



Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусства»

Факультет художественной культуры
Кафедра режиссуры

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой


Н.В.Петухова
«19» 12 2022 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета


Е.В.Пагоцкая
«19» 12 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
ХОРЕОГРАФИЯ В ЭСТРАДНО-ЦИРКОВОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ
для специальности 1-17 01 05 Режиссура праздников (по направлениям)

Составитель: Красилов Б.А., преподаватель кафедры режиссуры

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультет художественной культуры
«19» декабря 2022 г., протокол № 5

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И.А. Алекснина, доцент кафедры театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

И.А. Кривулько, главный режиссер государственного театрально-зрелищного учреждения «Молодежный театр эстрады».

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	41
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	52
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	57

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Хореография в эстрадно-цирковом представлении» является вспомогательной в ряде дисциплин профессионального цикла при подготовке высококвалифицированных специалистов в области режиссуры циркового представления и предусматривает использование в обучении студентов компетентного подхода и инновационных педагогических технологий.

Процесс изучения дисциплины «Хореография в эстрадно-цирковом представлении» ведется в теоретической и практической связи с такими учебными дисциплинами, как «Режиссура эстрадно-цирковых представлений на манеже», «История и теория циркового искусства» и «Пластика на манеже».

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Хореография в эстрадно-цирковом представлении» разработан для учреждения высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности 1-17 01 05 Режиссура праздников (по направлениям).

Воспитание двигательных навыков, которые находят отражение в четком и правильном исполнении и владении телесной техникой различных сценических стилей, интеллектуальный навык, который находит отражение в быстром и четком решении поставленных творческих задач при работе над цирковым представлением и его пластическим воплощением.

Освоение образовательной программы «Хореография в эстрадно-цирковом представлении» по направлению специальности Режиссура праздников (цирковые представления) обязано обеспечить формирование следующих компетенций:

Универсальные компетенции:

- УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

- УК-3. Владеть развитой способностью к чувственному восприятию мира, образному мышлению, ярко выраженной творческой фантазией.

- УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности.

- УК-6. Проявлять инициативу и адаптироваться к изменениям в профессиональной деятельности.

- УК-8. Владеть способностью к постоянной и систематической работе, направленной на совершенствование своего профессионального мастерства.

- УК-16. Применять в профессиональной деятельности знания научно-психологических основ художественной деятельности и творчества.

- УК-17. Владеть основными техниками саморегуляции и саморазвития.

Базовые профессиональные компетенции:

- БПК-4. Уметь применять разнообразные средства художественной выразительности в процессе создания театрализованных и праздничных форм.

- БПК-8. Обладать базовыми навыками сценического движения.

- БПК-13. Владеть развитым чувством темпоритма, сценического пространства, законами композиции и художественной формы, творческими, педагогическими и организаторскими способностями.

Цель учебной дисциплины – овладение средствами сценической выразительности, знаниями и умениями в сфере пластических дисциплин.

Для реализации намеченной цели предусматривается решение следующих **задач**:

– формирование пластической культуры, ловкости, гибкости, равновесия, подвижности, координации движений, свободы и раскрепощенных мышц, основ индивидуального исполнительского мастерства и хореографии;

– формирование художественного вкуса, пластических ощущений в сфере зрелищных искусств, сценической культуры, творческой индивидуальности;

– развитие образно-пластического мышления с помощью пластики, хореографии как средства режиссуры цирковых зрелищ;

– приобретение практических умений и навыков создания отдельных эстрадных танцевальных комбинаций, этюдов, номеров малой формы и их обработки.

В результате изучения учебной дисциплины выпускник должен знать:

– технику безопасности при занятиях хореографией, при выполнении сложных трюков и поддержек;

– базовые физические упражнения для развития силы, ловкости, гибкости, равновесия, координации движений, подвижности, свободы и раскрепощенных мышц;

– основные этапы исторического развития и современные тенденции пластики и пантомимы;

– основные направления в развитии хореографии в историческом контексте развития культуры и быта;

– специфические особенности и средства пластической режиссуры;

Выпускник должен уметь:

- применять полученные знания в процессе создания эстрадного зрелища;
- оценивать качество пластических номеров, массовых сцен, музыкально-пластических представлений;
- владеть элементами техники пантомимы и жонглирования;
- сочинить и поставить эстрадный хореографический этюд;
- организовать процесс постановки хореографической композиции вместе с балетмейстером в цирковом представлении и др.;
- работать с консультантом по пластике (постановка сложных пластических сцен);

Обладать:

- гибкостью, равновесием, координацией движений собственного тела;
- навыками и умениями в гимнастике и акробатике.

