

Міністерство освіти і науки України
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
Факультет мистецтв
Кафедра хореографії та художньої культури

А.М. Кривохижа

МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Навчально-методичний посібник
для студентів педагогічних навчальних закладів

Умань 2020
ВПЦ «Візаві»

УДК
792.83 К82

*Рекомендовано до друку Вченою радою факультету мистецтв
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
(протокол № 9 від 27 лютого 2020 року)*

Рецензенти:

Андрощук Людмила Михайлівна, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;

Ніколаї Галина Юріївна, доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

Кривохижа А.М. Мистецтво балетмейстера: навчально-методичний посібник для студентів педагогічних навчальних закладів. Умань: ВПЦ «Візаві», 2020. 145 с.

© Кривохижа А.М, 2020

Передмова

Всі книжки, написані А.М.Кривохижею можна об'єднати назвою «На Богом обраній землі », бо саме на цій землі у певний час збирались люди: одні дали нації професійний театр, у виставах якого народився український народно - сценічний танець, другі розкрили його можливості, які були визнані світовими авторитетами. Саме тут, на «Хуторі Надія» з'явився перший в Україні та поки що єдиний у світі музей історії українського хореографічного мистецтва, в експозиції якого представлено все краще, що є в Україні та в українській діаспорі світу. В кімнаті пам'яті музею увічнено перших, які своїм життям творили мистецтво танцю.

У Кіровограді нині Кропивницький в педагогічному університеті імені В.Винниченка було створено перший в Україні хореографічний комплекс, який готує хореографів, починаючи з дошкільного віку і закінчуючи вищою освітою . Тут видана низка книжок з історії та проблем розвитку хореографії. Важливим виданням є методичний посібник «Гармонія танцю», який було рекомендовано міністерством освіти і науки України для викладання предмету у вищих навчальних закладах. У цьому доповненому виданні автор розкриває суть предмета, орієнтуючи на конкретні теми та розділи, необхідні для майбутнього фахівця.



На «Хуторі Надія» Зліва на право Є.Циганок ,Т.Левицький США ,
М.Вантух та А.Кривохижа.

Умовність хореографічного мистецтва – це шлях до художнього пізнання дійсності через асоціативне сприйняття, яке формує духовне багатство людини. Предмет “Мистецтво балетмейстера” об’єднує знання, які студенти одержали під час вивчення інших спеціальних дисциплін: класичного, народного, історико-побутового та бального танців.

Через аналіз музичного матеріалу студенти повинні усвідомити єдність музичної та хореографічної форми. Взаємовплив драматургій музичного та хореографічного творення обумовлює розвиток дії. На основі музичного творення образу студенти знаходять пластичне, використовуючи для цього композицію яка обумовлюється змістом з використанням законів часу і простору. Музика народжує образ в уяві, хореографічний текст оживляє його. Виразність рухів у побудові образу – це їх конкретність і типовість. Художнє оформлення хореографічного твору - це проблема активної дії планомирного впливу на глядача через костюм, декорації та світло.

Щоб виконавці танцю не були ізольованими фігурами поза часом і простором, студенти повинні використовувати надбання конкретного етносу в музиці, літературі, живопису та народно-прикладному мистецтві. Танець – це картина, в якій колір, рух і навіть мовчання об’єднані в одне ціле.

Доктор мистецтвознавства Тарас Левицький.США.

Програма викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» розрахована на чотирі роки,кожен рік навчання починається з теоретичного розділу з питань, на які мають дати відповідь студенти на екзаменах у кінці кожного року. Четвертий рік закінчується дипломною роботою, тобто власним твором.

Для якісного опрацювання предмета до кожної теми підібрано відеоматеріал, який аналізується після перегляду, та використовується студентами в практичних роботах.

Студентам заочного відділу рекомендовано мати копію відеоматеріалу, який використовується ними в підготовці завдань до чергової сесії.

Перший рік навчання.

Теоретичний розділ до курсу

Види мистецтва та їх характеристика. Танець як вид мистецтва. Давньогрецький театр і танець. “Діонісії”, “Тріумфи” та складові сучасних фестивалів. “Літургія”, “Містерія” та їх значення в розвитку мистецтв. Ж.Ж.Новер – пантоміма, живопис, орнамент, його реформи. Хореографічна спадщина народів. Від ритуалу, обряду, через історію, - до театру. Театр М.Садовського, В.Верховинець як перший професійний балетмейстер. Поява балетного театру в Росії та в Україні. Музично-драматичні театри з танцювальними групами та перші ансамблі народного танцю на Україні. Перший успіх на фестивалі у Лондоні. Сучасна хореографія, її види. Балетмейстер як професія, її різновиди. Жанр та форма в хореографічному творі. Специфіка роботи балетмейстера в різних творчих колективах. Музика та її компоненти. Ритм – метр, мелодія, гармонія. Період, речення та фраза в музиці. . Поняття драматургії в хореографії. Арістотель, Ж.Ж.Новер, Карло Блазіс. Єдність музичної та хореографічної форми за законами драматургії. Загальні закономірності розвитку дії як тисячолітній відбір з досвіду спілкування з глядачем. Засоби виразності, характерні для часових мистецтв. Музична драматургія. Змішані форми як засіб вираження загальної дії. Поняття синтезу драматургії.

Мистецтво і його роль у житті суспільства.

План.

1. Танець як вид мистецтва.
2. Зародження і взаємозв'язок різних видів мистецтв.
3. Балетний театр та реформи Ж.Ж.Новера.

Види мистецтв:

- а) статичні – скульптура, архітектура, живопис, графіка, орнамент;
- б) часові – музика, поезія, кіно, телебачення;
- в) в часі та просторі – пантоміма, народний танець, балет, театр, цирк.

Більш глибокі дослідження з історії хореографічного мистецтва ви знайдете у тритомнику Сергія Худякова «Загальна історія танців». Мета цієї роботи є пізнання законів композиції, за якими відбувається робота майбутнього балетмейстера.

Танець – вид мистецтва, в якому засобом творення образу є рух та положення людського тіла. Мистецтво танцю виникло з емоційного сприйняття оточуючого середовища, різноманітних рухів, жестів, імітації трудових процесів. Спочатку танець був пов'язаний зі словом

(піснею), а пізніше набув самостійного значення. У кожного народу свій танець, його розвиток та танцювальні традиції. Розглянемо історичний зв'язок танцю з іншими мистецтвами та його збагачення засобами виразності.

В образотворчому мистецтві стародавніх часів відомі зображення танцюючих у наскельних розписах епохи мезоліту (танець жінок, печера поблизу Меріди, Іспанія), палеоліту (печера трьох братів, Ар'єж, Франція, 15 – 11 століття до н.е.), неоліту (танець “Біла пані” із Тасілі, Сахара, Аугент, біля 40 століття до н.е.), розписи на поливі (Іран, Індія), фрески стародавнього Єгипту (24 – 20 століття до н.е.). Зображення танцю стародавніх цивілізацій – основне, та досить часто - єдине джерело відомостей про хореографічну культуру різних епох та народів. Вони дають змогу диференціювати різні види танців стародавніх часів (ритуальні, войовничі, бенкетні).

Народний танець – одне із старовинних мистецтв. Танцем передавали історичні події. В Індії перші згадки про танець зустрічаються у збірнику релігійних гімнів “Рігведа” (11 – 10 ст. до н.е.). При дворах монархів створювалися професійні групи виконавців. Європейський балет зародився в Італії завдяки багатим традиціям народного танцю та пантоміми. В 14-ому столітті при дворах королів та вельмож великий розвиток мали бальні танці. Перші підручники з танцю – “Про мистецтво танцювати та водити хороводи” – створив Домініко де Пьяченцо.

Теоретичне обґрунтування танець одержав у другій половині першого століття до н.е. Найстародавніший трактат, який зберігся до наших днів, – це трактат “Наука про театр” (Греція). Однією з вершин розвитку античного мистецтва вважається давньогрецький театр. В галузі драматургії, акторського мистецтва, поезії, музики та декоративного мистецтва греки залишили немало великих творінь: “Лісістрата” Аристофана, “Цар Едіп” Софокла, “Медея” Еврипіда та інші продовжують жити і в сучасних театрах. Театральні вистави організовувалися на відкритому повітрі. Грецькі театри в Афінах, Епідаврїї, Пергамі вмщували до 20 тисяч глядачів. Уявіть собі театр 5-4 століття до н.е.: глядачі займали місця на мармурових плитах у гігантському амфітеатрі та спрямовували свою увагу вниз, на “оркестру” (круглий майданчик), на якому розміщувався хор. Будова, що прилягала до сцени, де переодягалися виконавці, передньою стороною – “проскеній” – зображала фасад палацу, який використовувався як декорація. Актори з'являлися на “котурнах” (спеціальних підставках для ніг), в яскравому одязі. Колір костюма мав символічне значення: червоний - герой або володар, синій - раб, жовтогарячий - молодість, чорний колір говорив про злі помисли. Використовувалися маски, які виражали радість, гнів, кохання, горе і таке інше, вони змінювалися акторами в процесі виступу. Дія розігрувалася при яскравому денному освітленні. Якщо по ходу п'єси передбачалася ніч, один із акторів виходив з ліхтарем. Вистава тривала цілий день і для відпочинку акторів драми виходили танцювальні групи як розважальні епізоди.

Із появою професійних мистецтв все це фіксувалося в живописі, скульптурі та літературі (трактатах) і дійшло до наших днів. Танець у співдружності з іншими видами мистецтв стає часткою різних стародавніх вистав на святах. Грецькі “Діонісії” на честь бога врожаю та достатку Діоніса – процесія з дарами природи, яка оформлювалась танцями, а хор співав гімн Діонісу. Все це мало загальний сценарій, а філи (райони Афін) готували свої варіанти епізодів за власними сценаріями. В процесіях брали участь почесні громадяни та герої війн. В епоху стародавнього Риму влаштовувались свята - так звані “Тріумфи”. Це – масові процесії та вистави, присвячені перемогам та ювілеям легіонерів. Процесія мала вигляд ланцюга епізодів-діянь ювіляра чи фрагменти бойових дій, які передували перемозі: несли прапори, вели полонених. Процесію закінчував хор, прославляючи ювіляра чи перемогу. Всі ці сценарії з часом удосконалювались.

Традиції сьогodнішніх фестивалів беруть початок від Олімпійських ігор середньовіччя. У 18 сторіччі подібні свята поширилися в Англії, у 19 столітті – в США. У 20 столітті міжнародні фестивалі стали традиційними. Одні проводяться постійно, інші – пов’язані з певними датами. Прикладом можуть бути традиційний Міжнародний фестиваль народного танцю – м.Сент (Франція), “Кілервохе” – м.Кіль (Німеччина) – на честь всесвітньої парусної регати: традиційним сценарієм фестивалів є відкриття та закриття, процесії та гала-концерти колективів на площах міста та в регіоні. В інших містах проводяться фестивалі симфонічних, духових оркестрів та хорових колективів. Все це має пізнавальну та розважальну основу. Історично доведено, що масові видовища є потребою народу, його духовним життям. Отже, “не хлібом єдиним живеє людина”.

Ще з глибокої давнини церква сприяла об’єднанню багатьох мистецтв, їх становленню та розвитку. Кращі зодчі будували храми, талановиті художники та скульптори оформлювали їх, відомі композитори писали музику для кращих виконавців. Саме віра, очевидно, була апофеозом великого синтезу мистецтв. З початку 11 століття під час богослужіння (літургії) розігрувались найбільш драматичні епізоди із Святого Писання. Ці вистави називались літургійними драмами, для яких на сценічному майданчику розміщались всі лаштунки (декорації), необхідні для п’єси. Подальший розвиток церковного театру сприяв появі “містерій” – найбільш масового середньовічного театрального дійства. Ставили “містерії” вже не духовенство, а городяни. На площі влаштовувались будиночки, які зображували палаци, тюрми, храми, рай, через пащу чудовиська – пекло, два дерева зображували ліс, басейн зображував море. Під час вистави актори переходили із будиночка в будиночок, що означало зміну місця дії.

Умовність хореографічного мистецтва - це шлях до правди, до художнього пізнання через асоціативне сприйняття, яке формує духовне багатство особистості. Жан Жорж Новер писав у своїх листах: “Театр - це школа життя, балет - член родини мистецтв - повинен мати

пізнавальне та виховне значення подібно до літератури, драми та музики.”

Паралельно з танцем розвивається пантоміма як складова частина театральної дії. З'являються нові форми професійної діяльності: в Англії - міми, на Русі - скоморохи, а в Італії - маскаради. Пізніше створюються трактати придворних розваг (16 – 17 століття). Дослідження єгипетських пірамід, скіфських могил, музейні експозиції та виставки скіфського золота та золота єгипетських фараонів викликають великий інтерес значної аудиторії глядачів. Очевидно, пізнавальний момент був та залишається дійовим початком в оцінці цінностей. Шедеври живопису, скульптури та інші предмети старовини, які зберігаються в Луврі (Франція), музеї Ватикану, картинних галереях Італії, Іспанії, Франції, Голландії та інших дають можливість людям всього світу побачити та оцінити діяння рук людських. Церква та володарі держав, зібравши та зберігши оті цінності для людства, уже варті пошани, хоч якби вони крім цього нічого більше не зробили.

Говорячи про мистецтво в загальнолюдських масштабах, необхідно згадати про людей, імена яких стали символами мистецтва: Мікеланджело – архітектор, скульптор, художник, поет; В.А.Моцарт – композитор, музикант, диригент, у 35 років мав 600 музичних творів. Як К. Глюк музику, Ж. Ж.Новер реформує балет у самостійне мистецтво. Він зняв маски, громіздкі костюми, вивів на сцену людину з її почуттями та думками. Міфологія, поезія, живопис, маючи не менш давню історію та досвід, лягли в основу театральної дії як суть осмислення самої природи через почуття, емоції та правду життя. Ж.Ж.Новер: “Живопис це застигла пантоміма, балет - жива пантоміма. Перша хвилює відображенням природи, друга виражає її. Живопис підкоряється законам пропорцій, контрастів і гармонії, ті ж самі закони і в танці. Те, що мальовниче в живописі, мальовниче і в танці. Ці два мистецтва не користуються словом, але вираз обличчя, дія рук і виразні пози – це і є мова в живописі і в танці.” “Орнамент – це мистецтво виразності фігур і узорів, багатство гри ліній і фарб. Побудова його у просторі – це є ілюзія призупинення художником динаміки руху, який має знову розпочатися.”

Правда костюма, художнє оформлення (декорації) та музичне рішення балетних вистав заявило про свою самостійність як нове мистецтво танцю. Продовжувачі реформ у Росії Карло Блазіс, Маріус Петіпа, Лев Іванов, Михайло Фокін утвердили у використанні театром, крім чистої класики, характерний та історично-побутовий танець, а також пантоміму. Професійне мистецтво народного танцю в Україні бере початок від скоморохів, які вже тоді мали свої ампула (акробати, співаки, танцюристи, музиканти). Коли йдеться про культуру того чи іншого народу, доводиться враховувати не лише безпосередні його культурні досягнення, а й те, що він успадкував від своїх етнічних попередників, з яких утворився і сам народ. Це стосується культури всіх народів, у тому числі – і українського народу. Специфіка життя давніх східнослов'янських племен полян, древлян, дреговичів, кривичів, в'ятичів, сіверян, волинян, білих хорватів, бужан та інших слугувала

основою самобутнього, оригінального хореографічного мистецтва українського народу.

З прийняттям християнства візантійська принцеса Анна прибула в Київ зі своєю трупю виконавців. Вдосконалюється національне мистецтво, з'являється “вертеп” (ляльковий театр), ярмаркові балагани. Відбувається становлення українського театру. У 1818 році в Полтаві зусиллями І.Котляревського була створена театральна група з виставою “Наталка Полтавка”. У 1882 році в Єлисаветграді М.Кропивницький створює перший професійний музично-драматичний театр в Україні. Ведучі актори театру, роз'їхавшись, заснували свої театри в містах Києві, Харкові, Львові. З'являються свої національні кадри режисерів та балетмейстерів. Український балет своїми джерелами сягає в народно-хореографічну творчість 17-18 століть, інтермедії шкільного театру. Перші професійні балетні вистави відбулися у Харкові в 1780 році. Тут почала діяти балетна трупа з елементами українського танцю у складі 20 чоловік під керівництвом П.Іваницького . У 1801 році трупа Д.Ширая показала в Києві балет “Венера і Адоніс”, а з 1805 року до 1809 ця трупа в кількості 40 осіб постійно давала спектаклі в Київському міському театрі. У 1816 році балетна трупа І.Штейна виступала в Харкові, Києві, Одесі.

З'явилися національні спектаклі “Наталка Полтавка”, “Запорожець за Дунаєм”, пізніше балети “Лісова пісня”, “Лілея”, “Тіні забутих предків” та інші. Український народно-сценічний танець досяг світового рівня завдяки талантові та плідній праці наших провідних хореографів та виконавців.

До 125 річчя українського професійного театру корифеїв, у виставах якого почав своє життя народно-сценічний танець, відкрито перший в Україні єдиний у світі музей історії українського хореографічного мистецтва. У його експозиції, яка розміщена в шести кімнатах, представлені розділи: становлення українського народно-сценічного танцю, професійні та заслужені самодіяльні колективи України, ансамблі народного танцю української діаспори світу. За проектом художника професора Павла Босого здійснено нове оформлення музею з кімнатою пам'яті, в якій увічнені перші хореографи, які своїм життям творили історію нашого мистецтва. При музеї діє методичний центр, який має бібліотеку та фільмотеку. Про музей створено три фільми які пішли світом.

Використана література:

- 1.Енциклопедия “Балет”. –Советская энциклопедия, М.: 1981.–623 с.
- 2.Кокуленко Б.Г. Степова Терпсіхора.–Кіровоград: Степ, 1999.– 212 с.
- 3.Смирнов И.В. Искусство балетмейстера.–М.:Просвещение, 1966. – 190с.

Історичний розвиток танцювальної культури

План

1. Виникнення і розвиток хореографічного мистецтва.
2. Формування українського хореографічного мистецтва.
3. Напрямки розвитку хореографічного мистецтва..

Поняття “хореографія” (від грецької: “хор” – колективне виконання, “графія” – пишу, зображую). Основою хореографії є народний танець. Танець – особливий вид художньої діяльності, який виражає людські почуття, думки, взаємостосунків та ставлення до дійсності за допомогою усвідомлених, емоційних, художньо-образних рухів, жестів та поз в логічній послідовності та композиційній завершеності. Народний танець – результат, продукт народної творчості. Він повинен прижитися в народі і носити в собі риси цього народу

Основою та початком народного танцю були хороводи, які виконувалися під супровід пісні. Текст пісні зумовлював малюнок, який розкривав її сюжет, ілюструючи дію та дійових осіб. Хороводи ділилися на трудові та побутові, а за малюнком – на кругові, лінійні та комбіновані.. Побутові танці Росії, України та Білорусії мають спільне в кадрилих, польках, оскільки ці танці були прийняті від інших народів. Типові танці для Росії - перепляс, ігрові танці “Гусачок”, “Чиж”, “Шина”, “Тімоня” та інші. В Україні, крім відомих хороводів “Воротар”, “Король”, “Вербова кладочка”, “Кривий танець”, “Марина», велике розмаїття спостерігається в побутових танцях (“Гопакі”, “Козачки”, “Метелиці”, “Гуцулки”, “Коломийки”), танці на трудову тематику (“Шевчики”, “Ковалі”, “Косарі”, “Лісоруби”). До героїчних та обрядових танців відносяться “Аркан”, “Весільний”, “Решето”

Для Білорусії характерні хороводи “Перепілочка”, “Зозулька” та побутові танці – “Лявониха”, “Крижачок”, “Качан”

Все, що пов’язано з українським професійним народно-сценічним танцем, починалось у виставах першого українського професійного музично-драматичного театру, який очолив Марко Кропивницький. Відкрився театр виставою «Наталка Полтавка» у місті Єлисаветграді у 1882 році. У ті роки в Україні ще не було шкіл або студій, які готували б артистів балету, тому до театру приходили народні умільці здебільшого парами, які напрацьовували своє вміння на народних святах. У театрі танці будувались за схемою: спільний початок, потім кожна пара показувала своє напрацьоване і загальний фінал. Це не виглядало вставним номером, бо танцюристи брали участь у виставі разом з провідними персонажами, які теж були задіяні у танцях, які готували кожен сам собі.

Корифеї національного класичного театру кінця 19 століття – Марія Заньковецька, Марко Кропивницький, Микола Садовський, Панас Саксаганський – широко використовували багатство рідного танцю для розкриття глибоко правдивих людських характерів. З їхньою творчістю пов'язано подальший розвиток українського танцю.

Натхненно танцювала Марія Заньковецька. Скільки вогню було в темпераментних танцях її циганки Ази чи веселої Цвіркунки з «Чорноморців»! А як чудово танцював Микола Садовський! Його учень - визначний артист І.Мар'яненко - захоплено писав: «М.К. Садовський був надзвичайно оригінальним виконавцем українського танцю. Козачок він танцював так, як ніхто за моєї пам'яті. Він не носився по сцені, як звичайні танцюристи,- весь його танок відбувався майже на одному місці і, здавалося був побудований так, що в ньому брала участь, крім ніг, уся постать.

Саме у народі вчилися видатні українські артисти, як слід танцювати, в народному хореографічному мистецтві черпали барви для своїх сценічних образів. Вони у виставах відтворювали – більшість з них були музично-драматичними – і характерні рухи народних танців, і манеру виконання, підмічену в народі, на сільських вечорницях та гулянках. Завдяки танцювальному мистецтву акторів на сцені утверджувався самобутній український танок, його стилістичні та жанрові особливості.

Український театр у ті часи мав особливі риси й напрямок, що відрізняло його від інших європейських театрів, мав якесь особливе агітаційне значення за формою і змістом своїх п'єс. Взагалі український театр у ті часи відіграв велику роль у національному відродженні.



Корифеї першого українського професійного театру.

Немало інтелігенції та й робітників він уперше познайомив з українським побутом, піснями, танцями та звичаями. Театр дав розуміння, що український народ – окрема нація з цілком виразним своїм обличчям.

На той час у складі місцевої трупи був чудовий оркестр. З Ананьєва до міста часто приїздив поет і композитор П.І.Ніщинський, який високо цінував творчість трупи Тобілевича та Кропивницького. Ніщинський, орієнтуючись на неї, створив свої «Вечорниці», які показувались як самостійний музично-драматичний твір. Вже у цій постановці М.Кропивницького виявилися характерні риси української музичної режисури, а саме: підкреслена увага до театральності-ефектності мальовничості, прагнення до ансамблю, музикальність мізансценування, захоплення фольклором, достовірністю картин народного побуту, а часом і натуралістично-етнографічними деталями.

Сценічну інтерпретацію «Вечорниць» до драми Шевченка «Назар Стодоля» можна вважати чи не першим кроком до формування своєрідної української оперної режисури. М.Л.Кропивницький не писав спеціальних наукових розвідок з історії або теорії українського танцю, але в спогадах та епістолярії, ремарках до п'єс, репліках дійових осіб зустрічаємо багато цікавих відомостей про танець.

М.Л.Кропивницький зібрав у своїх творах багато відомостей про народний танець степового краю, у сценічній роботі сприяв популяризації цього мистецтва. Зберігаючи характер історичних танців, він доповнював їх особливостями сучасних йому танців центру та півдня України. Як режисер сприяв перетворенню фольклорної побутової хореографії на народно-сценічну форму. Роль М.Л. Кропивницького в утвердженні танцювального мистецтва в українському театрі, безперечно, велика.



До театральних здобутків степового краю додається славний доробок танцювального мистецтва в театрі Миколи Садовського. Василь Верховинець, балетмейстер його театру, створював танцювальні сцени, популярність яких росла з кожною виставою, а танцювальні вечори за його режисурою, вивели народно-сценічний танець за межі театру. В приватній антрепризі з'явилися танцювальні групи «Курінь» родини Орликів та «Козаки» М.Соболя. При балетній групі Київського оперного театру Павлом Вірським та Миколою Болотовим створюється група виконавців народних танців.

Саме цей період вважається визначальним у професійному розвитку народно-сценічного танцю.



Український театр ім. Марка Кропивницького у м. Кропивницький.

Створення театру Садовського було результатом боротьби за відображення загальної української культури. Ставши стаціонарним театром такого великого культурного центру як Київ, театр Садовського починає вигідно відрізнятися і високою музичною культурою. Організуючи новий український театр, М.К. Садовський ставив вельми серйозні завдання. Насамперед, боротися із засміченням українського репертуару. Сповідуючи творчі принципи М.Кропивницького, один із організаторів демократичного театру, він відстоював реалізм і народність, успішно розвиваючи український сценічний танець у драмах, комедіях, водевілях, операх та оперетах. Саме у театрі М.Садовського Василь Верховинець відбувся як перший український професійний балетмейстер. 23 листопада 1910 року в театрі М.Садовського відбулась прем'єра комічної опери М.Лисенка «Енеїда». Особливо цікавими були веснянки карфагенянок і гопак на Олімпі у постановці Верховинця. Цікавим був танець молоді біля корчми, поставлений ним для драми І.Франка «Украдене щастя». Винахідливо скомпоновані і поставлені Василем Миколайовичем обрядові «хори веснянок» у п'єсі «Маруся Богуславка» мали винятковий успіх у глядачів.

Вищу музично-теоретичну освіту митець здобув у Київській музично-драматичній школі М.Лисенка, від якого одержав фундаментальні знання з основ музичної композиції та фольклору (1907 – 1910). Постійна жага до поглиблення своєї освіченості в суміжних галузях фольклористики привела В.Верховинця до Київського музею старожитностей міста (тепер – Національний художній музей України). Відділ народного мистецтва в музеї очолював з 1910 по 1927 рік мистецтвознавець Д. Щербаківський. На тлі безцінних експонатів свого

відділу він регулярно влаштовував різноманітні читання та наукові дискусії, активним учасником яких став і В. Верховинець.

Як вельми досвідчений і мудрий педагог, Д. Щербаківський розпізнав в особі В.Верховинця майбутнього вченого. Він побачив, як той щиро кохається і добре розуміється у фольклорі, особливо у хореографічному, а тому запропонував йому реалізувати свої можливості у дослідженні обрядового фольклору. З цією метою його було запрошено до с. Шпичинці (Житомирська область), де навесні 1912 року мало відбутися весілля. При активному сприянні сільського священика дослідник здійснив повний запис багатоденного весілля з музикою і текстом. Фрагменти «українського весілля» використовувались у постановці опери М.Лисенка «Наталка Полтавка» на сцені Київського театру опери та балету ім. Т.Г.Шевченка. У прем'єрному буклеті до згаданої вистави є допис диригента, композитора і музичного редактора цієї постановки В. Йориша під назвою «Музика опери «Наталка Полтавка», де автор повідомляє: «В цілому довелося дописати нових 35 номерів, так що зараз «Наталка Полтавка» нараховує 47 музичних номерів, куди входять хори, арії, ансамблі з хором і танки. Танкові номери побудовані за матеріалами і консультацією майстра української етнографії, композитора В.Верховинця».

Одночасно з весіллям дослідник здійснив у с. Шпичинці ще й запис трьох народних танців: «Василина», «Рибка» і «Шевчик». А в с. Криве він занотував ще й мальовничий танець «Роман» та «Гопак», якому дав назву «Гопак з села Криве». Останні два танці за повідомленнями самого В. Верховинця постійно прикрашали хореографічні вечори, які він влаштовував на сцені театру М.Садовського та у заснованому М. Лисенком клубі «Родина».

Дослідження українського пісенного фольклору та весільної обрядовості В. Верховинець поєднує із студіюванням українського народного танцю. Немає точної дати започаткування цієї праці, проте в «Українському весіллі» можна натрапити на такі рядки: «Сама найкраща музика не підтримує так веселості весільної, як танкова пісня, але про танкові мелодії буде ширша розмова тоді, коли прийдеться сказати дещо про українські народні танки.» Ці рядки свідчать про те, що працюючи над «Українським весіллям», дослідник уже мав у своєму розпорядженні необхідний для теоретичної обробки танцювальний матеріал, який дозволив йому після видання «Українського весілля» (1914р.) невдовзі сказати своє вагомe слово і в галузі хореографії.

Навесні 1915р. В.Верховинець виходить із трупи М.Садовського і переходить до театру під керівництвом І.О. Мар'яненка. У цьому колективі він був хормейстером-диригентом і хореографом.

Користуючись можливістю бувати у різних куточках України завдяки гастролям театру, В.Верховинець глибоко вивчав побут і творчість українського народу. Він багато часу досліджував українські

народні танці, проводив етнографічні дослідження, записував традиційні танці та танцювальні кроки в українських селах.

Другою науковою працею В.Верховинця стала «Теорія українського народного танцю» (1919р.), де автор ґрунтовно систематизував і узагальнив досягнення української нації на терені народно-танцювального мистецтва. Оприлюднивши «Теорію українського народного танцю», Верховинець дав поштовх розвитку наукової думки в галузі хореографії. Його книга була визначальною основою, практичним взірцем для створення ряду ґрунтовних праць з питань народно-танцювального мистецтва як в Україні, так і за її межами. Це було перше в Україні ґрунтовне дослідження характеру і принципів побудови української народної хореографії, дослідження, яке мало на меті створення на народній основі національного фахового балету.

Він перший з фольклористів дав назви майже всім танцювальним рухам відповідно до їхнього характеру і внутрішнього змісту. Книга стала справжнім дороговказом для майстрів української хореографії. Поєднуючи студіювання основ народної хореографії з неабияким практичним досвідом, Верховинець визначив і науково обґрунтував закони, за якими живе і розвивається народний танець, дав назви майже усім танцювальним рухам, розробив і запропонував оригінальну систему запису хореографії, завдяки чому стало можливим записувати танець будь-якого жанру і виду. На той час становище в галузі хореографії залишало бажати кращого. В.М.Верховинець говорив: «Українського балету ще не було і нема, він ще в народі як матеріал. Те, що ми до цього часу бачили на сценах, на забавах та вечірках – це тільки слабка або погана імітація під неможливо швидкий темп українського козачка».

Василь Верховинець перший серед українських хореографів і науковців порушив питання про можливість і необхідність створення українського класичного балету: «Дуже помиляється той, хто думає, ніби український балет вже де-небудь є. Українського балету ще не було і нема, він ще в народі як матеріал.»

Працюючи з цим матеріалом, Верховинець розробив власну концепцію розвитку танцювального фольклору, поклавши її у структуру своєї наукової праці. Ця концепція лейтмотивом проходить крізь усю «Теорію українського народного танцю» і ми можемо простежити динаміку її сходження від простих танцювальних рухів і народно-побутового танцю, через танець народно сценічний до найвищої форми танцювального мистецтва – українського класичного балету.

Теоретичні розробки Верховинця у поєднанні і взаємодії з традиційними канонами балетної класики стали основним і цілеспрямовуючим чинником у роботі над балетом «Пан Каньовський», яку здійснив видатний майстер класичного танцю В.Литвиненко у творчій співдружності з В.Верховинцем. Прем'єра спектаклю відбулась

у квітні 1931 року на сцені Харківського оперного театру. На основі українського народного танцю, технічно збагаченого і певною мірою наближеного до класичного, народився перший український балет «Пан Каньовський», за прикладом якого пізніше були створені «Лілея», «Лісова пісня», «Маруся Богуславка» та ін.

Згодом вийшла в світ і третя наукова праця автора під назвою «Весняночка» (1925р.), яка є збіркою рухливих ігор з піснями й танцями для дітей дошкільного віку та молодших школярів.

У своїх наукових працях, у численних обробках народних пісень він розтлумачував, яким мусить поставати народний танець на сцені, як треба виконувати народну пісню, як заводити і виводити мереживо весняного танку, щоб зберегти красу народної душі.

В особі В.Верховинця поєдналися не тільки співак, актор і фольклорист – він був прекрасним педагогом, талановитим композитором. І це дякуючи йому мистецтво України поповнювалося яскравими співаками, хореографами, хормейстерами. Усі, кого торкнулася добра душа цієї людини, зберегли вдячну пам'ять про нього. Максим Рильський говорив про В.Верховинця: «...Він був не тільки високообдарованою людиною, але й людиною неабиякої освіченості та широких культурних інтересів. Та найбільші заслуги має Василь Верховинець у справі теорії і практики народного українського танцю. Услід за Садовським, що сам був неперевершеним майстром танцю, завзято і послідовно боровся він проти вульгаризації та опошлення народного мистецтва. Разом з тим Верховинець багато зробив для практики записування танців і заклав підвалини для наукового дослідження народної хореографії.»

Якби навіть Василь Верховинець не створив нічого, окрім «Теорії українського народного танцю», то й цього було б досить, щоб поставити його ім'я в один ряд з відомими творцями української народної культури першої половини ХХ ст. Його внесок у розвиток національної культури і педагогічної науки важко переоцінити.

Новий, особливо значний і важливий етап в історії розвитку українського балетного театру започатковано в середині тридцятих років. З найбільш повно ці плідні тенденції проявлялися у багатогранній творчій практиці балетної трупи Київського оперного колективу, який на початку 1934 року у зв'язку з рішенням уряду про перенесення столиці УРСР з Харкова до Києва став Державним столичним академічним театром опери та балету Української РСР. Значно оновлений і набагато розширений за своїм творчим складом провідний український оперно-балетний театр, очолюваний видатними майстрами культури – диригентом А.Пазовським, режисером Й.Лапицьким і балетмейстером Л.Жуковим, став справжнім центром найінтенсивнішого розвитку музично-сценічного мистецтва України. Переносячи на київську сцену кращі вистави з сучасного репертуару Великого театру СРСР, Л.Жуков

уважно вивчав за допомогою М.Соболя українське народне хореографічне мистецтво. Результатом цієї наполегливої роботи балетмейстера стала його цікава постановка розгорнутих танцювальних картин в опері «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського. Вистави першого сезону столичного балетного колективу виразно виявили три основні тенденції в розвитку українського балету – це дбайливе й уважне ставлення до класичної хореографічної спадщини та її кращих традицій; утвердження реалістичних досягнень сучасного балетного мистецтва; вивчення щедрих багатств національного танцювального фольклору та його сценічна театралізація і обробка.

Щоправда, після великого успіху «Пана Каньовського», який мав би викликати появу нових національних балетних спектаклів, чимало років театри, на жаль, не поповнювали свій репертуар українськими балетами. Проте народний танець у різноманітних сценічних формах жив у національних оперних виставах, зокрема в «Запорожці за Дунаєм», «Наталці Полтавці» і «Тарасі Бульбі». Саме в цих спектаклях оригінальні постановки танцювальних картин ставали справжнім досягненням не лише української сценічної хореографії, а й усїєї національної музично-театральної культури. «Треба прямо сказати, що танці – то найкраще в постановці,- підкреслював В.Городинський в рецензії на виставу «Запорожець за Дунаєм», показану під час Декади української літератури та мистецтва в Москві у березні 1936 року. Гопак у четвертому акті поставив на ноги буквально увесь театр. Балетмейстери Болотов і Вірський заслуговують найвищої похвали за свою роботу». Розвиваючи творчі принципи театралізації й технічного ускладнення національних фольклорних зразків, П.Вірський і М.Болотов старанно й уважно вивчали досвід і записи В.Верховинця та балетмейстерську практику М.Соболя. Саме в середині 30-х років дві лінії розвитку української народно-сценічної хореографії – лінія яскравої театралізації та лінія перенесення на підмостки незайманих фольклорних зразків – починають поступово з'єднуватися і плідно взаємодіяти. Це виразно відчувається, зокрема, в розмаїтих танцювальних картинах київського «Запорожця за Дунаєм», хореографами-консультантами яких стали В.Верховинець і М.Соболь, які підказали П.Вірському і М.Болотову чимало несподіваних рухів та комбінацій.

Взагалі друга половина 30-років була періодом бурхливого розвитку найрізноманітніших форм і жанрів українського народно-сценічного танцю. Свій величезний досвід фольклориста-збирача і тонкого знавця національної хореографії В.Верховинець втілював у танцювально-театралізованих програмах відомого «Жінхорансу», в яких він, за свідченням М.Рильського, показав зовсім нову форму мистецтва – циклічний концерт, у якому малювалося життя українця-трудівника, від колиски до могили супроводжене піснею. На жаль Верховинця було репресовано та розстріляно. .

Перше світове визнання до українського народного танцю прийшло влітку 1935 року, коли група солістів київського та харківського оперних театрів Галина Лерхе, Олександр Соболев, Микола Іващенко, Андрій Жмарьов і Марія Сивкович з величезним успіхом виконала іскрометний український гопак у Лондоні на Міжнародному фестивалі народного танцю. Цей перший тріумфальний вихід майстрів українського балету на світову хореографічну арену яскраво продемонстрував могутню емоційну силу й оригінальність народного танцю. Для роботи з цією групою запросили Василя Миколайовича Верховинця. Він працював майже 2 місяці, підібрав цікаву музику і поставив на неї триколінний «Гопак». То був парубочий танець, в якому демонструвалась чоловіча віртуозність. А дівчата ніби акомпанували парубкам. Своїми плавними, сповненими скромності рухами, вони створювали ліричний контраст чоловічій віртуозності, заохочуючи одночасно своїх партнерів до ще активнішого прояву парубочього танцювального хисту. «Гопак» виконувався в дуже швидкому темпі, як метелиця, як вихор.

