

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет белорусской традиционной культуры и современного искусства

Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
С.В. Гутковская

_____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Н.В. Карчевская

_____ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ЭСТРАДНЫЙ ТАНЕЦ

для специальности (направления специальности)

1-17 02 01 Хореографическое искусство

1-17 02 01 06 Хореографическое искусство (эстрадный танец)

Составитель:

Чернышева Евгения Анатольевна

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета _____ 2017 г.
протокол № _____

Составители:

*Е.А. Чернышева, старший преподаватель кафедры хореографии УО
“Белорусский государственный университет культуры и искусств»;*

Рецензенты:

*В.Н. Панин, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь,
художественный руководитель ГТЗУ «Молодежный театр эстрады»;*

*кафедра режиссуры УО «Белорусская государственная академия
искусств», заведующий кафедрой, доцент В.В.Котовицкий*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Советом факультета традиционной белорусской культуры и
современного искусства*

(протокол от 26 сентября № 2)

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ.....	3
1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	5
2.1 Тематика лекционных занятий.....	5
2.2 Конспект лекций.....	6
2.3 Учебное пособие по отдельным разделам дисциплины	58
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	59
3.1 Тематика практических (лабораторных) занятий.....	59
3.3 Тематика индивидуальных занятий.....	63
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	65
4.1 Перечень вопросов к экзамену (зачету)	65
4.2 Задания для контролируемой самостоятельной работы.....	67
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	68
5.1 Учебная (типовая) программа	68
5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для дневной и заочной форм получения высшего образования	77
5.3 Список основной литературы.....	78
5.4 Список дополнительной литературы.....	78

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В пояснительной записке УМК (ЭУМК), отражаются цели и задачи учебного издания, особенности структурирования и подачи учебного материала, рекомендации по организации работы с УМК (ЭУМК).

Концептуальная основа УМК отражает современные достижения в области эстрадного танца, с сохранением при этом тесной связи с лучшими традициями классического хореографического и современных видов танца. УМК «Эстрадный танец» ориентирован на развитие личности обучающегося на основе усвоения универсальных учебных действий.

Методологической основой нового комплекса является системно-деятельностный подход. В этой связи практические задания к занятиям направлены на включение студентов в учебно-сценическую деятельность и выстроены в систему, позволяющую строить процесс обучения как двусторонний:

- **обучение как средство** формирования универсальных учебных действий и личностных качеств, студентов будущих артистов;
- **обучение как цель** – получение знаний в соответствии с компетенциями и требованиями к результатам освоения основной образовательной программы.

Основной целью УМК «Эстрадный танец» является предоставление учебных материалов для всестороннего освоения учебной дисциплины. В результате у студентов должны быть сформированы навыки применения танцевальной лексики как формы психофизического взаимодействия с партнером (объектом) в рамках драматической ситуации, отраженной в разработанном постановочном плане.

Основными задачами УМК «Эстрадный танец» являются:

- сократить время на поиск малодоступной практико-ориентированной литературы,
- искоренить возможность ошибки в анализе аналогичных, но неверных версий заданных аудио-, видеоматериалов,
- предоставить оригинальные учебные материалы в полном объеме, без сокращений, которые искажают алгоритм выполнения упражнений или целевые установки задания.

Комплекс содержит теоретические обоснования целенаправленного применения материалов, изучаемых в рамках дисциплины в УО БГУКИ при подготовке хореографических композиций.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Тематика лекционных занятий

1 курс

1 семестр

1. Типологические признаки эстрадного танца

2 семестр

1. Музыка в эстрадном танце. Жанровые особенности эстрадного танца

2 курс

3 семестр

1. Пластическая выразительность тела.

4 семестр

1. Система Ф.Дельсарта.

3 курс

5 семестр

1. Система Э. Жака-Далькроза.
2. Специфика сольного номера. Анализ красоты пластических линий в творчестве М.Эсамбаева.

6 семестр

1. Обусловленность возникновения и развития антуражного танца.

4 курс

7 семестр

1. Антуражный танец (на примере творческой деятельности шоу-балета Тодес Аллы Духовой).

8 семестр

1. Танец в мюзикле как жанр эстрадного танца
2. Концертная миниатюра. Разновидности и отличительные особенности

2.2 Конспект лекций

Лекция «Типологические признаки эстрадного танца»

Прежде чем приступить к определению особенностей развития эстрадного танца в Беларуси, нам представляется целесообразным раскрыть специфику эстрадного танца, выявить признаки эстрадности произведений хореографического искусства, что требует обозначения границ понятий и терминов. Предлагаемая нами трактовка объекта и предмета научной рефлексии требует концентрации внимания на выявлении специфики выразительных средств, присущих эстраднему танцу, и определении тех особых типов художественного мышления, которые их создают, фиксируют и выражают. Выявление всех качественных характеристик рассматриваемого типа творчества, позволит составить универсальную категориальную основу для интерпретации возникающих в сфере эстрадного танца художественных феноменов. Однако, в результате проведенного анализа литературы стало очевидным, что специфичность эстрадных жанров хореографии до настоящего времени исследователями не раскрыта.

Сложность изучения и анализа эстрадного танца связана с тем, что он находится в зоне пересечения двух видов искусства – хореографии и эстрады. Условно это отражено на схеме.



Рис. 1. Эстрадный танец – область пересечения хореографического и эстрадного искусства

Существует достаточно большое количество определений понятия «хореографическое искусство». Опуская многочисленные трактовки этого понятия, выработанные в разных исторических и культурных контекстах, сосредоточим внимание на определении, которое приводится наиболее авторитетным академическим энциклопедическим изданием, которым до сих пор являются: энциклопедия «Балет» под редакцией Ю. Григоровича. Энциклопедия «Балет» трактует искусство хореографии как «вид искусства, основанный на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела». Далее в этом же источнике указывается, что «хореография – искусство изначально синтетическое, ибо вне музыки, усиливающей выразительность танцевальной пластики, дающей ей эмоциональную и ритмическую основу, оно не может существовать. Вместе с тем хореография – зрелищное искусство, где существенное значение приобретает не только временная, но и пространственная композиция танца, зримый облик танцующих (отсюда – роль костюма, декоративного оформления и др.)». Кроме того, в энциклопедии «Балет» закреплена синонимичность терминов «хореографическое искусство», «танцевальное искусство», «хореография», «танец». Именно в таком качестве данные термины и будут использоваться в данной монографии. Дополнительно оговоримся, что термин «хореография» в его первоначальном значении как «запись танца» (от греч. choreia – пляска и grapho – пишу) употребляться в монографии не будет.

В отличие от понятия «хореографическое искусство» дефиниции «эстрадное искусство», «эстрада», «искусство эстрады» предстают в научных исследованиях гораздо более дискуссионными и размытыми. В данной монографии мы рассматриваем эстраду как полноценный вид искусства, однако следует отметить, что вопрос о принадлежности эстрады к системе искусств до сих пор вызывает споры.

Сходных позиций в классификации эстрадного искусства придерживаются такие ученые как В. Ванслов, А. Зись, М. Каган, отмечающие, что эстрада, а также цирк, в целом относятся к видам искусства, но наряду с чисто художественными жанрами в них есть и такие, которые находятся на границе между искусством и неискусством, а иногда и явно не являющиеся искусством. М. Каган писал, что эстрадное искусство является многофункциональным видом деятельности, для которой характерно «отсутствие единообразия строения художественной ткани». Опора именно на это положение, высказанное в работе М.Кагана «Морфология искусства», до сих пор позволяет искусствоведам полностью отрицать возможность классификации эстрады как вида искусства. Возникают парадоксальные ситуации – например, И. Смирнова, определяя сущностные характеристики музыкального искусства эстрады, относит его к разновидности театрального искусства.

Возвращаясь к вопросу неоднородности выразительных средств, присущих эстраднему искусству, отметим, что действительно, в современной эстраде объединено огромное количество разнородных по генезису, форме, характеру и содержанию видов зрелищ. Поэтому определение особенностей выразительных средств, присущих не только каждому из жанров в отдельности, но и всему единому синтетическому целому является существенной проблемой.

Рассматривая эстрадный танец логично было бы предположить, что он характеризуется какими-либо особенностями лексики или построения хореографического текста, поскольку именно движения человеческого тела, организованные особым образом составляют основу для видовой и жанровой атрибуции того или иного явления хореографической практики. Однако, в отличие от произведений других разновидностей хореографического искусства, имеющих в основе своей композиционную структуру пластический текст, построенный на достаточно ограниченной исторически сложившейся лексической системе, эстрадный танец такой

собственной, свойственной именно и только ему лексикой не обладает. Эстрадный танец как разновидность хореографии может существовать на любой лексической основе: классического, народно-сценического, джаз-танца и т.п. В связи с этим некоторые практики и искусствоведы, в числе которых Н. Шереметьевская, считают, что в определенных условиях любое произведение хореографического искусства может стать эстрадным.

Следует отметить, что в отличие от других видов искусства: изобразительного, музыкального и др., в хореографии практически не разработаны многие теоретические вопросы. Как отмечает в своей диссертации А. Меланьин, массив хореоведческой литературы достаточно обширен, но сведения и суждения содержащиеся в нем, достаточно разрозненны и разноречивы. На практике наблюдается весьма слабое соотношение с танцевальной реальностью таких общепринятых в искусствоведении понятий как *род, жанр, стиль* произведения, иную смысловую интерпретацию получают термины, заимствуемые из смежных видов искусства (*мотив, канон, контрапункт, графика, пластика, амплитуда, инерция и др.*).

Возвращаясь к эстраднему танцу, заметим, что классифицировать произведения хореографического искусства как эстрадные принято, в основном, по признаку места их исполнения. Таким образом, дефиниция «эстрадный танец» выступает весьма размыто и соответственно подменяется другой – «танец на эстраде». Однако нам представляется, что круг явлений, охватываемых последним определением является значительно более широким, нежели тот, который составляет предмет данного исследования. Если исходить лишь из принципа классификации по месту исполнения, то всё хореографическое искусство может быть поделено на две крупные группы жанров: театральные танцевальные жанры и эстрадные (внетheaterальные), так как любая концертная площадка, нетheaterальная сцена, стадион, клуб и т.д. является в широком смысле слова эстрадой («эстрада» — от французского *estrade* — «открытые

подмотки)). То есть простой механический перенос любого хореографического произведения со сцены театра в концертный зал должен повлечь его превращение в произведение эстрадного, что, вполне очевидно, не соответствует действительности. Так, например, сцены из балетов, исполняемые на концертных площадках или в условиях сборных программ, отнюдь не утрачивают в связи с этим своих видовых качеств и не перестают быть частью театрального зрелища. Очевидно, что исполнение хореографического произведения на эстраде является всего лишь одним из целого ряда классификационных признаков, позволяющих причислить данное произведение к эстрадным.

Рассмотрим некоторые определения «эстрадный танец», принятые в отечественном искусствоведении. В энциклопедии «Балет» он обозначается как «... вид сценического танца, небольшая хореографическая сценка, предназначенная для эстрадного исполнения (обычно в концерте). Построена на четкой драматургической основе, на лаконичных средствах хореографической выразительности». Однако, на наш взгляд, данная формулировка исключает из поля рассмотрения целый ряд явлений эстрадного танца, так как присущее ему внутреннее разнообразие жанров значительно богаче, нежели хореографическая сценка. Кроме того, понятие «вид сценического танца» определенным образом ограничивает понимание условий демонстрации произведений хореографического искусства только сценой и не включает в себя танцы, исполняемые в условиях, которые также можно назвать эстрадой: стадионы, уличные шествия, дискотеки, ночные клубы и т.д. Категория «эстрадное исполнение» представляется в данном контексте неясной и скорее условно-разговорной, нежели научной.

Другое определение дает Н. Шереметьевская: «Эстрадный танец – это музыкально-хореографическая миниатюра, идея которой выражена в четком драматургическом построении – с экспозицией, завязкой, кульминацией и финалом». Заметим, что наличие четкого

драматургического построения свойственно любым произведениям хореографического искусства. В данном утверждении мы исходим из общей практики хореографического искусства, а также из теоретических положений, разработанных в работах М. Фокина, И. Соллертинского Р. Захарова и В. Смирнова. В теории хореографии принят особый, отличный от теории музыки, театра и литературы взгляд на категории «драма», «драматургия». Согласно ему драматургия является первым компонентом композиции танца. Теоретики и балетмейстеры-практики под категорией «драматургия танца», «драматургическое построение» понимают особое гармоническое соотношение пяти частей: экспозиции, завязки, развития действия (ряд ступеней перед кульминацией), кульминации, развязки. В отечественной хореографии как аксиоматичное утвердилось следующее положение: «основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека (радость, горе, любовь, ревность, отчаяние и т.п.) или его свойства (доверчивость, хитрость, подозрительность, самовлюбленность, беспечность, неустрашимость, трусость). М. Фокин писал: «... Для развития танца ему нужно быть драматическим, в самом, конечно, широком смысле этого слова. Он должен быть действенным, содержательным, эмоциональным, одухотворенным. И это нужно не для драмы, а для самого танца». Сходную позицию занимал И. Соллертинский: «Современный танец утерял секрет непосредственной выразительности. Означать нечто, носить конкретный смысл он может лишь при условии его театрализации. Вне театральности он будет лишь отвлеченным орнаментом, арабеской, прихотливым узором, где игра движущихся линий будет рассматриваться как самоцель. Чтобы снова стать выразительным, танец должен превратиться в танцевальную драму, а танцовщик в хореографического актера...». Таким образом, развитая драматургия свойственна не только эстрадным, но и всем другим произведениям

хореографического искусства, которые нельзя отнести к его эстрадным жанрам. Однако отличия между эстрадными и «не эстрадными» произведениями весьма существенны и принципиальны. Эти отличия требуют более точного и полного научного осмысления. Поэтому и представляется целесообразным уточнить все эти понятия.

Чтобы раскрыть специфику эстрадного танца, необходимо определить типологические признаки и особенности, отличающие его от других разновидностей хореографического искусства.

Одну из наиболее очевидных и специфических черт различных эстрадных жанров исследователи видят в том, что эти черты сфокусированы в своеобразном ядре – номере, который можно считать их (эстрадных жанров) классификационной единицей. Ключевая – на пересечении теории и практики – проблема эстрадного номера обусловила то, что исследование его художественных и структурных особенностей стало одной из центральных задач данной работы. Попытаемся определить и проанализировать основные слагаемые элементы эстрадного танцевального номера, выясним функциональную и художественную нагрузку каждого звена и их взаимодействие.

Эстрадно-хореографический номер обладает художественными, композиционными и функциональными особенностями. Это – малая форма произведений, развлекательность, доступность его художественного языка для понимания зрителя, наличие в номере «варьете-момента», современность. Эти признаки отмечаются в работах практически всех исследователей эстрадного искусства, а С. Клитин объединяет их в так называемый признак эстрадности произведений искусства.

Последовательное использование малых форм является первым признаком эстрадности. Но малая форма широко используется и в других жанрах, которые во многом и принципиально отличны от эстрадных. Более того, практически во всех видах искусства малая форма существует на равных правах с крупной. Однако на эстраде равенство отсутствует,

взаимоотношения между малой и крупной формами носят иной характер. Даже когда эстрадные номера объединяются в программу, концерт, спектакль, эта крупная форма все равно остается вторичной, несамостоятельной, занимает по отношению к малой подчиненное положение. Именно номер диктует структуру спектакля, который состоит из таких номеров и во многом от них зависит. Малая форма произведений обуславливает и лаконизм всех её составляющих, начиная от краткости произведения, концентрации его содержательности и, как следствие, – лаконизм балетмейстерских, актерских и сценических выразительных средств.

Исторически происхождение эстрадного лаконизма детерминируется утилитарными обстоятельствами выступлений артистов. Открытые подмости, как правило, не предусматривали условий для использования декораций и участия большого числа исполнителей в каждом номере. Эти обстоятельства требовали применения приемов быстрой трансформации из образа в образ, с использованием лишь деталей костюма и реквизита, других лаконичных средств сценографии. Да и сами демонстрируемые произведения должны были быть краткими и броскими: иначе исполнители теряли бы внимание публики, стремящейся к разнообразию впечатлений. Позднее утилитарные обстоятельства, требующие лаконизма, отпали. Однако исторически выработанные в эстрадном танце приемы исполнительства укоренились и обратились в эстетические признаки эстрадного искусства.