УМК включает разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный, а также пояснительную записку.

Пояснительная записка (введение), отражает цели УМК, особенности структурирования, подачи учебного материала, рекомендации по организации работы с УМК.

Теоретический раздел содержит материалы для теоретического изучения учебной дисциплины в объеме, установленном типовым учебным планом по специальности (направлению специальности).

Практический раздел УМК содержит материалы для проведения практических занятий.

В разделе контроля знаний содержатся материалы текущей и итоговой аттестации, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности студентов (вопросы к зачетам и экзаменам, темы курсовых работ). Выработка умений и знаний практического владения пластической культуры у студента требует продуманную систему образовательных и контрольных заданий. В связи с этим УМК содержит вспомогательный раздел, в который входит учебная программа по учебной дисциплине, учебно-методическую карту, список основной и дополнительной литературы, основные понятия и термины.

II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Для изучения и освоения материала по учебной дисциплине «Хореография в эстрадно-цирковом представлении» рекомендуется использовать следующие учебники и пособия:

Баринов, В.А. Художественно-образная структура циркового искусства: учебное пособие для высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области народного художественного творчества, социально-культурной деятельности и вузов культуры и искусств / В. А. Баринов. – Московский гос. ун-т культуры и искусств. – Москва: МГУКИ, 2005. – 190 с.

Беляева, О.П. Искусство балетмейстера: учеб. пособие / О.П. Беляева. – Минск: РИВШ, 2009. – 100 с.

Биркенбил, В.И. Язык интонации, мимики, жестов / В.И. Биркенбил. – СПб.: Питер-Пресс, 1997. – 85 с.

Грибов, С. С. Пластическая культура и актерское мастерство: учебное пособие / С. С. Грибов. – Барнаул: АлтГИК, 2021. – 95 с.

Гутковская, С.В. Основы сочинения хореографической композиции: учеб.-метод. Пособие / С.В. Гутковская. Минск: Белорус. гос.ун-т культуры и искусств, 2011. – Ч.1. – 136 с.

Кох, И. Э. Основы сценического движения: учебник / И. Э. Кох. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. — 512 с.

Немчинский, М. И. Цирковой номер – спектакль / М. И. Немчинский. – Москва: Сов. Россия, 1976. - 72 с.

Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М.Туманов. – М.: Просвещение, 1996. – 189 с.

Чурко, Ю.М. Белорусский хореографический фольклор / Ю.М. Чурко. – Минск.: Высш.шк., 1990. – 415 с.

Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю.М.Черняк. Издательство: ТетраСистемс, 2004. – 356 с.

КУРС ЛЕКЦИЙ

ЛЕКЦИЯ 1.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ ЦИРКОВОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Исторически развитие искусства танца и циркового искусства тесно связаны с зарождением общечеловеческой культуры, трудовыми и религиозными обрядами. На заре человечества основными источниками существования людей были собирание естественных даров природы, охота и примитивное, мотыжное земледелие. После удачного лова рыбы или охоты, когда созревали дикие плоды, племена устраивали пляски вокруг костров, обменивались подарками и т. п. Поскольку такие события были неразрывно связаны с соответствующим временем года, то и празднование их постепенно закреплялось за этим временем года, превращаясь со временем в традицию. Суровая зима была самым тяжелым периодом в жизни древних, поэтому они особенно радостно отмечали приход весны.

Так сложился цикл весенних праздников, сопровождаемых танцевальными движениями. В эти праздники и праздничные обряды люди первоначально не вкладывали никакого религиозного содержания. Но с развитием религиозных представлений у древних людей праздничные обряды стали приобретать колдовской, магический смысл. Человек начал приписывать магическую силу солнцу, грому, дождю, стараясь почитанием и жертвоприношениями привлечь на свою сторону различных духов. Древляне наделяли сверхъестественными свойствами те силы и явления природы, от которых в ту пору в огромной мере зависело их существование. Практика умиловления духов и богов жертвоприношением и поклонением привела к созданию довольно сложного религиозного культа. Эта практика имела богатое оформление и подробно разработанный, освященный ритуал. Совершая, например, охотничий танец, люди подражали охоте на зверей или птиц, воспроизводили их движения, повадки. Во время танца поражали

копьями и стрелами фигурки или изображения животных, на которых предстояла охота.