Друга частина танцю, поставлена балетмейстером Леонідом Жуковим, починалась ліричним дівочим вступом. «Гопак» Жукова був, в основному, трюковий. Балетмейстер побудував його переважно на стрибках та вертінні, розраховуючи на високу технічність виконавців. Він створив для них іскристу, гранично віртуозну хореографічну композицію, яка разом з триколінним «Гопаком» В.Верховинця становила єдине гармонійне ціле. Сьогодні техніка народного й класичного танцю дуже зросла і піруетами вже нікого не здивуєш, а в той час їх виконував лише Олександр Соболев, і тому його майстерність глибоко вражала глядачів.

У фестивалі взяли участь 18 європейських країн. Виступи відбулися в найбільшому залі Лондона «Альберт-холі», який вмщував 12 тисяч глядачів. Успіх радянської групи перевершив усі сподівання. Ще до закінчення триколінного «Гопака» зал буквально гримів оплесками, а коли почалися «вертушки», «розножки», «вовчки», піруети і стрибки, в «Альберт-холі» творилось щось неймовірне. Вважалося, що англійська публіка стримана і холодна, а тут її раптом ніби підмінили. Люди кричали, гупали ногами, стукотіли парасольками, бурхливо реагуючи на кожен трюк. Майже з половини танцю, за свідченням учасників, їм доводилось танцювати під внутрішній ритм, бо за безперервним шумом залу вони не чули гри баяніста-віртуоза Костянтина Голикова. Публіка не відпускала артистів зі сцени і вони були змушені виконувати на «біс». З цього дня танець почали називати «Лондонським гопаком».

Для англійських глядачів українська група була справжнім відкриттям. Вони групами прибігали до радянського сектора в «Альберт-холі», висловлювали своє захоплення танцювальною технікою і просили показати, як виконуються «присядки», «повзунки» та інше.

Виступи наших учасників мали великий вплив і на інших учасників фестивалю. Деякі делегації, зокрема польська, болгарська і литовська запозичили і терміново ввели до своїх програм присядки, аби догодити англійській публіці.

Коментуючи хід фестивалю, лондонські рецензенти зазначали, що російські козаки (так в Англії називали українську групу) перевершили всі сподівання. «Таймс» від 18 липня 1935 року писала: « Все це було новим для нас. Російські танцюристи з України виконали «Гопак» з такою професійною майстерністю, що сколихнули публіку, розпалили її ентузіазм. Ми побачили, який прямий вплив мають народні танці на балет, хоча, не зважаючи на віртуозність, це, по суті, були чисто народні танці...». Генеральний секретар Міжнародного фестивалю пані Мод Капелес надіслала до Москви листа, в якому писала: «Танці радянських учасників фестивалю зустріли загальне захоплення і безперечно відіграли велику роль у загальному успіхові фестивалю. Усі, хто мав нагоду особисто познайомитись з українськими танцюристами, були зачаровані красою їх танцювального мистецтва.»

Великі досягнення української народно-сценічної хореографії та бурхливий розвиток танцювального мистецтва, стимулювали різноманітні всесоюзні огляди самодіяльних ансамблів та фестиваль народного танцю в Москві у 1936 році, сприяли посиленню уваги балетмейстерів до невичерпних скарбів хореографічного фольклору.



Переможці першого міжнародного фестивалю з народного танцю у Лондоні.

Як логічне продовження Лондонської події у 1936 році у Москві був проведений Всесоюзний конкурс з народного танцю, після якого з'явилась нова мистецька форма – Ансамбль танцю СРСР, який був організований Ігорем Мойсеєвим у лютому 1937 р. Після успішного

виступу групи виконавців народних танців у опері «Запорожець за Дунаєм» на Декаді українського мистецтва у Москві майже всім складом група перейшла до ансамблю танцю України, який був організований Павлом Вірським та Миколою Болотовим у квітні 1937 р.

Першим українським вченим, який безпосередньо наблизився до народної хореографії, був П.Чубинський. Він вперше запропонував власний метод запису танців, який став основою з наступними відповідними уточненнями сучасної описової системи. В.Шухевич у своїй праці “Гуцульщина” вперше подав характеристику хореографії гуцульських танців та манеру їх виконання. В.Гнатюк у 1909 році видає у Львові збірку “Гаївки”, в якій пропонує записи хороводів. Музичний діяч та хореограф В.Верховинець розкрив красу українського танцю завдяки запису цілого ряду рухів (42). Його книга “Теорія українського народного танцю” – гідний внесок у розвиток народного хореографічного мистецтва. Учень В.Верховинця В.Авраменко багато зробив для популяризації української хореографії у США та Канаді. “Гуцульські танці” Р.Герасимчука, видані у 1939 році у Львові - одна з кращих робіт того часу.

Бурхливий розвиток національної культури в рамках тодішньої ідеології відбився у танцювальній культурі сусідніх країн. З’явилися державні ансамблі пісні і танцю у Польщі, Чехії, Словаччини, Болгарії, Югославії, Угорщини, Румунії. Гастролі провідних колективів І.Мойсеєва, П.Вірського, “Берізки”, ансамблю танцю Грузії стимулювали розвиток подібних колективів у всьому світі.

Сучасна хореографія чітко утвердилась за такими напрямками:

КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ

Система умовних рухів, створених на основі кращих традицій багатьох віків. Класичний танець черпав матеріал з елементів народного танцю, поступово додаючи елементи з придворного етикету. Все це протягом віків вдосконалювалося. Форма класичного танцю – не догма, вона змінюється і продовжує вдосконалюватися. Історичні корені класичного танцю ідуть з 16 століття (італійський, французький театри). З 17 століття класичний танець з’являється в Росії. Першими балетмейстерами та виконавцями були іноземці. Більшість їх була учнями Ж.Ж.Новера. З появою книги “Листи про танець та балети” Ж.Ж.Новера інтерес до класичного танцю зростає. В Росію на роботу запрошується міланський балетмейстер К.Блазіс, пізніше – М.Петіпа, які зробили багато для розвитку національного балету. Народжується своя національна школа класичного танцю. Свої балетмейстери – Л.Іванов та М.Фокін – теж зробили багато для російської школи класичного танцю.

НАРОДНО-ХАРАКТЕРНИЙ ТАНЕЦЬ

У ХІХ столітті термін “характерний” служить визначенням танцю в характері та образі. Він використовувався в інтермедіях для передачі образів простого народу, включав елементи народного танцю та побутові жести. Балетмейстер К.Блазіс назвав його народним. В зв’язку з війною 1812 року в Росії виник інтерес до народного танцю. Процес перетворення народного танцю в характерний – це період розквіту романтичного балету Ф.Тальоні, Ж.Перро, Ш.Дідло. Головним вираженням характерного танцю став гротеск. Образи характерного танцю, створені М.Петіпа та Л.Івановим, зберігали необхідний колорит для вирішення сюжету спектаклю. Балетмейстери та виконавці школи класичного танцю будували характерний танець на класичній основі. Пізніше був створений екзерсис характерного танцю, але виконувався він в суворих рамках класичного танцю. Етапом у розвитку характерного танцю стала творчість М.Фокіна, який на основі виразних засобів характерного танцю створив спектаклі і зумів утвердити принцип симфонізму (Половецькі пляски, Арагонська хота). Пізніше з’явилися балети на народній основі (“Серце гір”, “Тарас Бульба”, “Кам’яна квітка” та інші).

ІСТОРИКО-ПОБУТОВИЙ ТАНЕЦЬ

Танці в балетному спектаклі повинні характеризувати суспільство та час, в якому відбувається дія. Створення танцювальних образів базується на матеріалах, взятих з літератури, історії, підкріплених музейною та художньо-образотворчою вірогідністю епохи. Етикет, костюм, манера спілкування – складові побутової хореографії. Термінологія історико-побутової хореографії – французька (після організації в Парижі Академії танцю). В 16 – 17 століттях побутові танці з’явилися на сцені, вони видозмінювалися, що дало їм можливість дожити до наших днів (“Гавот”, “Менует”, “Сарабанда”, “Романеска” та інші). Весь балет Бетховена “Прометей” побудований на ритмі контрданса. У Чайковського в “Сплячій красуні” є „Менует” і “Сарабанда”. Історико-побутовий танець, перебуваючи у постійному розвитку, пройшов шлях удосконалення в сучасній бальній хореографії та спортивному танці. Елементи цього танцю використовують у мюзик-холах та естрадних ревію.

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ

Це – народний танець, який за вимогами професійного рівня виконання вдосконалюється через стилізацію тексту, малюнку, драматургічно вибудовується як концертний номер. Через аранжувальний або надумано-авторський ступінь стилізації маємо приклади оригінальних народно-сценічних творів як вищої форми

народного танцю. Ансамбль імені П.Вірського: “Подоляночка”, «Чумацькі радощі», “Запорожці”, ансамбль “Ятрань”: “Рушничок”, “Поворотня”, “Колядки”.

ТАНЕЦЬ у вільній пластиці (“МОДЕРН”)

Один з напрямків ХХ століття в США та Німеччині “Модерн” заперечував традиційні форми. Різновид вільного танцю (“Дунканізм”, “Модерн”). Загальне для цих течій танцю – це намагання створити нову хореографію. Заперечуючи канони класичного танцю, все ж прийняли деякі технічні засоби класики. А.Дункан – це проповідь оновленої античності, тобто танець майбутнього, поверненого до природних форм, вільних від театральних умовностей, джерелом наснаги якого була природа. З позицій канонів техніка танцю проста, але дуже емоційна. Більшість послідовників цього напрямку вдосконалювала та стверджувала цей танець. Один з кращих представників напрямку “Модерн” – М.Бежар та М.Моріс зі своїми всесвітньо відомими трупами. Наші співвітчизники Б.Ейфман, А.Духова плідно працюють у цьому напрямку. З появою джазу з’являються нові балетні форми мюзик-холу, естрадного ревію. Сучасні музичні форми орієнтують багатьох балетмейстерів на симфонізацію танцю.

Лекції підкріплюються переглядом відеоматеріалів, які доповнюють викладене прикладами.

Використана література:

- 1.Енциклопедия “Балет”. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623с.
- 2.Ткаченко Т.С. Народный танец. – М.: Искусство, 1967. – 792 с.
- 3.Боримська Г.В. Самоцвіти українського танцю. – К.: Мистецтво, 1974. –132с.
- 4.З матеріалів фонду музею історії українського хореографічного мистецтва України.

Балетмейстер і сфера його творчої діяльності

План.

1. Балетмейстер – фахівець – хореограф.
2. Сфера творчої діяльності балетмейстера.
3. Специфіка роботи балетмейстера в різних творчих колективах.

Балетмейстер (від німецької) – майстер балету, автор і режисер, постановник балетів та концертних танцювальних номерів. Як правило, це людина, яка володіє досвідом виконавця і професійно збагнула всі види сценічної та народної хореографії, знає закони сцени та музичної форми, а також живописно-декоративні оздоблення. Він створює режисерську концепцію хореографічного твору і сценічної дії, хореографічний „текст”, користуючись виражальними можливостями пантоміми та танцю. У співпраці з композитором та художником створює нове або, працюючи з концертмейстером як реставратор, відновлює старі балети чи танцювальні номери.

Стародавній грецький письменник Лукіан говорив: “Балетмейстеру необхідно вивчити історію, міфологію, поетичні твори, бути грамотним в музиці та режисурі. Він повинен поєднувати в собі талант поета з талантом живописця”. Відомий російський балетмейстер К.Гойлейзовський говорив про свою самоосвіту: “Займався всім, що мене вабило: історією хореографії, живописом, скульптурою, прикладним мистецтвом. Багато років займався музикою, звідси у мене розвинувся слух та ритм. Цікавими для мене були філософія та психологія, але навіть знання всього цього дуже мало для сучасного балетмейстера”. Р.Захаров додатково закінчив курс режисури в театральному інституті, а Л.Іванов володів інструментом (фортепіано) так, що здивував композитора, зігравши найскладнішу частину його твору напам’ять.

Одним з перших теоретиків мистецтва танцю був Ж.Ж.Новер, який в своїй книзі писав: “Тільки знаючи життя, балетмейстер зможе найти ту частку правди, яка дасть можливість розкрити основні риси сценічного образу”.

Ж.Ж.Новер: “Живописцю чи балетмейстеру не легше створити поему чи драму у живописі чи танці, ніж поету чи драматургу. Твори мистецтва у танці не можна писати ногами доти, доки цими ногами не буде керувати голова”. Ю.С.Мілентьєв у статті про скульптуру пише: “Передати в матеріалі не просто подібність та навіть характер людини, а створити сам процес мислення, складність внутрішнього світу, вловити невимове”. Ж.А.Гудон із його лукавим та саркастичним “Вольтером”, О.Роден з його філософом - “Мислителем”, М.Антокольський, який осягав важкі думи Івана Грозного, можуть бути прикладом творчих

досягнень. Були яскраві приклади балетмейстерських удач, але танець та образ живе доти, доки виконується. На основі спогадів очевидців – визнань з запізненням не буває, - із свого життєвого досвіду хочу додати, що крім фанатичної любові до цієї професії необхідна працьовитість, терпіння, художній смак та творче чуття. Як говорили старі мудрі: “Навчити цієї професії неможливо, а навчитися можна” (К.Станіславський).

Що збуджує фантазію балетмейстера? Лібрето, музика чи теми живопису. Все, що подобається і хвилює.

Послідовність роботи в постановках балету чи окремого номера:

1. Задум може будуватися на літературній основі – “Бахчисарайський фонтан”, на історичній – “Спартак”, на сюжеті казки – “Кам’яна квітка”, а також на народно-обрядовій основі – “Цвіт папороті” або “Весілля”. Всі ці принципи відносяться і до танцювальної мініатюри.

2. На основі зібраного матеріалу пишеться програма, тоді – сценарій - композиційний план (в програмі сюжет розбивається на акти, окремі картини, епізоди до дуетів, варіацій та зв’язків між ними). Будується лінія дії персонажів з урахуванням законів драматургії, описуються всі ці моменти з урахуванням характеристики кожного персонажа в конкретній ситуації. Пояснюючи задум композиторів, підкріпіть його показом, орієнтуючи на розмір, темп та характер музики в кожній частині-епізоді.

3. Спочатку пишеться музичний клавір чи збирається та монтується фонограма. При зустрічах з музикантами уточнюються деякі моменти, зберігаючи намічену драматургію. Готова музика може підійти в тому випадку, коли номер не має складного сюжету, а музична драматургія збігається з вашим задумом або ж підказала новий задум. У випадку складного сюжету з наявністю дійових осіб, для яких необхідна музична характеристика в конфлікті, краще написати нову музику. В процесі постановочної роботи клавір інколи допрацьовується, а після завершення постановочної роботи – оркеструється на певний склад оркестру та, в разі потреби, пишеться фонограма.

4. Постановча робота починається з прослуховування музики з акомпаніатором чи фонограми. Створюється хореографічний текст до кожного епізоду, варіації, а також зв’язок сцен в цілому. Логічно вибудовується малюнок (положення виконавців в ракурсах, що підкреслює характери образів в повній музичній відповідності з урахуванням місця дії, часу, а також національних особливостей). Все сказане є підготовкою до конкретної роботи з трупю.

В ідеалі (театр опери та балету) професія балетмейстера має такі ампула: балетмейстер-творець, балетмейстер-постановник, балетмейстер-репетитор. Обов’язки кожного необхідно знати, а працювати доводиться частіше одному:

1. Балетмейстер-творець – людина, яка знає специфіку балету, це – режисер та драматург. Він пише композиційний план, виконуючи всю необхідну роботу, погоджуючи питання з композитором, художником та балетмейстером-постановником.

2. Балетмейстер-постановник (в більшості випадків – це в одній особі творець і постановник), одержавши або написавши композиційний план, замовляє або приймає готову, написану композитором музику, приступає до постановки. На музику по картинах від епізоду до епізоду, під фонограму або з акомпаніатором створює текст, мізансцени – малюнок. Після завершення вся ця робота переноситься в зал для роботи з трупю. Викликаються окремо солісти, групи за епізодами та картинами, готується окремо кордебалет, тобто масові сцени. Потім проводяться зведені репетиції з концертмейстером або під фонограму. Коли постановча робота закінчена, вона передається балетмейстеру-репетитору, який був присутній на всіх репетиціях і знайомий із задумом постановника.

Спираючись на власний досвід, вважаю, що в роботі головне – творчий стан. Не потрібно робити великих перерв у постановчій роботі та чекати наснаги, вона прийде в процесі творчої роботи. В першу чергу слід продумати лінію дій персонажів, щоб вони не загубилися в масових сценах, при цьому кращим порадником є логіка, смак та відчуття міри. Треба боятися “пересолу” в епізодах та дотримуватися законів часу та простору і пам’ятати, що глядач повинен домислювати, інакше йому буде нецікаво.

3. Балетмейстер-репетитор з постановником та інспектором балету визначають 1-ий, 2-ий та 3-ій склади, проводять репетиції із виконавцями всіх компонентів балету: вводи, заміни в разі потреби, а також готує спектакль до зведеної репетиції з оркестром, з кожним складом окремо. Закінчується робота над спектаклем на генеральній репетиції в костюмах, з декораціями та світлом, після чого відбувається задача спектаклю.

Специфіка роботи балетмейстера:

1. **Ансамбль танцю.** Програма складається з окремих танцювальних номерів та вибудовується як кожний номер за законами драматургії. Вона повинна мати початок, потім вибудовується послідовність номерів у жанровому сенсі (героїка, лірика, гумор), за формою - масові танці, мініатюри, жіночі хороводи, чоловічі танці. Передбачається контрастність, динаміка, емоційний рельєф програми та фінал - необхідна умова концертного виступу танцювального колективу.

2. **Ансамбль пісні і танцю.** Ці колективи мають три складові частини: хор, оркестр, танцювальна група. Вокально-хореографічні композиції, що починають та закінчують програму, в них бере участь весь колектив; танцювальна група представлена у програмі окремими

номерами чи в пісенно-танцювальних картинах, коли, ілюструючи текст, розкривають сюжет пісні. Робота балетмейстера в таких колективах має більше можливостей, тому що танцювальні постановки мають допоміжні барви (звучання хору та участь його у масових сценах, що підсилює відеоряд танцювальної композиції).

3. Музично-драматичний театр (також в опереті). Оскільки основою спектаклю є текст п'єси, робота балетмейстера повністю залежить від бачення п'єси режисером, який ставить перед балетмейстером завдання: оформлення окремих сцен за участю танцювальної групи, танцювальні номери-для характеристики окремих персонажів, масові сцени з танцем кульмінація та завершення окремих сцен і спектаклю в цілому. Театр - це синтетичне мистецтво.

4. Балет на льоду. В основі виражальних можливостей балету на льоду є саме ковзання, тому побудова танцювальної фрази на музику починається з малюнка ковзання з вкраплюванням елементів танцю, зручних для виконання в момент ковзання. Малюнки в балеті на льоду будуються з урахуванням одних виходів, які розташовані за спиною, тоді як глядач - з трьох боків і зверху. Робота балетмейстера складається з постійного твorchого контакту з тренером по ковзанню на льоду.

5. Художня гімнастика. Тренерами художньої гімнастики залучається хореограф для створення композицій на вже готові спортивні елементи для побудови групового виступу. Завдання балетмейстера – запропонувати малюнок танцю, зручний для виконавців та цікавий для глядачів і створити номер за законами драматургії.

6. Зведені концерти. Пролог та фінал. Велика кількість учасників орієнтує балетмейстера та режисера на визначення основного завдання – як повинна виглядати кінцева картина. Тому іноді цю роботу починають з кінця, створюючи картину з урахуванням декорацій. На певну кількість музики виводять групи, перед ними ставлять завдання на відведеному для них місці. Щоб не було хаосу, точно обговорюється малюнок та відмічаються точки для орієнтації. Це важливо при проведенні концертів у спортзалах чи на стадіонах, треба враховувати, що глядач бачить малюнок дії і зверху.

7. Бальні та спортивні танці. Крім програмних завдань для окремих пар (стандартна-європейська, латино-американська програми), є групові виступи, орієнтовані на певну композицію малюнка, та драматургічну побудову. Можливі варіанти національних програм, наприклад, танці, зроблені мною разом з Б.Стрельбицькою: “Ятраночка”, “Кладочка”, “Закарпатський бальний”.

8. Фестивальні процесії. Колона, яка вибудовується колективами, що беруть участь у фестивалі, рухається по заздалегідь наміченому маршруту. В момент зупинки колони кожний із колективів виконує свою композицію на 1 хвилину, не більше, пам'ятаючи, що глядачі

розташовані з двох боків вулиці. Тому композиції повинні бути універсальними за своїм виконанням. Через те, що колона може не зупинятися, танцювати доводиться в процесі руху. Все мусить бути коротко і ефектно.

9. **Масові сцени** при відкритті та закритті фестивалів, як і зведені концерти, їх прологи та фінали заздалегідь обговорюються з постановочною групою. Прикладом є Міжнародний фестиваль у місті Сент (Франція), де відкриття будувалося на фоні Тріумфальної арки, а закриття – в старовинному амфітеатрі і все висвітлювалося так, що напіврозвалені споруди художньо доповнювали виступи колективів та масові сцени.

Отже творчість майбутнього балейтместера ґрунтується на знаннях: музика як основна драматургічна конструкція твору в часі; малюнок як композиційна побудова дії в просторі; хореографічний текст як виразник думки в побудові сценічного образу

Засвоєння основних тем програми курсу «Мистецтво балетмейстера» треба доповнювати інформацією про видатного французького балетмейстера – реформатора Ж.Ж.Новера. Ще з часів давньогрецького театру танець через свою умовність мав доповнювати вистави театру. За реформ Ж.Ж. Новера класичний танець, крім доповнення оперних вистав, набув самостійності у балетних виставах. Його книга «Листи про танці та балети», яка написана більше 250 років тому, є актуальною і сьогодні. У цьому посібнику надається коротка інформація про його реформи, думки та творчі здобутки, про які потрібно знати кожному балетмейстеру.

У своїй роботі Ж.Ж.Новер обґрунтовує єдність мистецтва танцю з живописом як цілісність думки, логічної послідовності її у дії та результат. Танець за Новером – це мистецтво наслідування живої правди, тому в побудові малюнка танцю треба йти від законів живопису, з чим неможливо не погодитись.

Смак – це відчуття прекрасного, а краса є мірою у житті, то цим почуттям має користуватись як творець у мистецтві танцю, так і глядач, який сприймає це мистецтво. Почуття міри – це та потрібна ідеальна середина, якою користується творець та глядач, оцінюючи його роботу, яку підсвідомо відчують на жаль не всі. Це почуття приходить через роки з досвідом або не приходить, а навчити цьому зразу неможливо. Використовується пантоміма у побудові певного образу, бо техніцизм у побудові танцювального твору ніколи не замінять сюжетність дії, тому все має використовуватись з почуттям міри. Багатопланові симетричні малюнки не виглядають правдиво у порівнянні з живописом, бо такого не буває у природі. Дієвий танець – це поєднання емоцій з причинністю дії.

За специфікою відповідного жанру призначаються відповідні виконавці за сюжетом та допоміжні виконавці, які працюватимуть на головного виконавця. Кожна вистава або окремий номер має розкривати сюжетність дії та нести певний настрій за жанром. Все це має бути зрозумілим для глядача, бо не можна передати людські почуття ногами, поки цими ногами не буде керувати голова.

Живопис та мистецтво танцю зрозуміле всім народам світу, тому викликають почуття, які властиві кожній людині. Чудова картина є лише копією природи, а чудово поставлений балет – це сама природа, яка прикрашається засобами театру. Балет це оживаючі картини, які змінюють одна одну. Ніщо не може викликати більший інтерес у людини, ніж сама людина. Почуття та внутрішній стан виконавця сприймаються глядачем через його очі та вираз обличчя, все інше лише доповнює образ – правдиву копію природи. Не можна живописати поезію в балетних виставах не будучи знайомим з мистецтвом живопису та поезії.

В листах, посилаючись на давньогрецького філософа Лукіана Ж.Ж.Новер веде мову про знання, які має набути майбутній балетмейстер. Це знання музики, поезії та живопису, бо поезія на музиці народжує задум, живопис допоможе втілити його. В основі балетних вистав є музика, яка має живописати події, вона має допомогти танцю заговорити власною мовою. Синтез мистецтв у театрі, доповнюючи одне одного, збільшують можливості в роботі над виставою або окремим номером. Тільки у синтезі мистецтв досягається велич завершеності дії.

Побудова образу у хореографічному творі відбувається через відповідну характерність. Характерність, набута протягом життя за віком, за певним фахом, залишає певні жести, манеру поведінки, які можуть бути використані у побудові певного образу. Від трудового процесу, сезонних робіт, закінчуючи обрядовими діями, все можна використати як елемент колориту, тобто життєвої правди людського буття. Аналіз драматичних вистав підкаже метод відтворення у танці різних людських емоцій та вчинків у таких випадках. Оформлення готового твору має особливе значення у кольоровому вирішенні. Фоновий колір декорацій має підкреслювати потрібну глибину та яскравість костюма виконавців, бо актор у костюмі є модулем для побудови декорацій у кольорі та розмірі, підкреслюючи необхідний контраст.

Багато цікавих зауважень є у його роботі з питань підготовки танцівника, які ви знайдете у його книзі. Проблема запису танцю, про яку пише автор, була тоді і залишається сьогодні недосконалою у порівнянні з записом музики. Багато його пропозицій до академії танцю, але це вже інформація для іншої книжки..

У цьому розділі варто розглянути проблеми використання тем для створення сюжетних хореографічних композицій. У часи Новера використовувались твори міфології, сьогодні не треба шукати те, що вже давно знайдено.

До майбутніх тем ваших робіт раджу звернути увагу на книгу Олекси Воропая «Звичаї нашого народу».

Кожна нація, кожен народ має свої звичаї, які вдосконалювались упродовж століть та освячені віками. Автор у календарній послідовності: зима, весна, літо та осінь розкриває у своїй роботі всі українські звичаї. Багато композиторів звертались до теми «пори року». Є приклади вдалих робіт у хореографії, але використані лише окремі звичаї з регіональною достовірністю, тобто є ще не початий край творчої роботи постановнику. Вивчаючи роботу Олекси Воропая, ви маєте майже готові окремі сценарії. Проглянувши музику українських авторів, ви знайдете те, що дасть вам можливість відчувати єдність теми, яка необхідна у нашій роботі.

Використана література:

1. Захаров Р.В. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1983. – 223с.
2. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.
3. Новер Ж.Ж. Письма о танцах и балетах. – Л.,

Музика в хореографічному творі

План.

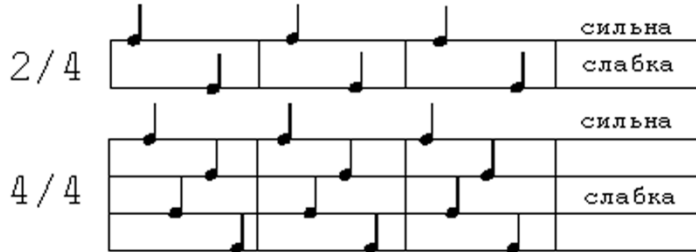
1. Музика, її компоненти.
2. Музична структура.
3. Жанр та форма в музиці.
4. Музика і танець як синтез мистецтв.

Музика – це основний носій інформації, обміну нею та засіб спілкування. Музика і поезія – це мистецтво в часі. В музиці, в порівнянні з мовою, інтонаційно головне не те, що сказав, а як сказав.

Компоненти музики – ритм, мелодія, гармонія.

1. Ритм – постійність в поділі. Організований ритм – метр (дводольний, чотиридольний – симетричні, до кожної сильної – одна слабка доля).

Графічна організація ритму – метра:



Тридольний розмір – асиметричний – створений як танцювальна музика.

Темп – швидкість відтворення як засіб виразності в музиці (уповільнення або прискорення називають “агогікою”). Largo – “широко” - дуже повільно, Adagio – “зручно” - трохи швидше, Andante – “рухливо” - ще швидше, Moderato – “помірно” - середній темп, Allegro – “жваво” - швидко, Presto - дуже швидко.

2. Мелодія – звуковисотна лінія.

Засоби виразності її: динаміка - різниця між гучним та тихим, гучність як характер (Forte - гучно, Piano - тихо, Crescendo - наростання гучності (<), Diminuendo - затихання гучності (>), Accellerando - прискорення, Ritardando - уповільнення).

3. Гармонія – підтримка мелодії мажорним або мінорним забарвленням.

Структурно музика ділиться на періоди, речення та фрази:

1. Періоди – закінчена думка в музиці – дванадцять або шістнадцять тактів за винятком періодів єдиної будови.

2. Речення – складова частина періоду (у варіанті 12т. – це 2х6т або в 16т. – 2х8т). Речення з розширенням не діляться.

3. Фраза – найкоротший мовний аналог, який включає в себе мотив та кульмінацію і є складовою частиною речення (у варіанті речення 6т. – це 2х3т, а у варіанті речення 8т. – 2х4т). В періодах єдиної будови є декілька фраз, як приклад - по 3 в музиці до танцю “Аркан” та “Марина”.

Музика ділиться за жанром та формою.

1. Жанр – музичні твори, які різняться за змістом та сприйняттям (героїка, лірика, гумор-гротеск), як засіб побудови характеру конкретного образу та твору в цілому. Все це має бути і у визначенні жанру у хореографічному творі.

2. Форми бувають:

а) проста – одночасна, двочасна, тричасна, чотиричасна та ін. (один період в кожній частині);

б) складна – коли кожна частина цієї форми є дво-, три- або чотиричасною простою формою;

в) варіаційна форма – розробка теми того ж об'єму з повтором у кінці основної теми;

г) форма “рондо” – коло повтору, одна з варіаційних форм;

д) форма “болеро” – п'ятичасна форма з зупинками в кінці кожної частини.

Поняття форми у хореографії – це відмінність твору за кількістю виконавців: соло, дует, тріо, квартет та ансамблі.

Роздрібнення музичного твору (скорочення) за логікою розвитку:

1. У ритмічних зупинках.
2. У паузах повторності.
3. У мелодичних лініях (не перебиваючи їх).
4. По фактурі та динаміці.
5. У гармонії “мажор”- “мінор”.
6. У контрастах:
 - а) за темпом;
 - б) за силою звучання;
 - в) за характером.

Художня цінність музики залежить від того, настільки вона образна, змістовна, виразна. Якість хореографічного твору перебуває в прямій залежності від музичного супроводу: “Музика надихає балетмейстера і підказує хореографічні образи”, – вказує Р.Захаров.

З усіх засобів виразності в хореографічній драматургії найближчою є музика. Закономірності музичного і хореографічного розвитку дуже подібні. Їм притаманні оновлення і повторюваність матеріалу, наявність тем і їх розвиток (варіаційне, поліфонічне, симфонічне). Музиці і танцю притаманна багатотемність. Конфлікт у музиці виражається взаємодією контрастних тем, при цьому виявляється споріднення драматургічних рельєфів. Знання законів музики і танцю необхідні композитору і балетмейстеру.

Ж.Ж.Новер писав: “Успіхові моїх балетів я зобов'язаний різноманітним почуттям, нав'язаним музикою. Результат поєднання музики і танцю – лише тоді, коли два художники працюють у співдружності і два мистецтва зливаються в одне ціле, яке і є вершиною насолоди”. “Балет об'єднує споріднені мистецтва. Цю істину заповідали нам старі – мудрі, треба пам'ятати - оком предмет сприймається інакше, ніж вухом”.

Важливим компонентом зримого ряду в спектаклі (балеті) є хореографія, яка через танцювальні образи наочно розкриває характер і саму суть музично-театрального цілого.

Аналізуючи музику і танець як два незалежних види мистецтва, можна відзначити, що рух у музиці не має напряду і пластичного

характеру, а має тільки темп та ритм, у хореографічному творі рух має напрям, швидкість, ритм та пластичну виразність, у танці темпоритм не тільки художньо організовує рух, а й передає емоційні характеристики хореографічних образів.

Всі види мистецтва, звертаючись до однієї теми та образів, приречені на мистецький синтез, який, використовуючи можливості кожного із мистецтв, народжує високохудожній твір.

Під час створення музики треба враховувати такі моменти:

1. Ідею сюжету – літературна достовірність або історична правда викладеного матеріалу з національною приналежністю. Р.Захаров писав: “Ритм і стиль епохи, як і характер народу, ми можемо відтворити при уважному прослуховуванні музики. Основою балетної музики можуть бути мелодичне і ритмічне багатство народних пісень і танців, які були народжені конкретним народом у конкретний час і в конкретному місці”.

2. Жанрові особливості та форми хореографічного твору, музична характеристика їх доповнюється і характеристикою введених образів через мову їх спілкування. Музичні теми мусять змінюватись відповідно до подій у сюжеті, підкреслюючи взаємодію образів, аби бачене співпало з почутим. В музичному матеріалі хореограф знаходить національні риси героїв, інтонації епохи, жанрові особливості, які є складовими в композиції хореографічного твору. Контрастність епізодів у музиці через форму стимулюють емоції виконавця та інтерес сприйняття у глядача. “Використовуючи готову музику під свій задум, треба уникати непродуманих скорочень музичного тексту, зміна епізодів, які ламають форму, бо все це може порушити цілісність, гармонію твору”, – слушно вказував І.Смирнов.

3. Музична драматургія є базою для хореографічного тексту – головного виразника змісту балету. Вона визначає образність і характер тем та їх розробку. Музична драматургія – єдиний компонент, який точно фіксує стабільність конструкції балету, а також пропорції образів у ньому. Драматургія балетного спектаклю з часів Ж.Ж.Новера зробила необхідним введення в музичну партитуру розкритих дійових епізодів для підсилення емоційної виразності музичних образів. Ці принципи знайшли своє застосування у творчості К.В.Глюка, який разом з віденським балетом створив декілька хореографічних драм.

Музика і танець як синтез мистецтв, крім прагнення до вічної єдності, мають і свої проблеми – проблеми цілісності спектаклю і рівноваги його складових. Як відомо, компоненти можуть співіснувати тільки в синтезі і тільки в цьому випадку народжується мистецький твір. Механізм синтезу залежить від якості складових (музика, хореографічний текст, малюнок і оформлення – костюми, світло і декорації).

Отже, замовляючи музику, або монтуючи фонограму музичного супроводу хореографічного твору, треба пам'ятати, що пластичне вирішення твору мусить доповнювати виразність музичної драматургії.

Музичний супровід до танцю будується за законами музичної форми. Як приклад - тричасна музична форма:

1 частина - музична тема, яка через свою інформативність розкриває експозицію та зав'язку хореографічного твору.

2 частина - ця ж тема в розробці підкреслює контрастність епізодів твору, їх ритмічну та логічну послідовність, підводячи дію до кульмінації.

3 частина - це знову перша частина цієї теми, яка своєю динамікою відтворює кульмінацію твору з переходом до розв'язки.

М.Фокін писав: “Надзвичайно тонко відчуваю стиль і характер музичного твору, надаю великого значення процесу спільної роботи з композитором. Для цього потрібне взаєморозуміння, щоб один надихав іншого своєю фантазією, тоді світ пластичного бачення і світ звукових образів об'єднуються в єдине ціле”.

У композитора, балетмейстера і драматурга повинно бути єдине бачення в роботі над хореографічним твором, тому закони музики та драматургії розглядаються в поєднанні.

Музичні терміни та їх значення:

1. Поняття “пауза”:

а) музична – зупинка музичного супроводу при продовженні виконання хореографічного тексту з виразною ритмічною основою;

б) хореографічна – зупинка хореографічного тексту на музиці – “стоп-кадр”.

2. Поняття “модуляція”:

а) музична – зміна ладотональності або перехід із мінору в мажор і навпаки;

б) хореографічна – зміна в малюнку, в частинах танцю як перехід в динаміці.

3. Поняття “лейтмотив”:

а) музичний – провідний мотив, пов'язаний з обробкою як згадування або супроводження основного;

б) хореографічний – провідне лексичне рішення впродовж всієї лінії дії хореографічного образу.

4. Поняття “рефрен”:

а) музичний – як приспів, як повтор у формі;

б) хореографічний – повтор пластичного вирішення.

5. Поняття “поліфонія”:

а) музична – розвиток самостійних музичних тем, композиційних побудов в органічному поєднанні цілого;

б) хореографічна – розвиток самостійних пластичних тем, композиційних побудов в органічному поєднанні, підпорядкованих основній дії.

