, ніж дівчата.

Культура виконання танцю залягає в збереженні його характеру і

красиво витриманій манері, а також у вмінні запросити на танець.

Практика показує, що не всі учні можуть одразу добре засвоїти той чи інакший рух, тому рекомендується спочатку вивчити схему руху, тобто простий варіант, і, поступово ускладнюючи його, довести до завершеної форми.

Візьмемо, наприклад, всім відомий рух “Полька вперед”.

Рух складається з підскока і невеликих відривчастих кроків на низьких півпальцях (крок, приставка, крок).

В.п. - 3 поз. ніг, права нога попереду.

М/р.2/4

Схема руху

А)

Б затакта - злегка припідняти витягнуту праву ногу вперед.

На рахунок “раз” - зробити крок правою ногою вперед на всю ступню.

На “і” — приставити ліву ногу до правої в третю позицію назад на всю ступню.

На “два” - зробити невеликий крок правою ногою вперед на всю ступню.

На “і” - злегка припідняти витягнуту ліву ногу вперед.

Рух повторити з рахунка ”раз”, починаючи з лівої ноги.

В)

На затакт - злегка припідняти витягнуту праву ногу вперед.

На “раз” — невеликий крок правою ногою вперед на низькі півпальці.

На “і” — приставити ліву ногу до правої ноги на низькі півпальці в 3 позицію

назад

На “два” - невеликий крок правою ногою вперед на низькі півпальці.

На “і” - злегка припідняти витягнуту ліву ногу вперед.

Рух повторити з рахунка “раз”, починаючи з лівої ноги.

Опис руху

На затакт - злегка підскочити на низьких півпальцях лівої ноги.

Одночасно І витягнути праву ногу припідняти вперед. Корпус і голову повернути праворуч.

На “раз” - невеликий крок правою ногою вперед на низькі півпальці.

На “і” - приставити ліву ногу до правої на низькі півпальці в 3 позицію назад.

На “два” - невеликий крок правою ногою вперед на низькі півпальці. Корпус і І голову повернути в В.п.

На і — злегка підскочити на низьких півпальцях правої ноги. Одночасно витягнути ліву ногу припідняти вперед. Корпус і голову злегка повернути ліворуч

Повторити рух з рахунка “раз”, починаючи з лівої ноги.

Як видно з опису руху, його спочатку розучують на простих кроках, потім на низьких півпальцях, і, накінець, добавляють підскок і легкий поворот корпусу і голови. Слід слідкувати за тим, щоб на перший рахунок “і” нога була точно приставлена в 3 позицію назад, але ні в якому випадку не робити прохідний крок.

Кожний вивчений рух слід повторювати декілька разів, поступово переходячи від уповільненого до більш швидкого темпу. Це полегшує розучування і забезпечує більш міцне запам'ятовування матеріалу. Передчасний переведення до розучування наступного руху призводить до того, що виконавці не можуть повторити вже засвоєні рухи і педагогу слід вертатися до запису. Після того як рухи розучені, їх повторюють в парі, а потім з'єднують в композицію.

При розборі танців за записом можна зустрітись з термінами і виразами, які прийняті в побутовій хореографії. Бальні танці в основному виконуються парами. Однак останнім часом з'явилась тенденція ухода від положення в парі, яке характерне для багатьох традиційних танців, з'явилися *групові танці*, такі як, летка-енка, халі-галі, сіртаки, лімбо. В груповому танці, на відміну від парного, танцюючі не мають постійного партнера. Деякі танці можуть виконуватись і як парні, і як групові. До них можна віднести “В'юн”.

“Сучасник”.

Сукупність фігур і елементів в танці називається *композицією*. Танець *встановленої* композиції має певне число фігур, які розташовані в чіткій послідовності. Танець *вільної* композиції показує вільне з’єднання елементів і фігур, а також створення нових фігур з ціллю подальшого розвитку хореографії танцю.

Деякі танці вільної композиції дають можливість для *імпровізації*, тобто з’єднання рухів або фігур під час виконання танцю без попередньої підготовки.

При виконанні тих чи інакших рухів в танці взаємне розташування частин тіла оприділяється *координацією*. Під *однойменною* координацією слід розуміти рух однойменної ноги і руки в одному і тому ж напрямку. Наприклад: одночасно з кроком лівої ноги вперед права рука також виноситься вперед.

Майже в кожному танці можна зустріти *прості танцювальні кроки*, які не слід розуміти як звичайні побутові кроки. Прості танцювальні кроки — органічна частина того чи іншого танцю і виконуються вони в характері даного танцю. В танці “Аеліта” це широкі ковзні кроки з п’ятки, в “Славутиянці” - м’які невеликі кроки з носка і т.д.

Звичайно, що кожному, хто збирається розучувати танець по записах, необхідно розуміти, що ^цтакт” - це відрізок музики, який відокремлює одну сильну долю від другої і дозволяє визначити музичний розмір; *музичний розмір* - це число долей в такті. Найбільш поширені для танців музичні розміри 2/4, 3/4, 4/4.

Основні закони драматургії,

їх застосування в хореографічному творі

(Слово «драматургія» утворене від древньогрецького слово «драма», що означає дія.) З часом це поняття почало використовуватись більш ширше. Наприклад, в драматичному театрі для того, щоб сказати фразу «Я тебе кохаю!», треба всього декілька секунд, а в балетному спектаклі на це слід

затратити цілу варіацію або дует. В той же час окрема поза в танці може бути створена балетмейстером так, щоб виразити цілу гаму почуттів і переживань. Така дія знаходить лаконічну форму мистецтва хореографії.

Кожний танець будується і розвивається в співвідношенні з законами драматургії (їх є п'ять):

1) Експозиція — вихідне положення, з якого починається дія. Воно повинно підготовлювати глядача до сприйняття не тільки подальшої дії, але й ознайомити глядача з виконавцями, допомагає складати уявлення про характер героїв, за допомогою особливостей костюма і декораційного оформлення, стилю та манери виконання виявляються прикмети часу, відтворюється образ епохи, визначається місце дії активно (тобто, це знайомство глядача з діючими особами і тими особами, в яких розвивається дія; це створення життєвої ситуації, де будуть всі умови для виникнення взаємовідносин між танцюючими) Дія може розвиватись поступово, а може динамічно, активно.

Тривалість експозиції залежить від тієї задачі, яку розв'язує тут хореограф, від його інтерпретації твору в цілому, від музичного матеріалу, побудованого, в свою чергу, на основі сценарію твору, його композиційного плану. Є проста і складна експозиція.

2) Зав'язка - частина танцю, де виконавці вступають в дію, встановлюється взаємозв'язок, зав'язується конфлікт. Сама назва говорить, що тут зав'язується щось (взаємовідносини), герої знайомляться один з одним, між ними виникає конфлікт і зіткнення різних соціальних сил, характерів, думок, почуттів, їх боротьба, яка приведе до перемоги однієї з конфліктуючих сторін. Тут починається сама дія танцю. Тут, драматургом, сценаристом, композитором, хореографом зроблені в розвитку сюжету перші кроки, які з часом призведуть до кульмінації

3) Розвиток дії - це частина танцю, де набуває свій розвиток дія, взаємовідносини, конфлікт - це сам танець, це найбільша діюча частина танцю, в якій розкривається основна драматургічна лінія, розвиток

взаємовідносин, конфлікту, який виражається в ряді вчинків, взаємовідносин[^]

Конфлікт, риси якого визначаються в зав'язці, набуває напруженості.

Ще є декілька *ступенів* розвитку дії. Кількість їх і тривалість визначаються динамікою розвитку задуму, від епізоду до епізоду вона повинна наростати, підводячи дію до кульмінації. Деякі твори вимагають стрімкого розвитку драматургії, інші, навпаки, плавного, уповільненого ходу подій. Іноді, для того щоб підкреслити силу кульмінації, треба для контрасту вдатися до зниження напруженості дії.

У цій же частині розкриваються різні сторони особистості героїв, виявляються основні напрямки розвитку їхніх характерів, визначаються лінії їхнього поведіння. Діючі особи виступають у взаємодії, у чомусь доповнюючи, а в чомусь суперечачи один одному. Ця мережа відносин, переживань, конфліктів сплітається в єдиний драматургічний вузол, усе більш залучаючи увагу глядачів до подій, відносин героїв, до їхніх переживань. У цій частині хореографічного добутку в процесі розвитку дії для деяких другорядних персонажів може наступити кульмінація їхнього сценічного життя і навіть розв'язка, але все це повинно сприяти розвитку драматургії спектаклю, розвипсові сюжету, розкриттю характерів головних діючих осіб.