Археологические данные свидетельствуют, что в пляске обитатели Южной Африки стремились магическим действием «умилостивить» зверя и путем волшебства заставить дичь угодить в руки охотника. Здесь насчитывается свыше двадцати видов плясок, которые носят имена слона, орла, шакала и других зверей и птиц. Туземец имитирует в танце характерные движения и повадки этих животных или изображает охотничью операцию по добыче зверя, сближая, а порой и отождествляя себя с ним. Пляску сопровождает пение хора, танцоры же издают звукоподражательные крики, свойственные имитируемому животному и все участники обрядовой пляски ряжены. На лицах, танцующих непременно изображалась тотемная маска, характеризующая покровительствующего духа или животного, другие культовые особенности. Использование маски впоследствии распространилось на многие другие виды искусства (цирковое, театральное и т.д.), подспудно сохраняя ее первоначальный магический смысл. В это время возникает целый ряд сельскохозяйственных плясок, описывающих труд земледельца, умилостивляющего духов природы – солнца, дождя, плодородия и т.д.

Таким образом, первоисточником танца являются разнообразные движения и жесты человека, связанные с трудовыми процессами и эмоциональными впечатлениями от окружающего мира. Для человека первобытного общества танец становится способом мышления и жизни, превращаясь в народный. Магический смысл, зашифрованный в движениях древних людей со временем отступая на второй план, оставлял развиваться характерности и образности танца, который пополнялся новыми приемами и игровыми особенностями. Народный танец становился неотъемлемой частью народных обрядов и празднеств, гуляний и потех.

Движения постепенно изменялись, преображались, подвергались художественному обобщению и это привело к возникновению искусства танца, являющегося одним из древнейших проявлений народного творчества. Так, в Древней Индии был разработан ряд стилей и школ танца с различной мимикой и выразительными движениями. В Древнем Египте танец входил в ритуал богослужения. У древних греков танец был также частью культа (экстатические пляски в честь Диониса, плавные, торжественные — в честь Аполлона). Кроме того, в Греции были развиты «пиррические» (военные), атлетические (спортивные) танцы, способствовавшие гармоничному воспитанию молодежи.

Первоначально связанный со словом и песней, танец постепенно приобрел значение самостоятельного искусства. Созданные талантливыми представителями народа, танцы получали распространение, совершенствовались, обретали устойчивые формы. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, хореографический язык и пластическая выразительность, свои приемы соотношения движения с музыкой. Сотни лет формировалось танцевальное народное творчество, отражающее культурные традиции каждого народа (складываются хореографический язык и пластическая выразительность, свои приемы соотношения движения с музыкой). Все танцевальные особенности разных народов тесно связаны с социальными, психологическими, природными условиями жизни людей и образно отображают действительность. Интересны существенные различия танцев разных народов - в танцах народов Западной Европы основное значение имеют движения ног, в то время как движения рук и корпуса как бы аккомпанируют им, а в танцах народов Средней Азии и других стран Востока наоборот основное значение уделяется движению рук и корпуса, которые плетут танцевальный узор и являются главным средством пластической выразительности. Однако существует и много общего. Народный танец с момента своего появления всегда имел ясно выраженную тему и идею — он всегда содержателен. В

танце существуют драматургическая основа и сюжет, в нем есть и обобщенные и конкретные художественные образы, которые создаются посредством разнообразных пластических движений и пространственных рисунков-построений. Танец — это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным художественным специфическим отображением его многовековой многообразной жизни. Таким образом, во многих культурах танец из формы социальной коммуникации самовыражения превратился в искусство хореографии, что в переводе с греческого означает «запись движения».

Цирковое искусство также как и танцевальное зародилось в глубокой древности. Необходимость противостоять стихиям, добывать пищу заставляла древних людей применять определенные приемы, связанные с ловкостью, силой, умением держать равновесие. Акробатические движения усложняли танцевальную основу священнодействий древних людей, пантомима также несла культовое назначение. Участвующие в магических обрядах были ряжены (в образ конкретного животного или могущественного духа), замаскированы — лицо и личность танцующего скрывалась под определенной маской, что особенно ярко воплотилось в цирковом искусстве.