План практичної роботи.

1. Прослухати музику і зробити аналіз твору за схемою:
 - а) жанр, форма і характер твору;
 - б) поділ твору на драматургічні частини;
 - в) асоціативне сприйняття художніх образів окремих частин твору.
2. Перегляд готового хореографічного твору на цю музику.
3. Прослухати музику української кадрили з наступним аналізом та переглядом готового твору на прослухану музику. Скоротити музику шляхом розділу на три частини для подальшого створення хореографічного етюд на цю музику.

Використана література:

1. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.
2. Мазель Л.А., Цукерман В.А. Анализ музыкальных произведений. – М.:Музыка, 1967. – 749с.

Загальні закони драматургії та їх застосування в хореографії

План.

1. Танець як мистецтво в часі і просторі.
2. Загальні закономірності розвитку дії та поняття конфлікту.
3. Театр – синтез драматургій.
4. Єдність законів музичної форми та законів драматургії у хореографії.

Танець як мистецтво в часі і просторі створюється в просторі за законами композиції сценічного простору, а в часі – за законами драматургії. Драматургія – (від грецької – “драма”) означає “дія”. З часом це поняття стало використовуватись не тільки в драматичних театрах, а й в інших мистецтвах, включаючи і хореографію.

“Мистецтво актора - це мистецтво сценічної дії”, – писав К.Станіславський. В театрі розкриттю дії в п'єсі сприяє сам сюжет і

система образів, вияв характеру конфлікту, розкриває сам текст п'єси. Те ж саме можна сказати і про хореографічне мистецтво.

Давньогрецький філософ Арістотель (384 – 322 роки до н.е.) у своєму трактаті про мистецтво поезії писав: “Трагедія є наслідування дії, закінченої і цілої, яка має відповідний об'єм, а ціле є те, що має свій початок, середину та кінець”. Він визначив три частини:

1. Початок дії або зав'язка.
2. Середина дії, яка утримує розвиток зі зміною поведінки героїв (перипетія).
3. Кінець - катастрофа, загибель героя, або благополуччя - розв'язка.

Ж.Ж.Новер писав: “Балет, в якому я не відчуваю певного плану і не можу знайти експозицію, зав'язку та розв'язку, є, на мій погляд, нічим іншим, як простим танцювальним дивертисментом”. Він ділив драматургію на складові частини: “Будь-який сюжет повинен мати експозицію, зав'язку та розв'язку. Успіх таких видовищ залежить від вдало вибраного сюжету та правильного розподілу сцен”.

К.Блазіс у своїй книзі “Мистецтво танцю”, говорячи про драматургію хореографічного твору, також ділив дію на три частини (експозицію, зав'язку та розв'язку), підкреслюючи, що існування цих частин повинно бути в безперечній гармонії. “Експозиція пояснює характер та місце дії. Дія мусить викликати зростаючий інтерес в розвитку інтриги”. Про зав'язку К.Блазіс писав: “Не обіцяйте дуже багато на початку: очікування мусить увесь час наростати”. “В зав'язці важливо не тільки ввести глядача в тему, але і зробити її цікавою – наповнити її емоціями, що зростають разом з розвитком дії”. Принципу контрасту в побудові спектаклю (балету) він присвятив у своїй книзі розділ “Різноманітність та контрасти”. Розв'язка, на думку К.Блазіса, - це найголовніший компонент спектаклю. Говорячи про теми, які придатні для балету, він стверджував, що досконалість гарного балету має бути гідною гарної поеми. Танець повинен бути німим віршем, а вірш мусить бути мовним танцем.

В хореографічній композиції закони драматургії є опорою, на якій будується, як на фундаменті, загальна конструкція твору.

Головним у побудові хореографічного твору є вибір сюжету, який має можливість виразити конфлікт без слів, тобто самим розвитком дії розкрити тему.

Виникає питання: чи всякий твір літератури можна розкрити мовою танцю, а головне – чи потрібно це робити?

У ХІХ столітті німецький письменник Фрейтаг запропонував розподілити дію на п'ять частин: а) експозиція; б) ускладнена дія; в) кульмінація; г) затримка дії; д) розв'язка.

Його пропозиції привели до сьогоденних назв.

1. Експозиція – знайомство глядачів з дійовими особами, їх характерами в розвитку дії. Костюм, оформлення, стиль і манера виконання відтворюють місце та час дії. Тривалість експозиції залежить від завдання, які поставив перед собою хореограф.

2. Зав'язка – початок дії. Герої знайомляться між собою. Виникає конфліктне зерно, тобто причинність дії, з'являється третя сила, яка допомагає або заважає героям чи дії в цілому. Все це підкреслюється музикою, малюнком та хореографічним текстом.

3. Розвиток дії (ступені перед кульмінацією) – конфлікт, який намічався в зав'язці, приречений на напругу. Ступені розвитку дії можуть бути побудовані з декількох епізодів, кількість та тривалість їх визначається динамікою сюжету. Дійові особи виступають, взаємодіючи, доповнюючи чи протидіючи один одному. Дії акторів та хвилювання глядача з приводу цього повинні об'єднуватись в єдиний драматичний вузол, який готує вершину розвитку дії.

4. Кульмінація - найвища точка розвитку дії, основана на сюжетній лінії та музичному вирішенні. Все це підкріплюється малюнком та емоційним хореографічним текстом, через який має співпасти емоційна та смислова закінченість твору.

5. Розв'язка - завершення дії. Вона може бути миттєвою, різко обриваючи дію, чи поступовою, даючи можливість глядачеві самому додумати. “Розв'язка фабули повинна витікати з самої фабули”, говорив Арістотель. Розв'язка - підсумок твору, тобто всього того, що відбувалося на сцені.

Продовження кожної частини (складових драматургії) можуть визначатись словами Арістотеля: “ Достатній той об'єм, в середині якого при безперервному чергуванні подій в правдоподібності або необхідності, може відбутися зміна від горя до щастя, або навпаки”. Цільність хореографічного спектаклю та рівновага його компонентів пов'язані сюжетом, музичним вирішенням та хореографією.

У кожному із часових мистецтв, в тому числі і в хореографії, основою є розвиток дії, який зумовлено тисячолітньою практикою спілкування з глядачем, можна виділити такі форми побудови спектаклю:

а) контрастність епізодів - це емоційні підйоми та спади. Контрастність у динаміці тексту, в малюнку та музичному оформленні;

б) продумана ритмічна організація епізодів та логічна послідовність їх;

в) спрямування до кульмінації як прояв вершини в дії.

Драматургічний рельєф - це схема внутрішніх рухів, емоційна пульсація дії. Амплітуда рельєфу визначає ступінь драматизму та емоційність його сприйняття. Думка в слові - це музика в пластиці, яка

вимагає розвитку у часовому продовженні в хронологічній або причинній послідовності

Засоби виразності в побудові хореографічного твору - це музика, форма і текст. Дійовий конфлікт - це театр, а оскільки театр є мистецтво синтетичне, то теми розробляються в усіх компонентах спектаклю. Основа спектаклю – це взаємодія виведених характерів, образів та їхні конфлікти.

Драматургія балету - це синтез чотирьох драматургій - театральної, музичної, хореографічної та живописної. Хореографічна драматургія - головна. Це процес конфліктного зіткнення пластичних тем та образів. Розвиток конфлікту засобами танцю має два початки: балетна пантоміма або чистий танець. Пантоміма конкретна і несе в собі однозначність. Танець - абстрактний, він узагальнює і повертає глядача до асоціативного мислення. Пантоміма в балеті – складова частина хореографічної та театральної драматургій. Із поєднання танцю та пантоміми з'являється танцювальна пантоміма, тобто конкретна інформація або поетичне узагальнення, які обумовлюють хореографічні форми - (дійового-сюжетного танцю)

1. Хореографічні форми чистого танцю - варіації, дуети, тріо, квартети (засоби виразності їх – музика, текст).

2. Форми дійового танцю - всі ті ж форми, але з використанням пантоміми для рокриття певного сюжету

3. Змішані форми - ті ж самі варіації, дуети, тріо на фоні кордебалету.

Всі зазначені форми будуються, як і спектакль, у цілому, за законами драматургії. Потреба виразити нове в формах приводить до трансформації старих та створення нових форм у хореографії, чому сприяє музика. Якщо хореографія має спільну драматургію з музикою, то образотворче рішення балету художником своєю живописною та світловою драматургією доповнить цілісність спектаклю, що і є основним завданням театрального синтезу.

Отже, використовуючи схему драматургічної побудови хореографічного твору, треба врахувати наступне:

1. Експозиція – це вихід виконавців на сцену, в музиці це основна тема. Почніть з того, аби вихід у цьому танці не повторював попередній. Вихід може бути парами, може бути спочатку хлопці, а потім дівчата або навпаки. Самі хлопці або самі дівчата, коли це чоловічий чи жіночий танець, тобто як передбачено сценарієм. Музичний супровід за тривалістю має доповнювати дію, не порушуючи обраної музичної форми. Завдання експозиції – залучити глядача до сприйняття національної та регіональної достовірності через музику, костюм та дію, яка відбувається в конкретному місці за відповідної пори року.

2. Зав'язка – це початок причинності дії, яка готує її розвиток. В експозиції – коли відбулось певне знайомство глядача з виконавцями на завершенні основної теми у музичному супроводі рухами, типовими для цього танцю, через лінії «коло» або «колонки» відбувається перебудова на фоновий малюнок для розвитку дії. Все це має динамічно завершувати причинність початку, логічно готуючи головне – розвиток дії.

3. Розвиток дії. Дуже важливим є музичний супровід за формою, бо розробка основної теми з використанням мажорного та мінорного забарвлення підкаже вам побудову хореографічних епізодів за відповідною контрастністю. Важливою може бути ритмічна організація епізодів через відповідні моменти у музичному супроводі (прискорення, уповільнення) У сюжетних хореографічних творах музичний супровід має, підкреслюючи, доповнювати хореографічну образність, тому ці питання треба оговорити до написання музики. На готову музику, не порушуючи її форму, треба шукати виразні хореографічні засоби, аби почуте співпало з побаченим.

Через контрастність музичну та відповідно хореографічну готуєте кульмінацію твору, де за сюжетом співпало б емоційне і смислове рішення твору. Малюнок у розвитку будується з використанням фонових моментів, стоп-кадрів та унісонної підтримки солістів антуражем у окремих випадках.

4. Кульмінація. У музиці – це повернення до основної теми з відповідною динамікою. Динамізм музичного рішення треба наповнити засобами хореографії через динамічний малюнок та відповідні рухи. Це може бути коло або лінійний багатоплановий малюнок. З використанням нескладного, але виразного для унісонного виконання певного руху досягається найвища емоційність дії, яка має завершувати виконання кожного конкретного танцювального твору. У розкритті сюжетів дуже важливо, аби у кульмінації співпали логічне розкриття сюжету з очікуваними загально-танцювальними емоціями.

5. Розв'язка – це результат дії, яка відбулася, тобто резюме. На кульмінаційному завершенні музичної теми розв'язка може бути раптовою зупинкою стоп-кадром на сцені, як фіксація набутої динаміки, або виходом зі сцени – як фінал з продовженням. За цими законами будується і програма вашого виступу.

У побудові хореографічного твору існує два рішення - схеми: емоційна та смислова-сюжетна, до яких пишеться або підбирається відповідний музичний супровід. Дотримуючись складових драматургічного розвитку дії, передбачте у розвитку контрастність епізодів за формою та їх логічну послідовність, щоб вийти на динамічну кульмінацію та розв'язку. За емоційною схемою створюється танець, який несе певний колорит та відповідний настрій. За дієвою

схемою , коли тема у розробці набула сюжетної дії з дійовими особами, треба дотримуватись логіки дії персонажів у хронологічній або причинній послідовності. Передбачені персонажі, які за сюжетом мусять мати хореографічну характеристику, повинні підкріплюватись музичним рішенням, аби у розвитку відчувалась образність їх дії. В кульмінації у таких випадках має співпасти емоційне та смислове завершення дії. Розв'язкою фіксуємо закінчення твору.

План практичної роботи:

1. Перегляд прикладів у відеозаписі з наступним аналізом драматургічних складових
 - а) Закономірність розвитку(три положення)
 - б) Засоби виразності (музика, форма, текст).
2. Практична робота зі створення хороводу “Марина”:
 - а) вивчити та записати запропонований варіант;
 - б) створити та записати свій варіант хороводу на основі драматургічно вибудованого музичного супроводу за схемою.

Використана література:

1. Захаров Р.В. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1983. – 223с.
2. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.
3. Новер Ж.Ж. Письма о танцах и балетах. – Л., М.: Искусство, 1965. – 374с.

Другий рік навчання.

Теоретичний розділ до курсу.

Танець як мистецтво в часі і просторі. Три виміри сценічного простору. Малюнок танцю – складова частина композиції танцю. Композиція сценічного простору з аналізом робіт художників: В.Сурикова “Ранок стрілецької страти”, І.Рєпіна “Бурлаки на Волзі” Поняття терміну “Хореографічний текст”. М.Гоголь про народний танець та стихію народного оригіналу. Музика і текст. Жанр і форма в тексті. Характер і стиль в тексті. Основа виразності в тексті. Поняття образу у хореографічному творі. М.Гоголь, К.Станіславський: з чого починається образ. Засоби художньої виразності в образі. Три складові побудови образу та образ масової сцени. Поняття фабули, сюжету, програми, сценарію та лібрето. П.Чайковський: як пишеться музика до балету. А.Глушковський: грамастика балету. В.Войнонен – балет “Полум’я Парижа” як приклад інтуїції в роботі балетмейстера. Поняття сюжетних-програмних та безсюжетних балетів та складові синтезу в драматичних творах.

Малюнок танцю - складова частина

План.

1. Танець як мистецтво у часі і просторі.
2. Закони сценічного простору.
3. Сценічні ракурси.
4. Виразальні засоби в побудові малюнка.
5. Залежність малюнка від географічних та національних особливостей.

Танець – це мистецтво в часі та просторі. Час – це тривалість звучання музики та, відповідно, тривалість танцю. А простір – це площа, на якій проходить танцювальна дія. Готуючись до розмови про малюнок танцю, який будується на сценічному майданчику, буде правильним почати з законів сценічного майданчика. Якщо в живописі є наука про композицію малюнка, то чи може теорія мізансценування спектаклю, драми чи малюнок танцю в балеті бути наукою? Очевидно, може, якщо розміщення фігур у просторі для живописців, графіків, скульпторів є наука, то все це рівною мірою стосується і до танцю.

Сцена - це чистий лист паперу, який має два виміри: ширина та уявна глибина. Людська постать краще всього буде виглядати не в центрі, якщо вона звернена обличчям до залу. Ми повинні бачити її обличчя та очі (дзеркало душі). Це як крупні плани кіно та телебачення,



можливе тільки на просценіумі (до червоної лінії). Для сприйняття фігури міма або артиста балету в цілому його треба рухати в глибину сцени на рівень першого або другого планів (куліс). Це і є початок малюнка. Якщо ми зайняли центр, то ми розділили сцену на дві половини (ліву і праву, якщо дивитися від глядача).

Чи рівні ці половини? Нібито так, але намалюйте на аркуші паперу найпростіше розміщення танцюючих і піднесіть свій малюнок до дзеркала, то побачите, як вся ваша композиція зламається. Чому від зміни місць змінився естетичний результат? Справа в тому, що очі дивляться синхронно, від звички читання та письма - зліва направо. Тому композиція в лівій частині означає початок дії, а в правій частині її закінчення, де, як у реченні, ставиться крапка (тобто слабка та сильна сторони).

Прикладом може бути композиційне вирішення картини Сурикова "Ранок стрілецької страти". (Композиція сприймається від глядача)

Якщо треба підкреслити швидкість руху, то необхідно рухатись зліва направо. Око глядача ніби підганяє рух. Якщо треба у повільнення руху, то рух починають справа наліво. Прикладом того може бути композиція картини І.Рєпіна "Бурлаки на Волзі".



І. Мойсеєв. «Гопак»



І.Рєпін "Бурлаки на Волзі"

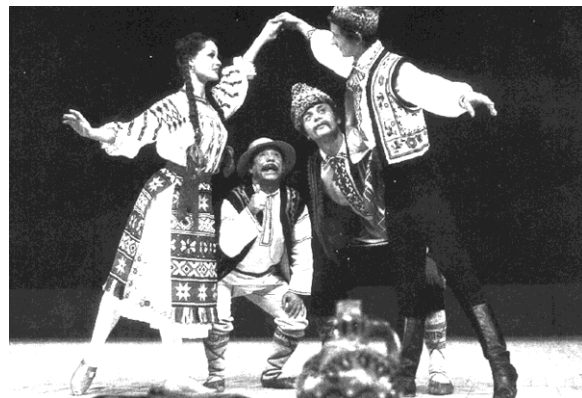
На сцені йде діалог – перепляс. Той, хто має рацію чи повинен перемогти, поставивши крапку в бесіді, мусить у потрібний момент

з'явитися у сильному куті, тобто справа від глядача. Сцена має три виміри - ширина, глибина та висота. Познайомившись з вимогами використання ширини, роглянемо сильні та слабкі сторони трьох планів по глибині.

1. *Просценіум* - простір перед завісою. Можливість близького контакту з глядачем. Через очі та вираз обличчя сприймається внутрішній стан виконавця - все це можна віднести до переваги цього плану. Але на просценіум недоцільно виводити масовку або декілька груп зі своїми завданнями.

Їх просто не сприймуть за законами психології, тому в таких випадках на просценіумі доцільніше використати прийом панорами. Просценіум використовується для показу солістів та інших дійових осіб, а при наявності діалогу - для переключення уваги глядача з одного об'єкта на інший у послідовності дії, передбаченої сюжетом. Прикладом може бути показ техніки на рампі методом панорами: зліва направо - нагнітання темпу дії, справа наліво - уповільнення її. В цьому випадку припустимі мінімальні рухи або статичне використання через пози

2. Перший план допускає більшу свободу дії, збільшені рухи за амплітудою, а також декілька окремих груп. На першому плані добре сприймаються діалоги персонажів, через їх вираз обличчя. Хореографічні мініатюри будуються не далі другого плану, основні епізоди, щоб наблизити дію до глядача, розігруються на першому плані.



3. *Другий план* (між першими та другими кулісами, тобто центр сцени). Другий план зручний для виходів, тому що фігура виконавця сприймається в цілому без напруги. В драмі цей план називають сімейним, через те, що вважається зручним для побудови масових сцен. В балеті – побудова центральних кіл, одинарних та подвійних, при наявності центра сцени. Другий план зручний для поділу загальної композиції на епізоди (багатопланові, симетричні та асиметричні малюнки). Прикладом можуть бути хореографічні композиції

“Поворотня” та “Плотогони”. Другий план може бути вихідним для солістів-персонажів на перший план або просценіум, в той час, коли решта, залишившись на другому плані, продовжує розпочату дію, підсилюють сприйняття солістів-персонажів, роблячи тим самим їхню дію більш переконливою.



4. Якщо в театрі або на концерті, переглядаючи спектакль або танець, ви самі вибираєте об'єкт уваги, то кіно або телебачення показують саме те, що ви повинні побачити, в цьому і є суть майстерності режисера та оператора. На третьому плані розгледіти вираз обличчя та очі важко, але глядач бачить та відчуває динаміку дії в цілому (третій план використовується з урахуванням перспективи). Перебудова фону накопиченням у момент дії на першому та другому планах можлива тільки в глибині сцени. Займаючи всі три плани, при багатоплановому малюнку легко використовуються прийоми перебудови в симетрії, асиметрії або поліфонії малюнка, які дають можливість досягти найбільшої динаміки, тобто кульмінації дії.



Третій план із декораціями або без них використовується для живого фону оформлення: хвиля та пліт, що пливе на ній, запорізький табір чи дикий ліс, який оживає в балеті “Шурале”. З третього плану ефектні напливи вперед, на рампу (“Запорожці” П.Вірського).

5. *Рельєф* - це третій вимір після ширини та глибини сцени, тобто висота. В театрі можуть бути станки для допоміжних майданчиків, коли танцювальні епізоди будуються на різних рівнях (Радіо – Сіті Мюзікхол, Нью-Йорк або в балеті “Хустка Довбуша” у Львові). Рельєф може бути використаний не тільки на станках, він може бути побудований на простій сцені. Грузинський ансамбль танцю починає свою програму хороводом “Перхулі”, де чоловіки стають на плечі один одному в колі та зображають башту, у гуцулів ця побудова зветься “дзвіниця”.



Мною використаний рельєф у програмі ансамблю “Ятрань” у хореографічній композиції “Плотогони”. Оркестр на третьому плані на станках в “Ятрані” використовується як рельєфний фон, те ж саме - оркестр “Зорян”: коли всі танцювальні кінцівки закінчуються внизу в коліно, в цей час оркестр “Зорян” є рельєфним фоном.

Ракурси.

1. *Фас* - відкрите положення, з якого все починається. Фас можна вважати початком дії лінії – синхронна – чи окремого соліста, що розкриває фігуру виконавця. Часто користуватись чистим фасом не можна, оскільки він однозначний, тому в сольній варіації для характеристики образу його можна використовувати як прохідне положення через оберти, бокові зміщення та інші варіанти. Рухатися назад у чистому фасі - неестетично. Це відкинуто ще з часів М.Фокіна.

2. *Ракурс три чверті (3/4)* - розкрите положення, призначене для глядача, зручне для спілкування з партнером, вигідне для зупинки після повороту. Цей ракурс вигідний у русі по діагоналі, тому що діагональ збільшує розмах лінійного руху, що дає ефект зміни композиції в двох вимірах (ширина, глибина). Вхід на сцену та вихід з неї виконується, як правило, в положенні ракурсу 3/4.

3. *Ракурс - профіль* використовується не часто через те, що в статиці тяжіє до ефекту окам'яніння. Приклади використання чистого профілю є роботи П.Вірського “Ми пам'ятаємо” та “Жовтнева легенда”, де використано прийом побудови скульптурної композиції в першому випадку, а в другому випадку - барельєф “Смерть Паризьких комунарів” на цвинтарі Пер-ля-Шез у Парижі.

4. *Ракурс зі спини*. Вперше застосований М.Фокіним. Сьогодні важко уявити собі, яким бідним був би танець без цього ракурсу.

Артисти та постановники танцю того часу боялися показати спину глядачеві, це йшло від придворного балету, щоб бути обличчям до “височайших” персон. Танець будувався на ввічливому ставленні до публіки. Покинувши танцювати для публіки і почавши танцювати для себе та оточуючих, танець збагатив себе розмаїттям поз та ракурсів. Відомо, що зі спину людська фігура може бути дуже виразною. Напівспинний ракурс може підкреслити таємничість чи відтінок злості. Чистий спинний із опущеною головою – сама втома, прямо поставлена голова - незламність. Спинний ракурс у розвороті – як переборення болю та страху. Віддалення в спинному ракурсі в глибину сцени - відхід у простір, природу, життя. В даному випадку спинний ракурс може використовуватись як завіса (кінець дії).

Масові сцени. Багатопланові малюнки мають свої плюси і мінуси. Велика, чітко організована маса надає виразності дії, надмірність у кількості та відсутність чіткої організації можуть знищити всю значимість масової сцени. Для того, щоб жила масова народна сцена, її необхідно відлити в чітку, конкретну форму. Всі групи, епізоди необхідно будувати так, щоб це можна було репетирувати окремо. Малюнок має бути простим, з мінімальними рухами, зупинками (стоп-кадр). В масових сценах можна використовувати реквізит (соняшники, парасольки та інше), але не перевантажувати виконавців реквізитом, оскільки це викликає один ефект - головний біль. Кількість виконавців, зайнятих у масовках, визначається із масштабу запланованого малюнка та раціонального використання виконавців. Композиція простору ще за часів Піфагора мала теоретичне підґрунтя.



Композиція П.Вірського «Ми пам'ятаємо»

Горизонтальні перебудови вважались спокійними – статичними, тоді як вертикальні будови (сьогодні рельєфні) викликали захоплення. Рухи в діагональних будовах демонстрували збудженість - динаміку.

Композиція сценічного простору розглядалась як складова загальної драматургії твору, через складові малюнок – все будувалось від простого до складного, тобто до кульмінації та розв'язки

В основі побудови композиції малюнок та тексту танцю мусить бути логіка розвитку, при якій один малюнок витікає з іншого або переходить у другий до логічного завершення в повному зв'язку з сюжетною основою танцю. Ж.Ж.Новер писав: “Деяке знайомство з геометрією також може принести немало користь. Ясність фігур танцю, порядок та чіткість форм та переходів від фігури до фігури.”

Географічні умови мають значний вплив на танець та його малюнок, не зважаючи на національні відмінності. Загальне для жителів Кавказу та Карпат - це малюнок, ніби розрахований на обмежений майданчик та невелику кількість танцюючих. Малюнок тяжіє до кола, рухи виконавців мілкуваті, та, в більшості, на місці. Емоційне виконання рухів ніби підняло чоловіків Кавказу на пальці, а у гуцулів це відбилося в стрибках та притупах. В степових районах малюнки танцю просторіші, в танці беруть участь більше людей, на відміну від маленьких гірських поселень. Побудова танцювального малюнка перебуває в прямій залежності від задуму постановника та танцювальної лексики-тексту.

Складові малюнок - це лінії, діагоналі, півколо, коло, колонки та лінійні прямокутники.

Багаторазове використання ліній небажане, бо навіть ефектний рух ліній у повторах збіднює загальну динаміку.

Діагональ та ламані лінії привносять у дію непередбаченість у графіці. Використання колонок - це варіант побудови воріт, через які можливі цікаві перебудови малюнок. Півколо вносить музичність у розвиток дії. Коло - це прихована пряма, що передає всі ракурси виконавця, а динамічний рух по колу тяжіє до кульмінації.

Малюнок танцю організує рух танцюристів, систематизує його. Коли малюнок асиметричний, рухи можуть будити пізнавальний інтерес до дії, яка відбувається на сцені.

Через малюнок можна керувати увагою глядача. Цими прийомами користувалися І.Мойсеев у танцювальній картинці “Кармен”, П.Вірський - у танці “Хміль” та в хореографічній мініатюрі “Чумацькі радощі”. Тоді - коли акцентується увага глядача на відволікаючому епізоді, а в цей час готується розкриття головного в номері, тобто поява центрального виконавця. В хороводах ансамблю “Берізка” малюнок грає основну роль, бо при мінімальній лексиці він повинен розкрити драматургію та зміст номера.

Приклади контрастної побудови малюнка (“Бахчисарайський фонтан” - перший акт: заручини молодих, торжество змінюється картиною паніки у зв’язку з появою татар). Створюється картина стихії через асиметричний малюнок та дії виконавців). Малюнок танцю залежить від ситуації, як у наведеному прикладі. Те ж саме ми бачимо у сцені повені в балеті “Мідний вершник”. Прикладом побудови малюнка стихії є епізод атомного вибуху - XI Всесвітній фестиваль у Москві (хореографічна вистава на стадіоні “Динамо”).

Побудова асиметричних малюнків - це випадок, коли в потрібний момент склад загального епізоду розбивається на окремі групи з різними завданнями, на різних планах. Виконуючи різний танцювальний текст, цей малюнок працює на загальну картину, на загальну дію.

Розмовляючи між собою, люди то підвищують, то знижують голос. На письмі це позначається розділовими знаками. Малюнок і лексика теж мають свої розділові знаки, підкріплені музичним рішенням (це ракурси, відкриті та закриті пози, стоп-кадри). Цим користуються при створенні композиції-малюнка для характеристики дії та дійових осіб.

Малюнок перебуває в повній залежності від музичного матеріалу, оскільки будується за музичною структурою. З початком нового періоду будується новий малюнок або продовжується старий, у розвитку. Малюнки хороводу у слов’янських народів мали два початки: хореографічний (коло, лінія, змійка) і драматичний (як розкриття сюжету хороводної пісні). Спостерігалися форми діалогу, коли одна група танцюючих запитує, інша – відповідає. Все це підкріплюється відповідною дією. “Балетмейстерам необхідно частіше звертатися до полотен великих живописців, - писав Новер, - вивчення законів композиції малюнка наближає їх до правди, до самої природи, і вони прагнули б якомога менше звертатися до симетрії в фігурах”.

Симетричність у малюнку грішить повторами. Це стомлює сприйняття та стає нецікавим для глядача. З урахуванням головного будуються і багатопланові малюнки. Прикладом є картина В.Сурикова “Бояриня Морозова”. Дивлячись на неї, глядач зверне увагу на головну дійову особу, а вже потім - на всіх інших. Композиція картини зі всіма компонентами спрямована на розкриття головної дійової особи – боярині Морозової. Виведені образи, наприклад, адажію в другому акті балету “Лебедине озеро” в постановці Л.Іванова, де весь малюнок кордебалету побудований балетмейстером як акомпанемент до танцю дійових осіб – Одетти та Зігфріда.

При побудові малюнка балетмейстер повинен врахувати не тільки планування сцени, але й смислову основу епізоду (наприклад, “Половецькі танці” в опері О. Бородіна “Князь Ігор”). Початок малюнка іде від попередньої мізансцени, зверненої до головних персонажів – Кончака та князя Ігоря. Враховуючи умовність театру, балетмейстер

змінює напрямок малюнка у бік залу (глядачів), але в кінці дії малюнок повинен бути звернений до головних персонажів.

Малюнок залежить від загального задуму твору, його ідеї та музичного матеріалу, що включає в себе характер образу, ритмічну сторону та темп. Малюнки масових танцювальних видовищ та їх побудова повинні відповідати національним особливостям. В хореографії деяких народів є окремі танці, де малюнок традиційно визначений. І при всіх ступенях стилізації балетмейстеру треба не порушити цю основу, інакше не вийде те, що він збирається зробити. Як приклад - українські хороводи “Кривий танець”, “Кладочка” – ходіння солістки босоніж по руках учасників хороводу (що зображають кладочку). У “Марині” (хоровод) - плетіння вінків, прикрашання марини та гадання. Можливі інші варіанти рішення малюнка цього хороводу, але традиційно-народний сценарій дії повинен бути збережений. В українських танцях “Аркан” та “Решето” основний малюнок - коло, вся перебудова виконавців відбувається в конкретній послідовності під конкретну команду ведучого. Всякі удосконалення можливі лише за умови збереження основних рухів, малюнка та музики.

Термін “композиція” (від грецького – складання, створення, komponuvannya твору) широко використовується в архітектурі, скульптурі, живописі, музиці, літературі і визначає побудову художнього твору. Закони композиції, що склалися у процесі художньої практики, естетичного пізнання дійсності, відтворюють і узагальнюють об’єктивні закономірності і взаємозв’язки явищ реального світу. У хореографії під терміном “композиція” розуміємо формотворчу структуру танцю, побудову всіх його частин.

“Архітектоніка” (від грецького – будівельне мистецтво) означає пропорційність драматургічного співвідношення частин змісту до загального цілого. Поняття “композиції” та “архітектоніки” нерівнозначні, тому що композицію через малюнок танцю ми бачимо, а архітектоніку відчуваємо у процесі образного тематичного розвитку. Компоненти композиції пов’язані зі сценічним простором та музичним часом, це – хореографічна лексика (рух, жест, поза, міміка) і малюнок танцю (напрямки руху виконавців, ракурси та темпоритм хореографічної дії). Архітектоніка, як уже зазначалося, зумовлює гармонію усіх частин композиції, логічну вмотивованість побудови окремих малюнків, переходів танцю, підказує відповідну лексику і поєднує її з музикою.

Практичні заняття:

На лекційному матеріалі з теми створюються етюди в статиці та динаміці після перегляду прикладів із відеозапису.

Просценіум:

а) епізод із хороводу “Марина”, лінія виконавців у різних ракурсах, солістка, як символ “Марини”, рухається панорамно зліва направо з зупинкою в правому сильному кутку;

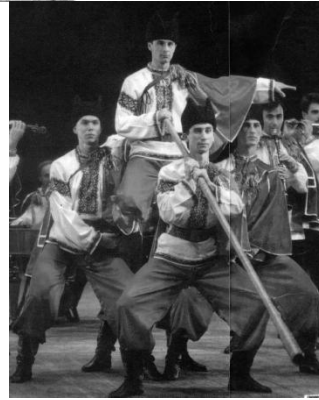
б) на темповій музиці – та ж лінія в різних ракурсах, соліст – зліва направо, внизу – рух: викидка на праву ногу, зупинка в правому куті або ж варіант такої ж панорами справа наліво як уповільнення, щоб підкреслити складку в стрибку “Кільце”.

Перший план.

Залучивши невеличкі групи в русі зліва направо та справа наліво, використавши роботи художника А.Базилевича “Печуть коровай” та “Комора,” ми маємо можливість розкрити через ракурси образну дію виконавців у цих сюжетах.

Другий план – це є центр сцени, зручний для побудови в першу чергу кола (одинарні та подвійні). Скласти етюди, керуючись законами тримірності сценічного простору.





Центр зручний для побудови рельєфу: пліт, дзвіниця. Ігрові сцени весілля.



К.Трутовський
“Весільний викуп”

Використати для етюда на другому плані картину художника К.Трутовського “Весільний викуп”.

Третій план.

Місце для фону, рельєфні епізоди оформлення. Епізоди можуть бути в динаміці або в статиці, симетричні або асиметричні.

агатоплановий малюнок.

Композиція, яка охоплює всі три плани, – це можуть бути прямокутники, - 4x3, 6x3, 6x4. Зробити етюд багатопланового малюнка.

UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV
UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV
UV UV UV UV UVUV UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV
UV UV UV UV UV UV UV UV UV UV

Асиметричні багатопланові малюнки типові для побудови сюжетних творів.

Прикладом та матеріалом для побудови етюда є картина І.Рєпіна “Запорожці”.



Заліковою роботою з теми малюнок як складова композиції танцю є постановка етюда - хоровод “Рушничок”. На мінімальній лексиці вибудувати малюнок у трьох вимірах, взявши за основу оригінал (відео), зробити свій варіант.

Використана література:

1. Мочалов Ю.А. Композиция сценического пространства. – М.: Просвещение, 1981. – 238с.
2. Захаров Р.В. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1983. – 223 с.
3. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.

Хореографічний текст – складова частина композиції танцю

План.

1. Хореографічний текст.
2. Пантоміма та характерність тексту.
3. Хореографічна мініатюра.

Якщо малюнок танцю, про який вже йшла мова, – це переміщення виконавців на сцені, то хореографічний “текст” – це танцювальні рухи, жести, пози, ракурси та міміка. Спілкування в хореографічному творі здійснюється за допомогою хореографічної мови, яка така ж давня, як і мова словесна. Кожний народ має свою мову, яка відрізняється від мови іншого народу. Так і танцювальна мова у кожного народу своя. Вона увібрала в себе характер, темперамент, життєві звичаї та традиції свого народу.

Хореографічний „текст” як основа спілкування ще за часів давньогрецького театру розглядався як смислова конструкція логічної організації думки.

Рухи, пози, ракурси, міміка та жести, як основа пантоміми, стають танцювальною мовою лише тоді, коли вони організовані та підпорядковані певній думці. Тільки через танцювальну мову, яка оживляє образ, глядач сприймає задум балетмейстера.

Творення тексту вимагає від балетмейстера музичної освіти, пластичної винахідливості та фантазії. Художня цінність твору залежать від якості розробки (дійового) – хореографічного „тексту”, але якщо музична драматургія недосконала, то твір не врятує навіть високохудожній „текст”.

М.В.Гоголь писав: “Посмотрите народные танцы в разных уголках мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, – как теньеровский немец, русский – не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин, южный – как поляк, как финн: у одного танец – говорящий, у другого – бесчувственный; у одного – бешенный, разгульный, у другого – спокойный; у одного – напряженный, тяжелый, у другого – легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного также безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах. Народ климата пламенного оставил в своем танце ту же негу, страсть и ревность.

Руководствуюсь тонкою розборчивістю, творець балета може брати у народу, скільки хоче, для визначення характерів танцюючих своїх героїв. Само собою розуміється, що схвативши в них першу стихію, він може розвивати її і улетіти несорівнено вище свого оригіналу, як музикальний гений із простої, услышанної на улиці пісні, створює цілу поему”.

Якщо в основі людської мови є думка, то ж саме повинно бути і в танцювальній мові. Працюючи над створенням хореографічного „тексту”, треба враховувати головне: “Кожен рух у сценічному танці є удосконаленням розвитку природного руху, у зв’язку з характером, який цей танець мусить виявити. Ніяких відхилень від натурального руху, все мусить бути природно” писав балетмейстер-реформатор М.Фокін. Новаторство в тексті допускається в рамках естетичної правди.

Робота балетмейстера над створенням „тексту” полягає не в простому набранні елементів руху (як наповнення музики), а в створенні цілісної композиції, яка б донесла конкретну думку за настроєм до глядача.