4) Кульмінація - найвища точка танцю, де розвиток дії досягає найвищого рівня, а дія повністю розкрита. Тобто, це найвища точка напруги дії, розвитку сюжету взаємовідношення героїв. Це в танці найбільш цікавий, складний малюнок кицю чи рух. В кульмінації отримує своє вирішення ідея танцю.

В безсюжетному хореографічному номері кульмінація повинна виявлятися відповідними пластичними рішеннями, найбільш цікавим малюнком танцю, найбільш яскравим хореографічним текстом, тобто композицією танцю./

5) Розв'язка - логічний „кінець” розвитку драматичної лінії танцю,

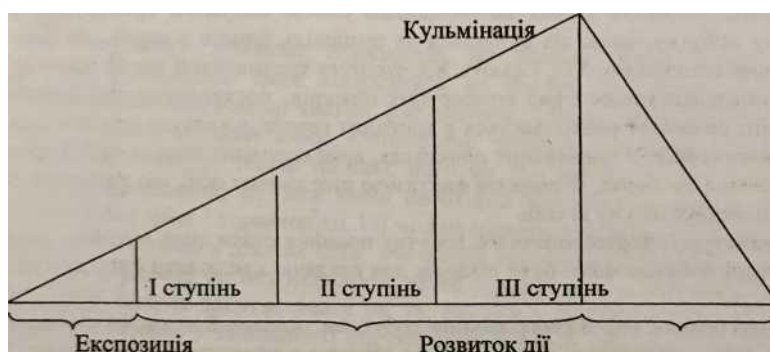
тобто все, що відбулося, закінчується конфлікт. Інакшими словами це завершення дії, це ідейно- моральний висновок, розв'язання всього задуманого, що глядач повинен усвідомити в процесі досягнення всієї дії на сцені, рут отримує вирішення танцю.

Іноді автор готує розв'язку зненацька для глядача, але і ця несподіванка повинна бути породжена всім ходом дії.

Таким чином, завязка - це початок конфлікту;

розвиток дії - це розв'язання (завершення) танцювального конфлікту;

розв'язка - це розв'язання (завершення) танцювального конфлікту.



Усі частини хореографічного добутку органічно зв'язані один з одним, наступна впливає з попередньої, доповнює і розвиває її. Тільки синтез усіх компонентів дозволить авторіві створити таку драматургію добутку, яка б хвилювала, захоплювала глядача.

Закони драматургії вимагають, щоб різні співвідношення частин, напруженість і насиченість дії того або іншого епізоду, нарешті, тривалість трх або інших сцен підкорялися основному задумові, основній задачі, що ставлять перед собою творці твору, а це, у свою чергу, сприяє народженню різноманітних, різнопланових хореографічних добутків. Знання законів драматургії допомагає авторіві сценарію, хореографові, композиторові в роботі над твором, а також при аналізі вже створеного твору.

Говорячи про застосування законів драматургії в хореографічному мистецтві, необхідно пам'ятати про те, що тут існують визначені тимчасові рамки сценічної дії. Це значить, що дія повинна вкладатися у визначений час,

тобто драматургові потрібно розкрити задуману їм тему, ідею хореографічного добутку у визначений часовий період сценічної дії.

Драматургія балетного спектаклю розвивається звичайно протягом двох або трьох актів балету, рідше — в одному або чотирьох. Тривалість дуету, наприклад, займає, як правцЛю, від двох до п'яти хвилин. Тривалість сольного номера буває звичайно ще менше, що обумовлюється фізичними можливостями вихованців. Ставлять перед драматургом, композитором, хореографом визначені задачі, які їм необхідно вирішити в процесі роботи над спектаклем.

Погано, коли дія розвивається в'яло. Однак і квапливий, схематичний виклад подій на сцені теж не можна віднести до достоїнств твору. Глядач не тільки не встигає довідатися про героїв, зрозуміти їхні взаємини, переживання, але іноді навіть залишається в неведенні від того, що хочуть сказати автори.

У драматургії зустрічається іноді побудова дії, ніби на одній лінії, так названа однопланова композиція. Тут можуть бути різні образи, характери, контрастні дії героїв і т.д., але лінія дії єдина. Але часто розкриття теми вимагає багатопланової композиції, де паралельно розвиваються кілька ліній дії; вони переплітаються, доповнюють один одного, контрастують одна з іншою.

Розвиток дії в хореографічному творі частіше всього будується в хронологічній послідовності. Однак це не єдиний спосіб побудови драматургії в хореографічному добутку. Іноді дія будується як розповідь одного з героїв, як його спогад (у балетних спектаклях ХІХ і навіть ХХ століття традиційний такий прийом, як сон). Можна назвати також і ряд концертних номерів, поставлених сучасними балетмейстерами, де сюжет розкривається в спогадах героїв, у яких дія розвивається ніби в уяві головних героїв. У приведених прикладах, крім основних діючих осіб, перед глядачем виникають персонажі, породжені фантазією цих діючих осіб, що з'являються перед нами в «спогадах» або «у ві сні».

В основі драматургії хореографічного добутку повинна стати доля людини, доля народу. Тільки тоді добуток може бути цікавим для глядача, хвилювати його думки і почуття.

Драматург, що працює над хореографічним добутком, повинний не тільки викласти сюжет, складений їм, але і знайти рішення цього сюжету в хореографічних образах, і конфлікті героїв, у розвитку дії з урахуванням специфіки жанру. Такий підхід не буде підміною балетмейстерської діяльності - це природна вимога до професійного рішення драматургії хореографічного добутку.

Нерідко балетмейстер, автор постановки, буває й автором сценарію, оскільки він знає специфіку жанру і добре уявляє собі сценічне рішення добутку — розвиток його драматургії в сценах, епізодах, танцювальних монологів.

Працюючи над драматургією хореографічного добутку, автор повинен побачити майбутній спектакль, концертний номер очима глядачів, спробувати заглянути вперед — уявити свій задум у хореографічному рішенні, подумати, чи дійдуть його думки, його почуття до глядача, якщо вони будуть передані мовою хореографічного мистецтва.

Основою сюжету для хореографічного твору може бути:

- *подія, взята з життя,*
- *концертний номер;*
- *літературний твір;*
- *історичний факт;*
- *билина, сказання, казка, вірш*

Якщо проаналізувати послідовно всі ступені створення хореографічного добутку, то стане ясно, що конітури його драматургії вперше виявляються в програмі або в задумі сценариста. У процесі роботи над твором драматургія „терпить” значні зміни, розвивається, знаходить конкретні риси, обростає подробицями і твори стають живі, хвилюючі розум і серця глядачів.

Аристотель в свій час визначив розподіл драматичної дії на три основні

частини:

- 1) початок, або зав'язка;
- 2) середина, що містить перипетію, тобто поворот або зміна в поведженні героїв;
- 3) кінець, або катастрофа, тобто розв'язка, що складається або в загибелі герої, або в досягненні їм благополуччя.

Такий розподіл драматичної дії з невеликими доповненнями, хвилюваннями, розробкою і деталізацією може застосовуватись до сценічного мистецтва й у наші дні.

Якщо порівняти розподіл Аристотеля на частині драматичного добутку з теперішнім розподілом, який відноситься до балету, то можна побачити лише невеликі розходження в назві частин, але розуміння їхніх задач і функцій ідентичні.

Карло Блазис у своїй книзі «Мистецтво танцю», говорячи про драматургію хореографічного твору, також поділяє його на три частини: експозицію, зав'язку, розв'язку, підкреслював, що між ними необхідна бездоганна гармонія. В експозиції підрозумівається зміст і характер дії, і її можна назвати введенням. Експозиція повинна бути ясною і стислою, а діючих осіб, учасників подальшої дії, варто представити з вигідної сторони, але не без недоліків, якщо останні мають значення для розвитку сюжету. Далі Блазис звертає увагу на те, що дія в експозиції повинна викликати наростаючий інтерес у залежності від розвитку інтриги, що воно може розгортатися або відразу, або поступово. «Не обіцяйте занадто багато на початку, щоб чекання увесь час наростало», — учить 'він.

Цікаво, що зауваження Блазиса про те, що в зав'язці дії важливо не тільки ввести глядачів у тему, але і зробити її цікавою, «наситити її, так сказати, емоціями, що ростуть разом з ходом дії», відповідає задачам драматургії сучасного балетного театру.