На наш взгляд, самым коренным и наиболее заметным из признаков эстрадности в танце является фактор развлекательности. Различные жанры и формы хореографического художественного творчества, которые принято называть эстрадным танцем, воспринимаются прежде всего как развлекательные, ориентированные на проведение досуга. Следует отметить, что в отечественном искусствоведении эта функция рассматривается достаточно противоречиво и предвзято. До сих пор

развлекательность противопоставляется духовности и очерчивает скорее круг негативных значений. Однако надо отметить, что момент развлекательности в широком смысле является существенным для искусства вообще. Вот как писал об этом К.С. Станиславский: «Не будем говорить, что театр – школа. Нет, театр – развлечение». «Даже самая «серьезная» трагедия в театре может эстетически сопереживаться только в том случае, если она зрителя «занимает»; то есть если она ему доставляет духовное удовольствие. Момент развлекательности выступает в искусстве чрезвычайно богато и многослойно». Конечно, развлекательность присуща легким и серьезным жанрам в разной степени, и принципиальное различие между ними – в назначении каждого из жанров: если серьезное искусство призвано нести высокую этическую миссию, то искусство «легкое», судя хотя бы по его названию, существует для отдыха, удовольствия, развлечения. Но это вовсе не означает, что легким жанрам чужды черты искусства содержательного. Категории серьезного и легкого разделяет здесь не столько тематика, сколько характер обобщений.

Еще один специфический признак эстрадности хореографического произведения выражается в доходчивости, ясности пластического текста, который составляет основу композиции номера. Доступность хореографического текста для восприятия публики – это то, что отличает эстрадный танец от произведений других разновидностей хореографии. Если для эстрадного танца доступность для понимания пластического текста является одним из обязательных идентификационно-видовых признаков, то для других жанров хореографии (даже малых форм) он является отнюдь не обязательным. Например, в хореографических миниатюрах (назовём их условно «филармоническими»), поставленных для различных конкурсов и фестивалей современной хореографии, зачастую даже поощряется некоторая «кодировка» как смысла, так и непосредственно лексики миниатюры. Подобные хореографические жанры являются сложными, требующими определенной зрительской подготовки.

Они следуют утвердившимся канонам исполнительства, и требуют от аудитории сдержанности в поведении, собранности и сосредоточенности, что вовсе не обязательно для аудитории эстрадной.

То, что эстрада развивалась, прежде всего, как искусство праздничного развлечения, отвечавшего стремлению публики насытить свой досуг необычными впечатлениями, положительными эмоциями, обусловило необходимость доступности ее художественного языка, который не должен предполагать предварительной подготовки для понимания этого языка. Иначе публика не стала бы смотреть эти произведения. По этой же причине доступность на эстраде не может означать примитивность либо однообразие.

Именно поэтому еще одним существенным признаком эстрадности хореографического номера служит наличие в нём (номере) так называемого варьете-момента, который по аналогии с цирком можно назвать и эстрадным трюком.

Варьете-момент как некое общее качество, присущее всем развлекательным формам исполнительства, был выделен исследователем эстрады А. Мёллером-Бруком ещё в 1902 году в работе «Варьете». В своей книге Мёллер-Брук проследил проявление варьете-момента в искусстве различных времен и народов. То есть только тот танец, который содержит варьете-момент – нечто острое, выходящее за границы общепринятого (иногда даже за условные границы приличия), может считаться эстрадным. Так, в знаменитом танце «канкан» варьете-моментом стали прыжки в шпагат и синхронное исполнение танцовщицами *grand battements*, открывавших ноги и бельё исполнительниц, что, учитывая нормы морали конца XIX века, выходило далеко за рамки приличий. Варьете-моментом во многих танцевальных программах мюзик-холлов и современных шоу служит частичное обнажение тела. Однако таким варьете-моментом может быть и яркий запоминающийся костюм, и подчеркнута высокий уровень мастерства, которое само по себе уже становится предметом

восторженного отношения зрителей. И главное – варьете-моментом эстрадного номера может стать оригинальный, неожиданный балетмейстерский прием, дающий энергетический толчок всему действию. Балетмейстерский прием во многом может предопределить стиль миниатюры, путь к решению темы, образа и стать варьете-моментом номера.

Одним из наиболее очевидных признаков эстрадности хореографического номера является его современность. «Современность является законом для любого жанра эстрадного искусства». Соответственно любой эстрадный хореографический номер должен нести черты современности хотя бы в одном, а лучше в совокупности своих выразительных средств. То есть танец должен быть решен в соответствии с эстетикой современной пластики, современного костюма, современного музыкального материала. Даже если «...танец исторический или этнографический, то в его исполнении должен быть отражен современный взгляд на историю или этнографию». Следует отметить, что требование современности произведений является законом не только для всех жанров эстрады, но и для всех жанров отечественного хореографического искусства, развивающегося в русле традиции, положенной выдающимся балетмейстером М. Фокиным еще в начале XX века. Именно Фокин первым из деятелей хореографии провозгласил, что любая тема, идея произведения, его выразительные средства должны быть трансформированы сквозь призму современности: «В произведениях своих истинный художник, кроме вечного отражает неизбежно временное, настоящее. Он является выразителем чувствований, вкусов и дум своей современности. Идеи и творчество М. Фокина как родоначальника русского модерн-балета оказали определяющее влияние на развитие всего отечественного хореографического искусства и эстрадных его жанров в частности.

Особого внимания заслуживает тот факт, что зачастую признак современности хореографии рассматривается как тождественный его эстрадности. Однако это не совсем так. Действительно, любой эстрадный танец должен быть современным, но далеко не каждое современное произведение хореографического искусства может считаться эстрадным. В практике и теории хореографического искусства, особенно на территории постсоветского пространства, дефиниция «современный», а особенно её перевод на английский язык – «модерн» («modern») весьма размыты, далеко не всегда совпадают, а зачастую имеют и противоположный смысл по сравнению с теми, которые приняты в искусствоведении. Так, если под «модерном» в изобразительном искусстве, архитектуре, музыке обычно понимают короткий десятилетний период господства этого стиля на стыке XIX – XX веков, то в отечественной хореографии термином «модерн» обозначают и собственно технику танца-модерн, и джаз-танец, и contemporary, и любой стиль, где очевидны отступления от классических традиций танца. Кроме того, только в хореографическом искусстве постсоветского пространства стиль модерн хронологически не очерчен – и сейчас все неклассические произведения принято считать танцем-модерн. Появились даже устойчивые выражения «классика модерна», «классический модерн». Понятия «современный танец» и «танец-модерн» зачастую отождествляются. Однако такая размытость свойственна только отечественной хореографии. В результате анализа зарубежных источников стало очевидно, что на Западе под танцем-модерн принято понимать весьма определенные техники танца, в Америке это – техники Марты Грэтхэм и Лестера Хортон. Другие направления и техники танца относят к современному танцу, но не к танцу-модерн. Используя в данном исследовании выражение «модерн-танец» мы имеем в виду исключительно соответствующую технику танца, а «современная хореография» понимается нами в своём прямом значении.

Далее представляется целесообразным обратить особое внимание на

характер взаимодействия хореографического текста, пластического решения эстрадно-хореографического номера с тем музыкальным материалом, который лежит в его основе. Здесь следует заметить, что в отличие от других разновидностей хореографии, где замысел балетмейстера предшествует созданию или выбору музыки для произведения, в эстрадной хореографической практике, как правило, бывает наоборот. В эстрадных жанрах хореографии музыка является не просто важнейшим компонентом композиции номера — она является фактором, определяющим содержание, драматургию произведения. Эстрадный балетмейстер практически всегда работает с готовой музыкой и не имеет возможности сотрудничать с композитором. В ходе исследования стало очевидно, что все признаки эстрадности хореографического номера в той или иной степени присущи и его музыкальному сопровождению. Действительно, для эстрадного танца балетмейстерами чаще всего избираются эстрадные же музыкальные произведения. То есть музыка доступных для восприятия малых (куплетных, простых и сложных двух- и трёхчастных) форм, решенная в современной музыкальной стилистике, часто носящая развлекательный характер.

Очевидно, что каждый из признаков эстрадности хореографического номера: малая форма, развлекательность, доступность, варьете-момент, современность — может быть в той или иной мере присущ и другим видам искусства, но мы согласны с мыслью А. Анастасьева, высказанной им в предисловии к сборнику «Русская советская эстрада, 1917 — 1929»: «Существенно не то, что отдельные свойства эстрады присущи и другим искусствам, а то, что эти свойства в их комплексе отличают эстраду от других видов художественного творчества»

Очевидно, что каждый из признаков эстрадности хореографического номера: малая форма, развлекательность, доступность, варьете-момент, современность — может быть в той или иной мере присущ и другим видам

искусства, но мы согласны с мыслью А. Анастасьева, высказанной им в предисловии к сборнику «Русская советская эстрада, 1917 – 1929»: «Существенно не то, что отдельные свойства эстрады присущи и другим искусствам, а то, что эти свойства в их комплексе отличают эстраду от других видов художественного творчества».

Помимо основных представляется целесообразным рассмотреть еще некоторые из второстепенных признаков эстрадности, определяющие специфику эстрадного танца, касающиеся особенностей исполнительства и самой структуры хореографического номера.

Исследуя эстрадный танец, нельзя не отметить особенности творчества и места артистов на эстраде и специфичность функций балетмейстера.

Еще раз заметим, что поскольку и хореографическое, и эстрадное искусство относятся к зрелищам, то любое эстрадно-хореографическое произведение искусства может быть проанализировано не иначе, как будучи исполненным. В отличие, например, от теории музыки, где анализ произведения строится, прежде всего, на исследовании зафиксированного нотного текста, теория хореографии может основываться только на анализе исполненного сочинения. Следовательно, здесь невероятно возрастает значение изучения особенностей хореографического исполнительства.

Очевидно, что исполнительское искусство эстрадного танцовщика должно нести черты некоего генерализированного эстрадного стиля. Практика показывает, что далеко не каждый артист балета способен работать на эстраде, хотя встречаются случаи, когда артисты с одинаковым успехом выступают в нескольких разновидностях хореографического искусства, и это говорит о высочайшем уровне профессионализма. В связи с этим считаем необходимым представить идеальную модель эстрадного танцовщика.

Идеальный эстрадный танцовщик должен, на наш взгляд, обладать

привлекательной внешностью, хорошими профессиональными физическими данными. Он должен быть воспитан на школе классического танца (поскольку школа классического танца признана как наиболее эффективная в профессиональной подготовке артистов в области хореографии), владеть арсеналом абсолютно всех современных танцевальных техник: модерн-танца, джаз-танца, джаз-модерн танца, брейк-данса, всех видов тэп-данса, contemporary, диско, спортивного бального танца, хип-хопа и т.п., а также владеть навыками дуэтно-сценического и акробатического танца, народно-сценической хореографии. При всем этом эстрадный танцовщик должен обладать яркой актёрской индивидуальностью, то есть быть, по сути, танцующим актёром. И здесь следует отметить самое главное отличие – особый лаконизм и подвижность актёрской психотехники эстрадного танцовщика. Лаконизм этот обусловлен малой формой исполняемого произведения – за короткий временной промежуток артист должен успеть раскрыть образ. А так как в эстрадной программе танцовщик исполняет обычно не один, а несколько номеров (обычно самых разных по стилю, теме, избранным выразительным средствам) – возникает требование подвижности его актёрской психотехники. В качестве примера практически идеального эстрадного танцовщика можно вспомнить Махмуда Эсамбаева, артистизм которого, совершенное владение различными техниками танца, высочайшая культура исполнения и даже специфичная гибкость тела и детали сценического имиджа (например, его неизменная папаха и другие головные уборы) долгие годы привлекали пристальное внимание публики.

Всё это даёт нам основание для предположения о том, что высокий уровень профессионального мастерства артиста, его актёрская индивидуальность, некоторые особенности его пластики и даже имиджа могут быть вярете-моментом эстрадного номера.

Мы отмечаем особую роль балетмейстера на эстраде. Так же как и в других жанрах хореографии, балетмейстер, создавая произведение, выступает автором не только номера (режиссером), но и хореографического текста (хореографом). Он является автором смыслового, хореографического и сценического текста, творит реальность и смысловую, и основную по жанру – танцевальную. Но на эстраде балетмейстер гораздо чаще совмещает в себе автора не только сценарной драматургии (постановщика), но даже и автора костюмов и светового решения номера (сценографа). В отличие от балетмейстеров, работающих в других жанрах хореографического искусства, балетмейстер эстрады должен владеть гораздо более широким арсеналом выразительных средств и уметь их использовать в зависимости от творческих и индивидуальных особенностей артистов, с которыми он работает. То есть на эстраде существует большая, нежели в других видах хореографии, зависимость постановщика от индивидуальности и сценических возможностей исполнителя. В отличие от балета, народно-сценического танца и др., где центром соединения творческих усилий труппы, художника, композитора является замысел балетмейстера, на эстраде таким центром становится артист или группа артистов. Приходя на эстрадный концерт, публика стремится увидеть в исполнении конкретного артиста различные произведения, в балетном же театре, в основном, наоборот – конкретное произведение в исполнении артистов. Можно говорить о том, что эстрадный балетмейстер должен быть «растворен» в артисте. Если в других жанрах артисты воплощают авторский стиль балетмейстера, то на эстраде стилистика произведения зависит, во многом, от исполнительского стиля танцовщика. Видимо по этим причинам эстрадный танцовщик почти всегда становится соавтором произведения и часто выступает как балетмейстер, а репертуар солистов формируется как личный репертуар данных исполнителей. Этим объясняется трудность, а часто и невозможность «передачи» эстрадного номера другим артистам.

При анализе процесса создания танцевального номера мы пришли к выводу, что последовательность основных звеньев создания номера может быть охарактеризована двумя краткими формулами, которые ниже изображены схематически: балетмейстер ↔ артист (артисты) и балетмейстер = артист.

Эстрадный хореографический номер должен обладать законченностью и сбалансированностью всех своих структурных элементов. К последним мы относим: место, действие и время, которые находятся в определенной, специфичной для эстрады взаимосвязи.

При постановке и исполнении эстрадно-хореографического произведения следует учитывать материальную категорию места исполнения данного произведения. Под «местом исполнения» подразумевается сценическая площадка, выбор которой зачастую обуславливается нетворческими причинами, связанными с административно-эксплуатационными обстоятельствами существования эстрады. Обязательным требованием к месту исполнения эстрадного номера является более или менее приемлемое покрытие пола. Безусловно, эстрадно-хореографический номер порой может быть показан в самых сложных условиях, однако если место исполнения и характеристики площадки известны заранее, то её (сценической площадки) параметры могут непосредственно обуславливать предпочтительные краски и способы выразительности. Так, например, в условиях камерной сцены возможна тонкая психологическая нюансировка в актерской игре танцовщиков, бóльшая же по размеру – дворец спорта, стадион и т.д. – заставляет искать более рельефную, яркую пластику, более широкие по амплитуде, эмоционально мощные движения, использовать многоплановые хореографические рисунки, полифонические приемы изложения хореографической фактуры и т.п. По этой причине неуместен лирический дуэт во дворце спорта, равно как и массовые танцы на «территориально ограниченной» сцене клуба. Отметим, что при условии

исполнения эстрадно-хореографического номера на специально подготовленной сценической площадке, где установлены декорации, есть возможность использования концертно-театрального света и других сценических атрибутов, мы можем говорить о трансформации категории места из случайного, изменчивого фактора, почти не влияющего на художественные качества произведения, в фактор устойчивый, вступающий в равное соотношение с категориями действия и времени.

Действие – категория, включающая в себя хореографический текст эстрадного номера. В художественном отношении действие наиболее гибко. В связи с этим следует сказать, что конфликт, являющийся основой драматургии, действия произведений любого жанра, в хореографическом эстрадном номере как бы утрачивает свою определяющую роль. Это отнюдь не должно приводить к иллюстративности, просто на эстраде конфликт уходит в иную, скрытую сферу. Если, например, в балетном спектакле конфликтом, как объективной данностью, определяется развитие действия, расстановка персонажей и их характеристика, то на эстраде он как бы «фокусируется» в самом выступающем, в его отношении к происходящему. Душа артиста, его личность становятся «полем действия» конфликта. Иначе говоря, категория действия в эстрадном номере подвержена изменениям, вызванным внешними и внутренними причинами, которые определяются как индивидуальным характером творчества артиста или коллектива, так и особенностями зрительского восприятия. Концентрированность выразительных средств, как один из основных законов создания эстрадного номера, увеличивает меру условности действия, повышает цену пластической метафоры, аллегории, паузы, точно выверенного ритма. Эстрада предоставляет широкие возможности для любых, самых условных решений.

Как наиболее устойчивую можно охарактеризовать категорию времени. Это физический, заранее определенный период сценического

существования артистов, обусловленный хронометрией музыкального произведения, под которое исполняется танец. Если время затянуто – возникают хореографические длинноты, теряется восприятие, а, следовательно, и интерес зрителя к номеру; и наоборот, излишне сжатое время не позволяет раскрыть содержание произведения.