Ж.Ж.Новер писав: “Суть справжнього мистецтва танцю – це коли на зміну бездуховності прийде розум, на зміну технічним фокусам – натхнення, на зміну складним “па” – яскрава образність, замість невиразних масок – міміка та осмислені рухи”. Під час створення образного тексту необхідно враховувати жанр, стиль, характер та форму майбутнього хореографічного твору.

ЖАНРИ бувають: трагедійні, комедійні, героїчні, ліричні, сатиричні та гротескні. Відповідно до жанру, стилю та характеру пишеться або підбирається музика, на яку і складається відповідний текст.

СТИЛЬ (від латинської – загострена паличка для письма) – манера та спосіб викладення. Стійка цільність, єдність змісту й образної системи.

ХАРАКТЕР (від грецької – ознака, риса, особливість). Танець і текст в ньому базуються на характері персонажу, розкриваючи його особистість. Будуючи характер через „текст”, треба враховувати індивідуальні особливості. Як зауважував К.Станіславський, не характерних ролей не буває.

1. Природжена характерність.

За Гіппократом людський характер поділяється на чотири типи: слабкий – меланхолік, живий – сангвінік, нестримний – холерик, спокійний – флегматик. Саме в цьому і полягає різниця між природженою і набутою характерністю.

2. Вікова характерність.

Всі навички, напрацьовані протягом життя, зберігаються у людини до старості. Змінюється ритм (важче вставати, сідати), притупляється зір, слух, що ускладнює спілкування з оточуючими.

3. Національна характерність.

Все сказане М.Гоголем про народний танець та його національні особливості.

4. Історико-побутова характерність.

К.Станіславський пропонував вивчати епохи на матеріалі деяких п'єс світового репертуару, тому що вони відображають середовище у часі.

5. Професійна характерність.

Деякі професії створюють і накладають свій стиль поведінки, який виявляється у спілкуванні з оточуючими.

6. Індивідуальна характерність.

Зовнішній вигляд та звички у манері спілкування характеризують людину не тільки зовнішньо, а також і її внутрішній світ.

7 Акторська характерність.

К.Станіславський закликав боротися зі штампом, тобто не вводити нічого зайвого, кожного разу розпочинати з нуля. Мистецтво актора балету – це мистецтво сценічної дії. Рухи, ракурси, пантоміма (жести) є головними засобами сценічної виразності.

Балетмейстер, створюючи текст пофразно, мусить слідкувати за логікою загальної дії. Комбінації рухів повинні підпорядковуватися єдиній меті і створювати композицію відповідного сюжету. З'ясувавши з художником питання оформлення танцю, балетмейстер має можливість через текст цікаво вирішити монологи, діалоги та жанрові картинки, як це робиться художниками-живописцями. Створюючи масові сцени, балетмейстер може будувати їх на одному русі для всіх. Унісон підсилює динаміку і сприйняття масових сцен глядачем.

1. Створення хореографічного тексту для чоловічого або жіночого монологу (варіації).

2. Створення хореографічного тексту для діалогу, тріо, квартету та для малих ансамблів.

3. Створити хореографічний текст в змішаній формі тобто:

а) текст для солістів: основна тема в розвитку відповідно до сюжету та створеного образу і лінії його дії;

б) текст для антуражу (як побудови тексту в змішаних формах). Коли будуються масові сцени з солістами, то тема мусить бути у солістів, а масу треба задіяти як акомпанемент, з текстом, який би доповнював танець солістів.

Вирішальними моментами у створенні хореографічного тексту є музика зі своєю образністю і драматургією. Текст розкриває музичну образність, наочно доповнює її і через сюжет та емоції створює хореографічний твір.



«Жизель». Сцена з 2-го акту

Жест (пантоміма) – складова частина хореографічного тексту. Г.Добровольська писала: “Пантоміма – це мистецтво пози та жести (земне мистецтво, порівнюючи з танцем), має три різновиди.

1. Безпредметна пантоміма (“вгадай”).

Створюється ілюзія існуючого предмета, що не може бути повноцінним мистецтвом, але може бути використана в окремих ігрових епізодах.

2. Наслідувальна пантоміма вважається театральною і використовується в гротескних творах.

3. Транспонуюча пантоміма, - коли через жест, емоції створюється поема людського тіла (сприйняття незламності, горя та ін.).

М.Фокін про жест і рух писав: “Жест – це лаконічний рух, який визначає стан людини і її ставлення до оточення”. Жести поділяються на самостійні та допоміжні – жестикуляція.

Жести бувають:

1. Загальноприйняті: реакція на темряву і світло, холодне і гаряче, страх і захист, втому і спеку, погляд вдалечінь з прикладеною до очей рукою.

2. Жести набуті: нервові постукування рукою, заламування пальців, тупотіння ногами (злість), переможений (руки вгору), сльози і сміх, танець та радісні обійми.

3. Жести побутові та релігійні: вітання та прощання, поклони та реверанси, палець до губ (мовчи), палець угору (погроза).

4. Умовні жести: кивнути головою – згода, хитання головою вліво та вправо - ні, хочу їсти, хочу пити, два роз’єднанні пальці вверх, у формі латинської V – перемога (вікторія).

Рух – це ланцюг жестів у логічній послідовності: ходити, бігати, працювати. В побутовій пантомімі рухи невимушені, в сценічній – художньо організовані, підкреслюють стан виконавця (дещо збільшені за амплітудою).

. “Мова танцю – мова поезії, без поезії не буває танцю”, – зауважував Р.Захаров.

Отже, орієнтуючись на музичний супровід з його драматургічними складовими та на визначений епізод малюнка майбутнього хореографічного твору, підбирається відповідний хореографічний текст.

У створенні танцювальної композиції все починається з визначення основного кроку для конкретного танцю. Далі відбираються рухи які б за логікою підкреслювали дію в конкретному епізоді. (т. т. рух на лінії, на діагоналі, динамічний рух по колу або акомпонуючий рух на півколі як підсилення танцю солістів і т.ін.). Опис рухів викладено в книзі А. Гуменюка “Українські народні танці” - стор. 52-95 “Наукова думка” - Київ 1969р. Раджу створити власну систему рухів розібравши їх по групах:

- 1.Рухи які виконуються на місці.
- 2.Рухи з просуванням вперед,назад у право або у ліво.
- 3.Рухи навколо себе.
- 4.Стрибкові рухи.
- 5.Рухи у присіданні.
- 6.Обертання.
- 7.Рухи у парах.

Створення танцювальних комбінацій для певного малюнка (починається з відбору існуючих елементів руху та пантоміми, у дієвому танці, логічно складають їх пофразно. Фразами наповнюють музичні періоди, враховуючи розвиток дії з наростанням у динаміці, підкреслюючи закінченість думки.

Хореографічний текст у розкритті образу досягає мети в тому випадку, коли дії образу будуть зрозумілими більшості глядачів. Природність у хореографічному мистецтві – це вища оцінка в творчих здобутках.

Практичні заняття:

Після перегляду та аналізу прикладів використання тексту за жанром, характером та формою готується матеріал для залікової роботи за вимогами:

1. Скласти текст з елементами пантоміми до жіночого ліричного етюду в українському характері на відповідну музику з використанням малюнка та дотримуючись законів драматургії.

2. Скласти текст з елементами пантоміми до чоловічого героїчного етюду на відповідну музику з використанням малюнка та дотримуючись законів драматургії.

3. Скласти дуетний етюд в змішаній формі, тобто з антуражем, у вибраному жанрі на відповідну музику з використанням малюнка та дотримуючись законів драматургії.

ХОРЕОГРАФІЧНА МІНІАТЮРА. Ця форма може існувати як самостійно (танцювальний номер), так і входити в балетний спектакль. Хореографічна мініатюра може бути сюжетною або безсюжетною.

Історично хореографічна мініатюра бере свій початок з виступів окремих виконавців на народних святах та в циганських хорах. На початку ХХ століття з'являється сценічний жанр “лубок” у виступах сатириків-куплетистів.

Пізніше стали популярними “салонні” та “декадентські” танці (танго смерті), “апаші”, які будувались на основі модних на той час бальних танців.

У 1923 році Г.Єгоров-Орлик організував групу народного танцю “Курінь”. В його танцях, що будувались на народній основі, була знайдена схема співвідношення ритмотемпових частин з нагнітанням динаміки до кульмінації в кінці.

На естраду хореографічна мініатюра прийшла як різновид чечітки – брати Гусакови, дуетні акробатичні танці – Редель і Хрустальов, класика – Сизова й Соловйов та інші.

На народній основі будувались танцювальні мініатюри Т.Ханум (танці народів світу), естрадний ансамбль братів Зернових (єврейські народні танці).

Представником театру одного актора був М.Есамбаєв (танці народів світу). Найбільш досконалу форму хореографічна мініатюра набула



завдяки театральнотанцювальним картинкам, які розкривали сюжет короткого оповідання. Майстерно скористалися нею П.Вірський (“Чумацькі радощі”, “Подоряночка” та “Ляльки.”), Л.Якобсон (“Плитухи” та програма в театрі мініатюр - С.Петербург), А.Кривохижа (“Три діди”, «Козачок» та інші).

Хореографічна
мініатюра «Ляльки»

Хореографічна мініатюра за складом мусить мати до п'яти виконавців. У побудові номера використовується закони часу і простору, але, крім загальновідомого, є і своя специфіка:

1. Музичний супровід (2-4 хвилини) мусить бути ритмічно виразний у підкресленні пластики та драматургічної завершеності. Обмеженість мініатюри в часі потребує згустку емоцій через музику, текст та конкретність дій зображуваних характерів.

2. Жанр та форма через обмежену кількість виконавців зумовлюють: малюнок (частіше асиметричний), збільшення амплітуди руху та використання статички (музичні паузи, хореографічні “стоп-кадри”), що збагачуює емоційний рельєф.

3. Прагнення до кульмінації йде через розкриття сюжету, тому емоційність дії орієнтована більше на осмислене логічне завершення.

ВАРІАЦІЯ – ТАНЕЦЬ ОДНОГО СОЛІСТА. Варіації діляться на чоловічі та жіночі. Жіночі варіації діляться на партерні та стрибкові варіації. Партерні виконуються в повільному темпі широкими м'якими рухами, стрибкові - в швидкому темпі – через дрібні рухи та оберти.

Чоловічі варіації будуються на високих злетах з використанням обертів (тури та шене), які типові для чоловічої варіації.

ДУЕТНИЙ ТАНЕЦЬ (па-де-де) – це танець, який виконується двома партнерами і має три види:

а/ “двійка” – танець в унісон, виконавці, як правило однієї статі;

б/ пара – чоловік та жінка, базується на простому сюжеті;

в/ діалог – кожний з виконавців розкриває свою тему, яка виражає конкретну думку.

Музична форма дуетного танцю – це антре, адажіо, чоловіча і жіноча варіації та кода. В наші часи ця форма змінюється завдяки новим музичним рішенням.

ТРІО (па-де-труа). Танець трьох. Побудова музичної форми традиційна:

а/ антре - адажіо;

б/ перша жіноча варіація;

в/ чоловіча варіація;

г/ друга жіноча варіація;

д/ кода.

Танець для трьох солістів може бути в варіантах: три жінки, три чоловіки, дві жінки і один чоловік, двоє чоловіків і одна жінка.

КВАРТЕТ (па-де-катр). Варіанти: чотири жінки, – чотири чоловіки, три жінки і один чоловік, три чоловіки і одна жінка, або дві жінки і два чоловіки.

Па-де-катр складається з адажіо, варіації (в різних комбінаціях учасників), кода. Залежно від задуму балетмейстера та музичного вирішення твору можуть бути квінтети, тобто малі форми – ансамблі.

Масовий танець у театрі – кордебалет створює образ, який підкреслює час, місце, характер та значимість загальної дії.

Робота по створенню вищезгаданих форм починається з аналізу музики, а за законами часу та простору закінчується побудова твору.

Ж.Ж.Новер писав: “Сюжет, дія-текст та система образів - три кити, на яких тримається драматургія. Драматургія об’єднала мистецтва, які раніше були самі по собі. Віками склалися її закони, вони чудові, але до певної міри. Тому через відчуття міри і смаку треба користуватися ними”.

План практичної роботи:

1. Пояснення до переглянутої хореографічної мініатюри “Козачок”.
2. Створення власного варіанту хореографічної мініатюри “Козачок”.
3. Підготовка вищезгаданих практичних робіт з їх записами в кінці року до екзаменів.

Використана література:

1. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.
2. Добровольская Г.Н. Танец, пантомима, балет. – Л.: Искусство, 1975.– 124с.
3. Кристи Г.В. Основы актерского мастерства. – М.: Советская Россия, 1970. – 125с.
4. Захаров Р.В. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1983. – 223с.

Робота балетмейстера по створенню хореографічного образу

План

1. Образ у хореографічному творі.
2. Технологія створення образу.
3. Постановка танцю за записом.

Образ у театральному мистецтві – це конкретний характер людини та її ставлення до навколишньої дійсності, яке проявляється в діях та вчинках, передбачених драматургічною дією. Оскільки мистецтво танцю

поєднане з музикою, хореографічний образ будується на музичній образності.

Образ у хореографічному творі – це узагальнення через характерність тексту до конкретної типовості, тільки такий підхід може створити яскраву особистість, яка своєю дією розкриває сюжет та ідею твору.

Правда хореографічного образу ґрунтується на правді життя, на правді взаємостосунків у конкретних сценічних ситуаціях. Процес побудови образу в музиці і в танці йде через пізнання дійсності, від живого спостерігання до абстрактного мислення, бо таким є шлях пізнання істини. Побудова образу починається з інтересу до нього - через літературні, історичні матеріали та музику. Образотворче мистецтво підкаже пластичний малюнок. Образ та метод побудови його у кожного художника свій. Аналізуючи отримані знання, балетмейстер вибирає головне, важливе для кінцевого результату під час створення хореографічного твору.

За І.Павловим, найголовніший людський рефлекс – це рефлекс ініціативи, який незримо пов'язаний із психікою та почуттями людини. Ініціатива потрібна завжди і в усьому, бо з неї починається дія. Характер людини – це результат впливу зовнішніх факторів з дитинства і до зрілого віку,

Дідро писав: “Мистецтво – це вміння бачити в буденному небуденне, тобто головні риси епохи і часу”. Оскільки образ – поняття узагальнене, необхідно вміння узагальнити, зробити його типовим, вибудовуючи лінію його дії через сюжет твору. К.Станіславський слушно вказував: “Правда образу будується на основі художньої вигадки та віри в неї. Творчість починається з того, коли треба відповісти самому собі, що я робив би у цій ситуації не думкою, а логікою своєї поведінки. Ось чому образ будується від себе, в основі його дії лежать закони поведінки людини в житті”.

“Мистецтво може бути настільки високим, наскільки воно близьке до природи”, – зауважував М.Щепкін, тому, за Станіславським, творчість актора починається з магічного “якщо?” (в пропонованих обставинах), тобто переключитися з життя реального в життя вигадане. Взаємодія з партнером – основний вид сценічної діяльності, він - у самій природі хореографічного образу. У процесі взаємодії розкривається характер образу, ідея твору та характери виконавців – дійових осіб. Спілкування з партнером відбувається через хореографічний текст.

К.Станіславський зазначав: “Для актора-ремісника характерна гра на публіку, для актора театру – гра на себе, для актора переживання – гра на партнера (як вища форма акторської майстерності)”. В передмові до комедії “Ревізор” М.Гоголь писав: “Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности доставшегося ему лица,

должен поймать общечеловеческое выражение роли; должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен понять главную заботу каждого лица, чтобы мысли и стремления взятого им лица пребывали в его голове во время представления пьесы”.

Побудова хореографічного образу мусить іти через складові частини його творення на основі:

1. Емоційного сприйняття твору, що подобається в творі та що хвилює (часто цей стан народжує задум).

2. Аналізу авторського варіанту твору (живопис, література, історія і т.ін.). Необхідно усвідомити авторське бачення цього твору, його прийоми в розкритті задуму через жанр та форму.

3. Визначення мети, як постановник, беручи матеріал, ви мусите усвідомити, що хочете сказати цим твором.

Готуючись до створення свого варіанту твору з його образами та послідовністю сюжетної дії, режисеру, балетмейстеру треба починати, з’ясувавши таке:

1) ідею твору, його складові та музичне вирішення;

2) характерні особливості образу твору в цілому та образів-персонажів через форму, малюнок та текст;

3) лінію дії образів через сюжет та драматургічну побудову твору. Знання ідеї та мети твору, яку ми збираємось розкрити і донести до глядача через образ (в стилі і характерах), мусять збігатися з музичним втіленням.



«Чумацькі радощі». Мініатюра

«Запорожці».

Композитор вкладає в музичне вирішення твору суму завдань: емоції, настрої через характеристику персонажів та розвиток їх дії – все це вибудовується через музичну драматургію, тому, коли прослуховуємо музику, у нас виникають асоціації майбутніх образів. Для побудови хореографічного образу найголовнішими є мова – текст, тому треба точно знати, в якому характері ним треба користуватися (природжений,

національний, віковий), через який малюнок використовуємо конкретну дію, що розкриває образ. В процесі цієї праці фантазія балетмейстера створює текст, малюнок через синтез дії, яка розкриває окремі образи та ідею твору в цілому. М.Фокін зізнавався: “Я вчився танцю у простих людей, у сільських жителів, циган, горців Кавказу, кримських татар, у російських баб і мужиків, і, якби я почав говорити їм про ритм небесних світил і відношення цього ритму до їхнього танцю, вони б засміяли мене. А, між іншим, в народних танцях є ритмічне багатство та правда жесту, той національний характер, та мудра мова руху, яка виникла із самого життя. Народний танець є живильним соком для танцю театрального. Як симфонічна музика використовує народні теми, так і театральний танець збагачується народною хореографією”.

Правда хореографічного образу опирається на правду народного танцю, на правду життя і правду людських взаємин. Кожний хореографічний твір будується за законами драматургії. Хореографічний образ також не може обійтись без цих законів. В сценічному образі мусить бути експозиція, зав’язка, розвиток дії, кульмінація та розв’язка – все це вибудовується через сюжетну лінію дії образу.

Музика народжує образ в уяві і, щоб зробити його живим, балетмейстер повинен дати йому можливість заговорити мовою хореографії. Виразність хореографічної мови розкриває стиль, характер, ідею, дії образу через сюжет, незважаючи на умовність хореографічного мистецтва. Будуючи масові сцени, треба пам’ятати, що образ маси, образ народу – дуже значимі в конкретній ситуації, в атмосфері конкретного часу – епохи. Враховуючи вищесказане, треба зазначити, що масові сцени доповнюються ще художнім оформленням (декорації, світло, костюми), тільки в такому випадку все це може претендувати на сценічну правду. Цільність виражених у танці почуттів, думок, людського характеру – це образна суть кожного народного танцю.

Побудова сценічного образу відбувається через спостереження в житті та фантазію, етюдні роботи, в яких напрацьовуються певний національний колорит та можливості виконавця в практичній побудові конкретного образу.

Робота з партнером як вища форма акторської дії за Станіславським, тобто дуетний танець, колись був як окремий розділ роботи, сьогодні цю роботу за системою В. Короткової (дивись в Інтернеті – уроки «Проліска») починають у дитячому віці в парах біля станка та на середині. Ця система вдосконалила професійну підготовку виконавців з акторської майстерності.

Все викладене у цьому посібнику більш детально доповнюється розділами у моїх книжках, які вже використовуються багатьма навчальними закладами в Україні.

Режисура в балеті – це мистецтво створення єдиного, гармонійного, цілісного образу твору за допомогою всіх складових театрального синтезу: музики, пластики-тексту та художнього оформлення (декорації, світло, костюми).

План практичної роботи.

1. Перегляд відеозапису хореографічної композиції “Поворотня”. Аналіз переглянутого твору через картину К.Трутовського “Весільний викуп”, яка стала прототипом вищезгаданої хореографічної композиції.
2. Складові аналізу:
 - а) ідея твору та музичне вирішення;
 - б) характерні особливості образу в цілому та окремих персонажів - через форму, малюнок та текст;
 - в) лінія дії образів через сюжет та драматургічну побудову твору.
3. Аналіз картини А.Базилевича “Циганщина” як сюжетної дії в цілому та окремих образів картини.
4. Етюдна робота на тему цієї картини.



Поскілки подія за задумом художника називається» ЦИГАНЩИНА»,то у музичному супроводі має бути циганська тема у варіативно-драматургічній розробці за кількістю епізодів, виявлених у малюнку. Визначаємось з основним кроком – простий хід з притупами, яким виходять виконавці, щоб у зав'язці фіксувати стоп-кадр, відтворюючи мить, яка була зафіксована художником. Розвиток дії вибудовується по епізодах у послідовності передбачених малюнком зліва направо. 1. замість волів-два парубки, які продовжуючи рухатись основним кроком, починають перебудову малюнка для розвитку дії (на півколо). 2. двоє, чоловік -у жіночому, жінка-у чоловічому одязі починають розвиток дії, тобто чоловік робить жіночі рухи, жінка – чоловічі. 3. відьма на мітлі – текст гротескового характеру у поєднанні з елементами пантоміми. 4. троє - дві жінки напідпитку жартують зі старим дідом. Кожний танцювальний епізод виконується у певній

образній контрастності. 5. танець цигана переростає у загальну дію – кульмінацію, яка закінчується «стоп-кадром» на першому плані у положенні оригіналу картини. Розв'язка у цьому випадку – це вихід зі сцени.



М.Пимоненко. “Весілля в Київській губернії”.

5.Подібними етюдами є роботи на тему картин І.Соколова “Ранок після весілля” та М.Пимоненка “Весілля в Київській губернії,”збирається матеріал для розкриття сюжетної дії, яка надихала художників на розкриття цієї теми у картині. Вищезгадані етюди є самостійною заліковою роботою студентів за перше півріччя.

Постановка танцю за записом.

Робота над постановкою танців за записом значно збагачує творчий потенціал керівника танцювального колективу. Він знайомиться з досвідом роботи провідних майстрів, хореографічною культурою інших народів, значно розширює знання і можливості використання виразних засобів хореографії в створенні танцю.

-Кожний запис танцю складається з чотирьох частин. У першій даються загальні відомості про танець: назва, образний опис змісту, завдяки якому можна скласти загальне уявлення про танець. В цій частині розповідається про особливості танцю, його композицію, манеру виконання, повідомляється кількісний склад виконавців, вміщуються рекомендації щодо можливих змін у складі танцюристів. Вказується автор музики, та засоби музичної виразності.

При використанні спеціальних умовних знаків дається їх тлумачення. Вступна частина завершується описом костюмів виконавців, а також окремих предметів реквізиту, необхідних для виконання танцю.

Друга частина запису - графічний опис композиції в просторі, який робиться від глядача. Для розбору записів танцю керівник завжди складає робочу схему постановки (композиційний план).

Запис композиції танцю ділиться на частини, епізоди або фігури згідно із змістом танцю. Кожна частина розбита на музичні періоди.

З метою полегшення розбору запису додається просторово-площинне зображення сцени. Сцена складається з трьох умовних планів і куліс. Кути сцени першого плану називаються нижніми, а в глибині сцени на третьому плані - верхніми. Середньою лінією, або серединою, вважають лінію, що з'єднує середину першого і третього планів. Простір сцени перед завісою - просценіум, або авансцена. Точка, рівновіддалена від кутів сцени, називається центром.

Танцюючі позначаються в записі умовними знаками: дівчата - півколом, хлопці - трикутником. Гострий кут і півколо вважаються обличчям виконавця. В центрі трикутника або півкола іноді ставлять порядковий номер або букву, яка визначає виконавця: 1-а дівчина, с – соліст тощо.

Переміщення виконавців на сцені вказується стрілками, суцільними або пунктирними лініями.

Якщо виконавці рухаються однією шеренгою, то з боку в напрямку руху проводиться узагальнена риска, яка визначає одночасний рух і в якому напрямі переміщуються танцюючі. Під час руху по колу стрілку завжди малюють з зовнішнього боку кола. Схеми малюнка сприймаються від глядача.

У малюнках і кресленнях у більшості випадків дається положення танцюючих на рахунок “раз” цього фрагменту запису.

Сам запис складається, як правило, з поміток, в яких вказується, протягом якої кількості тактів музики виконується даний фрагмент танцю. Потім відмічається акторське завдання, якими рухами і в якому напрямі переміщуються по сцені виконавці. Додатковий опис уточнює окремі моменти виконання (рух рук, корпусу, голови).

Третя частина запису танцю - опис танцювальних рухів. Для зручності розшифрування руху дається від виконавця, щоб керівник, читаючи текст, міг одночасно виконувати цей рух.

Опис танцювального руху починається з його назви. Буває, що руху дають просто порядковий номер. В таких випадках керівнику потрібно самому дати йому назву для зручності розучування з виконавцями.

Кожен рух описано відповідно до ритму, в якому він виконується, і музичним рахунком, який визначається музичним розміром, точніше, числом цілої ноти в одному такті музики.

У музиці, що супроводжує танець, часто трапляється музичний розмір 2/4. Це означає, що в такті дві четвертні ноти, і музичний рахунок буде відповідно “раз і, два і”, а якщо розмір 3/4 або 4/4, відповідно змінюється і музичний рахунок.

Танцювальний рух описується в послідовності - на кожний музичний рахунок.

Якщо на один рахунок виконавець робить два рухи, це означає, що кожен рух відповідає одній восьмій цілої ноти, і тоді в описі музичний рахунок робиться восьмими. Четверть складається із двох восьмих і першу восьму визначають порядковим номером чверті, а другу восьму - рахунком “і”. Таким чином музичний рахунок восьмими буде записаний так: “раз”, “і”, “два”, “і”, і т.д.

У танцях часто бувають рухи, виконання яких починається не з першого рахунку “раз”, а на восьму раніш - на рахунок “і” попереднього такту. Ця восьма називається “затактом”, тому що стоїть перед першою часткою такта (сильною долею).

Затактом може бути і чверть - рахунок останньої чверті попереднього такту. В залежності від музичного розміру вона буде позначатися: “два – і”, “три – і”, “чотири – і”.

В описі рухів на початку вказують його характер та що потрібно зробити рукою, ногою чи корпусом і в якому напрямі.

Під час опису танцювальних рухів на початку позначають рухи ніг, потім рук, корпусу і голови. При одночасному виконанні рухів ніг опис робиться на основі послідовності переносу ваги корпусу з ноги на ногу.

При виконанні оберту або його частини використовуються помітки: “повний оберт”, “півоберта”, “чверть оберта”, що відповідає оберту на 360, 180 і 90 градусів. Вказується і напрям оберту - вправо чи вліво.

Якщо рух виконується в оберті і важко визначити, як обертається танцюрист на кожний рахунок, то визначається початок і кінець оберту. Наприклад: “оберт на підскоках з подвійним ударом”.

Початкове положення - шоста позиція ніг. Руки на поясі.

Затакт. Починаючи повний оберт вправо, підскочити на лівій нозі і вдарити правою ногою поруч з лівою.

1-й такт. “Раз” – притопнути правою ногою поруч з лівою. Ліву ногу підняти ззаду;

“і” – продовжуючи оберт вправо, переступити на ліву ногу;

“два” – підскочити на лівій нозі, закінчуючи повний оберт вправо;

“і” – вдарити правою ногою поруч з лівою.

Під час опису танцювальних рухів досить часто використовуються зауваження “з другої ноги”. Воно означає, що потрібно ще раз виконати цей рух. Якщо на рахунок “раз” виконавець зробив крок правою ногою, то на “два” потрібно зробити крок лівою ногою.

Четвертою частиною опису танцю є нотний додаток. Тут подаються відповідні вказівки, як виконувати музику, її варіативність у відповідності до змісту танцю.

На жаль, у більшості випадків нотний додаток буває дуже коротким та без відповідної обробки, тому за законами музичної форми робиться потрібний варіант супроводу.

Як приклад – тричасна музична форма, на драматургії якої вибудовується хореографія майбутнього твору.

Перша частина (експозиція та зав’язка) використовуємо варіант музичного супроводу, запропонований автором запису.

У другій частині (розвиток дії) ця ж тема, але в розробці з потрібною кількістю повторів через контрасти (В мінорі та мажорі).

Третя частина - повернення до першої теми, динаміка якої акцентує кульмінацію твору та перехід до розв’язки.

Використана література:

1. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.
2. Кристи Г.В. Основы актерского мастерства. – М.: Советская Россия, 1970. – 125с.
3. Захаров Р.В. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1983. – 223с.
4. Настюков Г.А. Народный танец на самодеятельной сцене. М.: Профиздат, 1976. – 64с.

Програма (лібрето). Композиційний план

План

1. Структура хореографічного твору (фабула, сюжет, програма).
2. Композиційний план та особливості балетної музики.
3. Сюжетні, програмні та безсюжетні балети, інтуїція в постановчій роботі.

Народження нового балету, танцювальної композиції або створення окремого танцювального номера починається з задуму, який включає в себе ідею та тему, через які на основі зібраного та вивченого матеріалу пишеться програма, яка містить у собі фабулу і сюжет майбутнього твору.

Балети, як і окремі танцювальні композиції, будуються за як безсюжетні, які несуть певний настрій, та сюжетні – програмні. Суттєва різниця між ними в абстрактності змісту (у першому випадку) і конкретності змісту (у другому випадку), що зумовлюють різні типи драматургії. Безсюжетні балети або танці створюються на готову музику. Задум виникає з аналізу прослуханого музичного матеріалу, тобто, коли музична драматургія та асоційовані нею образи з їх характерами народжують певну хореографічну драматургію.

У програмних балетах або танцях підкреслюється конфлікт-причинність та етапи його розвитку. Дія – ознака театральної драматургії, яка становить програмний балет із сюжетом. Дійова драматургія повністю підкоряється музиці і задуму, який реалізується у програмі та композиційному плані.

Композиційний план побудови хореографічного твору – це синтез музичної та хореографічної драматургій, які розробляються з урахуванням форми та обраної конструкції.

1. *Фабула* (від латинської) - це коротке послідовне викладення подій, фактів, дії героїв в художній розповіді. Фабула набуває цільності лише тоді, коли на її основі буде знайдена, розроблена тема і з'явиться сюжет, а це надає можливість виразити конфлікт, розвиваючи тему хореографічними засобами.

2. *Сюжет* (від французької) – тема, предмет, перебіг епізодів, розвиток дії, які розкривають суттєві риси життєвого процесу. В сюжеті обов'язковий конфлікт, а звідси – і розвиток, (починаючи з експозиції,

зав'язки, розвитку дії, кульмінації і розв'язки). Ж.Ж.Новер писав: “Успіх балетної дії залежить від вдало вибраного сюжету і правильного розподілу сцен”. А.Бурновіль стверджує, що “...вирішальне значення має не вибір сюжету, а його художня обробка”, маючи на увазі складність розробки хореографічних тем у сценарії.

3. *Програмою* ми називаємо сюжет майбутнього балету або танцювальної композиції, викладеної логічно послідовно. Програма – це літературна конструкція майбутнього балету з його картинами, актами, епізодами, в яких дається характеристика дії персонажів-образів через характер та їх вчинки, вибудовується загальний образ твору. Ж.Ж.Новер писав: “Від драматургічного твору завжди очікуються дія, пристрасті та інтриги, без яких п'єса не зможе надовго затримати увагу глядача і тому авторам балетів слід повчитися у драматургів, як цікаво розкривати драматичні сцени”.

4. *Сценарій* (від італійської) – сюжетна схема - композиційний план, це вже докладно розроблена балетмейстером послідовність танців, пантомімних сцен в кожній картині та епізоді. Сценарій, побудований на основі сюжету, мусить враховувати хореографічну драматургію, яка є основою для роботи композитора. Відсутність слова в балеті орієнтує композитора і балетмейстера-постановника вирішувати людські взаємовідносини через музичну і пластичну виразність. Сценарій розкриває програму, її літературний матеріал з його драматургією в теперішньому часі. На підтвердження цього А.Глушковський писав: “Балет не має в своїй граматиці поняття майбутнього або минулого часу. Все трактується в теперішньому часі, інакше глядачеві важко буде зрозуміти перебіг подій на сцені”. В зв'язку з цим в балеті або в танцювальній композиції сприймається дія, яку ми бачимо своїми очима.

5. *Лібрето* (від італійської) – коротке викладення змісту готового балету, яке написано для глядача.

Таким чином, ми з'ясували, що таке програма, сценарій – композиційний план та лібрето.

Написання музики розглянемо в такому порядку:

1. Для написання програми драматург або балетмейстер мусить вивчити відповідний матеріал: епоху, до якої відноситься дія, характер, побут та звичаї народу, про який іде мова, літературні, іконографічні та інші джерела, які можуть допомогти розкрити типове, найхарактерніше для відображення характеру дії в музичних та пластичних образах

майбутнього спектаклю. Прикладами такої роботи можуть бути твори Р.Захарова “Бахчисарайський фонтан”, “Кавказький бранець” за творами О.Пушкіна.

Говорячи про інтуїцію при створенні подібних робіт, можна навести приклад роботи балетмейстера В.Вайнонена над балетом “Полум’я Парижа”. Не будучи ніколи у Франції, завдяки глибокому вивченню літературних, історичних матеріалів інтуїтивно відчув і передав характер французького народного танцю.

2. Сценарій (композиційний план). Маючи програму як літературну основу, допоміжні матеріали на цю тему, балетмейстер може приступити до написання хореографічного сценарію для композитора. Сценарій мусить мати чітку послідовність епізодів, картин, танцювальних номерів в кожному із них, які мають співпадати з майбутніми музичними номерами. В кожному номері сценарію повинні бути вказані час та місце дії, оформлення цього епізоду чи картини, конкретні дії персонажів та всіх інших, хто присутній в цей час на сцені. Розкриваючи драматургічну побудову кожного танцювального номера та картини в цілому, балетмейстер вказує розмір, характер, темп та тривалість музики, яка б підкреслювала емоційний рельєф.

П.Чайковський на питання, як пишеться балет, відповів: “Милостивый государь, процедура сочинения балетной музыки следующая: избирается сюжет, разрабатывается театральная администрацией сообразно с ее средствами программа, затем балетмейстер составляет подробный проект сцен и танцев, причем указывает в точности не только ритм и характер музыки, но и само число тактов. Только тогда композитор приступает к сочинению музыки”.

Р.Глієр писав: “Балетмейстеру – постановнику потрібно створювати танці і сцени, проявляючи свою творчу ініціативу. Із досвіду роботи над балетами “Червоний мак” і “Мідний вершник” я виніс тверде переконання, що балетмейстер, який створив на сцені балетну виставу, є співавтором композитора”.

Працюючи над балетом, музика до якого написана композитором за сценарієм іншого балетмейстера, постановник в конкретному випадку може використати свій хореографічний текст, тому є багато прикладів нових редакцій: “Спартак”, “Кам’яна квітка”, “Лебедине озеро” та ін.

Написання композитором музики на конкретний сценарій розглянемо при вивченні теми “Робота балетмейстера з композитором”.

Різноманітність і глибина таланту балетмейстера є запорукою професійності в написанні якісного сценарію, який би надихав композитора на створення виразної і яскравої музики.

Художня цінність хореографічного твору, як кінцевої мети, рівною мірою залежить від праці двох художників-митців — балетмейстера та композитора. Приклади, коли автори програм, сценарію і постановники танцювальних творів є одні і ті ж люди: Ж.Ж.Новер, Ж.Доберваль, Ж.Дідло, С.Вігано, Ф.Тальоні, Ж.Перо, М.Петіпа, Л.Іванов, А.Горський, М.Фокін, Ф.Лопухов, К.Галейзовський, Ю.Григорович.

План практичної роботи.

1. Перегляд відеозапису хореографічної композиції “Плотогони”. За допомогою викладача після аналізу твору пишемо програму та композиційний план.

2. Переглянувши відеозапис вокально-хореографічної композиції “Колядки” та проаналізувавши її за вимогами теми, студенти виконують письмову роботу:

- а) написання програми;
- б) складання композиційного плану (сценарію) з описом танцювальних епізодів та характеру музики.

Письмова робота з теми:

Композиційний план на прикладі хореографічної композиції “Плотогони.”

1. Назва твору.
2. Ідея та мета створення композиції.
3. Місце дії та регіональна достовірність використаного матеріалу.
4. Дійові особи та виконавці.
5. Музичний супровід.

І частина

1. Перший епізод. На заклик трембіт гуцули збираються на майдані. (Описати характер музики, її розмір та тривалість – кількість тактів).

2. Другий епізод. Дівчата починають “гаївку” (хоровод), хлопці будують “дзвіницю”. (Описати характер музики цього епізоду, розмір, тривалість).

3. Третій епізод. “Гаївку” змінює дівоча “коломийка”, якою дівчата, танцюючи, закінчують першу частину композиції. (Описати характер музики епізоду, розмір та тривалість – кількість тактів).