Блазис підкреслював також доцільність введення в дію спектаклю окремих епізодів, що дають відпочинок увазі глядача і відволікають його

увагу від головних персонажів, але попереджав, що подібні епізоди не повинні бути тривалими. Він мав на увазі тут принцип контрасту в побудові спектаклю. (Принципові контрасту він присвячує в книзі «Мистецтво танцю» окрему главу, назвавши її «Розмаїтість, контрасти».) Розв'язка, на думку Блазиса, — це найважливіший компонент спектаклю. Побудувати дія добутку так, що б його розв'язка була органічним завершенням, представляє для драматурга велику складність.

Драматург хореографічного твору, крім знання законів драматургії взагалі, повинен мати чітке уявлення про специфіку виразних засобів, можливостях хореографічного жанру. Вивчивши досвід хореографічної драматургії попередніх поколінь, він повинний повніше розкрити її можливості.

Програма хореографічного твору знаходить свій розвиток в композиційному плані, написаному балетмейстером, який у свою чергу розкривається і збагачується композитором, що створює музику майбутнього балету. Розвиваючи композиційний план, деталізуючи його, балетмейстер тим самим драїте в зримих образах розкрити задум сценариста і композитора засобами хореографічного мистецтва.

Балетмейстерське рішення потім втілюється артистами балету, вони доносять його до глядача. Таким чином, процес становлення драматургії хореографічного добутку довгий і складний, починаючи з задуму до конкретного сценічного рішення, неможлива постановка танцювальної композиції без застосування законів драматургії, та як без І цього танець залишається беззмістовним, хаотичним нагромадженням пластичних І знаків, набору рухів, малюнків.

Композиція танцю (поняття фабула, лібретто)

Композиційний план

Композицію створює балетмейстер - творець, автор хореографічного твору. Це може бути твір цілого балету, окремого танцювального номера, епізоду в танці, дуету, тріо, квартету і т.д. Кожна

композиція містить в собі ряд танцювальних комбінацій, вона повинна ґрунтуватися на визначеному музичному матеріалі і відбивати всі особливості музики, будуватися за законами драматургії і містити в собі експозицію, зав'язку, ступіні перед кульмінацією, кульмінацію і розв'язку. У композиції варто розрізнити *малюнок танцю* і *хореографічний текст*.

Композиція - слово лат. походження, що означає будувати, з'єднувати, зв'язувати окремі частини. Термін зустрічається в архітектурі, музиці, живописі, хореографії.

Композиція - це побудова твору мистецтва, розміщення основних його елементів і частин у певній системі, способи з'єднання образів і сукупність всіх засобів, їх розкриття.

Основою композиції являються *фабула і сюжет*.

Сюжет - відображення конфлікту в танці, розкриття характеру героїв; відображення рис життєвого процесу; хід подій, розвиток дії в танці; це сукупність, взаємність пов'язаних подій в творі мистецтва, які відображають оточуючу нас дійсність, при всіх її суперечливих складностях.

Фабула - це послідовність відображенням подій, фактів, вчинків героїв.

Сюжет реалізується, розвертається в фабулі, тобто в хронологічній послідовності подій і дій.

Майстерністю побудови композиції є вміння організувати окремі розрізнені елементи в єдине ціле, щоб воно було правдивим відображенням дійсності.

Композиція танцю складається з ряду компонентів (танцювальних комбінацій). До неї входить:

- *драматургія* (зміст),
- *музика*,
- *текст* (рухи, пози, жестикуляція, міміка),
- *малюнок* (переміщення танцюючих по сценічній площадці),

- всілякі *ракурси*.

Усе це підлягає задачі передати думку й емоційний стан героїв у їхньому сценічному поводженні.

Таким, чином, складаючи танець, або читаючи його, він повинен містити:

1) Зміст - тут розкривається його характер, сюжет, манера виконання.

Наприклад, візьмемо білор. танець „Юрочка”.

Юрочка - самозакоханий юнак, переконаний в тому, що всі дівчата в нього

закохані. Дівчата посміхаються над Юрочкою і вирішують провчити його тощо.

2) Текст (лексика) - подається тут опис танцю.

Напр., перша фігура - вихід Юрочки.

Веселий, нарядний Юрочка вибігає на сцену з лівого заднього кутка. Виконується 1-16-й такт музики.

На 1-4 такти він біжить рухом №1.

На 5-8 такти любується собою, виконуючи рух № 2 і т.д.

(В деяких підручниках одразу подається, як виконується даний рух (опис руху), в інших підручниках опис руху подається в кінці всього танцю.)

3) Музику — подані ноти даного танцю.

4) Малюнок танцю - тобто схема танцю.

(В деяких підручниках при описі ходів і рухів одразу подається малюнок танцю

одночасно з текстом, а в інших підручниках - спочатку повністю текст, а потім

повна схема (малюнок) танцю).

Все разом (зміст танцю, текст, музика, малюнок) називається композиційним планом. Отже, композиційний план — це музично-хореографічний сценарій танцю.

Сценарій - це до дрібниць, спеціально створена вже балетмейстером-^

послідовність танців і пантомімних сцен. Причому не можна плутати поняття „сценарій” з поняттям „програма” або „композиційний план”. Програма - зміст, сюжет танцю, викладений в літературній формі. Вона може бути написана любим драматургом, сценарій обов’язково вимагає знань спеціаліста-хореографа. Такий сценарій в балеті називається композиційним планом. Композиційний план потрібен композитору майбутнього балету, який ще не містить в собі хореографії. Тільки отримавши від композитора музику, балетмейстер починає створювати хореографію спектаклю і створює його хореографічний текст.

Лібретто балету — це короткий опис змісту готового спектаклю, призначеного для глядачів. Лібретто пишеться не обов’язково драматургом, іноді робітниками літературної частини театру.

Ці поняття “лібретто”, “сценарій” (композиційний план), “програма” балету слід розрізняти. їх плутають. Композиційний план повинен складатись з певної кількості номерів відповідно майбутнім музичним номерам. Кожен номер композиційного плану являє собою: точно вказаний час і місце дії даної сцени або танцю; опис декорацій, в якій відбувається дія; чіткий дослівний виклад всього діючого на сцені на протязі даного музичного уривка (по законам драматургії); бажаний характер музики, її ритм і розмір з нотним прикладом музичного малюнка; точний хронометраж, тобто тривалість кожного номера в хвилинах і секундах.

В професійних балетах складається така композиція танцю. Наведем приклад варіації Марії в першому акті “Бахчисарайського фонтану”.

Драматургія	Текст	Малюнок
2 такта.	Голова знизу вверх —	◀
Експозиція	до правого, потім до лівого	-----
Марія, весела	плеча. Руки схрещені...	

Основний закон побудови драматургічного твору обов’язковий як для танців сюжетних, так і для будь-якого безсюжетного танцю, де є тема і

задача виразити той або інший стан людини (радість, горе, любов, ревності, розпач і т.п.) або його властивості (довірливість, хитрість, підозрілість, самозакоханість, безтурботність, безстрашність, боягузтво).

Відповідно до цього закону танець повинний сполучити в собі в гармонійному співвідношенні всі п'ять частин.

1. *Експозиція* може бути ясною, дохідливою або, навпаки, зім'ятою, невиразною, затягнутою.

2. *Зав'язка* — повинна бути чіткою і яскравою або змазаною, тьмяно., непомітною.

3. *Розвиток дії* (ряд ступенів перед кульмінацією) те ж буває наростаючим, сильним або розтягнутим, що розхолоджує.

4. *Кульмінація*, як і зав'язка, може бути яскравою, захоплюючою глядача дійсною вершиною танцю, або ж блідою, боязкою, втраченою сили впливу на глядачів.

5. *Розв'язка* повинна бути підготовлена органічно всім ходом танцювальної дії, але буває невиправдано раптовою, нічим не обумовленою, а в іншому випадку — затягнутою, що розхолоджує та порушує усе враження від танцю.

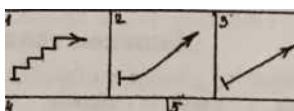
Уміння користуватися законами композиції і правильно застосовувати їх — один із самих важких, складних етапів у творчості балетмейстера. Адже жоден танець не може будуватися по якомусь стандарту, кожна тема підказує авторові свою особливу форму втілення. Від таланта, винахідливості, досвіду і майстерності хореографа, від його знання непорушних законів залежить створення яскравої, неповторної форми танцювального твору.

А тепер розглянемо докладніше кожний з п'яти компонентів композиції, органічно і нерозривно між собою пов'язаних.