Следует заметить, что эстрадной хореографии присуща бóльшая свобода в обращении с художественным временем, здесь допускается любое смещение временных пластов и условность художественного пространства. Предельная концентрация выразительных средств активизирует воображение зрителя. Возникает особое, пользуясь современной терминологией, качество перцептуального (то есть специфически ощущаемого зрителем) времени и пространства. Мгновение может быть остановлено, запечатлено, подобно кинокадру. И напротив, большой временной пласт спрессован до нескольких мгновений.

Таким образом, категории места и времени понимаются как физические величины, являющиеся формообразующими факторами структуры эстрадно-хореографического номера. Как отмечал доктор искусствоведения И.Богданов, «...свое эстетическое значение они приобретают только в том случае, когда номер рассматривается с точки зрения художественного произведения. Следовательно, место и время имеют двойное толкование: структурное и художественное. Категория действия, как эстетическая величина, соединяет место и время, как бы одушевляя их, наполняя содержанием образованную ими форму».

Эстрадный номер воспринимается зрителями единицей художественной структуры, чем-то целым, где каждое звено зависит от другого и существует только в тесной взаимосвязи друг с другом. Любые нарушения, обрывы в цепи взаимообусловленных звеньев влекут за собой прекращение жизни номера как полнокровной единицы искусства.

Итак, выше нами была предпринята попытка определения общих типологических признаков, по которым хореографическое произведение

может быть номинировано как эстрадное. Будучи самостоятельной разновидностью хореографии, эстрадный танец является областью активного взаимодействия с жанрами других видов искусства (цирковыми, вокальными, инструментальными и т.д.). При этом происходит постоянное видоизменение этих жанров, их синтез, рождение новых, исчезновение старых. Подобная диффузия сильно осложняет изучение эстрадной хореографии.

Лекция «Музыка в эстрадном танце. Жанровые особенности эстрадного танца»

Возможность раскрытия внутреннего разнообразия эстрадного танца видится нам в подробном рассмотрении критериев и способов классификации его жанров. И в связи с этим особенно остро стоит проблема «имени» (термин Е. Назайкинского) конкретных жанров. Исследуя эстрадную хореографию, мы сталкиваемся всего буквально с двумя-тремя названиями жанров, что явно не соответствует многообразию творческой практики. К примеру, театроведение оперирует более чем 100 жанровыми терминами, теория музыки – 350. В эстрадном танце встречаются всего несколько жанровых названий: «канкан», «антре», «танго», «рок-н-ролл», «твист», «чарльстон», «go-go». Эстрадные балетмейстеры-практики почти всегда затрудняются с жанровым определением своих работ. Такое отсутствие дифференциации по жанровым признакам приводит к совпадению «имен» конкретных жанров с названием целой крупной группы жанров, что равнозначно, например, отождествлению названия жанра «соната» с названием группы жанров «инструментальная музыка».

Кроме того, при анализе жанров эстрадного танца встают и две проблемы, характерные в целом для хореоведения: полисемия жанровых названий и, вследствие этого, несоответствие «имени» музыкального жанра, на основе которого создано хореографическое произведение,

«собственному имени этого произведения», что обусловлено синтетичностью хореографии как вида искусства. И здесь вновь возникает проблема невозможности прямой экстраполяции результатов музыковедческих или театроведческих исследований на практику хореографии. Например, учитывая близость хореографии и музыки, представлялось бы логичным, что названия музыкальных жанров («вальс», «танго», «рок-н-ролл») должны были бы предопределять «имена» и жанров хореографических, то есть следовало бы говорить о музыкальных и хореографических жанрах, имеющих одинаковое «имя», как об инвариантах. Однако, уже в творческой практике XX столетия, начиная с А. Дункан и М. Фокина, которые первыми стали использовать для своих постановок музыку нетанцевальных музыкальных жанров (то есть, не предназначенную для танца, с не ярко выраженным моторным началом), такая привязка сначала ослабла, а затем и вовсе исчезла. В современном хореографическом искусстве можно встретить как произведения жанровые «имена» которых совпадают с соответствующими музыкальными, так и те, между которыми практически нет общего. Например, на музыку вальса может быть поставлен хореографический текст, в котором не будет ни одного типично вальсового па.

Для дифференциации произведений эстрадной хореографии нами выбраны критерии по аналогии с теми, которые раскрыты Е.В. Назайкинским в его труде по вопросам жанра и стиля в музыке. Это, в частности: условия исполнения, конкретное жизненное предназначение, состав исполнителей. Используется классификация Н. Шереметьевской по критерию характера содержания и форм его воплощения. Кроме того предлагается собственный критерий – характер образного взаимодействия.

В исследовании эстрадно-хореографических жанров нам представляется целесообразным ориентироваться, прежде всего, на два критерия: а) условия исполнения, б) характер содержания и формы его

воплощения, – ибо именно эти критерии наиболее доступны для непосредственного восприятия: зритель в первую очередь оценивает условия исполнения произведения и характер его содержания, и уже по этим признакам может судить обо всех остальных особенностях жанра.

Под классификационным критерием «условия исполнения» мы подразумеваем особую структуру коммуникации, в которой существенное значение имеют не только пространственные условия исполнения танца, но и многообразные нити, соединяющие танцовщиков и зрителей. Устойчивость и эффективность образующейся сети взаимоотношений определяется количеством участников коммуникации, характером их участия в общении, а также особенностями жизненного контекста (сиюминутного, социального, исторического).

Самыми первыми прообразами эстрадного танца были танцы на ярмарках, уличных празднествах, гуляньях, карнавалах. Таким образом, исторически первыми жанрами эстрадного танца стали жанры «уличного» танца. Они развиваются и в наше время. Исследователи эстрады и массовых праздников отмечают, что во всех формах «уличной» эстрады в XX веке, таких как карнавалы в Бразилии, на Кубе, Мексике, массовые праздники городов, праздники на стадионах, развлечения парков типа «Диснейленд», среди всех жанров эстрадного искусства доминируют именно музыкально-хореографические, массовые по числу участников.

Первые формы существования эстрадного танца, тесно связанные с праздничным досугом на открытом воздухе, позже стали соединяться с застольем в кафе и ресторанах. Следующими жанрами хореографической эстрады стали жанры, бытующие в варьете. На территории нашей страны варьете появилось приблизительно на 50 лет позже, чем в странах Европы, в первом десятилетии XX века, и имело

значительный перерыв в развитии (с начала 1930-х – до конца 1980-х гг.). Переход в закрытое помещение позволил решить несколько проблем, присущих «уличной» эстраде, а именно – убрать зависимость от погодных условий и стихийно организованной публики, которая в условиях замкнутого пространства уже не может свободно прервать процесс восприятия и отправиться дальше. Однако в варьете танец сталкивается с другими сложностями: процессы восприятия здесь тесно сплетаются с застольем и общением посетителей, тогда как в условиях уличного праздника эти виды досуговой деятельности обычно разъединяются территориально. Следовательно, танец в варьете строится по своим законам, обусловленным спецификой ресторанной обстановки и ограниченными условиями восприятия. Танцевальные программы варьете характеризуются большей, в сравнении с «уличной» эстрадой, степенью театрализации, усилением зрелищности за счет световых, лазерных эффектов.

Танцы в мюзик-холле занимают особое место среди жанров эстрадного танца. Мюзик-холл, по сравнению с варьете, является уже более масштабным зрелищем, относящимся к типу театрального спектакля, куда зрители привлекаются уже не сочетанием ресторанного обслуживания с концертной программой, а самим этим зрелищем. Развитию мюзик-холла как зрелища сопутствуют роскошь и гигантомания как в части пышной сценографии, костюмов, сложнейшей машинерии сцены, так и в части его зрительских помещений, где размещается несколько сотен, а порой и более тысячи человек. В мюзик-холле существует граница между залом и подмостками в виде световой рампы и очень часто занавеса. Именно в связи с приоритетом зрелищности в мюзик-холле утвердилась первостепенная роль балетного

ансамбля. Здесь сложились и существуют две позиции по отношению к имиджу танцовщиц (превалирует, однако, первый) – полного единообразия и возможность различия в облике в зависимости от индивидуального характера. Еще одна особенность танцев в мюзик-холле в том, что целый ряд хореографических номеров сочиняется специально для показа эффектного внешнего, сценического обрамления, а также то, что в постановке танцев обязательно учитывается лестничная конструкция, ставшая одним из постоянных компонентов сцены.

Как один из жанров эстрадного танца нами, впервые в отечественном искусствоведении, выделяется танец в мюзикле. Ранее танец в мюзикле принято было относить только лишь к театральным формам танца. Однако нам представляется, что по своим художественным и структурным качествам сам мюзикл всё более сближается с эстрадой, становясь разновидностью эстрадного зрелища. Мы предполагаем, что художественная природа мюзикла одинаково близка как театру, так и эстраде. В своем предположении мы исходим из того, что стабильным принципом, отражающим специфику мюзикла, является показ действия сквозь призму одновременно развлекательного и бытового. Несмотря на то, что в основе действия мюзикла лежит пьеса, тем не менее, он обладает и целым рядом черт эстрадности: отличается зрелищностью, синтетичностью, импровизационным характером игры, а самое главное – мюзикл характеризуется дискретной музыкально-драматической формой, иначе говоря – номерной структурой. И здесь, как отмечала Э.Кампус «хореография, пластика становятся важнейшим элементом в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением. Большинство музыкальных номеров, как правило, решается пластически. Характеры персонажей раскрываются как в пении, так и в танце». Далее исследователь пишет о том, что если в

опере и оперетте балетмейстер-хореограф выполняет более или менее важную, но все же второстепенную и эпизодическую роль, ограниченную рамками танцевальных эпизодов и хореографического антуража для певцов, то в практике постановки мюзиклов он часто становится вторым, а иногда и главным постановщиком. Приводятся примеры из творчества Дж. Роббинс, А. Де Милль и др.. Одними из самых впечатляющих компонентов лучших мировых мюзиклов являются оригинальное хореографическое решение и виртуозный пластический рисунок. Иначе говоря, в мюзикле драма, музыка и танец являются абсолютно равноправными, а хореография является активным компонентом сценического действия.

Таким образом, мы считаем, что танцы в мюзикле могут быть классифицированы как жанры эстрадного танца. Хореография мюзикла усваивает богатый опыт мюзик-холла, перенимая и эффектную подачу танца, и экстравагантность, и синхронность движений танцующих «гёрлс», и полифонию движения танцующей массы. Тем не менее, заимствования такого рода являются вторичными и явно контрастируют с главными признаками танца в мюзикле, которые заключаются в том, что синтезируемые хореографией бытовой танец, жест, пантомима дают художественное пластическое осмысление жизни, по значению своему сближающееся с музыкальным.

Представляется целесообразным выделить и отнести к жанрам эстрадного танца зародившиеся в 1970-х и получившие своё активное развитие в 1980 – 1990-х годах так называемые антуражные танцы. Этим определением мы обозначаем те жанры эстрадного танца, где средствами хореографии создается художественный, зрелищный антураж для вокалиста, и который в разговорной речи обычно

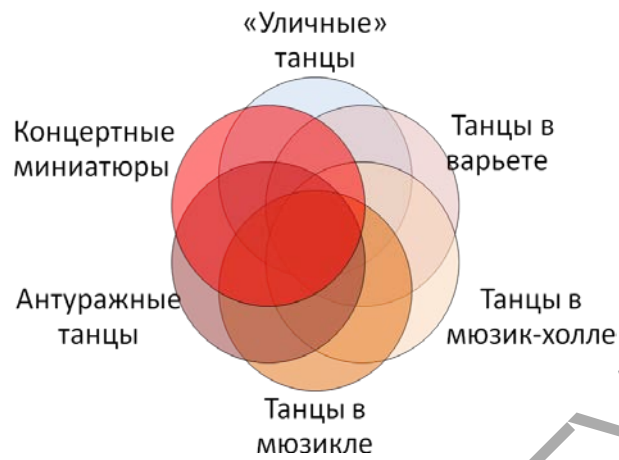
называется подтанцовкой. Появлению антуражных танцев способствовала высокая степень интеграции различных жанров эстрадного искусства. В 1960-х годах эстрадные певцы стали использовать для выступлений большие концертные залы, Дворцы спорта и стадионы, что повлекло за собой укрупнение масштабов зрительского восприятия. В связи с тем, что публика в этих условиях не может видеть лица, мимики, не ощущает дыхания артиста, и так как отличительной чертой эстрадной аудитории является доминирование зрительного восприятия, – для передачи содержания исполнителям требуется помощь своеобразного «видеоряда» – хореографии.

Однако мы согласны с Н. Шереметьевской в том, что «... с наибольшей четкостью признаки и специфические средства выразительности, присущие эстраднему танцу, выявляются в танцевальном номере, предназначенном для сборного концерта».

Действительно, в форме концертной миниатюры эстрадный танец предстает перед аудиторией в наиболее «химически чистом» виде, освобожденном от других компонентов праздника или театра. Подобная дистиллированность заставляет зрителей сосредоточивать внимание исключительно на художественных сторонах номера, на личности и мастерстве исполнителей. Именно в сфере концертного исполнительства можно выделить наибольшее разнообразие жанров эстрадного танца. Концертные жанры эстрадного танца составляют наиболее мобильную отрасль хореографического исполнительства.

Итак, нами выделены шесть основных групп жанров эстрадного танца, критерием разграничения которых стало различие коммуникативных ситуаций, в которых исполняется танец. Представим их следующей диаграммой, наглядно показывающей не только сами жанры, но и то, что ни одна из групп жанров не развивается

обособленно, а в реальной художественной практике «чистые» жанры встречаются очень редко.



Кроме того, очевидно, что коммуникативный контекст исполнения эстрадного номера весьма изменчив. Существует множество вариантов изменения контекста в зависимости от числа танцовщиков и зрителей, формы хореографической композиции, функций участников, их целей и потребностей. Однако во всех вариантах типичная коммуникативная структура жанров эстрадных произведений остается константной. В самых общих чертах можно проиллюстрировать это графическими схемами.

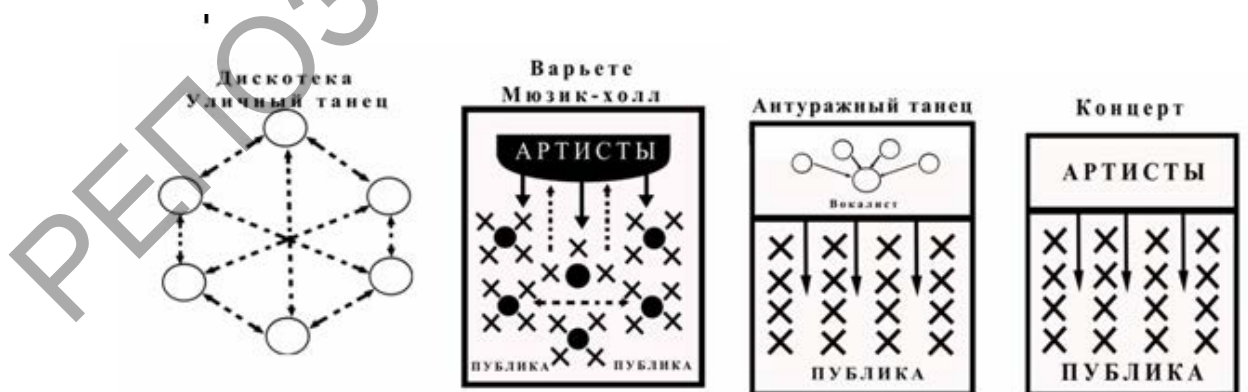


Рис.5. Особенности коммуникативных связей в разных группах жанров эстрадного танца.

Еще более сложной является проблема классификации произведений эстрадного танца по характеру содержания и формам его

воплощения. Можно попытаться классифицировать жанры эстрадной хореографии по применяемому в них лексическому модулю (танцевальной технике): классического танца, джаз-танца, contemporary и т.д. Однако в связи с тем, что эстрадный танец обычно строится на сочетании различных технических приемов, такое подразделение не даст верной и полной характеристики жанров эстрадного танца. Эстрадному танцу свойственна синтетичность выразительных средств. Именно поэтому Н. Шереметьевской было предложено комплексное определение жанров по их тематическим и техническим свойствам, а также по характеру музыкального материала, на который они созданы. По классификации, разработанной Н. Шереметьевской, основными жанрами эстрадного танца являются:

- « – акробатический танец, с наметившимися внутри него тенденциями тематического разнообразия – героики, лирики, гротеска;
- классический танец – почти смыкающийся виртуозностью поддержки с акробатическим;
- сюжетно-характерный танец во всех разновидностях (его подчас называют сюжетно-танцевальной миниатюрой);
- народный танец, как сольный, так и массовый, решенный по схеме построения эстрадного танца;
- военная пляска – массовая и сольная, построенная на элементах пантомимы, народных танцевальных движений и строевых упражнениях, исполняющихся на народную и военную музыку;
- массовые танцы гёрлс, основанные на синхронных ритмических и физкультурных движениях, исполняющиеся под джазовую музыку;
- ритмические танцы, или «танцы в современных ритмах», вобравшие в себя приемы чечетки, степа, бытового танца, также исполняющиеся под аккомпанемент джаза или инструментальных ансамблей».