II частина

1. Перший епізод. На зміну дівочій коломийці хлопці починають танець лісорубів. Танець виконується з топірцями, імітуючи рухи праці лісорубів. (Описати характер, розмір та тривалість музики).

2. Другий епізод. Обрубавши гілля, хлопці котять дерева для побудови плота (Описати характер музичного супроводу, розмір та тривалість).

3. Третій епізод. Гурт хлопців зображує пліт, на якому вони пливуть. (Описати характер музики, розмір, тривалість).

III частина

1. Перший епізод. Дівчата коломийкою зустрічають лісорубів. Хлопці залишають пліт, готуються до зустрічі. (Описати характер музики, розмір, тривалість).

2. Другий епізод. Хлопці з дівчатами розходяться парами і починається танець “Гуцулка”. (Описати характер музики епізоду, її розмір та тривалість).




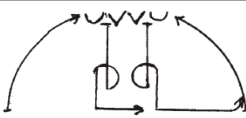

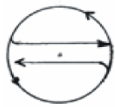

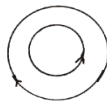
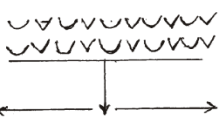
3. Третій епізод. На фоні загального танцю хлопці-лісоруби демонструють свій хист у технічних рухах. Все це переростає в кульмінацію загального танцю. Танець закінчується раптовою розв’язкою-зупинкою на сцені, як застигла картина. (Описати характер музики, її розмір та тривалість).

Все викладене в цій схемі з описанням музики до кожного епізоду є сценарієм - (композиційний план) для написання музики композитором. Все це використати як приклад для письмової роботи з обраної теми.

На замовлену або готову музику, яка надихнула балетмейстера на ідею хореографічного твору, складається план постановочної роботи :

Схема-план постановчої роботи по створенню хореографічного твору («Козачок»).

1. Музичний супровід розбивається за періодами на драматургічні складові.
2. Створюється малюнок за законами простору.
3. Обирається основний крок та хореографічний текст до кожного епізоду.

4т Вст. 16т 2/4	Експозиція 	Основний хід та побудова
16т +?	Зав'язка 	Опис кожного руху пофразно а) 4т б) 4т в) 4т г) 4т
16т	Розвиток дії 	Опис епізодів пофразно а) 4т б) 4т в) 4т г) 4т
16т		- //- - //-
16т		- //-
16т		- //-
16т		- //-
16т +?	Кульмінація 	Описати загальну дію в динаміці
16т	Розв'язка 	Описати загальну дію в динаміці

Використана література:

1. Захаров Р. В. Сочинение танца. - М.: Искусство 1983. - 223с.
2. Настюков Г. А. Народный танец на самодеятельной сцене. М.: Профиздат, 1976. - 64с.
3. Новер Ж. Ж. Письма о танцах и балетах - Л., М.: Искусство, 1965. - 374с.

Третій і четвертий роки навчання

Теоретичний розділ.

Головне в обробці фольклорного оригіналу. Кредо І.Моїсеєва. Ступені стилізації. Підбір або написання музики. Текст, малюнок в умовах обробки. Робота балетмейстера з композитором. Силь, характер епохи та народу через музичне вирішення. Театральний художник як співавтор сценічного твору. Спектакль – сценічна дія, що сприймається через тримірність у просторі. Організація простору в часі. Завдання сценічного одягу, його розвиток, Загальний тональний план сценічної дії. Послідовність в постановчій роботі. Поняття достовірності. Драматургічне бачення образу та лінія його дії. Основи театральної виразності. Організаційна робота в колективах художньої самодіяльності. Відомі балетмейстери народного танцю: І.Моїсеєв, П.Вірський, Т.Устинова, Н.Надеждіна, М.Годенко, Л.Калінін, Я.Чуперчук, К.Балог, І.Попович, М.Вантух, В.Михайлов, Г.Клоков, Д.Ластівка, В.Похіленко, А.Кривохижа, М.Ванівський.

Сценічна обробка фольклорного матеріалу

План

1. Народна музика і танець та їх сценічні варіанти.
2. Ступені стилізації – обробки.
3. Послідовність в обробці народного оригіналу.

Аналізуючи історичний шлях розвитку народної хореографії від танцю “для себе” до мистецтва народно-сценічного танцю, ми маємо пізнати закони, які зумовили обробку фольклорного першоджерела за вимогами сценічного мистецтва.

Все, що оточувало людину і чим вона жила, стимулювало виникнення обрядів та ритуалів. Трудові процеси зумовили відповідний ритм. Рухи, пов’язані з ритмом, через гру та імпровізацію, народили танець. Народний танець – це літопис народу. В танці відбилися географічні, національні та побутові умови, які і розрізняють танці народів між собою.

Обробляючи фольклорний матеріал, необхідно враховувати особливість оригіналу, аби головне, відмінне від інших, було присутнє в сценічному варіанті твору.

“Музику створює народ, а ми, композитори, тільки аранжуємо її”, – говорив великий російський композитор М.Глінка.

У своїй роботі балетмейстер повинен використовувати не тільки конкретний фольклорний матеріал, а й творіння суміжних мистецтв: музику, живопис, народно-прикладне мистецтво.

Творче кредо І.Мойсеєва: “Народ танцює для себе і від того має задоволення. Перенесіть цей танець у такому вигляді на сцену, і ви відчуєте штучність, оскільки втрачено умову суті (“танцюю для себе”). Танець для глядача не може бути копією життєвого танцю. З появою глядача з’являється театр, видовище, а в нього свої закони і свої вимоги”.

Маючи фольклорний матеріал, зібраний в експедиціях, матеріал фільмофондів або виданих записів народних танців, все це необхідно доповнювати знаннями з інших джерел: коли, де і за яких умов виник цей танець. Не можна розробляти тему без врахування календарної обрядовості та музично-пісенних циклів, пов’язаних народними традиціями (веснянки - гаївки, купальські, обжинкові та весільні пісні, а також колядки та щедрівки).

Фольклор, як і національну культуру в цілому, потрібно розглядати в постійному розвитку. За вимогами часу мистецтво народного танцю сьогодні не може бути музейним експонатом, бо то може бути цікавим тільки для фахівців. Тому, зберігаючи народну основу – історичну достовірність оригіналу, треба надати цій основі мистецького рівня в сценічній дії за вимогами сьогодення. Вимоги високої професійності в сценічній діяльності зумовили три ступені стилізації, тобто обробки фольклорного матеріалу.

Перший ступінь – поверхова стилізація. Це обробка танців, які вже мають народом складену традиційну схему в малюнку та тексті. Їх треба пристосувати до сценічного виконання. Ця робота має бути дуже обережною, інакше не вийде того, що ми збираємось зробити. Прикладом можуть бути гуцульські танці “Аркан” та “Решето”. Вони мають свою музику, основний хід, чітко визначені фігури в малюнку та виразні конкретні рухи, які виконуються за командою ведучого.

Працюючи над сценічним варіантом цих танців, використовуючи закони часу і простору, варто передбачити вихід на сцену через експозицію, підвести зав’язкою до основного малюнка “коло”. Розвиток дії вже задалегідь закладений в ці танці через послідовність фігур та виконання окремих рухів після команди ведучого. Тому при цьому ступені стилізації лишається уникати зайвих повторів, а присутність

глядача потребує в розробці розкрити “коло” та повернути малюнок у короткому епізоді на зал, зберігаючи основу хореографічного тексту.

В кульмінації варто повернутися до малюнка динамічне “коло” та закінчуємо обробку розв’язкою. Вона може бути раптовою зупинкою на сцені або динамічним виходом зі сцени.

Додаткові вимоги до сценічного варіанту цих танців можуть обмежитись цікавою оркестровою розробкою мелодії та костюмом, який би не обтяжував, а підкреслював динаміку танцю.



«Танець карпатських лісорубів».



«Гопак» Фестивальний варіант ансамбля ім. П. Вірського

Другий ступінь – аранжувальний, який належить до театрального танцю, де народна основа – малюнок та текст – тісно пов’язані з законами театру. Якщо театральна дія будується за змістом вистави, то танець підпорядковується їй. Використовуючи елементи народного танцю, балетмейстер доповнює танцем окремі образи виконавців та вистави у конкретних епізодах, зберігаючи національний колорит. Прикладом вдалих рішень можуть бути сенсаційні роботи групи Г. Деркача в Парижі, де в 1893 році були показані вистави “Наталка Полтавка” І. Котляревського та “Назар Стодоля” Т. Шевченка з “Вечорницями” П. Ніщинського. У виставі цікаво були вирішені народні танцювальні сцени.

Балетмейстер Хома Ніжинський (батько відомого Вацлава Ніжинського) разом з М. Кропивницьким в опері “Катерина” блискуче поставив український танець “Козак”, який органічно вплітався в дію спектаклю завдяки аранжувальній обробці народної основи.

М. Соболь, заснувавши свій ансамбль українського танцю «Козаки», будував програму на основі народних обрядів, які розкривав у танці. Удосконаливши техніку виконання народних рухів, він надавав танцю ще більшої виразності та професійної досконалості.

Цю естафету перейняв П. Вірський, який удосконалив театральність у народному танці, утверджуючи жанровість та форму

української народно-сценічної хореографії, взявши за основу народне надбання.

Третій ступінь – авторський (надуманий). Використовуючи певні теми, які виникли на основі народних звичаїв, обрядів, перейнявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки певних лейтмотивів фольклорного танцю, балетмейстер може створити свій авторський варіант твору.

На питання, порушене в свій час мистецтвознавцями, чи може бути танець в сценічному варіанті, якого ніколи не існувало в народі, відповіли провідні митці своїми роботами. У музиці ми маємо приклади великих творів, в яких використані народні теми. Уявіть собі, наскільки бідним був би народний танець, якби не було авторських робіт П.Вірського “Повзунець”, “Подільянка”, “Чумацькі радощі”, “Ляльки”, “Запорожці”.



Цей ступінь обробки має право на життя, бо своїм вдалим прикладом довів це право. Під час обробки фольклорного матеріалу треба дотримуватись такої послідовності:

1. Оцінка наявного матеріалу за історичною, етнографічною та національною достовірністю, а також територіальною приналежністю.

2. Чи є аналоги подібних робіт та як використано цей матеріал іншими авторами, щоб не повторюватись у прийомах.

3. Через музичне сприйняття фольклорного матеріалу, костюм та художнє відчуття майбутнього твору вибираємо, в якому напрямку обробки буде подальша робота.

Згідно з законами драматургії пишеться сценарний план, в якому зібраний матеріал, аналізується та вибудовується конкретний сценічний варіант через засоби виразності:

Музика та її жанрові особливості розкриваються за законами драматургії, які підпорядковані музичній формі. Виразність та емоційність музики в розвитку допомагають у розкритті основної дії задуму.

Обрана хореографічна форма зумовлює ступінь стилізації. Вимоги законів сценічної дії орієнтують на сприйняття твору сучасним глядачем. Тому, зберігаючи народну основу, потрібно шукати оригінальне рішення в кожному конкретному випадку.

Текст від народної основи, починаючи з основного кроку до створення образу, відбирається за вимогами конкретності.

Успіх цієї роботи залежить, перш за все, від вдалого вирішення музичного супроводу через почуття міри та смаку. Є багато прикладів, коли постановники, не знаючи глибоко законів композиції та орієнтуючись лише на емоційність музичного супроводу, створювали цікаві авторські сценічні роботи.

План практичної роботи

1. Перегляд відеозапису фольклорного матеріалу, який підлягає обробці для створення народно-сценічного танцю:

- а) оцінка матеріалу, його достовірність;
- б) чи знаєте ви аналоги робіт з цієї теми (приклади);
- в) аналізуючи музичне вирішення супроводу або створюючи його, вибираємо ступінь стилізації матеріалу та драматургічно вибудовуємо складові твору.

2. Перегляд готового твору відповідно до вибраного ступеня стилізації (як приклад обробки у відео матеріалі).

3. Самостійна робота з обробки фольклорного матеріалу в побудові народно-сценічного танцю за схемою: а) розкласти музичний супровід на драматургічні складові; б) схема малюнка поєпізодно; в) основний хід та рухи до кожного епізоду.

Використана література:

- 1. Василенко К.Ю. Український танець. – К.: ІПК ПК, 1997. – 282с.
- 2. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.

Робота балетмейстера над народно-сценічним сюжетним танцем.

План

1. Послідовність творення народно-сценічного танцю.
2. Закони творення сюжетного твору.
3. Художнє оформлення хореографічного твору.
4. Використання сучасної пластики.

Ця тема вважається підсумковою всіх попередніх тем з курсу “Мистецтво балетмейстера”. Завдання цієї теми - узагальнення знань та практичного досвіду, набутих при опрацюванні попередніх тем. За законами часу і простору, хореографічний текст як основа творення образу та музичний супровід, на драматургії якого реалізується композиційний план є послідовність у постановчій роботі.

Робота балетмейстера під час створення народно-сценічного сюжетного танцю досить складна. Адже він має не тільки створити танець в своїй уяві, але й вміти показати його виконавцям і через танцювальні рухи та їх характер передати зміст твору. Орієнтуючись на задум, постановник повинен розібратися в темі та формі майбутнього твору, встановити послідовність мізансцен і окремих фігур, підібрати відповідну музику і вирішити з художником питання костюма та загального оформлення вистави.

Він має виявити розвиток загальної дії і дії образів через чітке виразне вирішення драматургії твору. Балетмейстер-постановник мусить першим бачити в своїй уяві готовий танець і відчути, яке враження він може справити на глядача.

Мистецтво балетмейстера полягає в тому, що він має зосередити свої думки в єдиному фокусі, щоб робота його розуму і таланту спрямовувалась до головної мети. Тоді основні характери постануть у відповідному освітленні і не будуть принесеними в жертву чи витісненими другорядними персонажами, завдання яких – лише краще виділити основних героїв і підкреслити їх значення.

В основі вибору прийому під час побудови хореографічного твору є аналіз вибраної теми та музичного супроводу.

Теми можуть бути :

- а) літературні - як розкриття прямої дії;
- б) історичні, де акцентується причинність дії та особистість героя (Спартак, Довбуш, Кармелюк);
- в) обрядові дієства через традиційну народність дієства.
- г) рефрентна форма пісенно-танцювальних сюжетів (в сучасних естрадних виставах та кліпах);
- д) оживлення картинних та скульптурних сюжетів через пізнання авторського бачення власного твору.

У мистецтві танцю неможливо передати дію словами, бо почуте і побачене набагато глибше розкриває задум твору, стимулюючи фантазію глядача.

Народження танцю, як і будь-якого твору, починається із задуму, з виникнення ідеї твору, яка може з'явитися від прочитаного, побаченого або відчутого власними емоціями. Не обов'язково, щоб сюжет танцю збігався із сюжетом оповідання, він може розроблятися постановником як окрема ситуація, що сподобалась йому. Розкриваючи сюжет картини чи скульптурного твору, постановник, схопивши головне, дофантазує. Історичне минуле народу, його побут, звичаї, обряди можуть бути темою для хореографічної розробки в такій послідовності:

1. Визначення жанру обраної теми, орієнтуючись на зібраний матеріал, його історичну і регіональну достовірність.

2. Вибір хореографічної форми, яка б відповідала змістові, тобто створювала б найбільші можливості для вираження ідеї твору. Треба зважати на те, що ви хочете сказати через монолог, діалог з конфліктним зерном. Масові сцени можуть бути фоном для героїв, акцентуючи місце та значимість дії, орієнтуючись на сприйняття глядачем.

Створюючи хореографічний твір, постановник не лише вибудовує загальну драматургічну основу, але й детально розробляє сценічний образ кожної дійової особи як героїв, так і учасників масових сцен, чітко зумовлюючи лінію їхні дії на сцені. Для того, щоб виконавці танцю не були ізольованими фігурами - поза часом і простором, постановник повинен використовувати матеріали, які розкривають культуру народу (література, живопис, музика, прикладне мистецтво). Все це може доповнювати характери зображуваних персонажів, аби ті не загубились у масових сценах..

3. Коли намічено драматургічну побудову танцю, вивчено допоміжні матеріали і національну належність персонажів-образів, постановник складає композиційний план, в якому визначає послідовний розвиток дії, характер музики, її ритм, розмір та тривалість кожного епізоду. Музичний супровід хореографічного твору розкриває та доповнює образи, а музична драматургія контрастністю епізодів сприяє розвитку дії до логічного завершення.

Сюжетом у художній літературі називають систему подій, за допомогою яких розкривається образ людини та її долі.

Сюжетний танець з'явився як продовження розвитку ігрових танців та хороводів. З цим пов'язано народження терміну "дійовий танець", який передбачає розвиток сюжету, конфлікту та характеру дійових осіб.

Сюжетний танець - це п'єса з персонажами, кожен з яких має свій характер та внутрішній світ. Сюжет у хореографічному творі реалізується через розвиток конфлікту в хронологічній або причинній послідовності.

Вибудовуючи драматургію твору, треба пам'ятати - в сюжетних танцювальних творах мають поєднуватись дві кульмінації - емоційна та смислова.

Щодо музики в сюжетному танці, то тут виникають додаткові вимоги. Музика здатна і повинна виражати внутрішні почуття людини, її душевний стан: радість, смуток, горе, журбу і т.ін., відтворюючи справжні музичні драми. Музика і танець розвивались, взаємозбагачуючи одне одного. Зміст музики розкриває емоції танцювальних рухів, настроїв і характер образів танцю. Метроритм музичного твору, співвідношення його частин пов'язані з композиційною побудовою танцю, тому в хореографії переважає музика яскрава, образна, метроритмічно чітка і ясна. Вдале вирішення музичного супроводу є гарантом успіху сценічного твору. Робота з фонограмами із подрібненням частин готового твору (скорочення) має бути дуже обережною, щоб не порушити цілісність музичної форми твору.

За написаною музикою або змонтованою фонограмою вибудовується композиція в просторі – малюнок танцю. В експозиції за її тривалістю намічаємо вихід виконавців. Зав'язку вибудовуємо як початок загальної дії, підкреслюючи логічну причинність. В розвитку, орієнтуючись на музичне рішення, створюються епізоди в їх логічній послідовності через певний малюнок. В кульмінації може бути динамічне коло або рух вперед фронтальними лініями як унісонний багатоплановий малюнок, який закінчується раптовою розв'язкою «Стоп-кадром» на сцені або виходом зі сцени.

Паралельно з побудовою малюнка підбирається хореографічний текст для кожного епізоду. Однією з помилок постановника є багаторазове повторення вдалого руху або малюнка, що охолоджує сприйняття танцю глядачем. Не завжди, особливо в сюжетних танцях, доцільна симетрія малюнка. У таких випадках логічною може бути асиметрія.

Ж.Ж.Новер про наслідування законів живопису в побудові композиційного вирішення малюнка в хореографічних творах. Балетмейстер, розкриваючи тему, мусить першим побачити майбутній твір в уяві та переконати співавторів -- композитора і художника – в доцільності певної роботи. Тільки співдружність є гарантом успіхів у творчій роботі.

Великі практики, які починали свою творчу діяльність у театрах, не випадково в своїх програмах використовували сюжети театрального дійства. І.Мойсеєв – «Половецькі танці», танцювальні сцени з балету «Спартак», «Ніч на Лисій горі» та інші, П.Вірський – «Запорожці», «Чумацькі радощі», «Подільянка» та «Чого верба плаче».

Сьогоднішня стандартність у побудові танцювального номера та сумнівна логіка у побудові програми виступів далекі від згаданих театралізованих хореографічних вистав. Єдиний костюм для всіх виконавців у танці, чого ніколи не було в театрі, єдина манера виконання

без міри прикрашаються технічними елементами. Про все це згадувалось ще у роботах Василя Верховинця. Така система породжує одноманітність, яка формує відчуття вже баченого, що поступово і підсвідомо втомлює глядача.

Оформлення танцю починається з погодження ескізів костюмів з художником ще до постановочної роботи, бо костюм виконавця не тільки доповнює певний образ, а й динаміку його дії. Враховуючи певний колорит треба передбачити певні відмінності костюмів для персонажів за сюжетом. Костюм має відповідати основним вимогам: це СИЛУЕТ – конструкція, яка підкреслює пропорції людської постаті в ідеалі, КОЛОРИТ – національна та регіональна достовірність його; ОЗДОБЛЕННЯ – це прикраси, які підкреслюють типовість костюма за статтю, віком та життєвою подією. Як рух, який передає думку та настрій, так і костюм, декорації та світло ніколи не бути випадковими, бо завжди мали доповнювати загальну драматургію твору. Легка тканина костюма в рухах доповнювала динаміку, все це оживляє музика.

Важливим для загальної драматургії в оформленні є декорації як фонові основа в організації сценічного простору, вони будуються через модуль, яким є актор у відповідному костюмі. Динамічною основою оформлення є світло, яке підкреслює епізоди дії за настроєм.

Останнім часом паралельно з існуючим народно-сценічним каноном успішно прогресує модерн. Через нові музичні рішення спрощується мелодійна образність, а ритмічна основа стає більш виразною. Легким осучаснений костюмом, який підкреслює силует виконавця та доповнює динаміку руху. Вже з'явилися нові майстри, зокрема М. Морріс, М. Бежар, Б. Сїфман, А. Духова та інші, які успішно працюють у цьому напрямку зі своїми популярними колективами. За природною потребою людина прагне пізнати щось нове, тому зростає попит на мистецтво, яке, не використовуючи якісь напрацьовані канони, захоплює глядача несподіваними рішеннями з певним настроєм.

Я не збираюся робити якісь категоричні висновки, бо національне мистецтво вічне, як вічна нація. Я бачу майбутнє народного танцю – як театр танцю, як нову мистецьку форму.

З театру він вийшов, театром він має продовжуватися як мотивована причинність дії. Тільки синтез мистецтв, який є основою театрального дійства, має розкривати нові хореографічні вистави. Рецензент-хореограф світового рівня Клайв Барнс після перегляду виступу ансамблю «Ятрань» у США писав: «Програма ансамблю «Ятрань» у порівнянні з програмами І. Мойсеєва та П. Вірського більш природна, а тому краща».

Василь Верховинець першим поставив питання теорії українського народного танцю, але після переліку рухів та запису декількох танців, не з його вини, далі діло не пішло.

Андрій Гуменюк та Кім Василенко намагались розвинути цю тему, добавивши описи рухів та визначивши різновиди народної хореографії.

Все, що написано Юрієм Станішевським та іншими, це констатація того, що вже відбулося, тобто історія розвитку нашого мистецтва.

Все це важливо і потрібно, але головним залишається проблема законів творення, аби забезпечити життєвість форми ансамблю танцю або ансамблю пісні і танцю в майбутньому. Найбільш успішними були роботи Ростислава Захарова у балетному театрі, який теоретично і практично довів значимість театрального дійства у хореографії.

Постановча робота відбувається на замовлення або за власним задумом. У першому випадку ви знайомитеся з наданою експозицією майбутнього твору, тобто місце дії та її причинність. Робота за власним задумом починається з визначення теми майбутнього твору. Пам'ятайте: ваш майбутній твір має відповідати трьом вимогам : 1. причинність сценічної дії. 2. природність дії яка б угадувалась. 3. пізнавальність, коли глядач пізнає щось нове для себе. Це вимоги творення оригіналу, який має хвилювати правдою. Коли ви переконані, що готові до рішення всіх трьох вище згаданих вимог, починайте вирішувати питання музичного супроводу.

Музика має оживити ваш задум, тому ви маєте його обговорити з композитором. Використовуючи готовий музичний твір, який надихає вас на розкриття задуму, треба розкласти на драматургічні складові за його формою. Основна музична тема використовується для побудови експозиції та зав'язки, розвиток цієї музичної теми використайте для розвитку хореографічної дії в епізодах. Третя частина – реприза, тобто повернення до основної музичної теми, використовується для побудови кульмінації та розв'язки. За попередньо рекомендованими схемами складається композиційний план. З художником погоджується костюм та можливий реквізит. За законами композиції сценічного простору, вибудовується малюнок танцю. Далі визначаємо основний крок цього твору та підбираємо хореографічний текст до кожного епізоду. Музика, костюм та реквізит допоможуть вам у цій роботі.

План практичної роботи

Перегляд у відеозапису прикладів народно-сценічних композицій та обговорення теми для створення танцю до державного іспиту.

Використана література:

1. Настюков Г.А. Народный танец на самодеятельной сцене. – М.: Профиздат, 1976. – 63 с.
2. ЦБНТ УРСР. Работа над сюжетным танцем. – К., 1968. – 20 с.

Робота балетмейстера з композитором

План

- 1.Музика – душа танцю.
- 2.Творча співпраця балетмейстера і композитора.

Балетна вистава або окремі танцювальні композиції народжуються завдяки творчому процесу, в якому беруть участь сценарист, балетмейстер, композитор. Сценарист і балетмейстер розкривають драматургічну основу дії, тому сценарій є тією основою матеріалу, до якої пишеться музика. Співавтором балету є композитор, який втілює ідею і сюжет твору в музичних образах.

У розвитку і взаємодії образів народжується музична драматургія балету, яка і є основою для хореографії – без музики немає танцю.

“Музика для танцю, – писав Ж.Ж.Новер, – те ж саме, що слова для музики... Добре написана музика повинна говорити образами”.

Музика для балетмейстера – невичерпна скарбниця. Композитор в своїй творчості теж використовує народне надбання, але він звертається і до більш складних музичних жанрів та форм, таких як опера або симфонія. Музика – душа танцю. В ній закладено емоційний лад, ритмом підкреслюється характер руху, а через мелодію передається пластичний малюнок танцю. Наскільки винахідливо розвивається типова для даного танцю ритмічна формула та її мелодія, настільки змістовно і приємно виглядає все це в цілому.

Танцювальна музика за призначенням буває різною: побутова, легка, розважальна, музика, яку вважають високохудожньою, яка ритмічно передає танцювальні форми та образи, що викликають емоції та народжують в уяві картини життя та побуту.

Р. Шуман з цього приводу говорив: “Є вальси для ніг і вальси для душі”. Варто пригадати полонези, мазурки і вальси Ф.Шопена, щоб переконатися в поетичності життєвих образів, розкритих композитором.

“Танець, який малює мелодію, є луною, повторюючи те, що говорить музика”, – вказував Новер. Він мріяв бачити музику драматичною і психологічно виразною. “В мистецтві танцю я зробив переворот, рівнозначний реформам К.В. Глюка в музиці”, – писав Ж.Ж.Новер. Зустрічі з Глюком у Новера були випадкові, і тільки В.А. Моцарт написав для нього один невеличкий балет “Дрібнички”.

“В російській музиці, – писав академік Б. Асаф’єв, – ще до Чайковського вже не тліла, а яскраво розгорялась танцювальна стихія”. М. Глінка не написав жодного балету, але його “Комаринська”,

“Арагонська хота” і “Вальс-фантазія” пронизані танцювальністю (танці в операх “Іван Сусанін” та “Руслан і Людмила”).

Приклади вдалих робіт романтичного балету Б.Асаф’єва продовжують лірику та епос, взаємозбагачуючи одне одного в балетах В.Соловйова-Сєдого “Тарас Бульба”, С.Прокоф’єва “Кам’яна квітка” поряд із героїчною темою “Спартака” А.Хачатуряна.

Новим у музичній драматургії є те, що композитори, враховуючи протиріччя дійсності, що оточує героїв (адажіо Спартака і Фригії), в пластичну мелодію вплітають героїчні, трагічні теми, які своєю виразністю збагачують любовну тему, тобто “дуєт згоди”. На відміну від перших з’явилися і “дуєти протиріч” (Марії і Зареми в балеті “Бахчисарайський фонтан”) і, як пафос протиборства, дуєт “Зустріч” (Данило-майстер і господарка Мідної гори в балеті С.Прокоф’єва “Кам’яна квітка”).

Спільна робота балетмейстера і композитора над художньою досконалістю музики до конкретного сценарію є запорукою успіху хореографа-постановника.

Музика через ритм передає стиль епохи і характер народу стимулюють фантазію балетмейстера під час побудови танцювальних образів. Композиторові, який пише музику на замовлену хореографом тему, дуже важливо бути з ним однодумцем в драматургічній побудові хореографічного твору.

У непрограмних балетах сама музика надихає своєю виразністю на розуміння теми через асоціативне сприйняття її. “Одним з перших, хто пішов у балет не від сценарію, а від музичної форми, був І.Стравінський... – пише А.Петров, – Така вихідна позиція стала однією з причин цікавого явища в балетному мистецтві”. Композитор, не обмежений рамками сценарію, виходить із форми, яка його гріє, уникаючи одноманітності. Первісність музичної форми, її відносна самостійність і пластичність наштовхують багатьох музикантів і балетмейстерів на висновки, що основою непрограмного твору може стати симфонічний твір, який писався зовсім не для балету.

Все залежить від творчої співпраці композитора і балетмейстера, тому сценарій може бути написаний балетмейстером лише тоді, коли композитор професійно увійшов у матеріал і знає специфіку балету. Питання оркестровки готового твору бажано робити, узгоджуючи з балетмейстером, після закінчення постановочної роботи, аби ще раз гарантувати збіг думок двох художників.

Балетмейстеру потрібно знати, як будуються музичні форми (проста і складна, рондо, варіації, сонатне алегро), знати, наприклад, що в тричасній формі третій розділ (реприза) повторює матеріал першого, а в рондо – наявне багаторазове повернення до головної теми. В сонатній формі (складна тричасна форма) перший розділ – експозиція –

вибудовується як зіставлення двох контрастних тем, які в середньому розділі розробляються в розвитку, а в третьому – репризі – знову повертаються до першооснови. Всі ці форми можуть підказати балетмейстеру спосіб вирішення хореографічного твору.

Іноді композитор, будучи більш обізнаним у музиці, може запропонувати балетмейстеру в конкретному епізоді своє бачення; це є нормальним явищем у творчій співпраці.

М.Фокін, працюючи над балетом “Жар-птиця” композитора І.Стравінського, писав: “Я чекав, поки композитор дасть мені готову музику. Стравінський приходив до мене з нарисами, він грав їх мені, а я для нього імпровізував сцени. Стежачи за моїми рухами, він відтворював їх у музиці. Все це запалювало нас і відображалось у грі Стравінського, який захоплювався нашою спільною роботою”.

Приклад роботи видатних митців М.Фокіна і І.Стравінського - яскравий доказ того, що тільки співдружність є гарантом успішного завершення творчої роботи.

План практичної роботи

Перегляд та прослуховування у відеозапису прикладів музичного супроводу готових хореографічних творів з наступним аналізом.

Використана література:

1. Катанова С.В. Музыка в балете. Л.: Музгиз, 1961. – 50с.
2. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.
3. Захаров Р.В. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976. – 220с.

Робота балетмейстера з художником

План

1. Співавторство балетмейстера й художника.
2. Оформлення сценічного простору.
3. Особливості сценічного одягу.

Напрями живопису, їх поділ та коротка інформативна характеристика (реалістичний - інформативний, абстрактний - психологічний).

Перший через інформацію психологічно впливає на глядача конкретикою.

Другий через асоціативне сприйняття несе заряд енергії психологічного характеру.

Твори живопису починаються з площини:

- а) прямокутник, витягнутий вгору;
- б) квадрат;
- в) прямокутник, витягнутий по горизонталі

Коротка характеристика площини на прикладах відомих творів Саврасова, Сурикова, Рєпіна.

Центр площини як точка перетину діагоналей – це місце головної дії. Все інше впливає на головне ритмом та пропорціями, як приклад - В. Суриков, “Бояриня Морозова”.



Театральний художник є співавтором балетмейстера та композитора у відтворенні задуму та побудові спектаклю. Художником вирішуються питання простору (в трьох вимірах), в якому відбувається дія, де через зміни картин (декорацій, костюмів та світла) створюється своя драматургія живопису. Тому задум балетмейстера і композитора

мусить бути близьким та зрозумілим художникові, бо своєю роботою він доповнює зорове сприйняття твору.

Театр – це мистецтво дії, яка проходить у просторі сцени на очах у глядача. Драматург, композитор, художник – це люди, які виконують завдання балетмейстера, який раніше за всіх побачив твір (спектакль) у своїй уяві. Коли починається балетний спектакль, до творців його додається ще одна група співучасників цього процесу – це глядач, без якого мистецтва театру не буває. В глядачах автори спектаклю мусять знайти партнера, наділеного до такої ж міри фантазією і уявою, здатного увійти в гру, інакше задум повисне в пустоті.

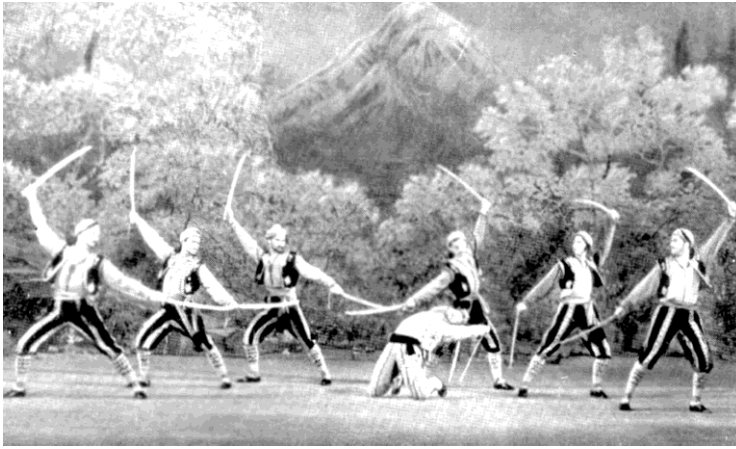
Спектакль живе тільки у спілкуванні з глядачем. Глядач своєю уявою добудовує спектакль, але він може і розвалити його через попередні уявлення, інерцію набутих критеріїв, які можуть стати перепорою при входженні в новий світ для участі в колективній творчості – в “антипризі солідарності”, яка зветься театром. Художник, як співавтор твору, починає свою роботу задовго до підняття завіси. На сцені він має відтворювати задуманий світ, який би оригінально сприйняли виконавці. Якість цього світу логічно підкреслює пластику дії, манеру гри і спосіб існування на сцені. Все це переконує глядача в правді художнього домислу. Художній витвір прямо пропорційний естетичному сприйняттю твору глядачем.

У художникові цінують активність в інтерпретації драматургії, вміння мислити цілим, тому що ідея прикрашати лежить в основі декоративного мистецтва, а ідея вирішення драми лежить в основі роботи художника театру. Театральний художник має бути трохи філософом, ставши вже поетом. Балетмейстер і художник, починаючи спільну роботу, програють десятки варіантів художнього вирішення спектаклю, тобто оформлення, маючи на увазі декорації, костюми і світло, які об'єднуються в художній драматургії твору. Видатні режисери і балетмейстери починали свої реформи з декорацій та костюмів в балеті, відтворюючи цілісну картину спектаклю, поєднуючи кольорові плями костюмів із декораційним фоном. Декорації – картини, які створив художник, відтворюють епоху, в якій відбувалася дія.

У балеті зрима сторона домінує, декорації інколи стилізувались графічно, через таку стилізацію мотиви фольклору надихали художника і балетмейстера на нові цікаві рішення. Спектакль – це картина, в якій колір, ритм, рух і навіть мовчання об'єднані цілим. “Ні на мить не забувайте, що ви в театрі, як в картині, – писав В.Мейерхольд. – Чим більша картина, тим сильніше відчуття життя”.

Колір має психологічний вплив:

- світлі, теплі тони -- передають ранок, радість;
- темні, холодні тони -- вечір, гроза і т.і.



Ритм -- повторюваність у розміщенні фігур у ракурсах та кольорі (орнаментальність).

Пропорції -- розмір та колір предметів у просторі як перспективи через модуль.

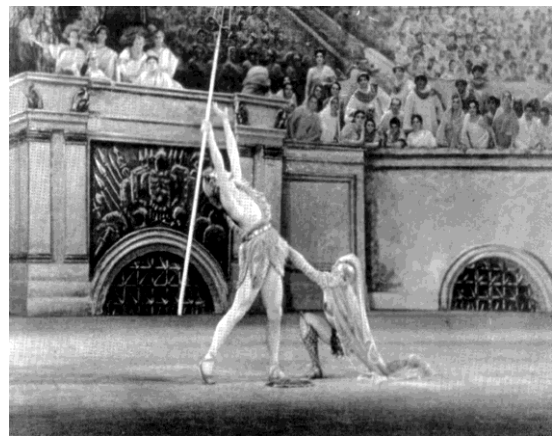
Актор балету в костюмі є модуль у

побудові декорації (співвідношення в розмірі).

Реалістичний напрям базується на законах світла і тіні (в природі -- сонце, в театрі -- світлові прилади) є закони театрального світла. Закони сприйняття кольору зумовлені людським сприйняттям (червоне з зеленим або жовте з фіолетовим.)

Абстрактний напрям орієнтований на внутрішній світ сприйняття через асоціативне бачення і психологічне сприйняття баченого.