Про експозицію. Призначення експозиції це введення в дію. Тут глядачі знайомляться з діючими особами: слухаючи музику і спостерігаючи танцюючих, розуміють, що перед ними — люди визначеної національності, що живуть або жили в ту або іншу епоху. Стає зрозумілим жанр танцю -

народно-характерний, фольклорний, історичний або класичний дует, сольна варіація, па-де-труа, па-де-катр, масовий, кордебалетний танець. Жанри танців можуть бути дуже різноманітні, і експозиція ніби наводить глядачів на сприйняття одного з них.

Про зав'язку. Виконавці, що вийшли на сцену і розмістилися у визначеному малюнку (по прямої лінії, півколом, по діагоналі і т.п.) починають власне танець. Вони виконують більш складні рухи, і нам цікаво, що відбудеться далі, після цієї зав'язки, як буде розвиватися танець *Про розвиток тамую* (ряду ступенів перед кульмінацією). Розвиток танцю, як і його зав'язка, визначається задумом та змістом хореографічного твору. Воно не обов'язково повинно йти по ступінях нагору, щоб кожна наступна комбінація неодмінно перекривала попередню. Можуть бути і навмисні спади, ніби повертають назад з метою нагромадження засобів для наступного злету на більш високу ступінь.



Примітивна схема графічно може виглядати як на мал. 1. Це ніби «електрокардіограма» темпу, ритму, динаміки й інтонацій. У кожному окремому випадку вона залежить від музичного твору і визначається ним, знаходячи своє вираження в тексті і малюнку танцю, у їхній пластичній єдності, органічному сполученні.

Про кульмінацію. Кульмінація — вершина музично-хореографічної дії, підготовлена експозицією, зав'язкою і розвитком дії. Текст-рухи, пози у відповідних ракурсах, жести, міміка і малюнок — у своїй логічній побудові приводять до цієї вершини.

Варто помітити, що кульмінація може бути як побудована з використанням усіх перерахованих елементів, так і вирішена за допомогою тільки тексту або тільки малюнка.

Про розв'язку. Розв'язка повинна логічно впливати з усього ходу

танцювальної дії, бути підготовлено. Вона повинна завершити думку, поставити ясну крапку. Іноді раптову зупинку, обривок танцю називають розв'язкою. Це невірно. Якщо розв'язка не підготовлена всім логічним розвитком твору від експозиції до кульмінації, то танцювальний твір неможливо вважати завершеним. Візьмемо найпростіший приклад. От група артистів, одягнених у стародавні російські костюми, вийшла на сцену і пішла по колу (або по діагоналі) простим російським кроком, потім вишикувалася в лінію обличчям до глядачів. Це була експозиція.

Потім ми бачимо більш складні рухи — початок власне танцю. Це зав'язка. Нам цікаво, що ж буде далі. І от темп танцю наростає, композиція ускладнюється, виконавці то групуються в тісне коло, то стрімко з нього розлітаються, міняються місцями, біжать ланцюжком і так далі. Це розвивається танцювальна дія. І раптом виникає несподівана яскрава композиція! Вона динамічна, красива по малюнку, винахідлива по рухах. Нам хочеться дивитися ще і ще, але... кульмінація, досягнувши вищої крапки, обривається. Один з танцюючих, простягнувши руку своїй партнерці, веде її в передню кулісу. Веселі, усміхнені виконавці танцю стрімким рухом спрямовуються за ними. Це була розв'язка

Отже, законів танцювальної драматургії є п'ять. Але одна справа — знати закон, а інша — вміти його застосовувати. Навчитися цьому можна тільки в практичній роботі, у процесі твору танців і їхнього аналізу. Аналіз нам необхідний, тому що нерідко ми зустрічаємося з помилковою зав'язкою, кульмінацією або розв'язкою. Правильно помітити таку помилку без достатнього досвіду й уміння розібрати твір часом буває нелегко. І для того існує теорія мистецтва балетмейстера, щоб озброїти знаннями усіх, хто працює в цій області: хто готується складати балети, виконувати їх або писати про них.

Малюнок танцю

Малюнок танцю - один із засобів, що виражає певну думку, задум

балетмейстера, характер героїв, дію в танці.

Малюнок танцю — це композиційне розміщення (розташування) і переміщення танцюючих по сценічній площадці. Якщо ми будемо стежити за танцюючими звертаючи увагу не на їхні рухи, а лише на переміщення по сценічній площадці, і зафіксуємо ці пересування на листі папера, то тим самим ми зафіксуємо малюнок танцю.

Малюнок танцю, як і вся композиція (він повинен передавати визначену думку), повинна бути підлегла основній ідеї хореографічного твору, емоційному станові героїв, що виявляється в їхніх діях і вчинках. Перш ніж розбирати значення малюнка танцю в створенні хореографічного твору, варто сказати, що малюнок танцю і танцювальний текст нерозривно зв'язані. І тому при аналізі малюнка танцю в тому або іншому творі прийдеться торкатися і його хореографічного тексту .

У стародавності, у період зародження танцювальної культури, мисливець пластичними рухами наслідував звички звіра, «розповідав», як він підкрадався до нього, як боровся і перемагав його. Він передавав це, використовуючи всі можливі виразні засоби, у тому числі і малюнок танцю, що і був одним з виразних засобів, словом, який має тісний зв'язок з тим часом, що хотів сказати мисливець — виконавець танцю, і його пересуваннями, тобто танцювальним малюнком. У древні часи найбільш розвитим у композиції танцю був саме малюнок, хоча і він часто був немудрим. Узяти хоча б танець радості навколо убитої тварини, що найчастіше будувався на русі по колу.

Древні танцюристи, як намічав Аристотель, за допомогою ритмічних рухів зображували і характери, настрої, дію.

В цей час велике значення в розвитку малюнка танцю мала імпровізація; ставав малюнок різноманітним. В період зародження танцювальної культури люди якраз за допомогою малюнку передавали своє життя. В той час найбільш розвинутим в композиції танцю був саме малюнок.

Велике значення в розвитку малюнка танцю древніх народів мала

імпровізація. Танці шаманів, що дійшли майже до наших днів підтверджують це.

Протягом століть хореографічне мистецтво ускладнювалося, відтворювалось. Розвивалися всі складові частини композиції танцю, ставав різноманітніше малюнок.

При створенні малюнка танцю балетмейстер повинен використовувати всі можливості, для того щоб домогтися найбільшої виразності, повніше розкрити образ, характер, настрій героя. Малюнок танцю повинен розвиватися логічно, бути тісно зв'язаний з танцювальною лексикою, сприяти найбільш яскравому виявленню на сцені танцювального тексту.

У залежності від задачі номера балетмейстер може симетрично або асиметрично будувати малюнок танцю.

Малюнок танцю організує руху танцюючих, систематизує їх. Різні побудови і перебудови роблять на глядача визначений психологічний вплив, і задача балетмейстера — домогтися, щоб малюнок танцю найбільш повно виражав *ту* думку, той настрій і той характер, що закладені в номері. Наприклад, плавний розвиток малюнка, неквапливий рух, що відповідає музиці, невидимі рухи ніг танцюючих, що ніби плывуть по сцені, народжують перед глядачем образ лебідоньки. Малюнок танцю в даному випадку відіграє ведучу роль, але для створення образу мають значення і танцювальний текст, і костюм—словом, усі виразні засоби.

Ще в часи Піфагора почалися дослідження впливу на людину різних побудов і перебудовань. Розрізнялися:

- 1) *спокійно-статичний* характер горизонтальної побудови,
- 2) *піднесений* — вертикальної побудови,
- 3) *збуджуюче-динамічний* — діагональної побудови.

Вже в той час задумувалися над співвідношенням переднього, заднього і крайнього планів, необхідних для створення глибини простору. Цьому надавав великого значення і Ж. Ж. Новер.

Розмаїтість і багатство малюнка танцю ніколи не повинні бути

самоціллю. Важливо, щоб малюнок не відволікав глядача своєю оригінальністю, а усією своєю виразністю сприяв розумінню основної ідеї твору, його образів, розумінню задуму балетмейстера. Наприклад, ставлячи полонез балетмейстер повинен, мабуть, не тільки зробити його зрелищно красивим, але і передати в характері малюнка цього танцю окремі пггрихи епохи: напруженість, манірність. У цьому випадку зазначений епізод стане не тільки танцем на балі, але буде нести і драматургічне навантаження, служити основній ідеї даної сцени.