Цирковое искусство - это удивительный симбиоз секретных знаний и умений (многие тысячелетия бывших доступными только посвященным), конгломерат сакральных и архаических символов знаков, мотивов, приемов, обрядовых действий, трансформировавшихся в самобытный художественный мир, ставший традиционным классическим искусством, утверждающим общечеловеческие моральные, физические и духовные ценности. Все компоненты цирка, начиная от 13-ти метрового манежа и купола над ареной, где так же выступают артисты, до внешнего рисунка акробатических, гимнастических, жонглёрских трюков и комбинации, формы реквизита наделены знаковой функцией, подчеркивающей и выявляющей внутреннюю сущность происходящего перед зрителями. Древняя символика цирковой акробатики, жонглирования, гимнастики, клоунады, дрессуры, иллюзии, как

и манежа, — это бесконечный переворот жизни-смерти, верха-низа, единый круговорот бессмертия, соединяющий земное с космическим, физическое с духовным. Именно символизм позволяет дать художественную интерпретацию древнейшему цирковому творчеству. Изучение символических значений, закодированных в акробатических, жонглёрских, гимнастических, иллюзионных действиях и трансформациях, помогает понять и объяснить глубинную связь телесного и нематериального, увидеть смысловую стереоскопичность и содержательность творческих поисков, ведущихся на цирковых аренах вплоть до наших дней.

Таким образом, взаимосвязанность циркового искусства и танца обусловлена общими трудовыми и культовыми основами. Перевоплощаясь в обрядовые игры, цирковые номера начинают использоваться на празднествах и гуляниях, освобождаясь со временем, как и танец от культового назначения. Постепенно широкий спектр культурной символики, интернациональных фольклорных и этнографических явлений и традиций, карнавальных мотивов вошли в плоть и кровь искусства мирового цирка.

Главный герой цирка — артист, преодолевающий, казалось бы, непреодолимые препятствия, поэтизирует физический труд, отвагу, изобретательность человека, создает обобщенный художественный образ. Образ в танцевальном искусстве раскрывается в хореографии, музыке, костюме, а в цирковом - преимущественно при помощи специфических цирковых средств — трюков. Выбор и композиция трюков подчинены задаче создания образа. Комбинация трюков с другими актерскими действиями составляют номер — отдельное законченное произведение циркового искусства, и уже сочетание нескольких разнохарактерных (разножанровых) номеров — представление.

Представления давались со времен первых стационарных цирков Древнего Рима. Характеризуя в целом репертуар такого цирка в Европе, можно определить его как составленный из разнообразных жанров ярмарочно-площадных зрелищ, пантомим и конных представлений, которые,

образуя основной репертуарный массив и колеблясь между упражнениями военно-спортивного характера и чистой конной акробатикой, тяготели к утончению мастерства и исполнительского стиля, ставили себе задачи в области композиции номеров и стремились к созданию художественных образов своими специфическими выразительными средствами.

Искусство цирка всегда имеет ясно выраженную тему и идею - он всегда содержателен. В цирковых номерах существуют драматургическая основа и сюжет, в нем есть и обобщенные и конкретные художественные образы, которые создаются посредством разнообразных пластических движений и пространственных рисунков - построений.

Народный цирк, также как и танец - один из древнейших видов народного искусства. Цирк складывался и развивался под влиянием исторических и социальных условий жизни народа. Он конкретно выражает стиль и манеру исполнения каждого народа и неразрывно связан с другими видами искусства, например, с музыкой. Цирковые номера и трюки - неотъемлемая часть народных обрядов и празднеств с давних времен. Поэтому цирковое искусство является одним из наиболее распространенных видов народного творчества. В цирковых номерах люди передавали свои мысли, чувства, настроения, отношение к жизненным явлениям, будь-то бесстрашный эквилибр, или забавный комедиант, скоморох. На протяжении многовековой истории своего развития русское народное цирковое искусство всегда было тесно связано с бытом и обычаями русского человека (рождение, свадьба и т.п.), с трудовым сельскохозяйственным годом (посев, сбор урожая и т.п.). «Искусство начинается тогда, - писал в своих Письмах без адреса Г.В. Плеханов, - когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение».