Художник П.Сезанн перший почав писати картину не як "вікно у світ", а намагався відтворити цей світ із середини, побачивши картину як частину великого цілого. Він створює картину з кольору, зображуючи гори, дерева, фігури. Колір втрачає тільки інформативну роль, але отримує вагу, об'єм (компактність), що стимулює, загострює сприйняття картини глядачем.



П.Пікассо, Ж.Брак, Ф.Леже ще активніше намагалися об'єднати закони картини – обмеженого простору – з законами природи, яка нас оточує, через внутрішній світ людини. Тому можна сказати, що П.Сезанн, який ніколи не оформив жодного спектаклю, відіграв в історії театру не меншу роль, ніж у свій час італійський архітектор Браманте, якому в XVI столітті приписують винахід перспективних декорацій. Без досвіду сезаннівського живопису неможливо уявити собі формування декорацій XX століття. Художник А.Веснін як скульптор, будував декорації як об'ємну форму в заданому просторі. Трьохмірність цього простору була не тільки умовою, а й

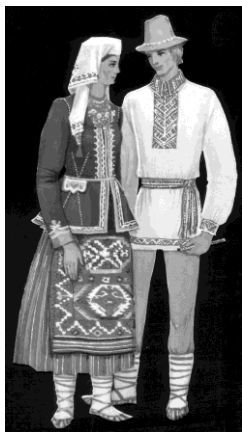
необхідністю в його роботі. Побудувати декорації для нього означало, з точки зору архітектонічних законів сценічної дії, все одно, що створити художній твір.

Художник пише картину, спираючись на відчуття гармонії ритму; так і у балетмейстера вирішальним принципом є ритм побудови малюнка танцю на фоні декорацій. В замкнутому просторі сцени актор стає ніби модулем - одиницею масштабного виміру і сцена проектується через нього, співвідношення динамічної фігури із статичним оформленням простору (це особливо важливо в масових сценах).

Отже, декорації-конструкції – це організація реального матеріалу в реальному просторі, це проблема активної дії планомірного впливу на глядача. Конструкція організує сценічний простір для дії. Тільки через динаміку в ситуаціях ми можемо відповісти на питання, чи показувати людину в лісі, чи ліс, в якому є людина (прикладом є ліс, що оживає, в балеті “Шурале”).

Все, що будується на сцені, будується для дії актора, тому ритм сходів, уклін і розмір пандусу окреслює ігрове поле актора в реальному просторі та часі як реальні величини. Людська постать - це ламана лінія в ракурсах, яка повинна підкреслюватись костюмом. Слушно зауважив Волконський:”Оголена постать чудово виглядає на мармурових сходах і непристойно - в плюшевому кріслі”.

Одяг для актора, який створюється художником, – один із основних компонентів матеріальної культури. Народний одяг розвивався і вдосконалювався протягом століть, вбираючи багатівіковий досвід та засвоюючи кращі традиції. Процес цей відбувався, зазнаючи впливу історичних, соціально-економічних та культурних факторів, у тісному взаємозв'язку з культурою сусідніх народів. Народний одяг зберігає віками вироблену доцільність крою, пристосованість до природно-географічних умов, смак естетичного втілення, глибину художнього чуття.



Волинь



Поділля



Дніпропетровщина



Київщина



Буковина

Галичина



Гуцульщина

Закарпаття

Розвиток форм одягу пов'язаний із пристосуванням до основних виробничих процесів, до умов середовища, залежить від змін виробництва, культури та соціально-класової структури.

У процесі розвитку суспільства на характер одягу впливали такі чинники, як відмінність за статтю та відмінності сімейно-обрядового одягу. Художнє оформлення одягу поєднувалось із структурою тканини та кроєм. Одяг різнився за географічними та етнографічними умовами проживання народу (Полісся, Поділля, Придніпров'я, передгір'я Карпат та Закарпаття).

В основу принципу такого районування лягли: силует (крім окремих частин одягу), спосіб носити його, колорит та прикраси.

Художник, працюючи над ескізами костюмів, мусить завжди враховувати специфіку театру та балетної дії. В свій час Ж.Ж.Новер в своїх реформах звернув особливу увагу і на сценічний одяг артистів балету. Замість дорогих вишуканих костюмів він запропонував легкі, які б підкреслювали силует і динаміку танцю. Створення ескізів костюмів, як і оформлення всього спектаклю, підкоряються загальному тональному вирішенню через сприйняття кольору в динаміці, а також виділення окремих характерів-образів. Все разом із світлом об'єднує художня драматургія твору.

План практичної роботи

Перегляд відеозапису зразків художнього оформлення спектаклів та окремих танцювальних композицій із наступним аналізом прийомів, застосованих художниками при сценічному оформленні переглянутих творів.

Використана література:

1. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1966. – 190с.
2. Ракитина О.А. В зеркале сцены. – М.: Искусство, 1963. – 86с.
3. Матейко К.І. Український народний одяг. – К.: Наука, 1977. – 223с.
4. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. - К.: Наукова думка, 1993. – 238с.

Виразальні засоби театральної режисури.

Режисер (франц. régisseur, від лат. Rego - керую) - творчий працівник видовищних видів мистецтва (театр, кіно, телебачення, цирк, естрада). Режисер здійснює постановку п'єси (інсценування, опери, балету, концертної або циркової програми) на сценічному майданчику. У сучасних видовищних мистецтвах часто називається режисером-постановником або просто постановником. Режисер – керівник творчої роботи всього театру (або іншого видовищного колективу) називається головним режисером.

Перший етап режисерської роботи над втіленням драматургічного твору - народження загального задуму і створення сценічного варіанту п'єси (часто - спільно з драматургом). Після цього режисер формує постановочну групу, визначаючи кандидатури художника-сценографа, художника по костюмах, композитора, балетмейстера (при необхідності також - асистента режисера; художника по світлу; постановника сценічного руху, бійок і боїв; хормейстера; автора текстів пісень і т.д.). Виходячи із загального обсягу робіт і підготовлених ескізів, за безпосередньої участі режисера складається фінансова кошторис вистави (у тому числі - на виготовлення всієї матеріальної частини). Одночасно режисер визначає акторів-виконавців (тобто робить розподіл ролей) і призначає помічника режисера, який відповідає за технічну організацію репетиційно-постановочного процесу і фіксацію всіх етапів роботи над виставою.

Далі робота режисера складається з декількох напрямів. З одного боку це загальна координація і контроль діяльності всіх членів постановочної групи (з художниками - створення макета декорацій і костюмів ескізу; з композитором - визначення загальної концепції музичного оформлення вистави; з фахівцями з руху - розробка пластичної партитури вистави, і т.д.). Завдання режисера - домогтися цілісності всіх компонентів, об'єднуючи їх у єдиному творчому вирішенні. Тому кожен етап роботи усіх членів постановочної групи проходить затвердження режисера. Паралельно починається найважливіша частина підготовки вистави - репетиції, робота режисера з акторами, спрямована на розвиток обдарувань виконавців стосовно до кожної ролі і всієї постановки в цілому.

В театрі існує стійкий вислів: «режисер помирає в акторах». На практиці це найчастіше означає, що у всіх постановочних недоліках спектаклю звинувачують режисера, за вдалі виконавські роботи хвалять артистів. Насправді ж успіх або невдача будь-якого з компонентів вистави (включаючи всі акторські роботи) визначаються в першу чергу режисером-постановником, основною рушійною силою творчого

процесу і головним співавтором спектаклю. Виходячи з цього, зрозуміло, що режисер повинен бути не тільки хорошим організатором, а й мати найширшу ерудицію і навички практично всіх театральних професій - від акторської майстерності до технологічного процесу виготовлення декорацій; від досконалого знання технічних можливостей звукової, світлової і монтувальної оснащеності театру до економічної грамотності ; від віртуозного володіння технікою спілкування і вміння створювати сприятливу психологічну атмосферу в постановочному колективі до практичних навичок педагогічної і наукової діяльності, необхідних у вивченні сценічної історії обраної п'єси і в роботі з акторами і т.д.

Тому вузівська підготовка і навчання професії режисера складається з безлічі навчальних дисциплін, необхідних у майбутній роботі: майстерність режисера і актора; сценічна мова; танець; сценічний рух, історія театру, літератури, живопису, музики, танцю та інших мистецтв; основи економіки та психології ; матеріальна частина театру і т.д.

Акторська творчість

Творчість актора виходить з драми - її змісту, жанру, стилю і т. д. Драма – з грецької – це дія, яка являє собою ідейну і смислову основу акторського мистецтва. Акторський образ переконливий і естетично цінний не сам по собі, а в тій мірі, в якій через нього і за допомогою його розвивається головна дія драми, яка розкриває її загальний зміст та ідейну спрямованість. Виконавець кожної ролі у виставі тісно пов'язаний зі своїми партнерами, беручи участь разом з ними у створенні художнього цілого, яким є театральна вистава. Драма пред'являє акторові часом досить складні вимоги. Він повинен виконувати їх як самостійний художник, діючи разом з тим від імені певного персонажа. Ставлячи себе в обставини п'єси і ролі, актор вирішує завдання створення характеру на основі сценічного перевтілення. При цьому акторське мистецтво - єдиний вид мистецтва, в якому матеріалом художнику служить його власна природа, його інтелектуальний, емоційний апарат і зовнішні дані. Актор вдається до допомоги гриму, костюма (у деяких видах до допомоги маски); в арсеналі його художніх засобів - майстерність мовлення (в опері - вокальне мистецтво), рух, жест у балеті - танець, міміка. Найважливіші елементи акторської творчості-увага, уява, емоційна та моторна пам'ять, здатність до сценічного спілкування, почуття ритму та інше.

Мізансцена

Мізансцена (франц. *mise en scene* - розміщення на сцені), розташування акторів на сцені в той чи інший момент спектаклю. Одне з

найважливіших засобів образного виявлення внутрішнього змісту п'єси, мізансцена являє собою істотний компонент режисерського задуму спектаклю. Мізансцени будуються за законами тримірності, дивись у Ю. Мочалова «Композиція сценічного пространства». В основі побудови мізансцени знаходять вираження стиль і жанр вистави. Через систему мізансцен режисер надає виставі певну пластичну форму. Процес відбору точних мізансцен пов'язаний з роботою художника в театрі, який разом з режисером знаходить певне просторове рішення вистави та створює необхідні умови для сценічної дії. Кожна мізансцена повинна бути психологічно виправдана акторами, виникати природно, невимушено й органічно. Енциклопедичне пояснення мізансцени «неповне коли» не вказує що мізансцена має не тільки просторову, але і тимчасову протяжність, вона пов'язана не тільки з художником, але перебуває в особливому взаємозв'язку зі словом і музикою. Мізансцена - це пластичний і звуковий образ, в центрі якого – жива, діюча людина. Колір, світло, шуми і музика - додаткові, а слово і рух - основні її компоненти. Мистецтво мізансцени укладено в особливій здатності режисера мислити пластичними образами, коли він ніби бачить всі дії п'єси вираженими пластично через акторів. Як танець - мова балету, так пластична виразність безперервного ланцюга мізансцен є мовою режисера.

За умовами деспотичного панування режисера в театрі. Він заздалегідь розробляючи план постановки, намічав загальні контури сценічних образів і вказував акторам всі мізансцени. В даний час творча робота режисера повинна відбуватися спільно з роботою акторів, не випереджаючи і не прив'язуючи її тільки до свого бачення. Мізансцена - це розташування акторів на сцені стосовно один до одного і навколишнього середовища.

Мізансцена завжди є картина переміщень і вчинків персонажів. Це пластичний і звуковий образ, в центрі якого – жива людина. Образна мізансцена ніколи не виникає сама по собі і не може бути самоціллю для режисера, вона завжди є засобом комплексного вирішення цілої низки творчих завдань. Сюди входить і розкриття наскрізної дії, і цілісність оцінки образів, і фізичне самопочуття дійових осіб, і атмосфера, в якій протікає дія. Усім цим формується мізансцена. Добре вибудована мізансцена може згладити вади майстерності актора і виразити його краще, ніж він робив це до народження цієї мізансцени.

Вибудовуючи спектакль, необхідно пам'ятати про те, що будь-яка зміна мізансцени означає зміну думки. Часті переходи і переміщення виконавця дроблять думку, стираючи лінію наскрізної дії. Особливо обережно треба поводитися з мізансценою, тоді, коли виконавці перебувають на першому плані. Бо тут навіть найменший рух сприймається як зміна мізансцени. Почуття міри і смак – це ті радники,

які можуть виручити режисера в ситуації, що склалася у практичній роботі.

Нам відомі площинні, глибинні мізансцени, побудовані по горизонталі, вертикалі, діагональні, фронтальні. Мізансцени прямолінійні, паралельні, перехресні, побудовані по спіралі, симетричні і асиметричні. Мізансцена не є особливим етапом роботи режисера, відірваним від всієї його попередньої роботи з виконавцями. Мізансцени народжуються в логічному розвитку дії самої вистави. Мізансцена є засобом втілення і сценічним вираженням ідеї п'єси. Все, що було знайдено виконавцем по лінії правди життя, знаходить своє вираження в яскравій і виразній мізансцені. Мізансцена це не тільки переходи діючих осіб і їх розміщення, а й дія актора, жести і деталі його поведінки.

Будь-яка добре продумана мізансцена має відповідати наступним вимогам:

1. Вона має бути засобом найбільш яскравого і повного пластичного вираження основного змісту епізоду, фіксуючи і закріплюючи основну дію виконавця.
2. Чітко розкривати взаємини дійових осіб, що відбуваються в п'єсі, а також внутрішнє життя кожного персонажа в даний момент його сценічного життя.
3. Вона має бути правдивою, природною, життєвою і сценічно виразною.

Мистецтво побудови яскравих, виразних, правдивих мізансцен залежить і від загальнокультурного рівня режисера. Від його художнього смаку, від його знання життя, від розуміння ним великих творів живопису та скульптури. Отже, образно-пластичне рішення театралізованої вистави - це одне з найважливіших завдань режисури, а мізансцена - один з найбільш потужних засобів режисури.

Темпоритм

Перш ніж говорити про значення темпу і ритму в сценічному мистецтві і про практичні прийоми оволодіння ними, необхідно уточнити самі поняття, яким надаються різні значення. Взяті з музичного лексикону терміни темп і ритм міцно увійшли в сценічну практику. Темп - це ступінь швидкості виконуваної дії. Можна діяти повільно, помірно, швидко, що вимагає від нас певної витрати енергії та впливає на внутрішній стан. Так, недосвідчений режисер, бажаючи підняти тон спектаклю, змушує акторів говорити і діяти швидше, але таке зовнішнє механічне прискорення не народжує внутрішньої активності.

Якщо спектакль йде не в тому ритмі, то під цим мається на увазі не просто швидкість, але і інтенсивність дії та переживань акторів, тобто їхнє внутрішнє емоційне напруження. Крім того, поняття «ритм» включає в себе і ритмічність, тобто ту чи іншу розміреність дії,

організацію в часі і просторі. Коли ми говоримо, що людина ритмічно рухається, говорить, дихає, працює, ми маємо на увазі рівномірне, плавне чергування моментів напруги і розслаблення, зусилля і спокою, руху і зупинок. І навпаки, можна говорити про аритмію хворого серця, ходу кульгавого, плутану мову заїки, про неритмічну погано організовану роботу, тобто ритмічність і неритмічність.

Таким чином, під терміном «ритм» мається на увазі як інтенсивність, так і розміреність дії. Темп і ритм поняття взаємозалежні, тому Станіславський нерідко зливав їх до купи, вживав термін «темпоритми». У багатьох випадках вони – в прямій залежності один від одного: активний ритм прискорює процес здійснення дії і, навпаки, знижений ритм тягне до уповільнення. Темпоритм вистави за К. С. Станіславським це- синтез темпу і ритму вистави; наростання чи спад, прискорення чи уповільнення, плавний або бурхливий розвиток сценічної дії. Ритм і темп пов'язані між собою, оскільки характеризують одну елементну одиницю дії, взятої протягом однієї елементної одиниці сценічного часу. Ритм визначає собою темп, але зміни темпу (при збереженні структури ритмічної одиниці) тягнуть за собою зміни в характері ритму. Тому обидва явища практично існують одночасно, складаючи разом єдине поняття темпоритму. Розвиток темпоритму вистави - хвилеподібний процес, де наростання і спади складаються із суми темпоритмів дій, епізодів, сцен. У цілому темпоритм вистави є показник інтенсивності його наскрізної дії. К.С. Станіславський стверджував: «Темпоритм всієї п'єси - це темпоритм її наскрізної дії і підтексту». Темпоритм вистави - це динамічна характеристика його пластичної композиції. І, як казав Станіславський, «... Темпоритм п'єси і вистави - це не один, а цілий ряд великих і малих комплексів, різноманітних і різнорідних швидкостей і розміреність, гармонійно поєднаних в одне велике ціле.

Поширена думка, що існує два види ритму: внутрішній і зовнішній з «життям людського духу ролі», та з «життям її людського тіла». Між тим, наука говорить нам, що життя духу і життя тіла об'єднані в одному процесі, де на частку першої припадають дві частини, на частку другої - третя. У сценічній дії перші два етапи протікають у свідомості актора, а третій виявляється в слові або в русі - у словесному або тілесному (руховому) прояві дії. Як співвідносяться між собою ці три частини дії, залежить і від об'єктивних пропонованих обставин дії, і від суб'єктивних властивостей особистості. Цими властивостями є: сила основних нервових процесів (роздратованого і гальмівного), врівноваженість цих процесів між собою і їх рухливість. Таким чином, кажучи про перші два етапи дії актора в ролі, треба мати на увазі не тільки швидкість реакції, але і її силу і стійкість. Простіше кажучи, характер персонажа виявляється не тільки в тому, які дії виконуються, а й у тому, як швидко

оцінюється кожен факт ситуації, а також у тому, наскільки сильні його почуття та наміри, пов'язані зі сприйняттям її. Бо від цих якостей залежить, якими будуть його дії у відповідь, виражені в слові чи русі. Таким чином, актору в будь-який момент сценічного життя його героя потрібно: оцінити та прийняти якийсь рішення і здійснити це в дії. В кожній ролі є якісь типові, переважні для цієї ролі ритми, вони проявляються як в словесній, так і у фізичній дії. Якщо комусь властиві повільні рішення, то вони виражаються однаково повільно і в словах, і в рухах, а кому властива швидкість реакції – вона залишається швидкістю як у словесному так і в пластичному вираженні. Якщо двоє або більше осіб роблять одну справу, то дія кожного з них однаково за часом дії іншого. Якщо двоє задалися метою переконати в чомусь третього, вони будуть його вмовляти, переконувати до тих пір, поки цей третій не погодиться з їхніми аргументами. З іншого боку, опір переконуваного триває рівно стільки часу, скільки тривало його переконання, тобто дія і протидія мають бути рівновеликі. Протидія народжується у відповідь на вплив і одночасно з ним закінчується, коли їх боротьба призводить до певного результату.

Таким чином, всі дії, спрямовані одночасно на одну мету, рівні за часом між собою. Від темпоритму епізоду, що визначає тривалість паузи, залежать швидкість, розмір і силу рухів та їх образний характер (уривчастість, різкість, стрімкість або м'якість, плавність і т.д.), а в кінцевому рахунку – це мізансцена.

Атмосфера

У театр поняття атмосфери прийшло з життя. А в житті воно супроводжує нас кожної хвилини. Атмосфера - явище глибоко людське, і в центрі її – людина, яка вдивляється у світ, діє, мислить, відчуває, шукає. Складний комплекс взаємин з навколишньою дійсністю, світ наших думок, почуттів, бажань, настроїв, мрій, фантазій, без яких неможливо було б наше існування, це і є атмосфера життя, без неї наше життя було б знекровлене, автоматичне та нагадувало б робота. Атмосфера - це ніби матеріальне середовище, в якому живе, існує акторський образ. Сюди входять звуки, шуми, ритми, характер освітлення, меблі, речі, все, все ... Атмосфера-поняття динамічне, а не статичне, вона змінюється в залежності від зміни пропонованих обставин та подій." «Атмосфера - це повітря часу і місця, в якому живуть люди, оточені цілим світом звуків і всіляких речей.» «Кожній справі, місцю і часу притаманна своя атмосфера пов'язана саме з цією справою, місцем і часом." Потрібно відшукати той емоційний збудник, який допоможе знайти те середовище, атмосферу, що максимально виражає процес внутрішнього течії «життя людського духу». У цьому сполученні середовища і внутрішнього життя людини і проявиться переконливість

або непереконливість задуму. Для цього треба неодмінно знайти точне поєднання того, що відбувається в житті, що йде до, після і паралельно розвивається, або в контрасті з тим, що відбувається. Це поєднання, свідомо організоване і створює атмосферу. З усього вищесказаного випливає висновок, що мізансцена, атмосфера і темпоритм, будучи виразними засобами режисури, складають одне ціле і перебувають у повній залежності один від одного.

Композиція

Композиція (лат. *compositio* - складання, з'єднання) - це поняття є актуальним для всіх видів мистецтв. Під нею розуміють важливий рівень співвідношення частин художнього твору. Драматургічна композиція може бути визначена як засіб, за допомогою якого впорядковується драматичний твір (зокрема текст), як організація дії в просторі і в часі. Визначень може бути багато, але в них ми зустрічаємо два різні за своєю суттю підходи. Один розглядає співвідношення частин літературного тексту, інший - безпосередньо склад подій, дій персонажів. Основи композиції були закладені у «Поетиці» Аристотеля. У ній він називає частини трагедії, якими слід користуватися як утворюючими, на які трагедія поділяється за обсягом (пролог, зав'язка, перипетія, катастрофа). Тут ми також виявляємо ті ж два підходи до проблеми композиції. На це також вказував Сахновський-Панкєєв, кажучи про , «вивчення композиції п'єси за формальними ознаками відмінності частин (підрозділів) та аналіз побудови їх, що виходить з особливостей драматичної дії». Композиція в драмі одночасно залежить від принципу побудови дії, від типу конфлікту та його природи. Крім того, композиція п'єси залежить від принципу розподілу та організації літературного тексту між персонажами і відношення фабули до сюжету.

З розвитком драматургії розподіл на середину, початок і кінець більш ускладнились і на сьогоднішній день ці частини драматичного твору мають такі назви: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка і епілог. Пролог в наш час виступає як передмова - цей елемент не пов'язаний безпосередньо з сюжетом п'єси. Це місце, де автор може висловити своє ставлення, це демонстрація ідей автора. Так само він може бути орієнтацією викладу. Епілог - (*epilogos*) - частина композиції, яка виробляє смислове завершення твору в цілому (а не сюжетної лінії). Епілог можна вважати післямовою, резюме в якому автор підводить смислові підсумки п'єси. У драматургії може виражатися у вигляді завершальної сцени після розв'язки. Розв'язка - тут традиційно завершується основна (сюжетна) дія п'єси. Основний зміст цієї частини композиції - завершення основного конфлікту, припинення побічних конфліктів та інших суперечностей, які доповнювали дію п'єси. Розв'язка логічно пов'язана з зав'язкою. Відстань від однієї до іншої - це

зона сюжету. Кульмінація - за загальним визначенням це вершина розвитку дії п'єси. У кожній п'єсі є якийсь рубіж, який знаменує собою рішучий поворот у ході подій, після якого змінюється сам характер боротьби. Розвиток дії - найбільш велика частина п'єси, її основне поле дії та розвитку. Тут розташовується практично повністю весь сюжет п'єси. Ця частина складається з певних епізодів, які багато авторів розбивають на акти, сцени, явища, дії. Зав'язка - найважливіший елемент композиції. Тут розташовуються події, що порушують початкову ситуацію. Тому в цій частині композиції є початок основного конфлікту, тут він набуває свої видимі риси і розгортається як боротьба персонажів. Експозиція (від лат. *Expositio* - «виклад», «пояснення») - частина драматургічного твору, в якій характеризується обстановка, що передуює початку дії.

Музика

Одним з найяскравіших виразних засобів є музичне оформлення вистави. Від підібраної музичної композиції у тій чи іншій частині вистави безпосередньо залежить атмосфера, темпоритм і органічність вистави в цілому. У роботі по музичному оформленню вистави можна намітити наступні етапи: режисерський задум музичного оформлення; твір оригінальної музики або підбір готових музичних номерів; репетиційна робота по введенню музики в спектакль; керівництво музикою під час вистави.

Як вже говорилося, задум постановки складається у режисера в результаті ретельної і глибокої роботи над п'єсою. Відомо, що кожен режисер по-своєму бачить одну й ту саму п'єсу, по-своєму трактує її надзавдання. Мають значення й особливості художнього мислення режисера і його культура, темперамент, смак, коротше - його творча індивідуальність. Режисер нерідко розвиває авторський матеріал, підсилює ті чи інші сюжетні лінії, розставляє ідейні акценти і т. д. І, звичайно, істотну допомогу в цьому може надати музика. Музика повинна входити в дію як природний і необхідний елемент, допомагати розкриттю ідеї п'єси, відтінити образи дійових осіб. Тому музичне рішення режисер починає шукати тільки після того, як продумані основні ходи драматургії п'єси. Природно, що свій задум музичного оформлення режисер будує в основному на включенні в спектакль умовної музики, оскільки сюжетна вже визначена авторськими ремарками. Разом з тим режисер може у своєму рішенні змінити і сюжетну музику. Існують драматичні твори, які немислимі на сцені без музичного оформлення. Це водевілі, музичні комедії, казки. Але є й такі, зміст і стиль яких виразяться яскравіше, якщо в спектаклі буде введена умовна музика, музика від режисера.

Музичний образ вистави складається в уяві постановника не відразу. Творча думка режисера нерідко йде складним шляхом, і в процесі роботи над виставою, при зустрічі з композитором, художником, звукорежисером, акторами його музичний задум може змінитися. Нерідко питання введення окремих музичних номерів у той чи інший епізод сценічної дії вирішується тільки в процесі репетиції і не завжди заздалегідь може бути передбачений. Однак загальне музичне рішення обов'язково намічається режисером заздалегідь. Це дозволяє йому поставити перед композитором і звукорежисером певні завдання. Буває й так, що режисер, не володіючи необхідними музичними знаннями, вирішує музичне оформлення тільки після зустрічі з композитором або професійним музикантом. Таким чином, основний задум музичного оформлення вистави народжується у режисера в період його роботи над п'єсою і фіксується в постановочному плані. Музичне рішення вистави - суто творче завдання, і природно, що режисер вводить музику у виставу, узгоджуючи зі своїм поглядом на її роль у драматичному мистецтві. Одні режисери, тонко відчуваючи музику, вводять її в спектакль тільки в тих місцях, де вона дійсно необхідна і несе цілком певну функцію. Інші режисери насичують музику і шумами кожен акт, кожен картину. Проте надмірна захопленість музикою нерідко призводить до того, що музика стає настирливою, відволікає глядача від сценічної дії і замість того, щоб посилити сцену, «заглушає» її. Нерідко майстерність режисера полягає саме в тому, щоб відмовитися від музики там, де здається, що її введення може бути виправданий. Відомо, що тиша па сцені - теж звукова забарвлення.

К. С. Станіславський у своїй книзі «Моє життя в мистецтві» писав: «Я думаю, що за все існування театру І. А. Сац вперше показав приклад того, як потрібно ставитися до музики в нашому драматичному мистецтві ... Будучи знайомим з усіма тонкощами загального задуму, він розумів і відчував не гірше за нас, де, тобто в якому саме місці п'єси, для загального настрою п'єси, або на допомогу актору, якому не вистачає відомих елементів, або ж заради виявлення основної ідеї п'єси потрібна була його музика ». У цих словах Станіславського, по суті, визначена багатогранна роль композитора в драматичному театрі. Театральний композитор - це, як правило, керівник музичної частини театру, він же і диригент театального оркестру. Написання музики до вистави режисер іноді доручає завідувачу музичною частиною, але, щоб не склалося одноманітності у прийомах музичного рішення вистав, часто запрошує композитора з боку. Це творчо збагачує театр, особливо якщо відбувається зустріч з великими композиторами. З числа професійних композиторів, якого постійно співпрацюють з драматичними театрами, багато відмінно розуміють особливості театральної музики і вміють підпорядкувати свою творчість спільній справі театального колективу.

Світло

Світло на сцені - одне з важливих художньо-постановочних засобів. світло допомагає відтворити місце і час дії, перспективу, створювати необхідний настрій і т. д.; іноді в сучасних виставах світло є майже єдиним засобом оформлення. Різні види декораційного оформлення вимагають відповідних прийомів освітлення. Вистави, оформлені об'ємними декораціями вимагають місцевого (прожекторного) освітлення, що створює світлові контрасти, що підкреслює об'ємність оформлення. При використанні змішаного виду декораційного оформлення відповідно застосовується змішана система освітлення. Театральні освітлювальні прилади виготовляються з широким, середнім і вузьким кутом розсіювання світла. У залежності від розташування освітлювальне обладнання театральної сцени ділиться на наступні основні види:

1) Апаратура верхнього світла, до якої належать освітлювальні прилади (софіти, прожектори), що підвішуються над ігровою частиною сцени в кілька рядів по її планам.

2) Апаратура горизонтального освітлення, що служить для освітлення театральних горизонтів.

3) Апаратура бокового освітлення, до якої відносять звичайно прилади прожекторного типу, що встановлюються на порталних лаштунках.

4) Апаратура виносного освітлення, складається з прожекторів, що встановлюються поза сценою, в різних частинах залу для глядачів.

5) Переносна освітлювальна апаратура, що складається з приладів різних видів, що встановлюються на сцені для кожної дії вистави (залежно від вимог).

6) Різні спеціальні освітлювальні та проекційні прилади. У театрі часто застосовуються також різноманітні освітлювальні прилади спеціального призначення (декоративні люстри, канделябри, лампи, свічки, ліхтарі, багаття, факели), виготовлені за ескізами художника, що оформляє спектакль. У художніх цілях (відтворення на сцені реальної природи та ін) застосовується кольорова система освітлення сцени, що складається з світлофільтрів. Світлофільтри можуть бути скляні або плівкові. Колірні зміни по ходу дії спектаклю здійснюються: а) шляхом поступового переходу з освітлювальних приладів, що мають одні кольори світлофільтрів, на інші прилади. б) складанням квітів декількох, одночасно діючих приладів; в) зміною світлофільтрів в освітлювальних приладах.

Велике значення в оформленні вистави має світлова проекція. З її допомогою створюються різні динамічні проекційні ефекти (хмари, хвилі, дощ, сніг, вогонь, вибухи, спалахи, літають птахи, літаки, плывуть кораблі) або статичні зображення, які заміняють мальовничі деталі декораційного оформлення (так звані проекційні декорації) .

Використання світлової проекції надзвичайно розширює роль світла у виставі і збагачує її художні можливості. Іноді застосовується також і кінопроекції. Світло може бути повноцінним художнім компонентом вистави лише за наявності гнучкої системи централізованого управління ним. З цією метою електроживлення всього освітлювального обладнання сцени ділиться на лінії, які стосуються окремих освітлювальних пристроїв або апаратів і окремих квітів встановлених світлофільтрів. На сучасній сцені буває до 200-300 ліній. Для управління освітленням необхідно включати, вимикати і змінювати світловий потік, як у кожній окремій лінії, так і в будь-якій комбінації їх.

Використана література:

1. Товстоногов Г.А. Про професію режисера. М., 1967р.
2. Захава Б.Є. Майстерність актора і режисера. М., 1973р.
3. Кнебель М.О. Школа режисури Немировича-Данченка. М., 1992.
4. Барков В. СВІТЛО, Світлове оформлення вистави, М., 1953;

Робота балетмейстера в колективі художньої самодіяльності

План

1. Організаційна та навчально-виховна спрямованість роботи в колективах художньої самодіяльності.
2. Специфіка постановочної роботи в дитячих танцювальних колективах.

Робота балетмейстера в колективі художньої самодіяльності цікава, але й складна, бо вона має поєднувати в собі обов'язки організатора, вихователя, творця і постановника, репетитора та художника.

До часів перебудови самодіяльність у загальній культурі народу розглядалась як ланка в ідеологічному вихованні мас. "Національна за формою, соціалістична за змістом" фінансово підтримувалась, а перегляди, звіти та фестивалі стимулювали роботу самодіяльних колективів. В Україні, не тільки в столиці, а майже в кожній області створювались професійні колективи (народні хори з танцювальними групами та ансамблі пісні і танцю). Кількість цих колективів згодом

переросла потребу, тому виникли проблеми кадрів як у керівниках, так і у виконавцях, а згодом постали проблеми з концертною діяльністю. Кількість, як бачимо, не перейшла в бажану якість.

Для потреб розвитку художньої самодіяльності в свій час була створена система підготовки керівників: від річних курсів при обласних будинках народної творчості до культосвітніх училищ та інститутів культури з їх філіалами. Все це мало забезпечити потребу у професійно підготовлених кадрах, але брак їх відчувався завжди. Недоліки в навчальному процесі впливали на кінцевий результат. Молоді фахівці, зіткнувшись з організаційними проблемами, формальним підходом керівництва, яке вимагало термінових результатів, звільнялись і шукали собі нове місце під сонцем, змінюючи навіть професію.

Коли ми говоримо, що учасники самодіяльних колективів ніби оволодівають другою професією, це викликає суперечки у двох напрямках.

Перший. Чи може людина займатись мистецтвом у вільний від навчання або роботи час і досягти значних успіхів не тільки для себе, але і для суспільства?

Другий. Чи потрібно займатись мистецтвом для особистого культурного росту, чи в цьому може бути зацікавлене суспільство?

Можливо, комусь ці питання здаються зайвими, але є приклади, коли молодь після занять у самодіяльних колективах йде вчитись у спеціальні середні та вищі навчальні мистецькі заклади, а більш обдаровані – в професійні колективи. Зацікавленість суспільства залучити молодь в культурну сферу, думаю, прямо пропорційна кількості молодих людей, відірваних від вулиці.

Природною потребою молодої людини є потреба виразити себе в мистецтві незалежно від професії, яку вона має або збирається набути. Люди в більшості своїй обдаровані природою, але початкова підготовка, а потім виступи перед глядачем дають можливість зрозуміти – однієї обдарованості мало. Потреба майстерності стає вже не теоретичною, а практичною.

Висока культура, інтелект і яскраво виражені здібності, талант не одиниць, а десятків, сотень людей дозволять повірити в те, що за умов правильної організації навчально-виховного процесу обдарована людина може здобути другу професію. Тому я хотів би зупинитися на питанні системи роботи з обдарованими дітьми.

В ідеалі - це державний хореографічний комплекс народного артиста України професора А.Короткова. Роботу в школі по створенню танцювального колективу потрібно починати з молодших класів, щоб до закінчення учнями школи мати колектив з програмою і напрацьовану систему заміни виконавців, що вибувають, закінчивши школу.

Для створення колективу необхідно:

1. Організація однієї або двох підготовчих груп, до яких відбирають дітей за віком і відповідними даними. Вся робота планується за принципом виявлення кращих, яких через півроку-рік відбирають до старшої групи (у нас називали їх стажистами), не припиняючи роботи в підготовчій групі.

2. Старша група (стажисти) працює за ускладненою програмою, яка дає можливість підготувати та відібрати дітей до основного складу.

3. Основний склад ансамблю працює над створенням репертуару (танців до програми). Разом з основним складом працюють і стажисти, удосконалюючи свою майстерність та вивчаючи майбутні місця в танцях програми колективу.

Навчально-виховна робота

1. Організація активу або ради як виборного органу колективу:

а) голова ради, який займається питаннями дисципліни, обліку відвідування занять і веде відповідну документацію;

б) перший помічник голови контролює господарські питання (репетиційний зал, тренувальний реквізит та ін.);

в) другий помічник голови відповідає за культурно-масову роботу та веде літопис колективу. Робота ради планується на загальних зборах, а в кінці кожного року заслуховується загальними зборами колективу, які, в разі потреби, переобирають раду або залишають її.

2. Кожне заняття в колективі мусить мати організуючий початок. Діти приходять у колектив після занять, дороги, під впливом інших вражень, тому в короткій розмові на початку, в ритмі майбутнього уроку, ви готуєте їх до роботи (теми розмов мають бути різними і, звичайно, цікавими кожного разу). Самі заняття будуються так, щоб діти, долаючи труднощі, отримували від цих вправ задоволення.

Показ руху керівником мусить бути яскравим та емоційним, який би заохочував дітей до такої ж виразності у виконанні вправ та рухів. У нашій роботі з дітьми важливо серед кращих виконавців визначити собі помічників для показу тренувальних комбінацій. Це важливо в напрацюванні єдиної манери виконання (бо збоку вам буде видніше) і цим методом ми вирішуємо ще два питання: заохочуємо одних і стимулюємо роботу інших. До таких показів треба залучити кращих солістів, аби на них рівнялися інші.

3. Концертна діяльність колективу

а). Виступи з окремими танцями в зведених концертах.

б). Самостійні виступи колективу при наявності програми або звіти колективу наприкінці навчального року.