Призначення малюнка

- 1) організовує танець в певному просторі (на сцені) і в часі (кількість часу 3-5 хв., кількість тактів); приводить в порядок певний танець;
- 2) рухає і розвиває сценічну дію.

Що виражає малюнок?

- 1) виражає певну дію (заплітання вінків);
- 2) має асоціативний (враження) характер: хвиля, море, буря, вогонь і тд.;
- 3) допомагає розкрити характер і настрій постановки.

Види малюнка

- 1) *Прості* - сюди входять лінія, коло, півколо.
- 2) *Складні* - це той малюнок, в якому зустрічається декілька простих (два кола, чотири лінії, діагоналі).

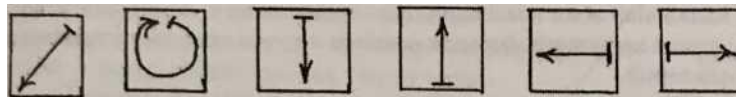
3) *Багатопланові* - це малюнки, які займають декілька планів сцени. Тобто це велика кількість учасників, кожен малюнок має певне завдання, але розкриває загальну дію. Використовуються всі плани сцени.

Без геометричних фігур немає танцю ні в народі, ні на сцені: кола, еліпси, рівнобіжні лінії, діагоналі, квадрати, трикутники, спіралі — все це ми використовуємо в танцювальному малюнку.

Діагональ (рух по діагоналі може бути з протилежного кута, його напрямок може бути вгору (у глибину залу) і вниз (до авансцени), (мал. 2).

Діагональ використовується в танцях дуже часто, як у народних, так і в

класичних. У даному випадку стрілка вказує напрямок руху і його кінцеву мету, а знак початок руху, вихідне положення. По діагоналі дуже вигідно виконувати всілякі па, що вимагають стрімкої динаміки, — повітряні польоти, біг на пальцях, різні обертання і тл., — усі залежить від задуму, від побудови комбінації, стилю і характеру танцю.



Мал 2 Мал 3 Мал 4 Мал 5 Мал 6 Мал 7

Коло (мал. 3).

Кругові танці — рух танцюючих по колу — беруть свій початок у далекій стародавності. У часи язичества хороводи водили по колу, зображуючи круговий рух сонця. Це і тепер найбільш розповсюджена фігура майже у всіх народних танцях: російські хороводи, українські гопаци, білоруські, молдавські, танці народів Кавказу, Східної і Західної Європи й інші будуються на малюнку кола.

І професійне мистецтво танцю, у тому числі і класичний балет, ніколи без нього не обходяться: майже усі варіації і ходи включають у свою композицію коло.

Можна припустити, що саме з появою землеробства поряд із круговими з'являються і лінійні побудови малюнка танцю, що в якійсь мірі пов'язаний з відображенням трудового процесу — польових робіт.

Пряма лінія (напрямок зверху вниз, мал. 4). Пряма лінія (напрямок знизу вгору, мал. 5). Пряма лінія (напрямок праворуч ліворуч, мал. 6). Пряма лінія (напрямок ліворуч праворуч, мал. 7 — останні дві прямі можуть розташовуватись як по центру, так і в глибині сцени або по авансцені).

По характеру побудови малюнки поділяються:

- Лінійні (лінія, колона, діагональ)
- Глибинно-просторові (їх зовнішня форма займає простір і має глибину)

В свою чергу малюнки поділяються на:

- Симетричні

- Несиметричні
- Змішані

Кожен народ має свої певні малюнки.

Приклади малюнків: вони незліченні. їхнє виникнення в композиції обумовлено змістом танцю і кожен наступний малюнок повинен логічно впливати з попереднього, бути ним підготовлений.

При створенні малюнку композиції танцю усі комбінації мають порядковий номер. Номер і кількість тактів зручно записувати в лівому верхньому куті.

Кожен народ під впливом умов життя, праці, географічного положення виробив протягом століть свій типовий малюнок танцю, свою танцювальну лексику. У них найбільше повно розкривається характер цього народу, його побут, його звичаї.

Візьмемо, наприклад, російський танцювальний фольклор. Один з найдавніших танців російського народу — хоровод. Хороводи водили по всій Росії, і в кожній місцевості вони мали свої особливості.

Для малюнка танцю хороводу типова форма кола. Коло взагалі характерне для обрядових танців. Учасники хороводу звичайно рухалися «по сонцю», а якщо виникало друге коло всередині першого, то він, як правило, рухався в зворотну сторону. Іноді замість руху по колу хоровод поступово просувалося уздовж вулиці, уздовж села, учасники хороводу трималися за руки або за кінці хусток; якщо коло зупинялося, то за руки не трималися. Для кругової форми хороводу типово .був плавний рух, повільна, плавна, у характері пісні, хода танцюючих. Дуже часто в середині кола один, два, а іноді і трохи учасників грали зміст того, що пекли хором інші виконавці. У деяких областях був лише хоровий спів і рух по колу, але не було солістів, що ілюстрували зміст пісень; в інших типовою формою хороводу було відображення солістами тексту, у той час як інші виконавці стояли в колі і співали, не рухаючись з місця. У центрі кола, особливо у весняних хороводах, могла бути вбрана берізка або опудало, з якими був зв'язаний

визначений обряд. У гребенських козаків у троїцьких хороводах у центрі містився спеціально виготовлений іграшковий корабель, що після свята спускався на воду.

У деяких хороводах побудови бували рядами, що рухаються в одному напрямку або стануть один на одного, колонами, вісімками і зигзагоподібно. Часта розмаїтість малюнка залежало від винахідливості ведучої пари. Некруговий хоровод нерідко будувався парами, що спочатку рухалися один за одним, виписуючи вісімку, а потім кожна пара (іноді по черзі, іноді спільно) грала сюжет пісні. Зустрічалися хороводи і з образотворчим елементом (наприклад, «Заплетися, тин»).

По типу руху неколові хороводи ділять на *швидкі* (з ритмізованим приплясом) і *повільні* (урочисті, у характері ходу). У деяких випадках попереду повільно йдуть рядами пританцьовують дві або чотири дівчини.

В хороводах виділяють два початки: хореографічний — руху учасників і драматичний — розігрування сюжету тексту пісні.

Сюжет деяких хороводних пісень будувався на питаннях і відповідях. Одна група учасників задає питання, інша відповідає. Для таких хороводів характерно лінійна побудова малюнка танцю. Є хороводні пісні, які будуються за принципом окремих ланок, що повторюються, але заключний текст кожного з них видозмінюється. Але як би не будувався сюжет хороводної пісні, хореографічний текст у хороводах завжди аналогічний побудові текстового матеріалу.

Участь у хороводі не вимагало особливої співочої обдарованості, набагато важливіше було вміння красиво рухатися в загальноприйнятій манері й вміння себе тримати. Плавна хода, стриманість рухів, спокійне вираження особи, велике достоїнство — от що було характерно для учасників хороводних ігр.

Задача хореографа, що вивчає і працює над хороводним танцем, не тільки дбайливо зберегти те, що створено поколіннями колишніх виконавців, але і вміло розвинути цей фольклорний танець. Важливо при цьому відобразити

гордовиту поставу, плавність і наспівність рухів.

Національна особливість малюнка залежить від:

- 1) географічного розташування (гори, болото, степ).
- 2) роду занять, діяльність народу.
- 3) звичаї, обряди впливають на малюнок.
- 4) кількість учасників.
- 5) кожен народний танець має свою приналежність, свої малюнки.

Балетмейстер повинен про це пам'ятати і використовувати в своїй роботі, щоб розвивати і урізноманітнювати свою композицію.

Малюнок є в розвитку, тобто переміщення танцюючих по сцені: розподіляються малюнки у відповідності логіки, тобто один малюнок виходить з іншого, а цей пов'язаний з попереднім. Ці малюнки так само розподіляються як і статичні. Малюнки рухають дію і розвивають її (від простого до складного).

Будуючи танець, балетмейстер повинен спиратись на логіку розвитку малюнка, включаючи перебудови із одного в інший і це веде до створення закінченого танцювального номера, який розкриває образ і характер музики, його головні герої, їх взаємодії. Розглянемо взаємозв'язок малюнка із виразними засобами хореографії.