Возникновение жанров, продолжительность их существования и исчезновение некоторых находятся в тесной зависимости от особенностей развития и функционирования музыкально-хореографической среды в целом, от запросов времени. Именно поэтому жанры, представленные в классификации Н. Шереметьевской, значительно видоизменились, а некоторые исчезли вовсе. Эти изменения будут рассмотрены нами далее в третьей главе. Тем не менее, до настоящего времени эта жанровая типология была единственной, предложенной в искусствоведческой литературе, указывавшей на существенные и специфические стороны жанров эстрадного танца и во многом позволившая нам идти к определению сущности этой разновидности хореографического искусства.

Развивая подход, предложенный Н. Шереметьевской, заострившей внимание на синтетичности эстрадно-хореографических произведений, мы предлагаем классифицировать их по характеру взаимодействия и типу образности структурных элементов номера – хореографического текста и музыки. Тут следует отдельно рассмотреть обобщенную типологическую схему образного взаимодействия хореографии и музыки. Следует, однако, иметь в виду, что понятие типа образного взаимодействия является формализацией содержания. В нем мы абстрагируемся от конкретной пластико-хореографической и интонационно-музыкальной сущности образа и рассматриваем лишь его структуру. Поэтому предлагаемый нами подход к систематизации эстрадных хореографических произведений представляет собой вариант формально-структурного анализа и не может быть признан исчерпывающим при изучении конкретных явлений хореографического творчества. Тем не менее, его применение может дать, на наш взгляд, определенную основу для более глубокого целостно-содержательного анализа.

Выделив в структуре хореографического произведения два основных компонента: хореографический текст (*ХТ*), музыкальное сопровождение (*МС*) – и определив их основные взаимоотношения как преобладание тенденций к образной детализации (*д*) или образному обобщению (*о*), мы получаем возможность рассмотреть целый ряд типологических образований, характеризующих различные синтетические структуры. Для полноты картины необходимо также учесть распространенные в эстрадной практике случаи, когда к системе добавляются другие компоненты, несущие образную нагрузку. Таким компонентом выступает, например, поэтический текст (*ПТ*) в случаях, когда номер поставлен на основе песенного материала, или эстрадный трюк (*ЭТ*). Следует иметь в виду, что один из компонентов системы может не иметь в ней существенного значения и нести минимальную образную нагрузку. Обозначим такие случаи буквой «*м*» – минимальное образное значение.

Теперь количество элементов, взаимодействующих в синтетической структуре эстрадно-хореографического произведения, увеличилось и может быть представлено следующим образом:

ХТм — хореографический текст с минимальным образным содержанием, не несущий значительной драматургической нагрузки;

МСм — музыкальное сопровождение, которое не имеет самостоятельного образного содержания, «поддерживающее» хореографический текст простейшими ритмогармоническими формулами-схемами;

ХТо — текст, имеющий образно-обобщенный (однозначный, не детализированный) характер;

МСо — музыкальное сопровождение, несущее самостоятельные функции образного обобщения и музыкального формообразования;

ХТд — хореографический текст со сложной детализированной образной структурой;

МСд — образно-дифференцированное и детализированное музыкальное сопровождение.

Отметим, что представленные структурные элементы равнозначны в определении жанровой принадлежности синтетического целого. Итак, мы предлагаем следующие классификационные формулы: *ХТм+МСм*; *ХТм+МСо*; *ХТм+МСд*; *ХТо+МСм*; *ХТо+МСо*; *ХТо+МСд*; *ХТд+МСм*; *ХТд+МСо*; *ХТд+МСд*. Выделение некоторых структур может показаться парадоксальным. Например, структура *ХТм* может квалифицироваться как нереальная или, во всяком случае, антихудожественная. В действительности хореографические тексты такого рода широко распространены. К ним следует отнести такую особенность современной эстрадно-хореографической практики, как невиданную ранее популярность антуражного танца, хореографический текст которого чаще всего не имеет самостоятельного образного содержания. Конечно, некоторые структуры, например *ХТд+МСм*, представляются нам маловероятными, так как источником, стимулом детализации хореографии всегда является образное содержание музыкального сопровождения, но всё же иногда и они встречаются. В целом предложенная классификация структурных элементов синтетических эстрадных музыкально-хореографических систем фиксирует достаточно большое и разнообразное количество образных связей между основными элементами художественной структуры хореографических произведений, и каждый из этих вариантов соответствует определенному типу номеров, реально существующих в хореографической практике. Рассматривать здесь все варианты не представляется возможным и необходимым. Далее мы будем останавливаться на тех из них, которые наиболее типичны и характерны для эстрадного танца.

Эстрадные танцевальные жанры могут быть классифицированы и по критерию их конкретного жизненного предназначения. Следуя жанровой систематике, предложенной немецким музыковедом Г. Бесселером [цит. по

129] для музыки, мы разделили все эстрадно-хореографические жанры на две крупные группы: бытовые и преподносимые танцы. Соответственно тогда к жанрам преподносимой эстрадной хореографии можно отнести: танец в вальсе, танец в мюзик-холле, танец в мюзикле, концертную миниатюру, а к бытовой – «уличный» танец, танец на дискотеках, танцевальных вечерах. В этой связи следует отметить те особенности корреляции, которые существуют в эстрадном танце между его жанрами и сферами профессионального и любительского творчества. И здесь следует уточнить понятия «профессиональное» и «любительское» в сфере художественной практики. Сложилось три подхода к данному вопросу. Первый – это разграничение профессионального и любительского по формальным признакам, таким как получение или неполучение материального вознаграждения за определенную деятельность; уровень образования по специальности, подтвержденный соответствующим дипломом. Второй подход – это разграничение по наличию и особенностям коммуникации «исполнитель – публика», то есть по вопросу «для кого?». Если в профессиональной сфере обязательно наличествует противопоставление «артисты – публика», где для артистов главным является реакция зрителя, то в сфере любительской такого противопоставления может и не быть, а впечатление и реакция публики не столь существенны, а могут и отсутствовать вовсе. То есть творчество профессионала – для публики, а творчество любителя – для себя. Третий подход – разграничение по уровню художественных достижений в определенной области (в нашем случае – в эстрадном танце), где менее высокий уровень характеризуется как любительский, а более высокий как профессиональный.

Очевидно, что первый и второй подходы не соответствуют реальной эстрадной практике. Так, большинство любительских коллективов эстрадного танца в нашей стране являются профессионально-

ориентированными, то есть их главной задачей является не самореализация участников посредством общения друг с другом в процессе хореографической деятельности, а их самореализация в общении с публикой, то есть такая же, как и у профессионалов. Помимо того, уровень художественных достижений многих любительских коллективов бывает выше, чем профессиональных. Поэтому в данном исследовании мы исходили из третьего способа дифференциации художественной практики эстрадной хореографии на сферы профессионального и любительского, отдельно оговаривая случаи, где мы имеем в виду другие подходы.

Таким образом, очевидные, на первый взгляд, прямые корреляции: бытовые жанры ↔ любительская сфера, преподносимые жанры ↔ профессиональная сфера выступают как неадекватные. Так как: а) все бытовые жанры – любительские, но не все любительские – бытовые; б) все профессиональные – преподносимые, но не все преподносимые – профессиональные. То есть профессиональная сфера напрямую связана с преподносимыми жанрами эстрадного танца, а любительская сфера оказывается значительно шире и захватывает всю жанровую систему этой разновидности хореографического искусства, что наглядно может быть проиллюстрировано графической схемой.

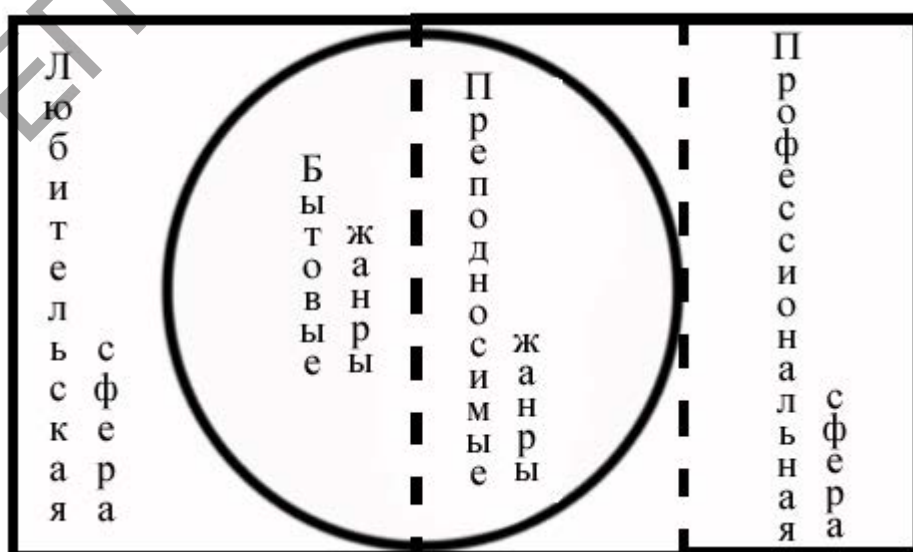


Рис.6. Корреляция бытовых и преподносимых жанров со сферами профессионального и любительского искусства.

Лекция «Антуражный танец (на примере творческой деятельности шоу-балета Тодес Аллы Духовой)».

С начала 1990-х годов мы можем говорить о резком сдвиге в структуре массового восприятия, произошедшем вследствие ориентации шоу-бизнеса, и эстрадного танца как его части, на экранную телевизионную культуру. У публики в результате активного применения разнообразных технических средств (компьютерная графика, видео, широко распространившиеся в последнее время новые цифровые технологии, визуальные спецэффекты и т.п.) происходит формирование доминантной установки на зрелищность, яркость шоу. Именно поэтому наиболее активное развитие получили те жанры танца, которые сочетались с другими видами и жанрами искусства, в частности с вокальными. К таким относится антуражный танец, стремительно распространяющийся с начала 1990-х.

В связи с этим представляется необходимым проанализировать творчество балета «Тодес» под руководством А. Духовой, который оказал и оказывает большое влияние на современную эстрадную хореографию Беларуси и, в частности, на антуражный танец. Особенно актуальным исследование влияния «Тодеса» на эстрадную хореографию видится в связи со сложившимся несоответствием между интенсивной концертной практикой коллектива и полным игнорированием его деятельности со стороны критики.

Говоря о влиянии «Тодеса» на эстрадный танец, можно найти некоторую аналогию с тем влиянием, которое оказал в свое время Государственный ансамбль народного танца под руководством И.

Моисеева на развитие народно-сценической хореографии. Проанализируем, какими же факторами предопределен успех этого коллектива.

Шоу-балет «Тодес» был создан в 1986 году, в период стремительного падения престижа профессий эстрадного танцовщика и балетмейстера, что вызывало большой отток высокопрофессиональных специалистов из этой разновидности хореографии. Эстрадный танец на том этапе всё больше развивался в русле одного жанра – варьете. А. Духовой был выбран особый путь развития коллектива. Она не стала создавать очередную программу-варьете, с традиционным набором номеров: антре, цыганский, восточный а la ruse и т.д., а предпочла сотрудничество с вокалистами. «Тодес», который в начале своей деятельности вовсе не был заметным явлением, стал широко известен именно благодаря своему участию в качестве антуража в программах наиболее ярких звезд российского шоу-бизнеса. Следует сказать, что различные коллективы и ранее участвовали в концертах знаменитых певцов, но они либо транспонировали на эстраду принципы и приемы балетного театра, либо выносили на сцену номера в стиле всё того же варьете и мюзик-холла. «Тодес» же стремился найти собственный почерк. Наиболее заметными ранними работами коллектива стали номера в концертах С. Ротару, но окончательному выкристаллизовыванию собственного стиля способствовало сотрудничество с В. Леонтьевым в его шоу «Джордано Бруно», «Полнолуние» и «По дороге в Голливуд». В этих программах «Тодесу» удалось не уйти на второй план, а создать равнозначное действие наряду с В. Леонтьевым. Коллектив участвовал в программах не только в качестве одного лишь антуража, но и представил на суд зрителей несколько самостоятельных номеров. В вышеупомянутых программах В. Леонтьева удачными кажутся «Восточный» и «Зарождение» в «Полнолунии», пролог в «По дороге в Голливуд», антураж для песен «Казанова», «Море» и некоторых других.

В работе над этими программами был применен принципиально новый подход к антуражному танцу – он заключался в стремлении максимально учесть и использовать пластический потенциал артиста, для которого и создается антураж. Впервые балет танцевал не за исполнителем, выполняя роль украшения, а вместе с ним. В. Леонтьев, а позднее и другие исполнители, с которыми сотрудничал «Тодес»: А. Буйнов, Т. Буланова, К. Орбакайте, Ф. Киркоров, В. Меладзе, В. Пресняков, Л. Долина, – практически никогда просто не стояли на сцене, а зачастую полностью повторяли хореографический текст «Тодеса», упрощенный лишь до той степени, чтобы оставалась возможность петь. Новизна подхода к танцу на эстраде заключалась и в построении самого антуражного номера, когда композиционная структура танца была полностью тождественна структуре песни. Так, например, в повторяющихся припевах многократно использовались одни и те же танцевальные комбинации; развитие действия происходило лишь в куплетах-запевах, а инструментальный проигрыш полностью отдавался балету, который либо «работал» несколько усиленный вариант всё тех же комбинаций из припева, либо предлагал зрителю трюковую часть. Работа с танцевальной лексикой для антуражного номера строилась по принципу полной разработки одного или нескольких лейтдвижений, зачастую не самых сложных. Следует заметить, что в качестве преобладающих хореографических рисунков А. Духова чаще всего избирает линейные, наиболее выразительные в условиях крупных сценических площадок и требующие от танцовщиков идеальной синхронности и отточенности пластики.

Помимо анализа творчества «Тодеса» в сфере антуражного танца, безусловно, внимания заслуживают и самостоятельные концертные миниатюры. Нельзя не отметить, что в номерах коллектива ярко отображаются реалии современной жизни. Так, появившиеся в творчестве многих современных драматургов, поэтов, художников

постмодернистские мистико-эротические темы, утверждающие незащищенность человека ни перед роком, ни перед низменными инстинктами, мотивы личного одиночества, непонимания друг друга, взаимной неприязни, жестокости урбанизированного общества проявляются в эстрадной хореографии и в номерах «Тодеса» в частности. Показательны в этом отношении такие концертные миниатюры коллектива, как «Офис», «Мы».

Миниатюра «Мы» изначально задумывалась как видеоклип, и лишь впоследствии стала самостоятельным номером. Номер не наделен сюжетом (в видеоклипе сюжетная линия намечена, но в концертной миниатюре она убрана, целью является показ хореографического стиля «Тодеса»), но, тем не менее, обладает драматургическим развитием. В этом номере (музыка А. Гарнизова) впечатляющего воздействия на зрительскую аудиторию А. Духова достигает предельной концентрацией выразительных средств (крупно, рельефно выявленное пластическое решение, активный эмоциональный напор исполнителей, совершенство их технической подготовки). Отметим, что как в этой миниатюре, как и в некоторых других работах коллектива, используется схема построения концертного номера, сходная с той, которая в свое время была разработана И. Моисеевым. Миниатюра композиционно состоит из 3 частей. Экспозиция начинается с шагового ритмического антре продолжительностью в 16 тактов, которое заканчивается люфт-паузой, затем идет собственно сам номер, где довольно трудные и сложные ритмически комбинации перемежаются с более легкими, проходными движениями. В первой части балетмейстер как бы представляет публике участников, технические возможности которых позволяют использовать уже в начале номера интересные акробатические связки, особенно сложные в силу необходимости делать их предельно синхронно и в достаточно высоком темпе. В центральной части, наиболее динамичной, насыщенной виртуозными движениями, где отдельные танцовщики

исполняют действительно уникальные трюки (дорожки сальто, колёса через одну руку, рандат-фляки, стойку на руках с одновременной разножкой «ножницы» и т.д.), возникает хореографическая кульминация. Заканчивается номер двумя танцевальными комбинациями, характерной особенностью которых является многократное исполнение одного и того же движения всеми танцовщиками во все более нарастающем темпе, и эффектным финалом – резким подъездом с прыжка – на колени вперёд и остановкой в позе на полу.