в). Участь колективу в конкурсах.

Всі ці заходи стимулюють роботу колективу лише тоді, коли після кожного виступу ви даєте оцінку в цілому і окремо - кожному номеру. Обговорення виступу бажано проводити у порівнянні з виступами інших

колективів. Ваша оцінка у випадках порівняння мусить бути об'єктивною. В аналізі виступу свого колективу повині брати участь і самі виконавці, треба говорити відверто про все: від виконання танців до костюмів і взуття. Керівникові до цих обговорень треба ретельно готуватись, щоб не повторюватись. Спільні обговорення програми та виступів – одна з небагатьох можливостей готувати колектив із теоретичних питань, бо, як показав досвід, читання лекцій із цього приводу є непродуктивним. Виховна робота передбачається і в підготовці репертуару та побудові програми виступу. Доцільно колективно переглядати відеозаписи та виступи професійних колективів, після яких бажано проводити короткі обговорення. Робота керівника будується на особистому прикладі: від самодисципліни до правди поведінки в конкретних випадках.

Присвоєння звання “народного”, “зразкового” є великим стимулом для перспективи роботи самодіяльного колективу

Діти мусять вірити вам і, якщо ви зможете зберегти їхню віру, ви зможете зробити колектив як художню одиницю.

Зміст постановочної роботи в дитячих хореографічних колективах.

Вивчаючи педагогічний досвід естетичного виховання засобами хореографії, ми маємо можливість переконливо довести, що заняття танцем збагачують можливості виховної роботи з дітьми (естетичне та фізичне виховання, а також ріст загальної культури дітей).

Знайомство з танцювальним мистецтвом збільшує коло дитячих інтересів, залучає їх до творчого процесу в побудові образу танцю, виховує емоційне ставлення до мистецьких творів. Досвід роботи з дітьми показує, що танці з дією (сюжетом), який має розв'язку в кінці дії, емоційніше сприймаються дітьми, ніж танці, які несуть тільки певний настрій. Ця особливість дитячого сприйняття націлює педагога на побудову та розкриття танцювальних сюжетів, які б мали виховне значення.

Відбір та використання рухів у побудові конкретного образу розвивають у дітей спостережливість та фантазію. Щоб привернути увагу дітей до музики, необхідно ретельно підбирати музичний матеріал, який би був зрозумілий за будовою та змістом. Музика має допомагати дітям у розкритті хореографічного образу.

Репертуар у дитячих хореографічних гуртках створюється керівником, який є не тільки вчителем, а й автором та постановником. Саме тому, розкриваючи тему, треба шукати засоби виразності, створюючи текст та малюнок, драматургічно вибудовуючи хореографічний твір. Можна користуватися і творами інших авторів, які видані для дитячого виконання.

Вибираючи сюжет для майбутньої постановки, треба враховувати можливості дітей за віком. Переносячи танці із групи в групу, варто робити зміни за змістом та формою не тільки тоді, коли вони складні для всієї групи, але й коли вони занадто легкі для неї.

Критеріями в підборі репертуару є доцільність, художність, доступність.

Доцільність — наскільки цікава для дітей сама творча робота і результат її з позиції вимог виховання.

Художність — мистецький рівень твору за жанром, формою, виразністю змісту, глибиною почуттів та рівнем виконання.

Доступність — коли доцільність і художність відповідають можливостям дітей. Треба враховувати можливість дитини зрозуміти ідею твору та технічно передати її, а тому переносити танці дорослих для дітей без обробки не бажано.

Постановча робота в дитячому колективі починається з розробки композиції. Тема є продуктом ідеї. Сюжет – конкретизація теми. Він при підборі або написанні музики розробляється як сценарій. Виразником ідеї твору є виконавець, через почуття, думку та настрій якого розкриваються взаємини між людьми.

Танець тим переконливіший і реалістичніший, чим більше засоби виразності відповідають характеру образу. Немає танцю без образу.

Композиція – це складові танцю: побудова руху в просторі (малюнок та рухи), епізоди та фігури в часі, їх послідовність (драматургія).

Композиція танцю розкривається змістом з використанням законів у часі (закони драматургії) та просторі.

Простір-малюнок – це сукупність ліній (напрямку), за якими виконавці рухаються по сцені. Лінійні, діагональні рухи по колу з урахуванням трьох планів сцени і просценіуму, а також рельєфу (як третього сценічного виміру).

Все вищезгадане з використанням ракурсів збагачує композицію в просторі. Урізноманітнення досягається не тільки зміною напрямку, а й зміною темпу руху.

Хореографічний текст має бути простим і доступним дітям. Виразність рухів – це їх конкретність, типовість у характеристиці образу.

Танець має знайти ідейну та емоційну опору в музиці. Зміст та музична форма повинні відповідати змісту та формі хореографічного твору в тому випадку, коли музика пишеться на задум хореографа. Існує

і інший зв'язок, коли зміст і музична форма визначають зміст і форму танцю. Ці умови виникають тоді, коли танець ставиться на вже написаний музичний твір, драматургія якого підказала хореографічне рішення.

Костюми виконавців доповнюють хореографічний образ. Колорит, легкість, зручність — такі основні вимоги до дитячого сценічного костюма.

Основою дитячого репертуару можуть бути народні танці, бальні та класичні - для учнів старших класів з відповідною підготовкою. Вся хореографічна робота з дітьми будується так, щоб діти залишались дітьми з їхньою природною відвертістю та безпосередністю.

Практична робота з теми.

Перша половина:

1. Збирання та опрацювання матеріалу для створення новорічної казки, написання композиційного плану та визначення складу виконавців.

2. Підбір музики та монтаж фонограми на цей композиційний план.

3. Постановка новорічної казки всією групою та участь у ній кожного в ролі виконавця, є підсумкова робота з пройдених тем.

Друга половина:

4. Вибір теми для майбутньої дипломної роботи з розділів (класика, народно-сценічний танець, вільна пластика або композиції естрадного чи бального танців).

5. Написання композиційного плану, до якого підбирається та монтується фонограма та визначається склад виконавців.

6. Постановка кожним студентом власного твору в дитячих групах, в яких проходять планову практику.

Використана література:

1. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. — М.: Просвещение, 1966. — 190с.
2. Хореографическая работа со школьниками. — М.: Просвещение, 1956. — 268с.

Основи творчого процесу балетмейстера.

Після засвоєння вище викладеної програми майбутні балетмейстери мають виділити головне для конкретної роботи. Театр є синтез мистецтв: слова, музики, пластики та художнього оформлення. Люди йдуть до театру, аби відпочити від буденності та доторкнутись до кращого та хвилюючого. Якщо кіно або телебачення показують глядачеві те, що він має бачити, то у театрі, при живому контакті з дією на сцені, глядач підсвідомо стає учасником того що відбувається, тому сам обирає об'єкт уваги. Режисер вистави, акцентуючи увагу на головному вибудовує мізансцени так, аби всі інші доповнювали головне. Балетмейстеру треба використовувати режисерське бачення, доповнюючи відповідні епізоди динамікою танцю або бійцівськими діями. Для такої роботи йому необхідно засвоїти:

1. Базові знання обраного мистецтва та суміжних мистецтв. (Танець, пантоміма, живопис та музика). Всі ці мистецтва відтворюють правду осмисленої дії.
2. В основі мистецтва живопису подібність природи сприймає за законами світла і тіні, у мистецтві танцю є осмислена виразність руху та логіка конкретної дії у розкриті музичного супроводу.
3. Для того, щоб дивлячись бачити, а слухаючи – чути, треба йти від сприйняття краси як міри життя. Богом дані краса природи та діяння розуму і рук людських мають сприйматись природнім відчуттям прекрасного, а для цього треба мати необхідний рівень сприйняття через знання та життєвий досвід.
4. Засіб передачі прекрасного є мистецтва: слова-поезія, мистецтво живопису це відтворення правди природи, мистецтво пластики-танець та пантоміма через думку з певним настроєм.
5. Смак та почуття міри. Смак це сприйняття кращого за логікою у конкретній ситуації. Міра це та розумна середина використання обраного за логікою у конкретній ситуації.

Сприйняття правди сценічного образу відбувається через очі та вираз обличчя виконавця. Акторська майстерність починається з мистецтва подобатись: посмішка, макіяж (див. у книзі «Роздуми про мистецтво танцю» в розділі «Конкретні поради»). Побудова сценічного образу відбувається через спостереження в житті та фантазію. Етюдні роботи мають напрацьовувати певний національний колорит для побудови конкретного образу..

У випадку, коли для сумнівного ефекту використовується великий темп музичного супроводу, сценічна образність неможлива, бо всі стають однаковими. Глядач після перегляду подібного залишається з відчуттям втоми після чогось несподіваного та не зрозумілого. Ефекти з

використанням техніки без міри та великих темпів музичного супроводу ніколи не замінять думку в сюжетній дії, глядач підсвідомо має сам оцінювати події через своє бачення та життєвий досвід.

Хореографія, як і театр, є мистецтво у часі і просторі. Час це тривалість дії у виставі або у хореографічному творі. Через відповідну тривалість, характер, динаміку та ритмічну організацію вибудовується контрастність епізодів, які виводять розвиток дії на емоційну та смислову кульмінацію твору. Музика пишеться на ваш задум або підбирається з готових зразків, які б відповідали вашому задуму або народили новий. Спочатку ви маєте почути майбутній твір у музичному рішенні, бо лише у такому випадку ви матимете можливість, наповнюючи простір, вирішувати головне коли почуте співпадає з побаченим.

Музичний супровід будується за законами музичної форми, тому починаючи роботу за законами простору треба пам'ятати що все що ви робите, має відповідати не тільки тривалості епізоду в музиці, а і її настрою та динаміці. Мінорне та мажорне забарвлення підкажуть вам побудову певного епізоду у розвитку дії. Композиція хореографічного твору у просторі підпорядкована законам тримірності, які у повній залежності від часу-музичної драматургії.

Хореографічний текст, починаючи з основного кроку, далі музичні періоди по фразам наповнюються відповідними комбінаціями рухів в епізодах, які конкретизують дію своєю виразністю та логікою. Особливої уваги потребує побудова тексту для солістів-персонажів, щоб ті не загубились у загальній масі, тоді як маса має доповнювати дію персонажів. Уникайте зайвих повторів, щоб зберегти цілісність та контрастність епізодів які мають вивести динаміку розвитку на загальну кульмінацію, в якій співпали б емоційне та смислове за передбаченим сюжетом.

Інформація про рухи є в роботах К.Василенка «500 рухів українського танцю» та в роботі А.Гуменюка «Українські народні танці»
Пропоную свою схему рухів для власного каталогу:

- 1.Основні кроки : простий біг, біг з підскоками, біг з притупами,перемінний крок, бігунець та крок польки, мазурки та комбіновані.
- 2.Рухи на місці або з просуванням вперед, назад, вправо та вліво: тинок - па де баск, припадання, вихиляси – ковирялочки, вірьовочки та різні притупи.
- 3.Рухи вниз, різні варіанти присядок.
- 4.Рухи стрибкові : голубці,розніжки,щучки,кільце та інші.
- 5.Оберти на місці, оберти по колу,оберти у стрибках.
- 6.Рухи з партнером – це всі вище викладені в різних комбінованих варіантах.

Побудова різних комбінацій рухів має бути орієнтована на музику, на її характер(настрій) її динаміку з використанням елементів пантоміми, враховуючи логіку події та жанр твору у конкретному випадку. Далі йде оформлення готового номера, що викладено у темі «Робота балетмейстера над сюжетним народно-сценічним танцем» Все викладене у цьому розділі є матеріал для практичної роботи.

ДУМКИ, ПОРАДИ ТА ПОБАЖАННЯ

Люди творчих професій, коли їх з віком залишають сили, мусять встигнути щось корисне сказати тим, хто мав би продовжити їхню справу. Таке бажання не минуло і мене у мої вже за 90 років. Я маю надію на тих, хто за своїми творчими можливостями вже довели, що зможуть успішно рухати вперед наше мистецтво. Аби йти в ногу з часом, треба все життя вчитись, у першу чергу тим, хто взяв на себе обов'язок викладати предмет «Мистецтво балетмейстера» Практикам раджу:аналізуйте нове через своє набуте,намагайтесь знайти свої оригінальні рішення, бо копіювання є повтор баченого, а пережоване ніколи не буває свіжим. Новаторство у розкриті сценічної дії через нові пластичні рішення, уникаючи загально прийнятих прийомів,продукується самим життям. Глядач сприймає такі дії, скоріш умовляючи себе у розумінні їх, і тим самим стає співучасником дійства, а це і є головне завдання театральної вистави. Іншими словами «все, що захоплює навіть не зрозумілою новизною, але якщо воно хвилює, то це вже є мистецтво».

Все, що я хотів сказати, я вже сказав своїми роботами, які отримали високу оцінку великих фахівців, та у своїх книжках. Молодим колегам, які хочуть знайти себе у професії хореографа, я присвятив цю книжку «Гармонія танцю». Колегам з досвідом заповідав свою другу книжку «Роздуми про мистецтво танцю». Балетмейстер-педагог як спортивний тренер вдосконалює людські можливості. Балетмейстер-постановник – це художник,людина, яка користуючись мистецьким синтезом, відтворює правду через думку в сценічній дії.Всі пластичні напрямки мають право на життя, але питання сюжетності та образності у танці не випадково піднімались ще Ж.Ж.Новером, а набагато пізніше про це писав і В.Верховинець.

У навчальному процесі передбачається історичний розділ – це констатація фактів. Розділ набуття знань до рівня фахової досконалості – це послідовність пізнання творчого процесу та законів творення.Так було і так має бути. Основою у нашій роботі є школа, це вправи біля станка та на середині, які розвивають природні дані людини та є початком

загального навчального процесу. Далі робота з партнером через взаємини у різних етюдних роботах, напрацьовується майстерність актора, який у подальшому, через логіку дії та фантазію, матиме підготовку для створення потрібного образу в практичній роботі. У колективах зрілість творчого процесу тримається на творчій ініціативі кожного виконавця. Для цього починайте з себе, бо ви мусите першим знати, що ви хочете робити та як це має робитися. Не обманюючи себе та інших, ви маєте переконатись у своїй готовності до роботи, бо тільки той, хто переконаний у своєму вірно обраному рішенні, може переконати інших.

Якщо вам вдається довести потрібність здійснення задуманого та його перспективу, з цього почнеться атмосфера творчої ініціативи в колективі. Люди підсвідомо почнуть брати участь у створенні конкретних образів, все запропоноване вами буде доповнюватись пропозиціями, які треба, тактовно приймаючи, поправляти або доповнювати в разі потреби, бо головним у таких випадках є бажання людей бути причетними до спільної творчості. Це, на жаль, відбувається не зразу, на організацію такої атмосфери треба час як на підготовку колективу, так і самого себе. Люди мають повірити у ваші творчі можливості, бо на вірі до вас триматиметься творча дисципліна. Бійтесь байдужості, бо тільки піднесення у творчій роботі дає успішні результати. Все, що захоплює та хвилює вас під час роботи, підсвідомо сприймається виконавцями, а єднання емоцій народжують твори, які хвилюватимуть глядача.

Треба пам'ятати, що тренувальні етюди роблять на більш обдарованих виконавців у випадках, коли ви переконані, що їхній показ буде кращим. Люди, які цього не розуміють, хай залишаються зі своїм баченням. Старі мудрі казали «Можна дивитися і не бачити, можна слухати і не чути, бо все є у прямій залежності від рівня бачення та сприйняття».

Маю надію, що надбання нашого музею допоможуть керівникам колективів поглибити свої знання на прикладах вже зробленого іншими. Костюми різних регіонів, які починались з ескізів у експозиції, ви маєте можливість побачити у готовому вигляді як оригінал, який вже використовувався. Багато нового вам дасть перегляд фільмів про роботу видатних майстрів з коментарем провідних мистецтвознавців. У творчих звітах областей ви можете побачити унікальні твори народних митців, які з допомогою майстра могли б прикрасити програму кожного професійного колективу.

На жаль, у танцювальних колективах української діаспори світу в переважній більшості виконуються твори з репертуару ансамблю танцю ім. П.Вірського. Звичайно, треба вчитись на кращих зразках, але треба колись мати і своє, бо найкраща копія – це лише копія. Вийти на виконавський рівень ансамблю ім. П.Вірського не реально, тоді навіщо демонструвати свої слабенькі можливості? Створювати своє не просто,

але всі ми починали з цього. Все нове народжується у муках, тому обравши професію хореографа, вчіться і Бог вам в поміч.

Краса, як уже згадувалось, є мірою життя, мистецтво – це засіб донести її людям. Людині дано відчуття прекрасного, яке сприймається підсвідомо через еталон набутого у порівнянні. Еталоном для хореографів Росії були роботи І. О. Мойсеєва, а в Україні – П. П. Вірського. Копіювання їхніх робіт або використання окремих елементів з них допустимо для початкуючих хореографів, бо вчитися треба на кращих зразках.

З роками приходить досвід та своє бачення відтворення подібних тем. В нашій професії треба вчитися все життя, бо обираючи для роботи нову тему, ви мусите бути готовими до її рішення. Життя не стоїть на місці, тому з часом приходить усвідомлення того, що деякі кращі роботи з вашого минулого сьогодні виглядають примітивними. Таке сприйняття є логічним, бо змінився не тільки час, змінилися і ми. Я не сприймаю тих, хто, виправдовуючи подібну ситуацію, каже «Від добра добро не шукають», це безперспективність творчого прогресу. Танцювальну композицію «Поворотня» я вдосконалював всі роки роботи у «Ятрані», разом з нею я вдосконалював себе.

Для досягнення більшого ефекту у сприйнятті відповідного номера або програми деякі постановники використовують багато технічних елементів та завищений темп. Все це породжує одноманітність та втомлює глядача. Основою нашої роботи є смак та почуття міри. Виразальними засобами, як науково доведено, є вдало написаний або підібраний музичний супровід, емоційно виразний хореографічний текст та логіка в побудові хореографічного твору за формою. Контрастність епізодів у кожному номері, як і програми в цілому, створюється за конкретною думкою з певним настроєм, бо все це обумовлено законами сприйняття, тобто підсвідомим аналізом сценічної дії. Кожен танцювальний твір будується на зразок літературного РЕЧЕННЯ, де має бути закінчена думка, у кінці якої ставиться крапка. .

Видатні балетмейстери народного танцю

І.Мойсеєв починав свій творчий шлях молодим балетмейстером Великого театру в Москві. Після першого Всесоюзного фестивалю народного танцю в 1936 році рішенням уряду на початку 1937 року створюється ансамбль народного танцю Радянського Союзу. Засновником та незмінним керівником цього колективу стає І.О.Мойсеєв. Все, що зроблено цим художником, є найвищим досягненням в розвитку народно-сценічного танцю. Не аналізуючи всіх його програм і танцювальних композицій, які ввійшли до них, досить сказати, що з цього почалось життя нової форми (ансамбль танцю) у всіх союзних республіках, в сусідніх країнах, а пізніше і у всьому світі. І.Мойсеєв вивів народно-сценічний танець на рівень балетного театру, що стимулювало глибоке вивчення та сприйняття всім світом.

П.Вірський, будучи театральним балетмейстером, велику увагу приділяв народним танцям України. У квітні 1937 року разом із балетмейстером М.Болотовим заснував ансамбль народного танцю України. Досвід роботи в театрі дозволив П.Вірському глибоко пізнати суть народного танцю, філософськи розкривати народні теми. Значним успіхом роботи П.Вірського є період після повернення його з Москви до Києва. Ансамбль танцю України стає еталоном цієї форми не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Вдумлива, глибока творча робота знайшла багато прихильників, тому творчість П.Вірського стає епохою в українському мистецтві. Його програми від монументальних творів, таких як “Гопак”, “Запорожці”, “Ми пам’ятаємо” і цілого ряду високохудожніх хореографічних мініатюр, таких як “Подоланочка”, “Чумацькі радощі”, “Чого верба плаче”, “Ой, під вишнею” та “Сестри”, є сьогодні і буде ще довго неперевершеним художнім досягненням.

Т.Устинова – головний балетмейстер російського хору ім. П’ятницького. На цій посаді – з 1938 року, з дня заснування була незмінним керівником танцювальної групи цього колективу. Т.Устинова поклала початок побудові вокально-хореографічних композицій, в яких були залучені хор, оркестр і танцювальна група. Взірєць цих робіт канонізували форму для подібних колективів союзних республік та сусідніх країн.

Н.Надєждіна – керівник та засновник ансамблю народного танцю “Берізка”. Це перший жіночий колектив, який будував свою програму на вокально-хореографічній основі російських хороводів. Пізніше, з появою чоловічої групи в ансамблі “Берізка”, оригінальність цього колективу була дещо втрачена, але змішаний склад ансамблю дав можливість балетмейстеру братися за нові форми, такі як мініатюри та танцювальні композиції для змішаного складу ансамблю.

М.Годенко – художній керівник та головний балетмейстер ансамблю народного танцю народів Сибіру. У використанні народної творчості пішов своїм шляхом: не заглиблюючись в народну основу та використовуючи її лише за жанром та формою, створював осучаснені авторські варіанти танцювальних композицій. Втрачаючи пізнавальність народного надбання, він засипав глядача новими ефектними рішеннями так званих сибірських танців. Таке мистецтво має право на життя, адже воно пропагує розвиток народного танцю, а час покаже, наскільки то було корисно для народної хореографії.

Л.Калінін – один із перших українських балетмейстерів танцювальної групи хору ім. Г.Верьовки. Він зробив багато цікавих робіт у народному хорі. Деякі з них, такі як “Запорожці”, виконуються в програмі хору і сьогодні, на багато років переживши свого творця.

Я.Чуперчук – балетмейстер, який разом з Я.Барничом (композитор) заснували Гуцульський народний ансамбль пісні і тацю. Це люди, які першими вивели гуцулів на сцену. Цікавими роботами Я.Чуперчука в ансамблі танцю “Галиччина” можна назвати “Аркан”, “Півторак”, “Коломийки” та інші, які виконуються й нині, а танець “Голубка” є у репертуарі танцювальної групи хору ім.Г.Верьовки). Багато років віддав роботі в гуцульському ансамблі **В.Петрик**, роботи якого виконуються і зараз.

К.Балог та **І.Попович** зробили багато для танцювальної культури Закарпаття - спочатку як артисти балету, а потім як балетмейстери танцювальної групи закарпатського хору. “Дуботанець” І.Поповича прийнято як взірць хореографії Закарпаття. “Березнянка” К.Балог виконується в програмі ансамблю танцю ім. П.Вірського.

М.Вантух – художній керівник і головний балетмейстер державного академічного ансамблю народного танцю України ім. П.Вірського. Він здійснив декілька вдалих робіт, але головною його заслугою є те, що саме він зберігає все створене П.Вірським вже впродовж 37 років Ми мусимо бути вдячними М.Вантуху за те, що ансамбль танцю України і сьогодні сприймається всім світом як високохудожній мистецький колектив.

В.Михайлов – балетмейстер, який створив чимало цікавих робіт, зокрема “Запорожці”, які увійшли до українського фільмофонду. Але, працюючи в різних колективах, він, на жаль, мало залишив своїх діючих творів.

Г.Клоков – художній керівник і балетмейстер ансамблю “Славутич” м. Дніпропетровська Один з перших утвердив себе у вирішенні хореографічних творів на сучасну тематику – “Час вперед” та “Орлятко”. Програма ансамблю “Славутич” має багато цікавих його робіт, серед них: “Ярмарок”, “Запорожці” та ін.

Д.Ластівка – балетмейстер , який багато років віддав хореографії буковинського краю. Створив чимало цікавих робіт у Буковинському ансамблі пісні та танцю, які стали золотим фондом у буковинській народній хореографії.

В. Похиленко — головний балетмейстер Кіровоградського обласного комплексу та народного хореографічного ансамблю “Пролісок”, продовжувач творчих традицій заслуженого ансамблю танцю України “Ятрань”, створив багато високохудожніх хореографічних композицій. Успішною визнана постановка танцювальних сцен в опері Є. Данькевича “Богдан Хмельницький” на сцені Донецького театру опери та балету.

А.Кривохижа – засновник заслуженого ансамблю народного танцю України “Ятрань”, 30 років віддав роботі в цьому колективі. Як балетмейстер створив декілька хореографічних композицій на сучасну тему: “Спортивна сюїта”, “На щедрих берегах Ятрані” та “В сім’ї єдиній”. Головною його заслугою є українська народна хореографія, визнана в Україні та за її межами.

Десять років було віддано академічному театру народної музики пісні та танцю „Зоряни” Кіровоградської обласної філармонії. Програма „Зорян” була якісно новим етапом в його творчій роботі і створювалась як нова форма.

М.Ванівський- один з перших українських балетмейстерів який почав створювати хореографічні вистави як «Молитва за Україну», «Заповіт» Т.Шевченка , «В сім’ї вільній новій»

А.М. Кривохижа

За матеріалами

**VI Міжнародної науково-практичної конференції
«Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти»
(м. Умань, 19 квітня 2019 року)**

Сценічний танець це організовані рухи які вибудовуються за логікою та певною емоційною виразністю. Коли людина танцює, отримуючи від того задоволення, – це танець для себе. Сценічний танець відрізняється від танцю для себе тим, що готується за законами сцени на певне музичне рішення. Він починається з задуму, тобто певної думки, яка неможлива без відповідних емоцій, які розкриває музичний супровід.

Якщо переглянути зроблений у Канаді запис танцю Василя Авраменка, який до речі був танцюристом у театрі М. Садовського, стає очевидним що рівень виконання відповідав рівню сприйняття його для того часу. Це був танець для себе який передавав власні емоції на відповідний рівень сприйняття. Не дотримуючись структури музичного супроводу, все виглядало як випадковий набір рухів за відсутності логіки в послідовності їх виконання. Музика має свої компоненти: ритм (розмір), мелодію та гармонію. Має свою структуру: періоди, речення та фрази, а також форми та відповідний жанр за її сприйняттям. Все це має знати той хто збирається створювати сценічний танець. Більш детально у моїй книзі «Гармонія танцю».

Дехто шукає себе у новій пластиці відходячи від нібито традиційної народності. Рух у народному танці це ланцюг загально прийнятих жестів, класичний танець користуючись природною основою узаконив свій еталон рухів, а модерн це всього потроху з існуючого, включаючи пантоміму але на яскравій музикальній виразності. Все це має право на життя бо все разом є мовою емоцій які збагачують можливості хореографічної мови яка не користуючись словом зрозуміла всім народам.

У трьох томах книги Сергія Худекова «Загальна історія танців» видання 1913 року Петербург є досліджена, вичерпна інформація про танці світу. З книги Ж. Ж. Новера «Листи про танці та балети» ми отримали відомості з питань композиції у хореографічному мистецтві. Все це використали Р. Захаров, І. Смірнов, А. Кривохижа, а цього року

вийде ще робота М. Вантуха. Ці роботи повинні доповнюватися бо все мусить мати продовження та свій розвиток, те що зупиняється воно вмирає.

У своїй роботі Ж. Ж. Новер обґрунтовує єдність мистецтва танцю з живописом, як цілісність думки, логічної послідовності дії та її результат. Танець за Новером – це «мистецтво наслідування живої правди, не має нічого більш цікавого для людини як сама людина» з чим не можливо не погодитись.

Смак – це відчуття прекрасного, а краса є мірою у житті, цими почуттями має користуватись як творець у мистецтві танцю, так і глядач, який сприймає це мистецтво. Почуття міри – це та потрібна ідеальна середина, якою користується творець та глядач оцінюючи його роботу, яку підсвідомо відчують на жаль не всі люди.

З душевним болем переглядаю в Інтернеті епізоди своєї програми «Ятрань» (1977 р., США). На жаль це все що залишилось від того колективу. Його давно не має як не має в живих майже половину тих хто дивував світ своєю майстерністю. Час та певні події жорстоко обійшлися з нами. З неменшим болем сприймається моя незакінчена робота, дивись К.О.Ф. «Зоряни» перша та друга частини. Те що викладене в Інтернеті це те з чим мала відбутися перспектива колективу у США але через амбіції керівництва філармонії колектив залишився у половинному складі для місцевого використання. Я з сумом зустрів свої 90 років сьомою операцією, але живу надією, що колись має бути краще, можливо ця надія і зберігає мене.

Закони композиції були і залишаються основою в роботі балетмейстера. Вони давно використовуються але ще Ж. Ж. Новер, майже 300 років тому, казав: «вони чудові до певної міри бо використання їх відбувається через смак та почуття міри». Цим якостям навчити не можливо, вони від Бога. Всі хто викладає предмет «Мистецтво балетмейстера» користуються книжками Ж. Ж. Новера, Р. Захарова, І. Смірнова та А. Кривохижі. Ідеальною роботою в нашому мистецтві вважається тритомник С. Худекова «Історія танців», але на жаль, ідеальної роботи з питань композиції для хореографів ще не написано. Наші великі практики зверталися до законів театральної режисури, бо книжки про театр писалися греками ще до нашої ери. У своїй новій роботі «Мистецтво балетмейстера» я намагаюсь використати досвід великих практиків з питань використання театральної режисури.

Доживаючи свої 93 роки, аналізую свої успіхи та помилки у творчій роботі. Раджу молодим колегам зрозуміти причинність моїх

переконань не чекаючи своєї старості. Всі ми, хто тягнув на еталон і ті, кого вважали кращими, були помітними для свого часу і сприймались глядачем рівня сприйняття того часу. Теж саме могло бути і сьогодні, але життя на стоїть на місці. Ввесь світ у постійному русі, крім застарілих мистецьких канонів.

Головним недоліком у нашій роботі у більшості випадків є відсутність причинності сценічної дії, коли не має відповіді на питання де, коли, чому? Зміни костюмів на черговий номер та музичного супроводу не достатньо для заміни національного та регіонального колориту конкретного дієвого образу. Історично танець вийшов з театру, де образ починався з роботи над виставою ще за столом. Режисер постановник, визначивши виконавців, аналізував виставу через своє бачення та в образах розкривав її зміст. Отримавши інформацію актори готували кожен свій образ через віру в його існування. Внутрішній стан виконавця в образі підсвідомо сприймається через очі та вираз обличчя. Відсутність образності в ансамблях робить всіх виконавців однаковими, а це вже метода казарми, яка дивує лише чіткою одноманітністю, темпом та динамікою. За таких умов глибокі людські емоції не можливі. Якщо сценічна дія в театрі хвилює глядача правдою людських взаємин, то це має бути і в сценічному мистецтві танцю.

Не дивуйте глядача дорогими костюмами, темпом та накрученими складнощами в рухах, бо все це не тягне на правду, про що ще 300 років тому писав Ж. Ж. Новер. Рецензент світового рівня Клайв Барнс (США) в обрядовій календарності та регіональній достовірності програми ансамблю «Ятрань» помітив і високо оцінив правду простоти та природності. Ще Василь Верховинець переконував колег, що техніцизм в танці має використовуватися як мелізми в музиці, в основі творчого процесу хореографа має бути смак та почуття міри. Успіх митця не в кількості зроблених номерів, а в логіці їхньої побудови та розміщені в програмі ансамблю за законами драматургії. Шановні колеги, все що я говорив і писав це мої переконання як результат прожитого у творчій роботі. Мистецтво народного танцю після смерті І. Мойсеєва та П. Вірського зупинилося у своєму розвитку. Великі практики, які народили нову форму «ансамбль танцю» в кінці свого життя шукали своє творче продовження в формі театру танцю. Ще 300 років тому Ж. Ж. Новер реформував балетні танці в оперних виставах починаючи з костюмів, маски замінив характерним гримом і вивів балет на рівень самостійних театральних вистав. На жаль, у нас поки не має продовжувачів творчих задумів наших великих практиків,

тому тим, хто переріс можливості ансамблю танцю, раджу звернути увагу на вічне мистецтво театру, де і народився народно-сценічний танець.

Театр – це синтез мистецтв слова, музики, пластики та художнього оформлення. Слово несе думку як причинність дії з відповідними емоціями. Музика – це настрій і атмосфера для сценічної дії, пластика – це слово в русі, художнє оформлення – це відповідь на питання де і коли. Перші вдалі рішення в театралізації танцювальних композицій були здійснені у колишній Чехословаччині (Фестивалі у Стражниці) за темою «Пори року». Колектив тодішньої Югославії показав свої регіони з їхньою традиційною природністю від народного костюма до конкретних народних звичаїв. Народний артист Росії професор Володимир Назаров на заміну ансамблям пісні і танцю створив у Москві перший театр народного мистецтва. Зараз він працює у Києві і, дасть Бог, зробить теж саме у нас. Сьогодні імпресаріо не беруть фольклорні колективи, бо за формою вони всі однакові, а на повторях баченого не заробиш. Хочеться вірити, що буде знайдена нова театральна форма показу національного мистецтва, бо якщо вічні нації, то вічним має бути і національне мистецтво.

Шановні колеги, першого грудня 2018 року мені виповнилося 93 роки. Я відійшов від практичної роботи з творчими колективами, але своїми порадами намагаюсь бути корисним для тих хто зберігає народне мистецтво. В складних умовах я прожив своє творче життя, тому хочу допомагати колегам як у свій час допомагали мені. Мудрі люди казали, щоб дивлячись бачити, а слухаючи чути, треба знати, що все є у прямій залежності від рівня бачення і сприйняття. На жаль, мені не дали закінчити задуману роботу, але в пам'ять про себе я залишаю програму ансамбль «Ятрань», перший на Україні і єдиний у світі музей історії українського хореографічного мистецтва до якого я маю пряме відношення та перші українські книжки до курсу «Мистецтво балетмейстера». Історично митці і їхнє мистецтво трималось за підтримки меценатів-інтелектуалів, а не випадково призначених керівних. Сьогодні народно-сценічний танець втрачає перспективу розвитку на професійній сцені і залишається лише в дитячих колективах на відповідному рівні. Все це змушує мене поділитися своїми думками:

1. Все геніальне що сприймається людством вже створено природою від кольорів веселки до блискавки та грому як сприйняття законів динаміки. Мистецтво живопису передає подібність природи, театр відтворює правду людських взаємин.

2. В основі творчості є смак та почуття міри на чому тримається мистецький синтез в театрі (слово, музика, пластика та художнє оформлення).

3. Режисура – це баланс складових театрального синтезу. Слово має розкривати причинність дії. Музика підкреслює жанровість твору (трагедія-комедія, героїка – лірика або гротеск). Пластика – танець, доповнює музичне рішення. Не можна всі танці будувати на якомусь пафосі і за єдиною схемою ігноруючи конкретний національний колорит. В таких випадках вони стають однаковими за сприйняттям. Краса є мірою життя, мистецтва відтворюючи її хвилюють пізнавальністю чогось нового більш досконалого. Костюм, світло та декорації мають доповнювати образ та загальну драматургію твору.

Те що колись у мистецтві народного танцю дивувало нас своєю досконалістю сьогодні виглядає примітивно бо життя не стоїть на місці. Все що оточує нас і ми самі у постійному русі розвитку. Народно-сценічний танець зупинився в розвитку як природа осінню, але в природі все оживе весною. Чи знайдеться той, хто оживить наше мистецтво новими рішеннями.

Недолік всіх наших колективів на Україні – це відсутність причинності дії на сцені. Одні співають самі по собі, другі танцюють, а ті хто їм акомпанують, стають заставкою для підготовки ні з чим не пов'язаного чергового номера. Володимир Назаров у Москві створив театр народного мистецтва, який об'єднавав сценічну дію її назвою. Як приклад «Про любов всіма мовами» Всі складові мистецького синтезу працювали на обрану тему, що виглядало виставою нової форми. Дивіться виставу в Інтернеті та подумайте як відійти від загально прийнятого штампу, бо за творчими можливостями ми вже мали б перерости ту обмеженість в сприйнятті краси за відсутності думки.

Я прожив довге життя, тому надивився всякого, як і інші люди, але не всі зізнаються навіть самому собі в своїх помилках та недоліках. Доживши до тих років, коли те що чекає нас всіх може відбутися кожної хвилини, всі мають бути готові відійти з правдою хоча б для самого себе. Я в муках переживаю допущені помилки в прийнятті рішень та в стосунках з іншими людьми, але радий з того, що я ніколи не виправдовував себе, коли насправді був винуватий. В прорахунках у творчій роботі я завжди звинувачував тільки себе, бо не хотів виглядати людиною, яка при обмежених творчих можливостях переконує себе та інших у якійсь своїй винятковості. Це свідомий самообман або щось ще гірше, бо як казали старі мудрі: «Якщо людина знає що вона дурна то вона вже не дурна».

Пам'ятаю ще зі школи ми шукали відповідь на значення слова щастя. Проживши життя, хочу повідомити молодим колегам, що щастя – це задоволення від того чим займаєшся кожного дня. Творчість, яка базується на знаннях та досвіді духовно збагачує людину, а успішна реалізація здібностей даних Богом – це життя в радості. Думаю це і є щастя.