Малюнок танцю і драматургія номера

Драматургія номера розкривається через композицію танцю, а отже, і через малюнок танцю. Експозиція, зав'язка, ступінь перед кульмінацією, кульмінація, розв'язка вимагають, щоб малюнок танцю розвивався від простого до складного, щоб кульмінаційному моменту розвитку дії відповідав найбільш насичений малюнок танцю. Це особливо стосується номерів, де основним виразним засобом є малюнок танцю. Там, де танець насичений танцювальною лексикою, кульмінація номера може бути вирішена через цікавий танцювальний текст (малюнок же в цьому епізоді може бути не настільки насиченим, не настільки складним).

Малюнок танцю і музичний матеріал

Малюнок танцю цілком залежить від музичного матеріалу, на основі якого складається даний танцювальний номер. Він повинен відбивати характер, образ музики, її стиль, знаходитися в тісному зв'язку з темпом, ритмом музичного твору.

Танець, його малюнок розвивається разом з музикою, то сповільнюється, то прискорюється, то звучить ледь чутно на піанісімо, то підсилюється до звучання фортісімо. У танці, так само як у музиці, де одна фраза логічно переходить в іншу, один малюнок повинен перемінити інший.

З початком нової музичної фрази починається нова танцювальна фраза. Якщо мається повтор музичної теми та її розвиток, балетмейстер повинен почути це і відбити або в повторі, або в розвитку уже використаного малюнка.

Наприклад, ліричний вальс вимагає малюнка плавного, неквапливого, якщо можна так сказати, співучого, а гострий, чіткий характер мазурки змусить балетмейстера звернутися до малюнків стрімких з динамічним просуванням, різкими поворотами, несподіваними змінами в напрямку руху. Це не означає, що вальс і мазурка не можуть мати одні і той же малюнок. Коло може бути й у вальсі й у мазурці, але характер малюнка в ліричному вальсі буде відрізнятися від мазурки, більш динамічної, темпераментної, рвучкої.

Темп музичного твору, динаміка повинні одержати відповідне вираження в малюнку танцю. Темп визначає не тільки швидкість руху, не тільки швидкість переміщення виконавців по сценічній площадці, але і визначає характер твору. Таким чином, динаміка, темп є і засобами виразності танцю.

Характер і темперамент, властивим танцям визначеного народу, також знаходять висвітлення в малюнку танцю. Це виражається в динаміці руху, у гостроті і плавності малюнка, властивого тому або іншому народному танцеві.

Малюнок танцю і лексика

Танцювальна лексика і малюнок - виразні засоби хореографії. Разом складають композицію танцю. Вони взаємопов'язані і доповнюють одне одного. Інколи рухи не “дивляться” і не мають певного враження, коли виконуються на місці. Але цей же рух коли виконується в швидкому просуванні по колу, відразу стає цікавим. Є композиції, які мають хороший розвиток по діагоналі. Інколи рухи стають виразними і динамічними, коли вони виконуються в крутках (поворотах). Це говорить про те, що хореографічна лексика повинна бути логічно пов'язана з малюнком танцю.

Логіка розвитку танцювального малюнка і розподіл його на сцени

Логіка розвитку малюнка танцю передбачає зв'язок попереднього малюнка з наступним, а також, що кожен наступний малюнок повинен бути розвитком попередніх. Танцювальний малюнок повинен бути завершеним і логічно переходити з одного в інший.

Балетмейстер, безперечно, повинен враховувати, яке враження робить складений їм твір на глядача. Звичайно під час сценічні репетиції хореограф намагається перевірити побудова малюнка танцю з різних точок глядацького залу і при необхідності вносить визначені корективи.

Логіка розвитку малюнка танцю диктується в першу чергу задачею, що ставить балетмейстер. Але бувають випадки, коли відповідно до драматургії номера потрібно показати на сцені тривогу, схвильованість або інші яскраві, емоційні стани героя. Тоді балетмейстер може будувати малюнок танцю «частинами», обривати один малюнок і переходити до іншого. Таке рішення буде цілком виправданим, тому що буде відповідати задачі, що стоїть перед балетмейстером. Адже зауважуємо, в хвилини сильного хвилювання думка людини випереджає слово. Недоговоривши одну фразу, він починає іншу. Так само може бути й у танцювальному рішенні номера.

Розмовляючи, людина то підвищує, то знижує голос, змінюючи інтонацію, сповільнює або прискорює мову. На листі це позначається розділовими знаками. Малюнок танцю теж розповідає і, отже, теж має свої

розділові знаки. Їхнє розміщення в першу чергу залежать від думки, драматургії і музичного матеріалу. Характер діючої особи теж впливає на «манеру розповіді».

Таким чином, розподіл танцю на сценічній площадці залежить від багатьох факторів, але особливо:

1) від тієї задачі, що ставить перед собою балетмейстер в даному танцювальному номері. Він повинен вміло зосередити увагу глядача на тому епізоді, що є для нього найбільш важливим.

Це може бути досягнуто лише за допомогою високої форми *організації* малюнка танцю і побудови мізансцени. Важливо, щоб балетмейстер умів підкорити їх конкретній задачі.

2) Малюнок танцю може будуватися балетмейстером у декількох планах. Потрібно, щоб хореограф умів переносити увагу глядачів на той план або на тих діючих осіб, що у даний момент є головними.

Наприклад, у танцювальній картинці «Хмель», поставленої П. П. Вірським в Ансамблі народного танцю, балетмейстер побудував сцену так, що у визначений момент відволікає увагу глядачів і робить несподіваним появу дівчат.

Потрібно вміти керувати увагою глядачів і для цього так розподіляти малюнок танцю на сценічній площадці, щоб другорядне не відволікало, а допомагало виділити головне.

3) При побудові малюнка танцю балетмейстер повинен враховувати планування сцени, а також значеневу сторону епізоду.

Припустимо, що танець, наприклад хоровод, повинен бути побудований як ушановування якої-небудь діючої особи. При творі такого хороводу балетмейстер повинен будувати малюнок танцю так, щоб він був звернений до героя. Тоді значенева задача танцю знайде в малюнку своє відображення.

Багата палітра виразних засобів хореографії.

Малюнок - один із цих засобів, це складова частина композиції танцювального номера. Малюнок допомагає зрозуміти задум балетмейстера,

створює настрій, характер танцю. Малюнок розкриває характер героїв, його музику, а також залежить від багатьох факторів:

- драматургії номера;
- лексики танцю;
- національної приналежності танцю;
- планування сцени.

Все це має практичне значення в роботі балетмейстера.

Отже, малюнок танцю залежить насамперед від:

- *за задуму номера,*
- *його ідеї,*
- *музичного матеріалу, музичної форми всього твору* (його внутрішнього

характеру й образу ритмічної сторони, темпу, будівлі музичних фраз),

- *національної приналежності танцю* (характерні риси малюнка властивим танцям даного народу, його характерові).

Танцювальний матеріал повинен бути побудований по законам драматургії, що відображається і в малюнку танцю.

Отже, при постановці танцю балетмейстер зобов'язаний враховувати:

- *логіку розвитку* малюнка танцю,
- *прагнути до розмаїтості* малюнків,
- використовувати *принцип контрасту* в побудові малюнка,
- *виділяти основний, перший план* малюнка танцю,
- *рівномірно розміщати малюнок по сценічній площадці.*

Малюнок танцю залежить від загального *планування сцени.*

Усе це має практичне значення в роботі балетмейстера.

У композиції танцю слід розрізняти і *хореографічний текст.*

Хореографічний текст

Якщо малюнок танцю — це переміщення виконавців по сценічній площадці, то *хореографічний текст* — це *танцювальні рухи, жести, пози, міміка.*

Міміка - це рухлива і виразна передача, де відбивають усі рухи душі і найтонші відтінки внутрішнього світу людини, плин його думки, раптова або

послідовна зміна настрою.

Міміка — особливий дарунок. Немає акторської майстерності, якщо відсутня міміка. І якщо цього не дала сама природа, *школа зобов'язана розвивати м'язи в особи, що учитьсЯ*. На спеціальних заняттях учні, не тільки розучують сцени й уривки з класичних балетів, що дійшли до того часу в недоторканності, в всім арсеналом умовних жестів, але і спеціально розробляли м'яза особи, його рухливість.

І дійсно, виробляючи силу ніг, гнучкість і еластичність корпусу, пластику рук, можна і потрібно розвивати міміку шляхом спеціально виробленої системи вправ.

Мистецтво пантоміми виходить з до глибокої стародавності. З історії театру відомо про майстерність греків і римлян у цій області, про міміку середньовіччя, про бродячі трупи часів, мистецтво яке зіграло вирішальну роль у створенні реформ балету, нарешті, про видатних акторів російського балету, що завжди вносили елемент життєвої правдивості в спектаклі імператорських театрів.