Одним из лучших номеров «Тодеса» стала миниатюра «Офис». В отличие от многих постановок «Тодеса», «Офис» – номер не массовый, а камерный и наделенный сюжетом. Это действительно наиболее удачная постановка в смысле четкости и точности драматургического решения. Сцена своеобразным световым занавесом разделена на две части – правую и левую, где работают две пары танцовщиков. Особенность режиссерского решения состоит в том, что обе эти пары никогда не танцуют одновременно: когда световая пушка направлена на левую часть – в затемнении правая, и наоборот. В результате создается иллюзия одновременности происходящих в разных местах событий. В этом номере свет является действенным элементом и в то же время своеобразной декорацией и во многом служит целям создания образа и настроения миниатюры. Прием переключения внимания зрителей с помощью света заимствован у кинематографии, и в частности у современных видеоклипов, одним из выразительных средств которых является максимально динамичный монтаж кадров. Таким своеобразным монтажом хореограф добивается мгновенного переключения внимания зрителей.

Еще одним постановочным ходом является использование мини-декораций: стола и стула в левой части сцены и дивана – в правой. Надо отметить, что эти элементы абсолютно оправданны и функциональны, стол и диван не просто стоят на сцене – все действие происходит именно

с их участием.

«Офис», поставленный на музыку А. Гарнизова, по сути, представляет собой два дуэта. Анализируя этот номер, напрашивается параллель со знаменитыми в 20-е годы XX-го века «танцами апашей» и «танго смерти», которые являлись своеобразными хореографическими боевиками. Как и «танец апашей», так и «Офис» – это своеобразная разновидность танго, но с переосмыслением движений, продиктованных образами героев. В наши дни А. Духова лишает женщину покорности и отдает ей главенствующую роль в дуэте. Как и «танец апашей», постановка изобилует множеством изобретательных поддержек и акробатических трюков. Но, как и «танцы апашей» справедливо называли упадническими, так и к постановке А. Духовой можно применить определение постмодернистские, для которых характерна высокая степень толерантности к вседозволенности. Номер, несомненно, получился очень ярким, драматургически целостным по форме, с выразительным пластическим мотивом. Кроме того, постановка очень музыкальна, замечательно используется режиссерский прием включения света в соответствии с событийным и музыкальным рядом, кроме того – это один из немногих номеров «Тодеса», где ярко проявляются актерские индивидуальности исполнителей. Пожалуй, трудно предъявить какие-либо претензии к форме, а вот к содержанию их множество. По сути – на сцене показаны два половых акта, где в одном эмоционально активна женщина и пассивен мужчина, а в другом, соответственно, – наоборот. В финале обнаруживается, что две пассивные половины – это муж и жена. Таким образом, перед зрителем представлены сцены двойного адюльтера.

Отметим, что «Тодес» стал также основоположником принципиально нового для эстрадного танца подхода к выбору костюмов. «Тодес» работает как бы в «контрапункт» с другими эстрадными коллективами, где костюмы, стилизация которых доходит до уровня, принятого в вальсе, являются главным выразительным средством. В

программах балета А. Духовой практически (за исключением самых ранних) не встречаются костюмы, украшенные перьями, блестками, камнями, почти нет и головных уборов. Костюмы коллектива предельно, иногда даже нарочито, аскетичны и функциональны, предназначены для того, чтобы у танцовщиков была возможность показать технику. Чаще всего это простые платья с высокими разрезами, купальники, брюки, комбинезоны. Костюмы легко трансформируются, и довольно часто можно видеть, что часть костюма из одного номера используется в следующем, иногда костюм вообще не меняется, а добавляются лишь некоторые детали. Главное для «Тодеса» – это движение, и костюм даже не обязан подчеркивать его, основное требование – удобство. Именно таким образом на сцене как часть сценического костюма появились наколенники, что было обусловлено увлечением «Тодеса» партерной техникой, различными падениями, поворотами на коленях и т.д. Ещё 20 лет назад это вызывало эстетический шок у зрителей, а теперь не вызывает смущения, что под строгим платьем – грубые ботинки либо кроссовки. Таким образом, «Тодес» стал законодателем мод и в этом вопросе.

При анализе деятельности коллектива в области антуражной хореографии, а также в сфере концертной миниатюры, становится очевидным, что варьете-моментами в творчестве «Тодеса» стали не только балетмейстерские находки, но и высокий уровень исполнительства, которое характеризуется, прежде всего, широтой амплитуды и четкостью движений.

В постановках «Тодеса» часто используется постмодернистский прием цитатности. Так, в номерах коллектива можно встретить явные цитаты из работ Б. Фосса, М. Кэнигхэма, Элвина Эйли, из постановок различных западных танцевальных групп, клипов телеканала MTV и даже балетов (например, из «Лебединого озера»). Это хореографическое цитирование подчеркивается цитированием музыкальным, иронически

трансформированным композиторами, пишущими для «Тодеса». Однако зачастую Духова злоупотребляет этим приемом и цитатность переходит в плагиат. В целом для «Тодеса» наиболее характерными являются структуры ХТд+МСм, ХТм+МСо+ПТм, ХТд+МСм+ПТм.

Слабым звеном коллектива представляется некоторая актерская унификация, проявляющаяся в преобладании массовых, довольно техничных и быстрых танцев и нивелировании артистических задатков исполнителей.

«Тодес» в настоящее время стал «фабрикой танца», направленной, прежде всего, на получение коммерческого успеха. К самостоятельным номерам подход, безусловно, более бережный, но, тем не менее, определяющим в постановке номеров является не создание художественного образа, а чистое, техничное (иногда до механицизма) движение, которое здесь выступает как симулякр, постмодернистская подделка без подлинника. Это приводит к тому, что самостоятельные программы коллектива кажутся несколько однотипными: номера идут практически в одинаковом темпо-ритме (чаще очень быстром), отсутствует интонированность, кантиленность движений. На этом фоне выгодно смотрятся миниатюры, в которых выразилось некоторое стремление А. Духовой к театрализации танца: «Офис», «Бар», «Куклы», «Птицы», антураж к песням А. Буйнова «Мои финансы», «Любовь – это сон», К. Орбакайте «Танго втроем», «Воскресенье вербное», «Хулиганы», «Позови меня».

Одним из наиболее существенных отличий, позволивших «Тодесу» сыграть знаковую роль в развитии эстрадного танца, стал учёт, а затем и активное использование в деятельности коллектива, технологий арт-менеджмента и рекламы. Изначальная нацеленность «Тодеса» на развлекательность, зрелищность и охват как можно более широкой зрительской аудитории, коренным образом контрастирует с теми поисками, которые ведутся отечественной хореографией в сфере,

соотносимой с понятием «танец постмодерн», когда произведения часто создаются для узкого круга ценителей, а то и только для самовыражения их создателей. «Тодес», ставший самым удачным коммерческим явлением в хореографии ярко отразил тенденции массовизации искусства, стирания граней между художественным и нехудожественным.

На примере творчества шоу-балета «Тодес» можно проследить действие многих тенденций, развития эстрадного танца. Так, успех коллектива, во многом обусловлен частыми трансляциями его выступлений на телевидении, что, в свою очередь, вдохновило многочисленные эстрадные коллективы, в том числе и в нашей стране, на подражание.

Лекция «Концертная миниатюра. Разновидности и отличительные особенности»

Еще один критерий для классификации эстрадного танца может быть сформулирован в форме вопроса: кто исполняет танец? Критерии классификации в форме вопросов – где, кто, для кого, для чего исполняют, что исполняется, были предложены для музыкальных произведений В.А. Цуккерманом, мы сочли возможным экстраполировать этот подход на исследование эстрадного танца. Следует отметить, что классификация по данному признаку, сложившаяся в практике эстрадной хореографии, является единственной, которая признается всеми её деятелями. Это: а) сольный танец, б) дуэтный танец, в) малая группа (от 3 до 5 танцующих), г) ансамбль (6 и более человек), д) массовый танец. По первым четырем группам жанров (а – г) строится система судейства на международных конкурсах эстрадного танца. Массовый танец относится к бытовому танцу, где количество танцующих может быть сколь угодно большим и изменяться в зависимости от желания самих танцующих. В этом заключается его отличие от ансамблевого, где количество исполнителей

определено изначально. Классификация по составу исполнителей может быть проиллюстрирована схемой:



Любой из номеров, относящихся по составу исполнителей к определенной жанровой группе, может исполняться мужским, женским или смешанным составом.

Сольный номер (мужской, женский)

а) *вариация*. Стандартная схема построения хореографической вариации: 48 тактов (А – В – А), где первые 16 тактов – экспозиция, завязка (выход танцовщика, представление пластического мотива); вторые 16 тактов – ступени перед кульминацией (развитие пластического мотива); и следующие 16 тактов – варьирование лексики и рисунка первого периода и кульминация-финал, совпадающая с развязкой. Вариации обычно начинаются с выхода артиста из-за кулис, а заканчиваются остановкой после кульминации в какой-либо позе на сцене. В современной эстрадной хореографии форма вариации уже не столь популярна как в начале его развития, однако по-прежнему существует. Вариация часто включается, также, в более сложные жанровые композиционные структуры – например в массовый номер.

б) *монолог* – наиболее распространенная модель сольного номера. Схемы построения разнообразны. Достаточно часто при постановке используется более сложный, чем в вариациях музыкальный материал, что

соответственно усложняет и хореографическую структуру номера. Например, одной из наиболее распространенных, является форма хореографического rondo (А – В – А – С – А – D – А и т.д., при этом форма музыкального материала зачастую бывает значительно проще формы хореографической. Так, хореографическое rondo может быть поставлено на простую музыкальную двухчастную форму (А – В), где музыкальная часть В будет хореографически каждый раз усложняться и обновляться. В последнее время наметилась тенденция исполнения монологов без музыкального сопровождения вообще, либо под аккомпанемент различных шумов. Монолог, в отличие от вариации, часто исключает выход исполнителя (он, к началу номера уже находится на сцене).

в) *соло – воображаемый диалог*. Эта форма предполагает либо общение танцующего с кем-то невидимым, либо с чем-то или кем-то конкретным. Примером такого воображаемого диалога может быть пластический «разговор» танцовщика с гитарой, цветком, зрителем в зале.

Дуэт (смешанный, женский, мужской)

а) *двойка*. Простейшая модель танца двух партнеров. Представляет собой танец в унисон (иногда в таком танце встречаются самостоятельные комбинации для каждого партнера). Обычно исполняется танцовщиками одного пола.

б) *па-де-де* (смешанный дуэт). Представляет собой *entré* (выход танцовщиков), затем *adagio*, мужская вариация, женская вариация и *кода*. Эта форма типична для балетного спектакля, и является одной из наиболее популярных, исполняемых на эстраде. Обычно бессюжетна.

в) *танец-диалог*. Каждый из партнеров проводит в пластической форме свою тему, несущую мысль и чувство. В развитии и борьбе этих двух тем они приходят к единству или к победе одного над другим. Такой дуэт может закончиться и гибелью одного из персонажей.

в-1) *дуэт лирический (смешанный дуэт)*. Чаще всего является своеобразной формой *adagio*, для которого характерна лексика,

основанная на движениях классического танца и танца модерн (различные *developpees*, *renverse*, *grand rond de jambe*, *port de bras*, большие позы различные поддержки – партерные, средние, воздушные и т.д.). В основе драматургии лирического дуэта обычно лежат особенности интимных отношений персонажей. В связи с тем, что личные взаимоотношения, тема любви, нежности, являются наиболее интересными для зрителя – жанр лирического дуэта остается одной из наиболее распространенных моделей эстрадного номера.

в-2) *дуэт-противостояние* (смешанный, мужской, женский). Драматургической основой этой формы могут быть различные типы конфликтов между партнерами (страсть, ненависть, страх, соперничество, тоска и т.д.); между внешними обстоятельствами и партнерами и др. Лексика строится на основе любых жанров хореографического искусства и их сочетании. Наиболее распространенными примерами таких дуэтов являются различные танго.

в-3) *перепляс* (смешанный, женский, мужской). Своеобразное соревнование танцующих в мастерстве, красоте, удали и т.д. В основе пластических характеристик персонажей могут лежать как средства одного жанра хореографии (например, народно-сценического танца), так и разных (например, один танцовщик исполняет классические движения, а другой народные или эстрадные). Обычно носит шуточный характер.

Трио (женские, мужские, смешанные).

Танцы для трёх солистов могут быть сочинены в четырех вариантах: три женщины, трое мужчин, две женщины и один мужчина и двое мужчин и одна женщина.

а) *па-де-труппа* (смешанное – два танцовщика, одна танцовщица; две танцовщицы, один танцовщик; женское; мужское). Эстрада часто заимствует эту типичную для балетного театра модель, включающую: *adagio*, первую женскую вариацию, мужскую вариацию, вторую женскую

вариацию и коду. Па-де-труа обычно носит в эстрадном танце бессюжетный характер.

б) *любовный треугольник*. Многообразие тем и нюансировок практически безгранично, и именно эта форма трио является наиболее распространенной на эстрадной сцене.

Квартеты (женские, мужские, смешанные).

Квартет может быть создан для четырех женщин, четырех мужчин, двух женщин и двух мужчин, трех мужчин и одной женщины, трех женщин и одного мужчины, то есть возможны пять вариантов исполнительского состава.

а) *па-де-кватр*. Включает *adagio*, вариации (в различных комбинациях участников) и коду.

б) *два дуэта*. Модель представляет собой развитие действие в устойчивых взаимоотношениях каждого из дуэтов и их (дуэтов) взаимодействие друг с другом (например, смена партнера партнеров и их обратное возвращение). Может быть построен в форме *adagio*, вальса и т.д.

в) *трио и солист*

Ансамблевые номера (от 5 исполнителей и более)

Композиционно номера этой жанровой группы обычно строятся по примеру кордебалетных групп и ансамблей. Однако драматургически возможно выделение или противопоставление солистов и дуэтов массе, противопоставление одних групп другим. Наиболее распространенная композиционная модель эстрадного ансамблевого номера такова: экспозиция (выход, изложение исходного пластического мотива); завязка (повторения с последующими изменениями исходного пластического мотива); ступени перед кульминацией (вариации солистов (либо вариации пластического мотива, либо пластический контрапункт)); кульминация (пластическое «тутти» – фантазия на тему основного пластического мотива); развязка («пластическая реприза», строящаяся на повторении исходного пластического мотива). Кульминация и развязка в ансамблевых

номерах часто совпадают. Композиционные модели ансамблевых номеров предполагают более сложную разработку в пластическом мотиве рисунков, использование полифонических приемов передачи хореографической фактуры, за счет некоторого снижения лексической сложности.

Итак, мы считаем, что для полной характеристики эстрадно-хореографического произведения целесообразно использовать все возможные критерии и системы классификации, так как они не противоречат, а дополняют друг друга. Нами предложены пять типов классификационных жанровых структур эстрадного танца, разделяемых по следующим критериям:

- а) условия исполнения;
- б) характер содержания и формы его воплощения;
- в) тип образного взаимодействия музыкального сопровождения и хореографического текста;
- г) конкретное жизненное предназначение;
- д) состав исполнителей.

Лекция «Танец в мюзикле как жанр эстрадного танца».

Следующие жанры эстрадного танца, выделенные нами ранее, – танцы в мюзикле. В наши дни они завоевывают все большее признание. Мюзикл, как это не парадоксально, соотносится с многими тенденциями, характерными для эпохи постмодернизма – так же, как постмодернизм стирает грани между массовым и элитарным, так и мюзикл предназначен одновременно и интеллектуальной (элита), и массовой аудитории, так же, как в постмодернистском искусстве велика степень интеграции различных искусств, так же это происходит и в мюзикле. «Феномен мюзикла не такой уже загадочный. Демократичный театр, успешно балансирующий на грани популярной музыкальной классики и эстрады, использующий современную лексику и достижения родственных

искусств, и прежде всего – пластического. Театр развлечения, доведенный в лучших своих образцах до уровня искусства, одинаково приемлемый для интеллектуалов и доступный для унитарной аудитории».