Без надії сподіваюсь!

З цими словами свого вірша закінчила життя Леся Українка. Багато творчих людей закінчуючи життя нічого подібного не залишили. Я не збираюсь когось перевершити в подібних випадках бо всіх нас вирівняє могила. Побачений хореографічний твір у вільній пластиці Людмили Андрощук на тему згаданого вірша та музика Олександра Шимко до цього танцю змусили мене відчутти драматизм сказаного Лесею Українкою. Без надії сподіваюсь міг сказати кожен вмираючий бо надія вмирає останньою але як сказати? Це та миттєвість коли людина вмирає щоб житися в пам'яті людей. Це відчуття хвилює кожного митця бо все творче життя ми намагалися бути кращими, помітними. Все написане мною з проблем композиції можливо не є найкращими книжками але других українських книжок не було. Деталізація творчого процесу у постановочній роботі вивірялася роками – життям але головне в роботі над сюжетами це причинність дії та її наслідки бо в основі діє була є і буде думка а думки без емоцій не буває...

Хочу надіятися і сподіваюсь що мої книжки допоможуть молодшим колегам написати кращі. Мої практичні роботи за сценарієм який я готував за проектом Тараса Левицького на гастролі у США та Канаду продовжить Михайло Ванівський. Перший і єдиний у світі музей історії українського хореографічного мистецтва який за проектом Павла Босого набув міжнародного рівня сьогодні відвідується делегаціями з різних країн. Наталія Юріївна Овчаренко очолила і здійснила роботу над проектом П. Босого до якого я був причетний збираючи світом експонати для експозиції та фондів разом зі співробітниками музею. Народний артист України, професор, академік Мирослав Михайлович Вантух приймав участь у створенні фільмів про музей, надихав нас на роботу по його вдосконаленню вважає його існування подією та надбанням національного рівня яке претендує на безсмертя. Про мертвих кажуть треба говорити добре або промовчати коли на добре покійний не тягнув на протязі свого життя,

це мабуть тому щоб не псувати настрої живим. Лесі Українці було що сказати і було що залишити після себе аби вмираючи жити у пам'яті нації. Це велич національної свідомості як приклад для наслідування поколінням на віки.

Анатолій Кривохижа

Сергій Куценко

кандидат педагогічних наук, доцент
Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини

МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОСЕРЕДОК КУМУЛЯЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Стан та перспективи розвитку сучасного хореографічного мистецтва виразно посилюють інтерес до дослідження танцювального фольклору України. XXI століття відкриває нові можливості для вивчення українського танцю у контексті новітніх методологічних підходів. Ця непересічна проблема постає з усією гостротою і викликає серйозну полеміку.

Хореографічний фольклор є системою нескінченного творчого процесу. По суті, завдання, яке постає перед дослідниками, полягає в тому, щоб визначити місце індивідуального фольклорного факту у всій динамічній системі його творчого розвитку. Це дуже важке завдання, яке ми не можемо ігнорувати у процесі дослідження. Вивчаючи хореографічний фольклор України, ми постійно повинні брати до уваги його динамічну процесуальну природу в цілому. У ньому все виникає, розвивається і функціонує в органічному взаємозв'язку з усіма елементами життя народу: його історичним, соціальним і трудовим досвідом, буттям, мораллю, звичаями, світобаченням, етичними і естетичними уявленнями.

Весь хід вивчення хореографічного фольклору України демонструє складне та органічне переплетення ознак загальнонаціональної єдності, локальної специфічності та автономності розвитку. Дослідження танцювального фольклору,

можливе, головним чином, через ретельне і детальне вивчення саме локальних або місцевих хореографічних традицій. Звичайно, при сучасному стані фольклору така позиція передбачає дуже напружену і трудомістку роботу. Великої обережності у висновках і дбайливого диференційованого аналізу вимагає матеріал, який зберігає часом ледь вловимі сліди минулих років.

Ми, балетмейстери народної хореографії, повинні збирати, досліджувати, вивчати фольклор своїх регіонів, щоб передати для прийдешніх поколінь [8, с. 42].

Танцювальна культура України – яскраве художньо-мистецьке явище. Вивченням хореографічного фольклору займається чимало фольклористів-вчених, практиків, збирачів-ентузіастів. Серед них є чудові дослідники, визнані авторитети, які зробили великий внесок у науку про український народний танець, зокрема такі як В. Авраменко, Г. Боримська [2], К. Василенко [3], В. Верховинець [4], А. Гуменюк [7], А. Іваницький, С. Килимник, Ф. Колесса, А. Кривохижа [10; 11; 12], Ю. Станішевський та ін.

Віхи танцювальної культури окремих регіонів України висвітлено в працях Р. Гарасимчука [5; 6], О. Бігус, Д. Демків [8], Б. Кокуленка [9], С. Легкої [13], О. Ліманської, О. Помпи, Б. Стаська, В. Тітова та ін.

Історіографічний огляд дозволяє констатувати, що, незважаючи на численність публікацій, узагальнюючого дослідження потребує історико-культурна фольклорно-хореографічна спадщина України, осередок якої знаходиться в музеї історії українського хореографічного мистецтва, що розташований на Хуторі Надії на Кіровоградщині. Введення у науковий обіг архівних даних дозволить істотно розширити рамки фольклорно-етнографічних досліджень і дати справді історичне і наукове висвітлення розвитку танцювальної культури населення України. Матеріали, зібрані в музеї, розкриють можливості порівняльної характеристики хореографічного фольклору та культурних традицій в цілому.

Мета статті – здійснити аналіз культурної цінності музею історії українського хореографічного мистецтва, що розташований на Хуторі Надії на Кіровоградщині як осередку кумуляції танцювального фольклору.

Скарбниця національного мистецтва, саме так “аналізуючи прожите” [10, с. 8], називає музей історії українського хореографічного мистецтва Анатолій Кривохижа, який відіграв помітну роль у становленні та розвитку народного танцю в Центральній Україні.

Анатолій Михайлович Кривохижа – талановитий український хореограф, фольклорист, етнограф, режисер і педагог, народний артист України, професор, заслужений діяч мистецтв України (1967), почесний громадянин м. Кіровоград (1998), засновник заслуженого ансамблю танцю України “Ятрань” та академічного театру народної музики, пісні і танцю “Зоряни”. Він один із тих митців, котрий після П. Вірського своєю працею розвиває українську хореографію. Саме завдячуючи йому на Кіровоградщині створено перший та єдиний в Україні музей хореографічного мистецтва, де зібрано численний матеріал про видатних митців минулого і відомі заслужені ансамблі сучасності [14, с. 221].

А. Кривохижа немало мандрував по Україні, збираючи фольклор, вивчаючи історію, традиції, обряди; працюючи на репертуаром ансамблю, намагався зважати на те, що людей цікавить, що подобається, що захоплює. Створюючи хореографічні композиції, майстер завжди шукав найоптимальніші, найефективніші варіанти постановок, які найточніше відтворювали б народний дух, думку, естетику, а також багатство українського фольклору. Спочатку добирав танці, хороводи, обряди в усьому їхньому розмаїтті, потім створював композиції, сюїти, інші масштабні полотна. Але мета цих пошуків була єдиною – хореографічна композиція має бути аналогом українського народного танцю чи обряду, тобто містити найцінніше, що є в українському фольклорі. Пізніше, коли ансамбль “Ятрань” досяг такого рівня, що міг представляти всю Україну, цю мету балетмейстер доповнив: у репертуарі був представлений фольклор усіх регіонів України.

Найкращий доробок А. Кривохижі – це номери “Танок-привітання”, “Поворотня”, “Василечки”, “Колядки”, “Ятранські весняні ігри”, “Віночок Закарпаття”, “Гуцулка Мишенська кругова”, “Три діди”, “Аркан”, “Подільський рушничок” та ін. [14, с. 224].

Аналізуючи хореографічний доробок Анатолія Михайловича, важко не помітити, що характерною ознакою танцювальних творів, створених ним же, є їхня глибока народність. Як свідчать факти творчої біографії А. Кривохижі, він є взірцем для наслідування в аспекті фольклорно-хореографічної діяльності.

Сьогодні А. Кривохижа – професор кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. У свої 94 роки він невпинно продовжує передавати безцінний скарб – знання та досвід, набутий протягом життя, молодому поколінню. Зокрема, 19 квітня 2019 року на

базі кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини відбулася VI Міжнародна науково-практична конференція “Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти”. Чи не найдосвідченішим спікером пленарного засідання наукового форуму був, звісно, Анатолій Кривохижа [16]. У своєму виступі Анатолій Михайлович волів констатувати ледь не весь період своєї кропіткої праці, від перших фольклористичних експедицій – до реалій сьогодення.

На запрошення А. Кривохижі, у контексті розробки держбюджетного дослідження молодих науковців факультету мистецтв УДПУ імені Павла Тичини “Фольклористичні дослідження хорового виконавства та народного танцю Центральної України” (17.03.19.0133/0119U002192), професорсько-викладацьким і студентським колективами кафедри хореографії та художньої культури було відвідано музей історії українського хореографічного мистецтва, який діє з 2004 року на Хуторі Надії, що на Кіровоградщині.

Перший в Україні і єдиний у світі, так висловлюються про музей історії українського хореографічного мистецтва ініціатори його створення. Музей розташований у мальовничому куточку степової України – на території заповідника-музею І. Тобілевича (с. Миколаївка). Фонди музею сповнені фото та відео матеріалами, книгами, сценічними костюмами, архівними історично-біографічними документами, які в повній мірі дають змогу досліджувати еволюційні процеси формування та розвитку українського хореографічного мистецтва ХХ–ХХІ ст. в Україні та поза її межами.

Зі слів Анатолія Михайловича, 2010 рік став визначним в історії створення музею, оскільки саме цього року було завершено створення його повномасштабної експозиції, до складу якої увійшло шість повноцінно діючих залів. Із великою вдячністю згадує А. Кривохижа професора сценографії університету Сан-Дієго (США) Павла Босого, якому належать дизайнерські ідеї оформлення фондів музею. Професор Павло Босий, зазначає Анатолій Михайлович, новим оформленням музею вивів його на міжнародний рівень сприйняття [10, с. 4]. Завдячує великій підтримці тодішньому начальнику обласного управління культури Н. Овчаренко, М. Вантуху, А. Короткову, а також директору та науковим співробітникам музею.

У цій важливій роботі для втілення у життя задуманого слід відзначити внесок Бориса Григоровича Кокуленка – заслуженого працівника культури України (1994 р.), кандидата мистецтвознавства (2010 р.), лауреата обласної краєзнавчої премії ім. В. Ястребова

(2000 р.). Борис Григорович є одним з ініціаторів створення музею. Він зібрав цінний матеріал з історії хореографічного мистецтва на Кіровоградщині, який експонувався у 1999 році у приміщенні обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Кропивницького [15].

Борис Кокуленко був одним із перших учасників славнозвісного хореографічного колективу “Ятрань”. Саме з цього моменту розпочався його творчий шлях. Починаючи з 1968 року Б. Кокуленко працював балетмейстером-постановником народного ансамблю танцю “Юність” Кіровоградського педінституту, згодом – державного ансамблю пісні і танцю “Козаки Поділля” Хмельницької обласної філармонії, а ще пізніше – Кіровоградського обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького.

У 2010 році під керівництвом кандидата педагогічних наук, професора, заслуженого працівника культури України – Завіна Віталія Івановича, захистив дисертацію “Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини” на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності: 26.00.01 – теорія й історія культури. Результати наукових досліджень Б. Кокуленка відіграли неабияку роль у процесі створення музею історії українського хореографічного мистецтва.

У жовтні 2011 року в конференц-залі музею відбулося засідання правління Національної спілки хореографів України. При музеї діє методичний центр з надання послуг для науково-дослідницьких робіт, для дисертацій та дипломних робіт. У зібраних фондах зберігаються видання з питань хореографії [...] [10, с. 10]. Вся ця скарбниця чекає професійних досліджень, наукових робіт та інформації для конкретної постановочної роботи [10, с. 11].

Схвально була підтримана ідея створення музею історії українського хореографічного мистецтва провідними хореографами, членами Національної хореографічної спілки України, зокрема: Героєм України, народним артистом України, лауреатом державної премії України ім. Т. Шевченка, директором Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, академіком, професором, головою Національної хореографічної спілки України – М. Вантухом (Голова НХСУ), народним артистом України, почесним громадянином м. Кіровоград, засновником заслуженого ансамблю народного танцю України “Ятрань” та академічного театру музики, пісні і танцю “Зоряни” – А. Кривохижею, народним артистом України, професором, директором обласного загальноосвітнього навчально-

виховного комплексу гуманітарно-естетичного профілю (гімназія-інтернат – школа мистецтв), художнім керівником народного хореографічного ансамблю “Пролісок”, головою обласного осередку Національної хореографічної спілки України – А. Коротковим, заслуженим працівником культури України, доцентом, керівником заслуженого ансамблю народного танцю України “Ятрань” – В. Босим та ін. Варто відзначити, що основою фондової збірки музею стала значна кількість матеріалів, переданих вищезазначеними людьми.

Експозиція кожної зали репрезентує культурно-історичні події провідних митців у царині хореографічного мистецтва, творчий шлях відомих танцівників-солістів, а також мистецьку ретроспективу знакових колективів, які внесли та продовжують примножувати і розвивати надбання українського хореографічного мистецтва.

Серед основних завдань діяльності музею, провідними є популяризація танцювального мистецтва України серед сучасної молоді, розкриття природи українського народного танцю, процес його зародження, становлення та розвитку, а також знайомство з плеядою провідних майстрів українського хореографічного мистецтва. Варто згадати прізвища тих людей, які внесли значний внесок у збереження та розвиток національного хореографічного мистецтва України, зокрема: В. Верховинця – основоположника першої в Україні і в усій українській діаспорі хореографічної школи народного танцю; В. Авраменка – українського балетмейстера, хореографа, втілювача українського народного танцю у форму професійного мистецтва; П. Вірського та М. Болотова – засновників ансамблю народного танцю України; М. Анкудінова – учня Р. Захарова, від учениць якого (В. Снігірьової та Г. Дунаєвої), А. Кривохижа прийняв колектив (майбутній “Ятрань”) та ін.

Матеріали презентованих експозицій дають змогу прослідкувати етапи розвитку та становлення хореографічних ансамблів, відомих як на території України, так і за її межами.

Серед танцювальних колективів України в матеріалах експозицій представлено результати творчої діяльності Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського. Сьогодні, під керівництвом провідного балетмейстера сучасності М. Вантуха, цей колектив по праву називається “мистецькою перлиною України”, яка милує око людей всього світу як високою майстерністю виконання, так і зібраним протягом багатьох років репертуаром, насиченим автентичним фольклором та культурними надбаннями українського народу.

Чільне місце у стінах музею належить академічному фольклорно-хореографічному ансамблю “Славутич”, заснованому в 1974 році Г. Клоковим. Славнозвісний колектив протягом свого існування дарує людям красу та різнобарвність українського фольклорного мистецтва. Ансамбль “Славутич” прославляє український танець як в Україні, так і в Франції, Швейцарії, Польщі, Румунії тощо. У його творчій скарбниці низка хореографічних картин, створених на ґрунті українського фольклору, зокрема: “Козацький похідний марш», “Ярмарок”, “Чобітки”, “Несе Галя воду”, “Лобуряки”, незмінний український “Гопак” та інші.

Яскравими фотокартками та архівними матеріалами представлена творчість заслуженого ансамблю танцю України “Ятрань” та академічного театру народної музики, пісні і танцю “Зоряни”, засновником яких є талановитий хореограф, патріарх українського народного танцю – А. Кривохижа.

Заслужений ансамбль танцю України “Ятрань” був створений у далекому 1949 році (м. Кіровоград) на основі невеличкого танцювального гуртка під керівництвом учениць М. Анкудінова – В. Снігіррової та пізніше Г. Дунаєвої. Творче переродження колективу відбулося з приходом Анатолія Кривохижі.

Важливою віхою у творчому житті А. Кривохижі та “Ятрані” стали польові експедиції по Кіровоградщині. Саме вони дали той цінний матеріал, що на багато років визначив творче обличчя колективу – хореографічна інтерпретація елементів обрядів свого регіону. Задля створення досконалих народних образів, постановки довершених народно-сценічних композицій необхідно досконало опанувати всі складові першоджерела: усну народну творчість, декоративно-прикладне мистецтво, пісні, музику, утилітарні знаряддя, одяг, розмовний діалект, танцювальні лексичні особливості краю, обряди, звичаї та ін. [9, с. 15].

У своїй книзі «Аналізуючи прожите» Анатолій Михайлович зазначає: ““Ятрань” – народний своїм духом, творчою манерою виконання колектив. Колом його художніх інтересів був національний танець, який він представляв глядачам зворушливою природністю фарб, оригінальністю пластичних інтонацій. Виконавцям була підвладна пластика танцю всіх регіонів України. “Ятрань” цінувала той дивний словник, що віками створювався і відшліфовувався народом” [10, с. 30]. Під керівництвом А. Кривохижі відбувалися численні експедиції, які дозволили вивчити фольклорні танці в їх природніх умовах, а також створювати автентичні костюми з урахуванням

локальних особливостей регіонів України. На основі фольклорних розвідок народжувалися нові концертні програми, в яких зберігалися регіональна специфіка та душа народного мистецтва. У 2002 році ансамбль народного танцю України “Ятрань” припинив своє існування, але його дух та репертуар хореографічних творів і по цей день живлять натхнення як хореографів-початківців, так і досвідчених митців танцювального мистецтва.

Академічний театр народної музики, пісні і танцю “Зоряни” є потужною творчою лабораторією сучасності, яка вивчає фольклор, звичаї і обряди Кіровоградщини та всієї України, перетворюючи їх у кращі зразки українського народно-сценічного танцю. Невід’ємною складовою успіху сучасних “Зорян” є балетна група під керівництвом балетмейстера Г. Маяраша.

Творча скарбниця не вичерпується досягненнями вищеназваних ансамблів. Експозиція налічує десятки творчих колективів, що плекають український танець в різних куточках України, серед яких: академічний ансамбль пісні і танцю “Козаки Поділля”, Великий Слобожанський ансамбль пісні і танцю, Державний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Вірьовки, Закарпатський народний хор, народний ансамбль танцю України “Зарево” та ін.

Вагоме місце в музеї займає розвиток українського танцю за кордоном. Аналізуючи цю ланку, з’являється можливість ознайомитись з експонатами, що розповідають про розвиток українського танцю за межами України. Мова йде про хореографічні колективи діаспори, які зберігають та популяризують культурні надбання України в Торонто (Канада), Філадельфії (США), Мельбурні, Сідней (Австралія), Франції, Венгожева (Польща), Бразилії та ін. Експозиційні матеріали знайомлять із хореографічними колективами діаспори, які є прямими послідовниками творчості В. Авраменка, а саме: український ансамбль танцю “Волошки”, створений у 1972 році у Філадельфії; український ансамбль танцю “Шумка”, створений у 1986 році в Канаді; український ансамбль танцю “Калина”, створений у 1969 році в Бразилії; український ансамбль танцю “Барвінок”, створений у 1930 році в Бразилії; український ансамбль танцю “Черемош”, створений у 1994 році в Польщі та багато інших.

Надзвичайно важлива увага авторами експозиції музею акцентована на презентації сучасних реалій розвитку хореографічного мистецтва України, зокрема у процесі творчої діяльності дитячих хореографічних колективів. Серед представлених ансамблів та шкіл танцю: дитяча хореографічна школа при Національному заслуженому

академічному ансамблі танцю ім. П. Вірського, народний дитячий хореографічний ансамбль України “Сонечко”, загальноосвітній навчально-виховний комплекс гуманітарно-естетичного профілю (гімназія-інтернат – школа мистецтв), народний хореографічний ансамбль “Пролісок”, народний хореографічний ансамбль “Світанок” та інші колективи, що творять новітню історію народного танцю в Україні.

Кожен із перелічених колективів продовжує сповідувати традиції своїх попередників, вивчати, вдосконалювати та розвивати танцювальну культуру України. Під керівництвом досвідчених керівників, хореографічний фольклор України перетворюється у сценічні хореографічні композиції, виховуючи у своїх глядачів любов до Батьківщини, до народних традицій та культури.

Варто зауважити, що творчий «ланцюжок» від А. Кривохижі, славнозвісної “Ятрані”, впевнено поновлюється новими ланками. Варто згадати народного артиста України, професора, завідувача кафедри хореографічних дисциплін Центральноукраїнського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка, кавалера ордена “За заслуги” II та III ступеня, заслуженого працівника культури України, директора Кіровоградського обласного загальноосвітнього навчально-виховного комплексу гуманітарно-естетичного профілю, художнього керівника народного хореографічного ансамблю “Пролісок” – Анатолія Короткова. У своєму інтерв’ю в електронній газеті “Перша” [1], Анатолій Єгорович зазначив: “27 січня 1967 року я приїхав у Кіровоград. Прийшов на репетицію “Ятрані”, де танцювали красиві дівчата, був зібраний молодий талановитий колектив танцівників – і зрозумів, що це те місце, де б я хотів жити і працювати. Потім керівник ансамблю, народний артист України – Анатолій Михайлович Кривохижа порекомендував, щоб я вів танцювальну студію при “Ятрані”. Паралельно з цим продовжив танцювати у “Ятрані””.

Вже у 1970 році А. Коротков створює один з найперших в Кіровограді та області зразковий, а згодом народний хореографічний ансамбль “Пролісок”. Працюючи в танцювальній студії при “Ятрані”, тоді ще не знав, що вже в той час плекав собі головного балетмейстера в ансамбль “Пролісок”, випускника першого складу тієї студії – Віктора Похиленка, нині – народний артист України, професор.

Гордістю музею історії українського хореографічного мистецтва є експозиція присвячена творчості народного хореографічного ансамблю “Світанок” центру позашкільного виховання “Ліра”

навчально-виховного об'єднання № 25 міста Кропивницького. Художній керівник та головний балетмейстер колективу – член національної хореографічної спілки України – Максим Печененко, учень А. Короткова та В. Похиленка, танцівник ансамблю “Пролісок”.

Таким чином, музей історії українського хореографічного мистецтва систематично поповнюється новими експозиціями з історії розвитку народного танцювального мистецтва України, невпинно знайомить з послідовниками народних традицій основоположників українського танцю.

Маю надію, наголошує А. Кривохижа у своїй статті “З набутого за 70 років у мистецтві”, що “надбання нашого музею допоможуть керівникам колективів поглибити свої знання на прикладах вже зробленого іншими. Багато нового дасть перегляд фільмів про роботу видатних майстрів з коментарем провідних мистецтвознавців. У творчих звітах областей можна побачити унікальні твори народних митців, які з допомогою майстра могли б прикрасити програму кожного з професійних колективів” [10, с. 43].

Отже, на сьогоднішній день, музей історії українського хореографічного мистецтва є культурно-освітнім, науково-дослідним центром, сповненим духовними надбаннями українського народу багатьох років. Проведені дослідження дозволяють констатувати факт надзвичайної культурної цінності музею, його експозицій та фольклорно-етнографічного змісту. Перспективою подальшого дослідження є детальне вивчення матеріалів музею, зокрема мовно-графічних та відеозаписів польових досліджень, що зберігаються у його фондах.

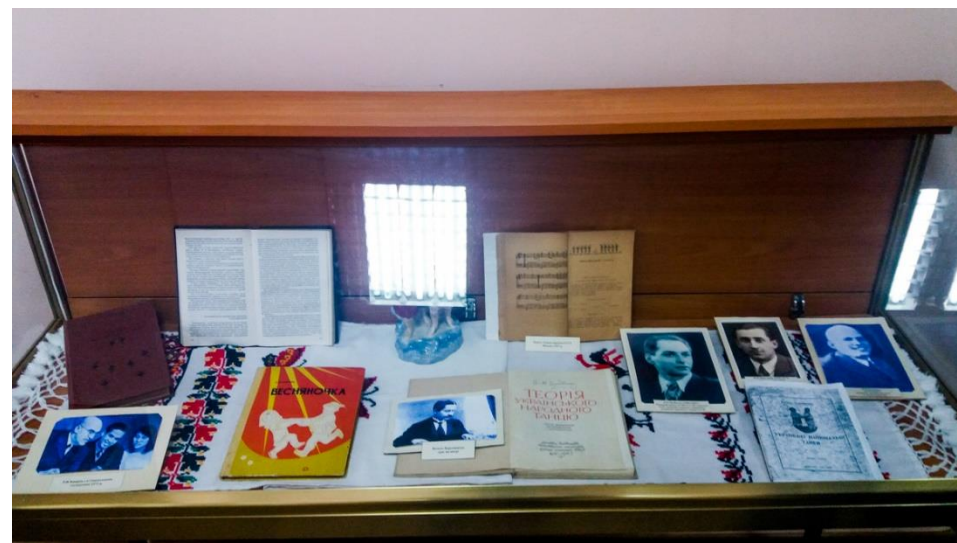
ЛІТЕРАТУРА

1. Анатолій Коротков – людина, яка сама себе створила: [інтерв'ю]. *Електронна газета «Перша»*. URL: <https://persha.kr.ua/news/43638-anatolij-korotkov-lyudina-yaka-sama-sebe-stvorila/> (дата звернення 20.09.2019).
2. Боримська Г. В. Самоцвіти українського танцю. К. : Мистецтво, 1974. 136 с.
3. Василенко К. Ю. Украинский народный танец. М. : Искусство, 1981. 160 с.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. К. : Музична Україна, 1990. 149 с.

5. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Л., 2008. Кн. 1. 608 с.
6. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Л., 2008. Кн. 2. 320 с.
7. Гуменюк А. І. Українські народні танці / за ред. П. Вірського. К. : Наукова думка, 1969. 612 с.
8. Демків Д. Проблеми та розвиток української народної хореографії: Збірник наукових праць Всеукраїнської науково-практичної конференції, 28 лютого. 2002 р., Київ / *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку*. Київ, 2002. С. 42–43.
9. Кокуленко Б. Г. Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.
10. Кривохижа А. М. Аналізуючи прожите. Кіровоград : Центрально-Українське вид-во, 2016. 76 с.
11. Кривохижа А. М. Думки. Поради. Побажання. Кіровоград : Центрально-Українське вид-во. 2015. 48 с.
12. Кривохижа А. М. Роздуми про мистецтво танцю. Кіровоград : Центральноукр. вид-во, 2012. 172 с.
13. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура 20-го століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2003. 20 с.
14. Островська К. В. Анатолій Кривохижа – хранитель хореографічних традицій України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Харків. 2016. Вип. 53. С. 220–230.
15. Перший в Україні і єдиний у світі музей історії українського хореографічного мистецтва. *Офіційний сайт Кіровоградського обласного краєзнавчого музею*. URL: http://kokm.kr.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=162&lang=ua (дата звернення 20.09.2019).
16. Пленарне засідання VI Міжнародної науково-практичної конференції “Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти”, 19 квітня 2019 р., м. Умань. URL: <https://youtu.be/5eFF3cqadck> (дата звернення 19.09.2019).
17. Презентація виставки “У світі танцю”. *Офіційний сайт Кіровоградського обласного краєзнавчого музею*. URL: http://kokm.kr.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=604:prezentatsiya-vistavki-u-sviti-tantsyu&catid=42&Itemid=115&lang=ua (дата звернення 20.09.2019).

Студенти і викладачі кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини в музеї історії українського хореографічного мистецтва













Післямова

Наша професія тримається на любові до неї. Тільки фанатизм у нашій роботі дає відчутні результати. В останні роки через життєвий досвід я став прихильником театральної форми у хореографії, бо тільки театр через мистецький синтез слова, музики, пластики та художнього оформлення (декорації, костюми, світло), які, доповнюючи одне одного, дають можливість більш досконало створювати образи персонажів та образ танцю або вистави в цілому.

Красота це міра життя. Життя, надумане у театрі, тримається на вірі в придумане. Не користуючись надбанням театру, танець збіднює себе, бо голий техніцизм мертвий без думки та мотивації подій на сцені. В розкриті сюжету, бо безсюжетних вистав у театрі не буває, глядач підсвідомо проживаючи його.

Тільки у театрі ви відчуєте різницю між просто сказаним словом і словом, сказаним через образ у виставі, бо воно доповнюється інтонацією, певним жестом, виразом обличчя, а головне – реакцією присутніх на сцені.

Люди йдуть до театру за хвилюючою правдою аби урізноманітнити свою буденність, тому всі, хто виходить на сцену – музикант, вокаліст, танцівник – мають бути перш за все акторами, органічно задіяними у сюжеті вистави, бо в театрі важливо не тільки, що сказав, а і як сказав. На жаль, в ансамблях на це не звертають увагу. Зміна костюма та музичного супроводу в черговому номері нівелюється великим темпом та єдиною манерою виконання, це породжує одноманітність, яка втомлює сприйняття програми глядачем. У театрі через синтез мистецтв створюється цільність образу вистави. Деякі мистецтва, відокремившись від театру у 30-х роках минулого століття, народили нову мистецьку форму, яка набула самостійності, але втратила мотивованість сценічного дійства. Це ансамблі танцю, ансамблі пісні і танцю та народні хори з танцювальними групами. Кількість цих колективів зростає, а намагання кожного мати своє творче обличчя обмежується лише пошуками свого репертуару та свого костюма. Будучи однаковими за формою, їхні програми у своїй побудові починаються хором, потім через три-чотири пісні має бути танець, який нічим не пов'язаний ні з тим, що було, ні з тим, що має бути далі. Якщо театр це мотивація і причинність дії за сюжетом, то цей принцип, прийнятий віками, мав би бути використаний і в побудові програми у колективах нової форми, але цього на жаль не відбувається.

Рецензент-хореограф світового рівня Клайв Барнс (Нью-Йорк 1977 р.) після перегляду виступу писав «Програма ансамблю Ятрань у порівнянні з програмами І.Мойсеєва та П.Вірського більш природна, а тому краща». Календарна обрядовість у першому відділі та регіональна достовірність у другому (причинність, природність та пізнавальність) перевершили своєю правдою академічний техніцизм кращих колективів світу.

Коли розпався «Ятрань» його програму було перенесено у колектив «Зоряни» Кіровоградської філармонії. За кількісним складом та професійними можливостями «Зоряни» не досягли рівня ансамблю «Ятрань». Загальна режисура програми порушувалась проблемами з переодяганням танцювальної групи, тому виглядала як випадковий набір окремих номерів у безпричинній послідовності.

Готуючи програму «Зорян» на США, я виходив з побудови нової театральної форми, аби відійти від загально прийнятого, щоб програма мала певну театральну відмінність. На жаль я не встиг закінчити цю роботу, бо з розривом контракту директором філармонії з американською стороною все повернулось до попередньої практики набору номерів для метражу виступу, що змусило мене вдруге залишити роботу у філармонії. Мені жаль, що перший в Україні театр народної музики пісні і танцю не відбувся.

Керівники творчих закладів, які не мають творчого потенціалу, приречені разом з колективом на довічну посередність у кращому випадку.

На фестивалі у Стражниці (колишня ЧССР) для програми «Жива вода» у регіонах на замовлення постановочної групи колективи готували свої обрядові блоки до 20 хвилин: хто весняний, хто літній, інші осінній та зимовий. Все це потім поєднувалось загальною режисурою як театральна вистава «Пори року».

На фестивалі у Кишиневі ансамбль Белградського університету, театралізуючи народну основу, показав усі регіони тодішньої Югославії як єдине театральне дійство. Завдяки ідеальній режисурі ця вистава з контрастністю епізодів та їх логічною послідовністю вилилися у свято загальної краси.

Володимир Назаров, додавши у свою відому групу музикантів – віртуозів жіночу вокальну групу, створив театр народного мистецтва у Москві. Розкриваючи той чи інший концертний номер через сюжетну дію та поєднавши все загальною темою (наприклад, як одна з них «Про кохання всіма мовами»), його програма набула вигляду закінченої театральної вистави. Чому б

нашим професійним колективам України не будувати свої програми за таким принципом, де розкривалися б сюжети народного дійства свого регіону, а за режисерським балансом складових підпорядковувалися б конкретній темі? Вистави за такими схемами виглядали б більш змістовними, цілісними та більш професійними.

Глибокі дослідження з цих питань мали б залишити нам великі практики І.О. Мойсеев та П.П. Вірський, але на жаль цього не сталося. Не претендуючи на якусь винятковість та літературну досконалість, аналізуючи роботи попередників та через свій власний досвід, я намагаюсь визначити принципи, за якими створюються хореографічні твори, тобто знайомлю читача з законами композиції. Оформлення вистави має робитися за законами тримірності сценічного простору. Ще з часів давньогрецького театру дія вистави відбувалась на фоні приміщення, де переодягались актори фасад якого виглядав фасадом якогось палацу. Для великих концертів - вечірніх вистав у місті Сегед (Угорщина) сцена побудована перед фасадом справжнього храму, де додавались певні декорації залежно від теми вистави, а світлом творилась достовірність події. У місті Сент (Франція) відкриття фестивалю народного танцю робилось на сцені перед тріумфальною аркою Римських часів, а закриття у майже розваленому амфітеатрі, все відбувалось увечері, тому дія фантастично розкривалось театральним світлом як якась історична подія. У церквах служба здійснюється перед іконостасом, який збудовано за вимогами законів тримірності. За цим принципом як рельєфний фон, я використовував оркестр на станках, в глибині сцени, у ансамблі «Ятрань» та «Зоряни».

Театр – це картина, у якій дія, як і мовчання, об'єднані цілим. Режисура у побудові вистави відбувається за законами часу і простору. Якщо у часі за законами драматургії розкривались сюжети у хронологічній або причинній послідовності через баланс складових театральних синтезу, то організація сценічного простору відтворювалась за законами традиційної тримірності та доповнювалась світловою драматургією. Далі передбачається образність у дії виконавців, про що писалось видатними митцями живопису, що у матеріалі важливо передати не тільки подібність та навіть характер людини, а і складність внутрішнього світу.

Якщо образність відтворювалась навіть у камені, то митцям нашого мистецтва варто подумати, як використати ці принципові можливості у живому виконанні. Є багато прикладів співіснування мистецтв живопису та танцю, але обґрунтованих спільних законів

творення не існує. Осягнути вище викладене я вже не встигну, тому раджу молодим колегам готувати себе до вирішення цієї проблеми у майбутньому. Все, що збиралось роками, я використав у своїй творчій роботі та виклав у цій книжці. З собою, кажуть, нічого не забереш, тому перший український методичний посібник з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» вже є. Межі досконалості не буває, тому я переконаний, моя робота ще буде дороблятися життям.

Зміст

ПЕРЕДМОВА	3
ПЕРШИЙ РІК НАВЧАННЯ	5
Теоретичний розділ з визначених тем	5
Мистецтво і його роль у житті суспільства	5
Історичний розвиток танцювальної культури в Україні.	10
Балетмейстер і сфера його творчої діяльності	23
Музика в хореографічному творі	29
Загальні закони драматургії та їх застосування в хореографії	34
ДРУГИЙ РІК НАВЧАННЯ	40
Теоретичний розділ з визначених тем	40
Малюнок танцю - складова частина композиції танцю	40
Хореографічний текст – складова частина композиції танцю	52
Робота балетмейстера по створенню хореографічного образу	59
Постановка танцю за записом	64
Програма (лібрето). Композиційний план	68
ТРЕТІЙ І ЧЕТВЕРТИЙ РОКИ НАВЧАННЯ	74
Теоретичний розділ з визначених тем	74
Сценічна обробка фольклорного матеріалу	74
Робота балетмейстера над народно-сценічним сюжетним танцем	79
Робота балетмейстера з композитором	84
Робота балетмейстера з художником	87
Виразальні засоби театральної режисури	92
Робота балетмейстера в колективі художньої самодіяльності	102
Зміст постановочної роботи в дитячих хореографічних колективах	105
Основи творчого процесу балетмейстера	108
Думки, поради та побажання	110
Видатні балетмейстери народного танцю	113
ПУБЛІКАЦІЇ ТА РОЗДУМИ	
За матеріалами VI Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти» (м. Умань, 19 квітня 2019 року)	116
Без надії сподіваюсь!	121

Музей історії українського хореографічного мистецтва як осередок кумуляції танцювального фольклору (С. Куценко) 122

ПІСЛЯМОВА 139

Послідовність тем, визначених змістом, є програмою викладання курсу «Мистецтво балетмейстера»

Навчально-методичне видання

Кривохижа Анатолій Михайлович
Мистецтво балетмейстера

Підписано до друку 17.03.2020 р. Формат 60х90/32.

Папір офсетний. Ум. друк. арк. 6
Тираж 100 прим. Замовлення № 3174

Видавничо-поліграфічний центр «Візаві»
20300, м. Умань, вул. Тищика, 18/19
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2521 від 08.06.2006.
тел. (04744) 4-64-88, 4-67-77, (067) 104-64-88
vizavi-print.jimdo.com
e-mail: vizavi008@gmail.com