«Пантоміма — це не зрелище для глухонімих, де жести заміняють слова. Жести в пантомімі вимагають максимального кипіння почуттів» .

Сумне те, що слідом за театрами і хореографічні училища стали настільки гнатися за технікою, що змушують, наприклад, всіх учениць старших класів «вертати» 32 фуєте, що, природно, приводить до орієнтації учнів насамперед на «набивання» техніки на шкоду прагненню *стати танцюючим артистом*.

Є ряд артистів, що володіють найвищою технікою і таким же акторським даруванням, блискуче танцюючих і настільки ж блискуче граючих найважчі ролі в балеті. Є чимало танцівниць і танцівників, які анітрошки не торкають і не захоплюють глибоким проникненням в образ, залишаючи глядача холодним споглядальником майже акробатичних трюків. Хоча й у цих випадках ми чуємо іноді гучні оплески, але такі ж, якщо не більш гарячі оплески заробляють і наші чудові акробати за виконання

воістину головоломних вправ. Це говорить про те, що не все ще розуміють глибоке розходження між задачами мистецтва і спорту.

Необхідно створювати балети з глибокими, серйозними задачами для виконавців, тому що тільки на великій драматургії, на складних і життєво правдивих образах може виробитися дійсний актор.

У балетному мистецтві жест має величезне значення як один з основних провідників змісту, що виражає думки і почуття, внутрішній стан героїв спектаклю.

Ще древні греки і римляни високо цінували мистецтво жестикуляції не тільки у виступах великих акторів-міміки, але й в ораторському мистецтві. Про величезні виразні можливості рук писалося багато.

У звичайному житті, у наших розмовах руки беруть участь повсякденно, рідко людська мова не доповнюється жестикуляцією — питаючої, стверджуючої, заперечливої, благаючої і т.п. Наші руки разом зі словом виражають почуття, переживання, допомагаючи слову найбільше переконливо виражати думки і почуття.

Театральний жест відрізняється від побутового, хоча породжений й обумовлений ним. Його відмінність у тім, що він зобов'язаний бути чіткіше, масштабніше. Якщо в драматичному театрі жест доповнює мова, в оперному — вокальну партію, то в балетному театрі, де єдиним засобом виразності є пластика людського тіла, жест не додатковий засіб, а поряд з мімікою основний. Руки можуть бути дуже виразними, “розмовлючими” від природи, можуть бути і «дерев'яними», малорухомими і невиразними. У такому випадку руки, як і міміку, треба розвивати. Робити це треба вчитися на уроках пантоміми і на заняттях по класичному, народному й історичному танці.

Жест у балетному театрі — жест музичний. Він обумовлений не тільки мелодійною, гармонійною і темпоритмічною структурою музичного твору, але насамперед змістом танцю або ролі, тими подіями, переживаннями, станом героя.

З цього випливає висновок, що кіно не терпить гіперболи, того великого масштабу, що необхідний на сцені. Великий план вимагає надзвичайно виразної, але тонкої і м'якої мімічної гри.

Необхідний пошук у кожному виді мистецтва. Але експериментатор і новатор — поняття не рівнозначні, тому що *експериментатор — це той, хто шукає, а новатор — той, хто знайшов*. Якщо роботою шукаючих керує думка і ціль і якщо він

талановитий, він може стати новатором, тобто знайти щось нове для подальшого розвитку мистецтва.

Зрозуміло, і помилки експериментаторів можуть приносити користь, тому що талановиті, розумні люди на своїх і чужих помилках здатні дечому навчитися.

Малюнок танцю і танцювальний текст складають композицію танцю.

Танцювальна мова для хореографічного твору настільки ж важлива, як літературна мова для твору літератури.

Так само як літературна мова одного народу відрізняється від іншого, так і танцювальна мова в різних народів різна.

На розвиток танцю, його малюнка, хореографічної мови впливали й умови побуту народу, його заняття, клімат і т.п. Танцювальна мова увібрала в себе характер народу, його темперамент, а також і його життєвий устрій, його соціальний лад.

Кожен народ за допомогою своїх традиційних танцювально-язикових засобів створює танцювальну мову, у яку вкладає свої думки, почуття, переживання, стремління. Язиковими засобами класичного танцю, балетмейстери, користуються для вираження змісту задуманого твору у формі монологів, діалогів, терцетів, квартетів, хорів — кордебалету.

Кожен рух, жест і поза можуть іноді сказати більше, ніж окреме слово. Вони здатні передати думку, почуття, глибоке переживання людини в дану мить. Іноді, для того щоб виразити це ж у літературній формі, може знадобитися кілька слів або навіть цілий опис.

Наведу приклад. Жизель довідалася про обман Альберта. Скільки думок проноситься в цю мить у її голові, скільки почуттів відбивається на особі. Перша, чиста любов, щастя відповідного почуття, безхмарна радість життя — і раптом неправда, обман, зрадництво: він любить іншу, а вона, Жизель, для нього лише забава. Її любов безжалісно розтоптана!

Усі ці думки і переживання Жизели негайно ж відбивають на її особі, виражаються в позі, коли вона ніби остовпіла Талановита артистка в одна мить змусить глядачів здригнутися від співпереживання, змусить затися їхнього серця від болю й образи за чудесну дівчину, разом з яким вони тільки що радувалися її щастю.

Вищими досягненнями балетного театру завжди були ті спектаклі, де танцювальна мова зрозуміла без попереднього прочитання лібрето, що пояснює зміст балету. На жаль, останнім часом знову стали зустрічатися постановки з танцями «взагалі», не несущої думки, не розвиваючої дії і мовою хореографічної бути не претендують. Це явище, що копіює прийоми деяких хореографів заходу, повинне нас насторожити і застерегти від подальших помилок.

Хореографічна мова, так само як і розмовна, літературна, складається з фраз, у яких виділяється найбільш важливе. Раз є мова, є і танцювальна мова, що являється текстом хореографічного твору.

Танцювальний текст складається з па, поз (статичних і динамічних), жестів, міміки, ракурсів. Усе це стає танцювальним текстом лише у тому випадку, якщо підлягає конкретній думки. *

Робота балетмейстера над твором хореографічного тексту полягає не в складанні окремих рухів і складанні з них окремих фраз, а в створенні цільної композиції.

Перш ніж почати роботу над хореографічним твором, балетмейстер повинен усвідомити, яку думку він хоче виразити в танцювальному номері або балетному спектаклі, що він хоче сказати глядачеві. При цьому складання хореографічного тексту впливає з традицій танцювальної культури того

народу, про який розповідається в даному хореографічному твору, тому що *танцювальна мова, танцювальний текст знаходяться в тісній залежності від національного характеру народу, його способу життя, особливостей мислення.*

Помилково вважають ті балетмейстери, режисери, художники, що відмітають століттями накопичену культуру і видумують свою власну, вважаючи, що тільки його фантазія дасть можливість «сказати» глядачеві те, що він задумав.

Сучасний хореограф зобов'язаний викладати свої думки мовою сучасною. Але не слід думати, що мова вчорашнього дня і мова сьогоднішня не мають нічого загального.

Деякі балетмейстери використовують іноді (особливо на естраді) якусь незрозумілу мову, змішуючи фарби національних танців різних народів без зв'язку і змісту. Розвивати танцювальну мову, безумовно, потрібно, але зберігаючи його національну першооснову.

У кожному хореографічному творі, заснованому на народному, класичному або бальному танці, повинна бути присутнім поетична образність.

Будь-який хореографічний твір будується на основі музичного твору. Хореографічний твір повинен розкривати музичний матеріал у хореографічних образах. Танцювальна мова повинна бути найтіснішим образом зв'язана з характером музики, з її ритмічною стороною. Балетмейстер може розвивати ритмічну сторону музичного твору в складеному їм хореографічному тексті, але характер цього розвитку повинен відповідати характерові музичного твору.

Балетмейстер може вважати свій твір успішно вирішеним у тому випадку, якщо чутною, породженою музикою образ буде збігатися з видимим хореографічним образом. Саме музика диктує хореографічне рішення, структуру хореографічної мови, і, таким чином, танцювальний текст знаходиться в прямій взаємодії з музичним матеріалом.