Стремительный рост популярности мюзикла, с одной стороны, предсказуем, с другой – парадоксален. На фоне общей коммерциализации и «постмодернизации» многие виды искусства, в том числе кино, театр и даже живопись, стремятся к большему натурализму, большей силе воздействия, достигаемой за счет размывания границ между искусством и жизнью. Мюзикл же дает пример нового (и довольно резкого) поворота к абстрактному искусству. «Как в жизни» здесь только сюжет, остальное диктует исключительно закон жанра – герои не говорят, а поют, танцуют и даже совершают акробатические трюки. Особенность отечественной судьбы мюзикла – в потрясающей способности славянского менталитета ассимилировать практически все, попадающее в сферу его влияния. И потому сегодня мюзиклом именуется без преувеличения любой музыкальный проект, будь то простенький водевиль с незатейливыми куплетами, или преобладающая на подмостках большинства театров драма с музыкой, реже – грамотная музыкальная комедия, или бесконечные шоу с претензией на синтетичность с участием артистов классического балета, академического вокала и циркового искусства. У белорусской публики мюзикл всегда вызывал огромный интерес, но, как отмечает Н. Ювченко: «Произведения, которые могли бы называться в иных социокультурных условиях мюзиклами, в Беларуси, и не только в ней, зачастую носили более разнохарактерные наименования». Действительно, те спектакли, которые сегодня идут в Государственном музыкальном театре, в антрепризах и драматических театрах и которые их создатели называют мюзиклами, зачастую, не совсем точно соотносятся с названием жанра. Первые подступы к освоению мюзикла сделаны, но, например, «Юнона» и «Авось» и «Орфей и Эвридика» в музыкальном театре тяготеют, скорее, к жанру рок-оперы, «Галактика любви» – к

традиционному концертному обозрению, состоящему из отдельных номеров, «Севастопольский вальс» – к жанру советской оперетты. Во всех них очевиден примат вокально-хоровых номеров, а пластические возможности труппы практически не используются. В то время как, и здесь мы полностью согласны с Н. Ювченко, – именно «большой динамизм, виртуозность хореографии» отличают мюзикл от классической оперетты.

Предпринимаются попытки освоить этот жанр и Республиканским театром белорусской драматургии. Как положительный момент следует отметить то, что все они идут на белорусском языке. Но в детских спектаклях этого театра: «Папялушка, альбо Хрустальны туфлік», «Айбаліт, Бармалей пра жывёл і Брадвей» не соблюден основной принцип мюзикла – равноправие трёх составляющих: музыки, драмы и танца. Причем хореографические номера в них вообще носят эпизодический, случайный характер, пластика никак не помогает довершению образов героев. Особо следует отметить недостаточно высокую хореографическую и вокальную подготовку артистов.

Ближе всего к жанру стоят работы «Буратино. Ву» Государственного музыкального театра, «Золушка» и «Мэри Поппинс» антрепризы под руководством А. Ранцанца. однако ввиду ограниченности постановочных ресурсов, а в силу этого и малочисленности труппы, и скудости сценической выразительности – эти спектакли также не могут быть названы мюзиклами. Тем не менее, начавшийся в России в конце 1990-х настоящий бум этого жанра, с некоторым опозданием, но дошёл и до Беларуси.

Все типологические признаки жанра прослеживались в мюзикле «Пророк» (музыка И. Олейникова, либретто Н. Дуксина, режиссер Я. Юзефович), премьера которого состоялась в Минске 30 августа 2007 г. Пластико-хореографическое решение «Пророка» гармонично соединяло в себе разностилевые номера: от тэп-данса, до contemporary. Успех мюзикла

во многом объяснялся высоким профессиональным уровнем танцовщиков, участвовавших в проекте. К сожалению, по целому ряду причин, сценическая судьба этого мюзикла была недолгой.

25 марта 2008 года продюсерский центр «Спамаш» представил зрителям премьеру мюзикла «Байкер» по мотивам романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (музыка В. Кондрусевича, режиссер Г. Давыдько, хореограф Н. Тарашкевич). В отличие от мюзикла «Пророк», в котором хореография имела действенное значение и выступала, наряду с музыкой и драматическим искусством, как равноправный компонент действия, в «Байкере» танец выполнял некие вспомогательные функции. Хореографические линии расслаивались на партии солистов и партии балетного ансамбля, причем и первые, и вторые были весьма схематичными, строились на многократных повторах довольно простых движений. И если относительно солистов невыразительность, схематичность пластико-хореографического решения их образов еще можно было оправдать недостаточным уровнем хореографической подготовки актеров, то явная скудость, а порой и полное отсутствие пластического мотива в партиях танцовщиков вызывала недоумение. По сути, высококлассные танцовщики, прошедшие кастинг на этот проект, выполняли в спектакле роль «движущейся декорации», лишь изредка пластически иллюстрируя и комментируя содержание отдельных номеров. Кроме того, хореография мюзикла в целом отличалась несколько устаревшей стилистикой – недостаточная плотность лексики, ритмическая монотонность хореографии и т.п. Тем не менее, опыт постановки мюзикла «Байкер», несмотря на его сценическую недолговечность (также как и «Пророк», мюзикл выдержал лишь несколько показов), представляется нам весьма ценным, поскольку впервые полномасштабный проект был осуществлен силами исключительно белорусских авторов, постановщиков и исполнителей.

Одной из наиболее удачных попыток в постановке мюзиклов, в том

числе и точки зрения художественного уровня хореографии, можно назвать «Голубую камею» (музыка К. Брейтбурга, либретто К. Кавалеряна, режиссура и хореография Н. Андросова), появившуюся на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра в 2011 году. Примечательно, что для хореографического воплощения замысла постановщиков использовалась не балетная группа театра, а исполнители, прошедшие специальный кастинг, причем предпочтение отдавалось тем из них, кто владеет техникой так называемых, стритовых (от англ. street – улица) направлений танца, занимающих значительное место на современной хореографической эстраде. Впоследствии это привело к появлению в театре двух балетных трупп – в одну из них входят танцовщики, имеющие классическое хореографическое образование (они исполняют балетные спектакли, входящие в репертуар театра), основу другой составляют танцовщики эстрадного направления (исполняют хореографические партии в мюзиклах и опереттах).

Отметим, что растущая популярность мюзикла и опыт первых постановок на отечественной сцене, неуклонно актуализировали проблему подготовки синтетических артистов, и в частности танцовщиков, в совершенстве владеющих не только как можно большим количеством современных хореографических техник, но и исполнительскими навыками в других видах искусства (вокала, акробатики, декламации и т.д.). Смелый проект Белорусского государственного университета культуры и искусств по постановке полномасштабного мюзикла «Дубровский», показал, что эта проблема успешно решается. Над спектаклем работала та же постановочная группа, что и над «Голубой камеей» – композитор К. Брейтбург, автор либретто – К. Кавалерян, режиссер и хореограф – Н. Андросов. Для хореографии «Дубровского» характерны четкость, лапидарность пластического мотива, смелое сочетание разностилевых лексических элементов, умелое

использование полифонических приемов построения пластико-хореографического текста. Отдельно следует отметить, что впервые на белорусской сцене хореография в мюзикле исполнялась не исключительно танцовщиками, а всеми участниками (пластически решены даже некоторые сцены у артистов находящегося на сцене оркестра). Среди участников мюзикла только 4 танцовщика, хореографические партии которых лишь несколько усложнены по сравнению с партиями артистов хора и певцов-солистов, по сути, танцовщики выполняют функцию танцевальных лидеров. Тем не менее, исполнение характеризуется слаженностью, в необходимых сценах – абсолютной синхронностью, широтой амплитуды движений, четкостью позировок, особой актерской экспрессией, энтузиазмом, свойственной молодежи. Таким образом, «Дубровский» по всем признакам соответствует жанру мюзикла, поскольку, как отмечает Н. Ювченко, для постановочной эстетики мюзикла характерно сочетание развитой музыкальной драматургии с не менее развитой пластической, а обязательным компонентом мюзикла является движущийся, танцующий хор.

2.3 Учебное пособие по отдельным разделам дисциплины

1. Танец на эстраде / Шереметьевская Н.В. // Режим доступа:
<http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000000/>

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика практических (лабораторных) занятий

На лабораторных занятиях отрабатываются технические навыки хореографического исполнительства, совершенствуется исполнение разных стилей эстрадного танца, развивается артистичность студентов, приобретаются навыки составления и постановки концертных номеров, а также ведения репетиционной работы, отрабатывается методика изучения отдельных движений и проведения урока эстрадного танца, идет работа над развитием художественного вкуса и полным раскрытием музыкальных и хореографических способностей и знаний студентов. Лабораторные занятия являются основой учебного курса и составляют 354 часа.

Тематика практических (лабораторных) занятий.

1 курс

1 семестр

1. Истоки современной танцевальной эстрады
2. Новый танцевальный жанр – пластическо-акробатический дуэт
3. Принципы классификации жанров эстрадного танца
4. Методика упражнений для развития пластичности, силы, подвижности
5. Упражнения в положении стоя (последовательная разработка всех групп мышц)
6. Упражнения в начальном положении сидя и лёжа
7. Основные позиции, положения и функции рук в эстрадном танце
Положения кисти – вытянутая, сокращённая. Jazz hand
8. Сдвоенная функция ног: перемещение тела в пространстве и исполнение самостоятельных движений.
9. Позиция ног: I позиция (параллельная; аут; ин), II позиция (параллельная ; аут; ин),
10. Позиция ног: III позиция (аналогичная классической), IV позиция (аут; параллельная), V позиция (аут; параллельная)
11. Положения стопы point и flex, prance и kick
12. Deep contraction , high release , drop корпуса.
13. Упражнения на развитие гибкости позвоночника.

2 семестр

1. Изоляция головы: наклоны, повороты, круги, полукруги.
2. Изоляция головы: из стороны в сторону, диагонально, крестом и квадратом.
3. Изоляция плечевого пояса.
4. Прямые направления плеч, крест и квадрат.
5. Полукруги и круги плечами.
6. Восьмерка, твист, шейк.
7. Изоляция грудной клетки: движения из стороны в сторону и вперед-назад.
8. Горизонтальные и вертикальные кресты и квадраты в грудной клетки.
9. Изоляция пелвиса: квадрат, круги.
10. Упражнения для развития подвижности бедер: полукруги, восьмерка.
11. Упражнения для развития подвижности бедер: shimmy jelly roll lift
12. Изоляция рук: движения изолированных ареалов.
13. Круги и полукруги кистью, предплечьем, всей рукой целиком, переводы из положения в положение.

2 курс

3 семестр

1. Упражнения для развития позвоночника.
2. Основные положения корпуса: flat back вперед, назад, в сторону.
3. Полукруги и круги торсом.
4. Deep body bend.
5. Твист и спираль в корпусе.
6. Contraction, release, high release.
7. Положения: arch low back curve и body roll (волна – передняя, задняя, боковая)
8. Jack knife. Hinge.
9. Упражнения на развитие координации.
10. Свинговое раскачивание двух центров.
11. Параллель и оппозиция движений двух центров.
12. Координация движений рук и ног без продвижения.
13. Комбинация на основе пройденного материала.

4 семестр

1. Кросс. Передвижение в пространстве.
2. Шаги с трамплинным сгибанием коленей при перемещении из стороны в сторону и вперед-назад.
3. Шаги по квадрату. Шаги с мультипликацией.
4. Основные шаги афро-джаз танца.
5. Latin walk. Step ball change.
6. Трехшаговые повороты и полуповороты на двух ногах.
7. Триплеты с продвижением вперед, назад и по кругу.
8. Step ball change на месте, в продвижении, с вращением.
9. Комбинации на 32 и 64 такта.
10. Пантомима в эстрадном танце.
11. Специальные требования к пантомимной лексике (перевес упражнений на гибкость, силу, выносливость).
12. Поиски нового жанра, объединяющего танец и пантомиму, роль пантомимы в эстрадном танце.

3 курс

5 семестр

1. Семиотика тела. Статика. Динамика.
2. Семиотика по Дельсарту – определение состояния человека.
3. Исследование равновесия позы, определение средств достижения того или другого смысла позы (статика).
4. Исследование законов движений и условий, при которых движение будет выразительны (динамика).
5. Тройственное начало: центробежные силы, центростремительные силы, нейтральные силы.
6. Три вида деятельности человека: ощущение, мышление, чувство.
7. Развитие системы Ф. Дельсарта в творчестве представителей танца модерн К. Йосса, Р. Лабана.
8. Оригинальные этюды с анализом по системе Ф. Дельсарта.
9. Сочинение, показ и анализ танцевального этюда на пластическую выразительность.
10. Сохранение в этюде принципов последовательности включения суставов в движение; связь между эмоциональным состоянием человека и его движениями.
11. Противопоставление при перемещениях.
12. Методика упражнений на аналитическое и синтетическое восприятие движений разных частей тела.
13. Разработка мышечной свободы как основы культуры движений – пластики.
14. Свободное вращение головы (тренинг освобождения мышц шеи).
15. Вращение плеч (тренинг овладения мышцами плечевого пояса).
16. Разработка гибкости позвоночника.
17. Разработка подвижности бедер.
18. «Импульс» и «волна». «Импульс» – показатель точки возникновения движения и его энергии.

6 семестр

1. «Волна» – распространитель начатого “импульсом” движения и показатель его направления.
2. Возникновение “импульса” в разных частях тела: ”импульс”(руки) прямо, ”импульс” (руки) в сторону, ”импульс” ноги.
3. “Волна”: волна руки, волна ног – корпуса – головы – рук, волна бедер – ног, сквозная волна.
4. Специальные упражнения на развитие музыкальности, слуха и ритмических способностей.
5. «Ритмическая гимнастика» Жака-Делькроза.
6. Работа с разными типами записи танца.
7. Разбор комбинаций, записанных словесно-графическим способом.
8. Сочинение, постановка и запись учебной комбинации.
9. Видеозапись танца – более совершенный способ записи.
10. Разбор и постановка танца по видеозаписи.
11. Разбор музыкального материала.
12. Разбор лексического материала.
13. Постановка номера.
14. Народный танец как один из основных жанров на танцевальной эстраде.
15. Анализ лучших номеров из программ И.Моисеева.
16. Специфика сольного номера на эстраде.
17. Создание эстрадного танца для конкретного исполнителя.

4 курс

7 семестр

1. Работа над сольными этюдами.
2. Формирование замысла сольного этюда.
3. Подбор музыкального материала.
4. Подбор лексического материала.
5. Работа над синхронностью исполнения лексики этюда.
6. Работа над синхронностью исполнения лексики и рисунков этюда.
7. Танец в варьете, мюзик-холле.
8. Традиционный подход к созданию танцевальных номеров в варьете.
9. Лучшие мюзик-холлы и театры варьете мира.
10. Постановка танцевального номера из репертуара Фридрихштадт-палас.
11. Работа над синхронностью исполнения танцевального номера в бродвейском стиле.
12. Просмотр видеозаписи мюзикла “Кошки”.
13. Изучение хореографических композиций из мюзикла “Кошки”.
14. Подход к имиджу танцовщиков.
15. Особенности исполнительской манеры.
16. Работа над исполнительской манерой.
17. Номер К.Голейзовского «Тридцать английских гёрлз».
18. Работа над этюдом на основе пройденного материала.
19. Этапы отработки технической и художественной стороны танцевального этюда.
20. Работа над эмоциональной выразительностью.

8 семестр

1. Интеграция разных жанров эстрадного искусства в антуражном танце.
2. Особенности работы с песенным музыкальным материалом.
3. Определение стиля музыкальной композиции.
4. Подбор лексического материала.
5. Соотношение музыкальной и пластической формы.
6. Соотношение словесного и хореографического образа.
7. Определение цели концертной миниатюры.
8. Цель антуражного танца.
9. Цель концертной миниатюры и цель антуражного танца – общее и различное.
10. Анализ творчества шоу – балета “Тодес” в сфере эстрадного искусства.
11. Учет пластического потенциала вокалиста, для которого создается танцевальный антураж.
12. Сочинение и исполнение хореографического антуража на песни из репертуара белорусских исполнителей.
13. Работа над хореографической композицией из репертуара А. Шаркуновой.
14. Определение стиля музыкальной композиции.
15. Сочинение хореографического антуража.
16. Работа над синхронностью исполнения танцевального этюда.
17. Работа над манерой исполнения.
18. Соотношение словесного и хореографического образа.
19. Подбор лексического материала.
20. Работа над синхронностью исполнения.
21. Жете антурнан с перекатом на полу.
22. Постановка рисунков танца.
23. Работа над синхронностью исполнения лексики и рисунков танца

3.3 Тематика индивидуальных занятий

На индивидуальных занятиях, которые проводятся во всех семестрах, закрепляются знания по методике изучения отдельных движений и комбинаций эстрадного танца, изучаются литература и видеоматериалы, на них отводится 36 часов.

Темы индивидуальных занятий:

1 курс

1 семестр

1. Основные черты (“эстрадность”) танцевального номера
2. Работа над развитием эластичности мышц

2 семестр

1. Составление ритмической комбинации на основе пройденного материала
2. Составление учебной комбинации на основе базовых шагов.