Складаючи танцювальний текст, балетмейстер повинен наділити своїх

героїв такою танцювальною мовою, щоб повною мірою розкрилися їхні образи. У свою чергу танцювальні образи дадуть можливість розкрити ідею твору, викласти сюжет номера. Таким чином, *розкриття ідеї твору, образа і характеру героїв знаходиться в прямій залежності від хореографічного тексту, складеного балетмейстером.*

У житті, слухаючи розмову двох людей, ми по манері говорити, темпераментові, з яким вони сперечаються, можемо судити про їхні характери, культуру, манерах. У хореографічному твору всі риси даного образа повинні відбитися в його хореографічній мові, пластику його тіла, у його міміці. Узявши за основу який-небудь літературний твір, балетмейстер зобов'язаний розкрити мовою танцю образ, створений поетом або письменником. Іноді для цього потрібні додаткові сцени або епізоди.

Складаючи танцювальний текст, властивий даному образу, потрібно враховувати жанр твору, стиль і характер його.

В танцювальному тексті повинні бути також відображені індивідуальні особливості характерів діючих осіб, навіть деякі звички, властиві їм. Особливо яскраво це виражається в комедійних гротескових образах.

Нам відомо про логічний зв'язок малюнка танцю і законів драматургії. Такий же нерозривний зв'язок існує і між танцювальною мовою і законами драматургії.

У танцювальному номері балетмейстер прагне виділити кульмінацію засобами хореографії. У номері, що не має зв'язкового сюжету, це може бути каскад технічно складних рухів і комбінацій, або найбільш цікавий малюнок танцю, найбільша динаміка руху, найвища емоційність виконання, або інший балетмейстерський прийом. Таким чином, танцювальний текст тісно зв'язаний із драматичним розвитком дії, підкоряється законам драматургії.

У хореографічному творі один рух народжує інший, вони логічно зв'язані і складають єдине ціле, єдину, що логічно розвивається фразу, речення. Тому при складанні хореографічного тексту *балетмейстер повинен стежити за логікою розвитку рухів.*

Танцювальний текст і малюнок танцю разом складають композицію танцю, вони взаємозалежні і доповнюють один одного. Один із прийомів, яким користується хореограф при створенні хореографічної композиції, - прийом *контрасту*. У створенні хореографічного тексту це може бути контраст швидких, дробових рухів і несподіваної паузи. Задача художника - не механічно чергувати контрастні моменти, а робити це обгрунтовано.

Наприклад, ритм і акцент у тому або іншому танцювальному русі можуть іноді кардинально змінити характер руху і навіть його національну приналежність. Так, наприклад, різні акценти і більш-менш глибоке пліє змінюють національну приналежність такого розповсюдженого руху, як «мотузочка». Ми зустрічаємо «мотузочку» у російських, українських, угорських, болгарському танцях. «Мотузочка» у російському танці виконується на глибокому пліє, на півпальцях; в українському — у більш швидкому темпі, легко, коліна мало-мало призігнуті, акцент руху наверх. «Мотузочка» в угорському танці виконується майже на витягнутих ногах, характер руху більш різкий, напружений, акцент руху вниз.

Велике значення має ракурс, у якому рух виконується. Балетмейстер повинен знайти такий ракурс (природно, з огляду на основну задачу розкриття образу, його характеру, манери виконання), що був би найбільш цікавий для даного руху.

Іноді складений балетмейстером рух не робить належного враження, коли він виконується на місці. Але от цей же рух виконується зі швидким просуванням по колу і відразу стає цікавим, виконуючу ту задачу, що ставив перед собою балетмейстер при створенні даного фрагмента танцю. Є композиції, що найбільше цікаво дивляться у виконанні по діагоналі. Є рухи, складені хореографом, стають більш виразними і динамічними, коли вони виконуються в обертанні. Ці приклади говорять про те, що *твір хореографічного тексту повинен бути логічно пов'язане з малюнком танцю*.

У народних танцях, на спектаклях класичного балету і на концертній естраді ми часто бачимо, як танцюючі то стрімко летять або пливуть до нас,

то повертаються в профіль і ми бачимо їх збоку, то раптом стають спиною. Ракурс — це точка зору з центра глядачевої зали на танцюючого (або танцюючих): анфас, круазе, еффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески — це всі ракурси.

Від того, наскільки балетмейстер вміє користуватися ракурсами, часто залежить багатство або убогість танцювального тексту, змістовність танцю, що складається. Довільна зміна ракурсу виконавцем спричиняє не тільки перекручування графіки, але часом і перекручування тексту, а разом з тим і змісту, логіки танцювальної композиції.

Композиція сама по собі, поки вона не втілена артистами, мертва. Думки, почуття, переживання людини, його дії і вчинки, образ, характер оживають лише в акторському виконанні, чому завжди передують заглиблена робота над внутрішньою формою, народження якої також є частина творчого процесу балетмейстера. Мислення хореографічними образами приводить зрештою до твору яскравих, змістовних танців і спектаклів.

Артист у свою чергу, одержавши хореографічний текст танцювальної партії і роз'яснення акторської задачі, також неодмінно створює свою, глибоко індивідуальну внутрішню форму, що осмислює, наповнює емоціями, опромінює живим людським світлом і теплом форму зовнішню, тобто перетворює танець у пластичну мову.

Текст хореографічного твору нерозривно пов'язаний з *підтекстом*, який він повинен відображати. Самі по собі арабески, атітюди, жете, великі або маленькі, ще нічого не говорять, якщо вони не наповнені думками та почуттями. В такому випадку це лише “біомеханічні вправи - гімнастика, яка показує гнучкість і рухливість людського тіла, набір рухів та поз. Наповнене ж конкретним почуттям рух стає виразним станом людини, його переживань: радості, гніву, печалі і т.п. коли виконавець не виражає почуттів свого героя, після таких виступів глядач виходить з концерту не отримавши ніяких емоцій. Сила і довге життя твору реалістичного мистецтва багато в чому залежать від цих якостей.

Почуття і переживання героїв може передати лише *діючий танець*. Балетмейстер, який не має таланту та вміння створювати діючі танці, і виконавець, який не вміє їх передати, ніколи не передадуть нічого, крім холодного показу, більш близького до гімнастики, акробатики і цирку, ніж справжнього мистецтва танцю.

Список використаних джерел:

1. Борсук Н., Тараканова А. Танці в сучасних ритмах: нариси. Вінниця: Нова книга, 2014. 128 с.
2. Годовський В.М., Гордєєв В.А. Танці для дітей. Випуск 1. Репертуарний збірник та методичні поради для студентів вищих навчальних закладів та керівників хореографічних колективів. Рівне, 2001. 71 с.
3. Годовський В.М., Гордєєв В.А. Танці для дітей. Випуск 2. Репертуарний збірник та методичні поради для студентів вищих навчальних закладів та керівників хореографічних колективів. Рівне, 2001. 84 с.
4. Годовський В.М., Арабська В.І. Теорія і методика роботи в дитячому хореографічному колективі. Рівне: РДГУ, 2000. 280 с.
5. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом. Львів: Каменярь, 2002. 154 с.
6. Голдрич О. Хореографія. Львів: Край, 2003. С. 9-25
7. Гузь О. Ритміка і хореографія: авторська навчальна програма для учнів початкової та основної школи (1-4 роки навчання). Початкова школа: Науково-методичний журнал, 2015. 24 с.
8. Демянчук О.Н. Педагогічні основи формування художньо-естетичних інтересів школярів: навчально-методичний посібник. Київ: ІЗМН, 1997. 62 с.
9. Забута Б.І. Музичне забезпечення хореографічних постановок: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Рівне: Волинські обереги, 2011. 196 с.
10. Колногузенко Б. М. Методика роботи з дитячим хореографічним колективом: навч. посібник. Харків: ХДАК, 2012. 153 с.

11. Мартиненко О. Методика хореографічної роботи з дітьми старшого дошкільного віку. Бердянськ: видавець Ткачук О.В., 2010. 156 с.
12. Основи теорії та методики роботи хореографа в окремих видах спорту. Випуск 1. Художня гімнастика: навчальна програма та методичні рекомендації для студентів ВНЗ, хореографів та тренерів спортивних шкіл. Укладач Д. Манелюк. Рівне: РДГУ, 2005. 16 с.
13. Отич О.М. Танцювальне мистецтво у розвитку особистості. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. С. 104-120.
14. Плахотнюк О. А. Стилi та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. Львів: ЦТДЮГ, 2013. 90 с.
15. Рехвіашвілі А. Ю. Мистецтво балетмейстера: навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2014. 260 с.
16. Тараканова А. П. Танцюйте з нами. Вінниця: Нова книга, 2015. 136 с.
17. Шевчук А. Дитяча хореографія. Київ: Шкільний світ, 2013. 145 с.