2 курс

3 семестр

1. Составление комбинации на основе лексики джаз-танца.
2. Составление учебной комбинации на вращение со смещением оси.

4 семестр

1. Составление танцевального этюда, основным выразительным средством которого является пантомимная пластика
2. Работа над развитием гибкости позвоночника.
3. Разбор урока эстрадного танца по записи.
4. Составление учебной комбинации на изоляцию.

3 курс

5 семестр

1. Составление танцевального этюда по системе Ф.Дельсарта.
2. Работа над техникой исполнения Low back и body roll.
3. Составление развернутой комбинации на основе танца модерн.
4. Составление учебной комбинации с продвижением в пространстве.

6 семестр

1. Принципы разбора комбинации по видеозаписи
2. Составление хореографического этюда по видеозаписи.
3. Работа над манерой исполнения.
4. Составление развернутой комбинации для собственного исполнения.

4 курс

7 семестр

1. Проведение репетиции по отработке синхронности исполнения танцевальной комбинации.
2. Составление комбинации на основе пройденного материала.
3. Составление учебной комбинации на основе базовых шагов афро-джаз танца.
4. Работа над манерой исполнения афро- джаз танца.

8 семестр

1. Составление плана занятий по эстраднему танцу.
2. Составление развернутой комбинации или этюда на основе джаз танца.
3. Кросс.
4. Особенности исполнения жете антурнан с перекатом на пол.
5. Составление этюда на основе песни.
6. Учет пластического потенциала вокалиста.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Перечень вопросов к экзамену (зачету)

1 семестр

- знать правильность исполнения упражнений для развития пластичности, силы и подвижности разных частей тела;
- уметь грамотно показать основные положения и позиции рук, ног, корпуса;
- определять принципы классификации жанров эстрадного танца;
- уметь грамотно показать этюды на развитие пластичности и подвижности тела;
- анализировать цели и задачи данных этюдов;
- знать специфические черты эстрадного танца.

2 семестр

- знать технику исполнения изоляции головы, плеч, грудной клетки, рук и ног;
- уметь грамотно показать упражнения на развитие подвижности бедра;
- умение контролировать грамотность исполнения пройденного материала;
- танцевальные этюды на развитие пластичности, силы и подвижности тела;
- уметь определять настроение и образное содержание музыки относительно драматургии эстрадного номера;
- знать развитие, взаимовлияние, связь эстрадного танца с музыкой.

3 семестр

- уметь грамотно показать основные положения корпуса;
- овладение свинговыми раскачиваниями двух центров;
- упражнения стрейч-характера в разных положениях, методика их исполнения;
- знать учебную комбинацию со сложной координацией;
- определять связь пантомимы, танца и драматического театра;
- анализировать специальные требования к пантомимной лексике.

5 семестр

- знать технику исполнения базовых шагов в эстрадном танце;
- танцевальные комбинации на основе шагов афро-джаз танца, latin walk;
- уметь грамотно выполнять танцевальные этюды с использованием передвижения в пространстве;
- анализировать цели и задачи данных комбинаций;
- определять связь между эмоциональным состоянием человека и движением его тела;
- знать развитие выразительности драматического актера в соответствии с системой Ф. Дельсарта.

7 семестр

- овладение специальными упражнениями для развития музыкальности, слуха и ритмических способностей;

- уметь составить комбинацию для сольного исполнения с использованием вращений и туров, перемещений в пространстве;
- изучить стилистические особенности лучших театров варьете и мюзик-холлов;
- уметь определять особенности исполнительской манеры;
- знать специфику исполнения сольного номера. Творчество М. Эсамбаева.

8 семестр

- знать особенности работы с песенным материалом;
- умение находить цель концертной миниатюры и цель антуражного танца;
- грамотное исполнение хореографической композиции «Окрылай», из репертуара И. Дорофеевой;
- уметь составлять хореографическую композицию с учетом пластического потенциала солиста-вокалиста, для которого создается танцевальный антураж.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4.2 Задания для контролируемой самостоятельной работы

Учебный курс предусматривает значительную часть самостоятельной работы, в ходе которой студенты должны работать над развитием индивидуальных физических данных, над техникой и артистизмом исполнения хореографического материала, над методами и приемами постановочной и репетиционной работы. Также изучаются дополнительная литература и видеоматериалы.

1 курс

1 семестр

1. Принципы классификации номеров эстрадного танца по жанровым группам

2 семестр

1. Самостоятельная работа над развитием индивидуальных физических данных

2 курс

3 семестр

1. Работа над развитием мышечной свободы

4 семестр

1. Работа над исполнением базовых шагов джаз-танца.

3 курс

5 семестр

1. Работа над вращением со смещением оси.

6 семестр

1. Анализ танцевального этюда на пластическую выразительность, сочиненного сокурсником.

4 курс

7 семестр

1. Джазовый танец – характерные особенности.

8 семестр

1. Особенности исполнения брейк-данса.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная (типовая) программа

«ЭСТРАДНЫЙ ТАНЕЦ»

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Программа учебной дисциплины “Эстрадный танец” разработана в соответствии с образовательным стандартом. Программа создана на основе опыта работы преподавателей эстрадного отделения кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Дисциплина “Эстрадный танец” на кафедре хореографии является основной частью профессионального обучения будущих специалистов в области эстрады и тесно связано с такими предметами как: “Классический танец”, “Искусство балетмейстера”, “Характерный танец”, “Мастерство актера”, “Сценическое оформление танца и костюм”. Дисциплина рассчитана на пять лет обучения (10 семестров).

Основной целью дисциплины является формирование у студентов теоретических знаний и практических умений в области исполнительской, постановочной и репетиционной работы в эстрадной хореографии.

Программа предусматривает усвоение студентами материала на лабораторных и индивидуальных занятиях, на которых решаются следующие задачи:

- развитие и совершенствование исполнительских навыков артиста эстрадного танца;
- свободное владение разными стилями эстрадной хореографии, знание их отличий;
- развитие у студентов артистичности;
- изучение методики построения и проведения урока эстрадного танца, принципов подбора музыкального оформления урока;
- изучение специфики работы в эстрадных коллективах разных направлений (варьете, мюзик-холлах, в антуражной хореографии, в коллективах, исполняющих концертные миниатюры, и др.);
- овладение навыками показа, объяснения и записи отдельных движений и комбинаций; проведения части и целого урока под управлением педагога с дальнейшим анализом на курсе;
- приобретение практических умений и навыков создания отдельных танцевальных комбинаций, этюдов, номеров малой формы и их обработки.

Содержание дисциплины представлено в тематическом плане.

В числе эффективных педагогических методик и технологий, способствующих вовлечению студентов в поиск и управление знаниями, приобретению опыта самостоятельного решения разнообразных творческих задач, следует выделить:

- технологии проблемно-модульного обучения;
- проектные технологии;
- коммуникативные технологии.

Для управления учебным процессом и организации контрольно-оценочной деятельности педагогам рекомендуется использовать рейтинговые оценки учебной, творческой и исследовательской деятельности студентов, вариативные модели управляемой самостоятельной работы, учебно-методические комплексы.

На лабораторных занятиях отрабатываются технические навыки хореографического исполнительства, усовершенствуется исполнение разных стилей эстрадного танца, развивается артистичность студентов, приобретаются навыки сочинения и постановки концертных номеров, а также ведения репетиционной работы, отрабатывается методика изучения отдельных движений и проведения урока эстрадного танца, идет работа над развитием художественного вкуса и полным раскрытием музыкальных и хореографических способностей и знаний студентов. Лабораторные занятия являются основой учебного курса и составляют 354 часов.

На индивидуальных занятиях, которые проводятся во всех семестрах, закрепляются знания по методике изучения отдельных движений и комбинаций эстрадного танца, изучаются литература и видеоматериалы, на них отводится 36 часов.

Учебный курс предусматривает значительную часть самостоятельной работы, в ходе которой студенты должны работать над развитием индивидуальных физических данных, над техникой и артистизмом исполнения хореографического материала, над методами и приемами постановочной и репетиционной работы. Также изучаются дополнительная литература и видеоматериалы.

Учебная программа рассчитана на 420 часов аудиторных занятий.

В результате изучения дисциплины студент должен *знать*:

- историю возникновения и развития эстрадного танца;
- стили и направления эстрадной хореографии;
- методику построения и проведения урока эстрадного танца;
- специфику работы в эстрадных коллективах разных направлений.

Должен *уметь*:

- исполнять базовые движения основных направлений эстрадной хореографии;
- владеть разными стилями исполнения эстрадного танца;
- использовать балетмейстерские, педагогические и исполнительские навыки в области эстрадной хореографии.

Содержание дисциплины

Введение

Основная цель и задачи курса “Эстрадный танец”, роль, место и особенности эстрадного танца среди других разновидностей хореографического искусства, основные формы существования эстрадной хореографии. Требования к студенту на уроке эстрадного танца.

Тема 1. Типологические признаки эстрадного танца

Номер – классификационная единица эстрадного искусства. Определение эстрадной специфики произведения совокупностью основных признаков: малой формой, развлекательностью, доступностью его художественного языка для понимания публики, варьете-моментом, современностью стилистики.

Специфические черты эстрадной хореографии: простое приспособление эстрадного танца к разным условиям публичной демонстрации; кратковременность действия, концентрированность в танце выразительных средств; мгновенное эмоциональное воздействие на зрителя, а также воплощение творческой индивидуальности исполнителя.

Неожиданность темы и сюжета, оригинальность их воплощения, идейность, лаконизм, современность и доходчивость выразительных средств, виртуозность исполнения – основные черты (“эстрадность”) танцевального эстрадного номера.

Тема 2. Истоки современной танцевальной эстрады

Основные категории и жанры дореволюционной эстрадной хореографии: исполнение народных, “салонных” танцев, танцовщицы пластического жанра.

Г.Егоров (Орлик) – организатор ансамбля “Курень”. Дореволюционные традиции ансамблевого номера.

Танцевальный лубок “Рязанская пляска”, созданный артистами Мариинского театра Е.Лопуховой и А.Орловым.

“Танго смерти”. “Танго апашей”. Слияние русского и цыганского танца с негритянской четкой.

А.Дункан, студии пластического танца.

Новый танцевальный жанр – пластическо-акробатический дуэт М.Понны и А.Каверзина.

Практика Н.Форрегера, М.Глан, В.Вайнонена – рождение новых танцевальных видов, появление новых социальных персонажей.

Тема 3. Принципы классификации жанров эстрадного танца

Эстрадный танец – сложная система жанров хореографического искусства. Основные типы классификационных жанровых структур, которые определяются по критериям:

- а) условия исполнения (“уличный” танец, танец в варьете, танец в мюзик-холле, танец в мюзикле, антуражный танец, концертная миниатюра);

- b) характер содержания и формы его воплощения. Наиболее сложная классификация по характеру содержания и формам его воплощения. Основные жанры:
- акробатический танец и тенденции тематического разнообразия – героики, лирики, гротеска;
 - классический танец, который близок по виртуозности поддержек акробатическому;
 - сюжетно-характерный танец во всем его многообразии;
 - народный танец (как сольный, так и массовый), который строится по схеме эстрадного танца;
 - военный танец, массовый и сольный, который строится с помощью элементов пантомимы, народных танцевальных движений и строевых упражнений;
 - ритмические танцы, или “танцы в современных ритмах”, вобравшие приемы современного бытового танца;
- c) характер образного взаимодействия музыкального сопровождения и хореографического текста (с тенденциями образной детализации, образного обобщения и минимального образного значения);
- d) жизненное предназначение (бытовой и преподносимый танец);
- e) состав исполнителей (сольный, дуэтный, трио, квартет, ансамблевый, массовый).

Тема 4. Методика упражнений для развития пластичности, силы, подвижности

Основные части урока эстрадного танца. Соединение упражнений из ритмической и спортивной гимнастики с элементами современной пластики.

Методика изучения упражнений: подготовительный этап (разминка); основной этап – упражнения в положении стоя (последовательная разработка всех групп мышц); упражнения в начальном положении сидя и лежа (разработка всех групп мышц); заключительный этап (упражнения на гибкость, растяжение и расслабление).

Примерный перечень движений и элементов для занятий

Основные позиции, положения и функции рук в эстрадном танце: нейтральное либо подготовительное, press-position, I позиция, II позиция, III позиция, V-положение, jerk position, A-B-C-положения, jazz hand, locomotor, положения кисти – вытянутая, сокращенная (flex), локоть – вытянутый, округлённый.

Сдвоенная функция ног: перемещение тела в пространстве и исполнение самостоятельных движений.

Позиции ног: I позиция (параллельная; аут-; ин-), II позиция (параллельная, аут-; ин-), III позиция (аналогичная классической), IV позиция (аут -; параллельная), V позиция (аут -; параллельная), положения стопы point и flex, prancé и kick, deep contraction, high release, drop корпуса.

Изоляция

Голова: наклоны, повороты, круги, полукруги, sundari. Движения исполняются вперед–назад и из стороны в сторону, диагонально, крестом и квадратом.

Плечи: прямые направления, крест, квадрат, полукруги и круги, восьмёрка, твист, шейк.

Грудная клетка: движения из стороны в сторону и вперед–назад, горизонтальные и вертикальные кресты и квадраты.

Пелвис: крест, квадрат, круги, полукруги, восьмёрка, shimmi, jelly roll, hip lift.

Руки: движения изолированных ареалов, круги и полукруги кистью, предплечьем, всей рукой целиком, переводы из положения в положение.

Ноги: движения изолированных ареалов (стопа, голеностоп). Переводы стоп из параллельного в выворотное положение. Ротация бедра. Упражнения для позвоночника: Flat back вперед, назад, в сторону, полукруги и круги торсом. Deep body bend. Twist и спираль.

Contraction, release, high release. Положения: arch, low back, curve и body roll (“волна” – передняя, задняя, боковая).

Jack knife. Hinge.

Координация

Свинговое раскачивание двух центров. Параллель и оппозиция движений двух центров. Координация движений рук и ног без продвижения.

Уровни

Основные уровни: “стоя”, “сидя”, “лёжа”. Frog-position. Упражнения стрейч-характера в разных положениях.

Кросс. Передвижение в пространстве

Flat step. Camel walk. Шаги с трамплинным стибанием коленей при перемещении из стороны в сторону и вперед–назад. Шаги по квадрату. Шаги с мультипликацией. Основные шаги афротанца. Latin walk. Step ball change. Трёхшаговые повороты и полуповороты на двух ногах. Триплеты с продвижением вперед, назад и по кругу.

Прыжки: hop, jump, leap.

Комбинация или импровизация

Комбинации на 32 и 64 такта.

Тема 5. Музыка в эстрадном танце

Развитие, взаимовлияние, связь эстрадного танца с музыкой. Стиль музыки – стиль танца. Настроение и образное содержание музыки относительно драматургии эстрадного номера. Соответствие и противопоставление ритма музыкального материала ритмическому построению всего танца и отдельных его частей. Соотношение национального колорита и образного решения танца. Соответствие исторического и современного прочтения музыкального материала.

Тема 6. Пантомима в эстрадном танце

Перевес определенного, конкретного начала в пантомиме. Большая ритмическая и пластическая свобода пантомимы. Связь пантомимы, танца и драматического театра. Специальные требования к пантомимной лексике (перевес упражнений на гибкость, силу, выносливость).

Поиски нового жанра, объединяющего танец и пантомиму, роль пантомимы в эстрадном танце. Номер “Встреча” (балетмейстер А.Бойко).

Л.Якобсон и его обращение к танцевальной пантомиме. “Слепая” – эстрадный номер Л.Якобсона.

Театр пантомимы “Рух” под руководством Н.Колесова (г. Минск). Программы “Свадьба”, “Прометей”, номера “Время, вперед!”, “Мы вращаем Землю ногами”, “Adagio”.

Тема 7. Пластическая выразительность тела. Система Ф.Дельсарта

Ф.Дельсарт (1811–1871) – французский певец, педагог, композитор и теоретик сценического движения и вокала. Развитие выразительности драматического актёра в соответствии с системой Ф.Дельсарта. Связь между эмоциональным состоянием человека и движениями его тела. Критерий выразительности – соотношение силы и скорости движений эмоциональному состоянию человека.

Книга С.Волконского “Выразительный человек”.

“Трактат о живописе” Леонардо да Винчи.

Тема 8. Семиотика тела. Статика. Динамика

Семиотика по Дельсарту – определение состояния человека по жесту.

Исследование равновесия позы, определение средств достижения того или другого смысла позы (статика).

Исследование законов движений и условий, при которых движение будет выразительным (динамика).

Тройственное начало: центробежные силы, центростремительные силы, нейтральные силы. Три вида деятельности человека: ощущение, мышление, чувство.

Развитие системы Ф.Дельсарта в творчестве представителей танца модерн К.Йосса, Р.Лабана.

Тема 9. Оригинальные этюды с анализом по системе Ф.Дельсарта

Сочинение, показ и анализ танцевального этюда на пластическую выразительность. Сохранение в этюде принципов последовательности включения суставов в движение; связь между эмоциональным состоянием человека и движениями его тела. Противопоставление при перемещениях.

Тема 10. Методика упражнений на аналитическое и синтетическое восприятие движений разных частей тела

Разработка мышечной свободы как основы культуры движений – пластики.

Свободное вращение головы (тренинг освобождения мышц шеи), вращение плеч (тренинг овладения мышцами плечевого пояса), противовращение плеч, вращение верхней половиной корпуса.

Разработка гибкости позвоночника: круговое движение расслабленного корпуса спереди – в сторону, назад – вперед.

Разработка подвижности бедер, опускание и поднимание одного бедра, круговое движение бедер.

“Импульс” и “волна”. “Импульс” – показатель точки возникновения движения и его энергии. “Волна” – распространитель начатого “импульсом” движения и показатель его направления.

Возникновение “импульса” в разных частях тела: “импульс” (руки) прямо, “импульс” (руки) в сторону, “импульс” ноги.

“Волна”: волна руки, волна ног–корпуса–головы–рук, волна бёдер – ног, сквозная волна.

Тэма 11. Система Э.-Жака Далькроза

Вопросы органичного совпадения музыки и движения в системе Ж.Далькроза. Специальные упражнения на развитие музыкальности, слуха и ритмических способностей.

“Ритмическая гимнастика” Ж.Далькроза. Динамичный характер музыки и степень напряжения и расслабления мышц в зависимости от музыкального материала. Ритм – источник музыки и танца. Эуритмика системы Ж.Далькроза и ее влияние на развитие танца модерн.

Тэма 12. Работа с разными типами записи танца

Сведения об основных системах словесно-графической записи танца: системы Т.Арбо, В.Степанова, С.Лисициана, Х.Суны, Р.Лабана, Р.Бенеша. Недостаточная информативность этих систем.

Разбор комбинаций, записанных словесно-графическим способом. Сочинение, постановка и запись учебной комбинации.

Видеозапись танца – более совершенный способ записи. Влияние видеоэффектов на информативность и точность записи. Разбор и постановка танца по видеозаписи.

Тэма 13. Народный танец как один из основных жанров на танцевальной эстраде. И.Моисеев

Возникновение в конце 1930-х годов ансамблей народного танца. Ансамбль И. Моисеева. Разработка балетмейстером метода сценической интерпретации танцевального фольклора. Специфически эстрадный характер сценической формы номеров И. Моисеева. Подведение в творчестве И. Моисеева итогов сделанного на танцевальной эстраде на протяжении 20-х годов XX в.

Анализ лучших номеров из программ И. Моисеева.

Анализ номеров хореографического ансамбля “Берёзка”.

Белорусский народный танец на эстраде. Место хореографии в выступлениях труппы И.Буйницкого. “Метелица”. Белорусский эстрадный номер “Павлинка”, созданный Г.Мартыновым. Анализ лучших номеров и программ ансамбля “Хорошки”, Государственного ансамбля танца Беларуси: “Гусарики”, “Крутуха”, “Толкачики”, “Митусь”, “Бульба”, “Полонез Огинского”, “Сиртаки”.

Тэма 14. Специфика сольного номера на эстраде

Создание эстрадного танца для конкретного исполнителя, максимально выявляющего индивидуальность артиста, – характерная особенность эстрадной хореографии. Специфика эстрадного танца требует от исполнителей эффектной и яркой

формы, которая должна отличаться художественной изобретательностью, интересной выдумкой и т.д.

М.Эсамбаев – идеальный пример эстрадного артиста. Первый танцовщик, который создал своеобразный театр одного актера.

Фильмы об М.Эсамбаеве “Я буду танцевать”, “В мире танца”. Отражение в творчестве М.Эсамбаева наиболее характерных черт эстрадного танца послевоенного времени. Созвучие творчества мастера с современностью.

Анализ красоты пластических линий в творчестве М.Эсамбаева на примере номеров “Золотой бог”, “Автомат”, “Макумба”.

Работа над сольными этюдами.

Тема 15. Танец в варьете, мюзик-холле

Стилистические особенности танца в варьете и мюзик-холле. Обусловленность художественных и структурных особенностей танца ограниченностью условий восприятия. Традиционный подход к созданию танцевальных номеров в варьете.

Лучшие мюзик-холлы и театры варьете мира: Мулен-руж, Лидо, Крэзи хос, Фридрихштадт-палас. Мюзик-холлы и варьете в СССР.

Номер К.Голейзовского “Тридцать английских гёрлз” – воплощение лучших черт танца в мюзик-холле. Программы ленинградского мюзик-холла.

Подходы к имиджу танцовщиков. Особенности исполнительской манеры.

Тема 16. Антуражный танец

Обусловленность возникновения и развития антуражного танца высокой степенью интеграции разных жанров эстрадного искусства. Особенности работы с песенным музыкальным материалом. Соотношение музыкальной и пластической формы. Соотношение словесного и хореографического образа. Цель концертной миниатюры и цель антуражного танца – общее и различное.

Анализ творчества шоу-балета “Тодес” в сфере эстрадного танца.

Учет пластического потенциала вокалиста, для которого создается танцевальный антураж.

Сочинение и исполнение хореографического антуража на песни из репертуара белорусских исполнителей.

Тема 17. Танец в мюзикле как жанр эстрадного танца

Художественные и структурные качества мюзикла. Место танца в мюзикле. Показ действия через призму одновременно и развлекательного и бытового – стабильный принцип, отражающий специфику мюзикла. Особенности исполнительской манеры. Синтетичность – основное требование к артистам мюзикла. Разбор и исполнение танцевальных сцен из лучших мировых мюзиклов: Б.Фосс, Д.Робинс, А.Де Милль, П.Юзефович: “Кабаре”, “Чикаго”, “Весь этот джаз”, “Вестсайдская история”, “Кошки”, “Метро”, “Нотр-Дам де Пари”, “42 улица”, “Пророк” и др.

Тема 18. Концертная миниатюра как высшая форма эстрадного танца и ее расцвет в 70–80-е годы XX в.

Жанровое богатство концертной миниатюры.

Балетмейстер С.Власов и его номера “Летите, голуби, летите!”, “Березонька”.
Сотрудничество с танцовщицей Л.Сабитовой.

В.Манохин и его постановки на телевидении.

Связь эстрадной хореографии с бытовым танцем в творчестве дуэта Т.Лейбель и В.Никольского.

Эстрадные номера Б.Эйфмана и В.Елизарьева “Дети солнца” и “Дорога”.

Эстрадные номера Л. и А. Ефремовых: “Хатынь”, “Скажи мне, Ганулька”, “Голос”, “Стая”, “Мелодия”.

Тема 19. Современный уровень развития эстрадного танца, тенденции и особенности

Возвращение тенденции развлекательности. Новые взаимоотношения партнеров в дуэтом танце. Антуражный танец как основная форма эстрадной хореографии в конце 1990-х годов.

Бессюжетные танцы. Анализ творчества Б.Моисеева, основные программы. Балет А.Духовой “Тодес” и особенности его исполнительской манеры.

Современные белорусские коллективы эстрадного танца.

“Мастерская эстрадного танца” Государственного молодежного театра эстрады под руководством Л. и А.Ефремовых. Анализ лучших номеров и программ последних лет: “Двое”, “Триптих”, “Ария”, “Тирольский танец”, “Свеча горела”; “Данс-клип-шоу”, “Данс-юмор-шоу”, “Зримая песня”, “Счастье”, “Танцы в красном”.

Тема 20. Особенности методики репетиционной и постановочной работы

Тенденции современной моды в танце и их воплощение. Индивидуальность балетмейстера и исполнителя – их единство и противоположность. Специфика работы с исполнителями главных партий и танцевальным антуражем.

Поэтапная отработка технической и художественной стороны эстрадного номера. Работа над синхронностью исполнения лексики и рисунков танца.

Тема 21. Создание и постановка самостоятельных номеров для концертного исполнения

Выбор темы и идеи для самостоятельного номера. Создание композиционного постановочного плана. Отбор музыкального материала для номера. Работа над концепцией сценического оформления и освещения номера.

Планирование постановочных и репетиционных мероприятий. Предварительные прогоны и генеральная репетиция номера.

5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для дневной и заочной форм получения высшего образования

Тематический план на 2017-2018 учебный год

Темы	Количество часов			
	Ауд.	Лаб.	Лекц.	Инд.
<i>Введение</i>	1	1	-	-
<i>Тема 1.</i> Типологические признаки эстрадного танца	2	-	2	-
<i>Тема 2.</i> Истоки современной танцевальной эстрады	8	4	-	4
<i>Тема 3.</i> Принципы классификации жанров эстрадного танца	6	4	-	2
<i>Тема 4.</i> Методика упражнений для развития пластичности, силы, подвижности	88	86	-	2
<i>Тема 5.</i> Музыка в эстрадном танце	2	-	2	-
<i>Тема 6.</i> Пантомима в эстрадном танце	8	4	4	-
<i>Тема 7.</i> Пластическая выразительность тела. Система Ф.Дельсарта .	4	-	4	-
<i>Тема 8.</i> Семиотика тела. Статика. Динамика	2	2	-	-
<i>Тема 9.</i> Этюды с анализом по системе Ф.Дельсарта	3	2	-	1
<i>Тема 10.</i> Методика упражнений на восприятие движений	17	16	-	1
<i>Тема 11.</i> Система Э. Жака-Далькроза	4	2	2	-
<i>Тема 12.</i> Работа с разными типами записи танца	22	20	-	2
<i>Тема 13.</i> Народный танец на танцевальной эстраде.	12	10	-	2
<i>Тема 14.</i> Специфика сольного номера на эстраде	24	18	4	2
<i>Тема 15.</i> Танец в варьете, мюзик-холле	38	34	-	4
<i>Тема 16.</i> Антуражный танец	28	20	4	4
<i>Тема 17.</i> Танец в мюзикле как жанр эстрадного танца	42	34	4	4
<i>Тема 18.</i> Концертная миниатюра в 70–80-е годы XX в.	7	4	2	1
<i>Тема 19.</i> Современный уровень развития эстрадного танца	7	4	2	1
<i>Тема 20.</i> Особенности методики репетиционной и постановочной работы	6	4	-	2
<i>Тема 21.</i> Создание и постановка концертных номеров	90	86	-	4
Всего...	420	354	30	36

5.3 Список основной литературы

1. *Дмитриев, Ю.* Эстрада: особенности, специфика / Ю.Дмитриев //Сов. эстрада и цирк. – 1981. – № 5. – С. 4 – 5.
2. *Кампус, Э.* О мюзикле / Э.Кампус. – Л.: Музыка, 1983. – 128 с.
3. *Карчэўская, Н.У.* Аналіз творчай дзейнасці Л. і А. Яфрэмавых / Н.У. Карчэўская // Веснік БДУ культуры. – 2004. – № 3. – С. 68 – 73.
4. *Карчэўская, Н.У.* Балет «Тодэс», аналіз творчасці калектыву і яго ўплыву на сучасны эстрадны танец / Н.У. Карчэўская // Вестник молодежного научного общества, специальный выпуск: Культура Беларуси в XXI веке. – 2003. – С. 10 – 13.
5. *Карчэўская, Н.У.* Мастацкія і структурныя асаблівасці эстраднага харэаграфічнага нумара / Н.У. Карчэўская / Чалавек і культура: праблемы гармоніі: Зборнік навуковых артыкулаў аспірантаў. – Мн., 2004. – С.78 – 83.
6. *Клитин, С.С.* Эстрадные заведения: Пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства/ С.С. Клитин. – М.: ГИТИС, 2002. – 352 с.
7. *Кудинова, Т.* От водевиля до мюзикла/ Т. Кудинова. – М.: Сов. композитор, 1982. – 175 с.
8. *Кузнецов, Е.М.* Из прошлого русской эстрады: Ист. Очерки/ Е.М. Кузнецов. – М.: Искусство, 1958. – 367 с.
9. *Никитин, В.Ю.* Модерн-джаз танец: Продолжение обучения/ В.Ю. Никитин. – М.: ГИТИС, 2001. – 168 с.
10. *Рутберг, И.Г.* Пантомима. Первые опыты / И.Г.Рутберг. – М.: Сов. Россия, 1972. – 96с.
11. *Тобнас, М.* Стюарт М. Растягивайся и расслабляйся/ Пер. с англ. – М.: Физкультура и спорт. 1994. – 160 с.
12. *Шереметьевская, Н.Е.* Танец на эстраде/ Н.Е.Шереметьевская. – М.: Искусство, 1985 – 416 с.
13. *Шторк, К.* Далькроз и его система / К.Шторк. – Л.-М., 1924. – 135 с.

5.4 Список дополнительной литературы

1. *Вартанов, А.С.* Телевизионная эстрада / А.С.Вартанов. – М.: Знание, 1982. – 56 с.
2. *Васильев, В.* Парижская красная мельница или просто «Мулен Руж»/ В.Васильев // АБС. – 1999. – № 3. – С. 29 – 33.

3. *Волконский, С.М.* Выразительный человек / С.М. Волконский. – Спб, 1913. – 210 с.
4. *Голейзовский, К.Я.* Несколько замечаний о хореографии в балетном театре/ К.Я.Голейзовский// Сов. Балет. – 1982. – № 4.
5. *Добровольская, Г.Н.* Танец. Пантомима. Балет / Г.Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1975. – 128 с.
6. *Дункан, А.* Моя исповедь/А.Дункан. – Мн., Універсітэцкае, 1994. – 222 с.
7. *Езерская, Е.* Время мюзикла?: [Моск. премьеры – «Дракула», «Нотр-Дам де Пари», «Губы»]/ Е.Езерская // Муз. жизнь. – 2002. – № 8. – С. 4 – 7.
8. *Езерская, Е.* Мюзиклы. Продолжение следует?/ Е.Езерская // Муз. жизнь. – 2003. – № 1. – С. 12-14.
9. *Карчэўская, Н.У.* Танец у мюзіклах як жанр эстраднай харэаграфіі / Н.У. Карчэўская / Доклады, прачытаныя на ХХІХ канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў БДУ культуры (22 – 23 красавіка 2004 г.) / Рэд. кал.: Бяспалая М.А., (адк. рэд.) і інш. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2004. – С. 108 – 111. – Дзп. у БелІСА 28.06.2004 № 15/93.
10. *Карчэўская, Н.У.* Уплыў пастмадэрнісцкай парадыгмы на сучасную эстрадную харэаграфію / Н.У.Карчэўская // Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі: Матэрыялы міжнар. канф. (Мінск, 25 – 26 сак. 2003 г.). – Мн., 2003. – Ч. 2. – С. 322-326.
11. *Клитин, С.С.* Эстрада: Проблемы теории, истории и методики: Учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств / С.С. Клитин. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1978. – 190 с.
12. *Конников, А.П.* Мир эстрады / А.П. Конников. – М.: Искусство, 1980. – 272 с.
13. *Никитин, В.Ю.* Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика/ В.Ю.Никитин. – М.: ГИТИС, 2000. – 438 с.
14. *Преображенский, В.* Эпоха русского мюзикла/ В. Преображенский // Ять. – 2002 – Дек. – С.80-85
15. *Степанова, Г.* Новейшая музыкальная история: Оперетта умерла, да здравствует мюзикл/ Г.Степанова // Евразия сегодня. – 2002. – № 9. – С. 91 – 95.
16. *Ротерс, Т.* Музыкально-ритмическое воспитание и художественная гимнастика/ Т.Ротерс. – М.: Просвещение, 1989. – 176 с.
17. *Русская советская эстрада: очерки истории/Ред. Е.Д. Уварова. – М.: Искусство, 1976. – 406 с.*
18. *Рутберг, И.Г.* Пантомима. Опыты в мимодраме / И.Г. Рутберг. – М.: Сов. Россия, 1977. – 112 с.
19. *Чурко, Ю.М.* Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю.М. Чурко. – Мн.: Полымя, 1999. – 224 с.

20. *Уварова, Е.Д.* Эстрадный театр: миниатюры, обзрения, мюзик-холлы. 1917–1945 / Министерство культуры СССР/ Уварова. – М.: Искусство, 1983. – 320с.
21. *Шароев, И.Г.* Многоликая эстрада/ И.Г. Шароев. – М.: Варгиус, 1995. – 412 с.
22. *Шереметьевская, Н.Е.* Эстрада и балет/ Н.Е. Шереметьевская//Сов. Балет. – 1987. – № 3.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