Исторически взаимосвязаны хореографическое и цирковое искусство также с помощью неперемного их атрибута – музыкальной основы. Народная музыка ярко окрашивала исполнение народного танца, и полно

очерчивала сферу образного существования артистов циркового номера. В конце XVII века во Франции на цирковом поприще снискало себе славу семейство Франкони. Первоначально Франкони давали свои конные пантомимы в амфитеатре, построенном еще Астлеем. И на сохранившейся гравюре, на которой изображено пышное убранство зрительного зала, впервые можно увидеть цирковой оркестр, вознесшийся над занавесом форганга и стоящим перед ним униформистами. Отчетливо видны пюпитры, музыканты и их инструменты: трубы, тромбон, скрипки, барабан. На манеже в центре берейтор, по кругу несется лошадь, а на крупе - танцовщица. Музыка, особенно фольклорная, всегда была настолько яркой, что могла обойтись и без какой-либо дополнительной образной поддержки (реквизита, костюма) в то время. Следует отметить, что, описывая пантомимы, шедшие с большим успехом на аренах цирков конца XIX века таких предпринимателей, как Никитины, Чинизелли, Труцци, Саламонских Ю. Дмитриев пишет, что музыкальному оформлению придавалось большое значение. «Режиссеры, работавшие над пантомимой, очень заботились о ритме; не случайно постановщик и композитор (или тот, кто подбирал музыку) часто соединялись в одном лице. Музыка в пантомиме, как и в мелодраме, создавала эмоциональный фон и помогала характеризовать героев. Большое значение, придавалось танцам».

Хореография становится неотъемлемой частью циркового представления. При умелом и сознательном использовании ее выразительных средств она помогает создать более яркий и цельный образ и добиться большей степени эстетического воздействия на зрителя. Неслучайно, что наибольшим успехом у зрителей пользуются те номера, аттракционы и пантомимы, постановку которых наряду с режиссерами, художниками и писателями разрабатывали и балетмейстеры-постановщики. Ломая старые каноны и создавая произведения полные игрового блеска, юмора и веселья, они заложили основы нового хореографического оформления представлений на арене цирка.

Праздничность циркового зрелища начинает определять музыкальное и хореографическое оформление номера. В разные эпохи становления цирка к музыкальной и танцевальной основе предъявлялись различные требования. Из их совокупности и родились существующие в настоящее время безотносительно к жанру номера виды музыкально-хореографического сопровождения.

В настоящее время номер имеет, как правило, контрастные комбинации. Они, соответственно, диктуют необходимость разнотемповых музыкальных фрагментов и соподчиненной хореографии. Музыка характеризует манежное действие. Характер работы жонглеров, антиподистов, темповых акробатов, большинства трюков икарийских игр требует определенной заданности темпа и ритма, а смена комбинаций в названных номерах — прежде всего смена темпо-ритма исполнения трюков. Это придает номеру известную эмоциональность и органичность, то есть совпадение акустического и пластического выражения ритма работает на цельность манежного действия, манежного образа и тем самым зрительного восприятия.

Музыкально-хореографическое оформление, являющееся высшим проявлением музыкальной культуры в цирке, высшей формой подачи циркового номера — это гармоническое сопровождение. Причем развитие музыкальной темы должно соответствовать композиции номера, трюковые комбинации укладываться по музыкальной фразе, а образ пластики и музыкальный совпадать и подчеркивать манежный образ.

Музыка характеризует манежное действие. Характер работы жонглеров, антиподистов, темповых акробатов, большинства трюков икарийских игр требует определенной заданности темпа и ритма, а смена комбинаций в названных номерах — прежде всего смена темпо-ритма исполнения трюков. Это придает номеру известную эмоциональность и органичность, то есть совпадение акустического и пластического выражения

ритма работает на цельность манежного действия, манежного образа и тем самым зрительного восприятия.

Искусство цирка всегда было оптимистично и гуманно, его главная задача — прославление смелого, сильного, ловкого, гармонически развитого человека. Существенным представляется акцент на нравственно эстетическом потенциале цирка, на его духовно-этических характеристиках и эмоциональной силе образного воздействия.

ЛЕКЦИЯ 2.

ХОРЕОГРАФИЯ В ОТДЕЛЬНЫХ ЦИРКОВЫХ НОМЕРАХ

Номер — наиболее важная составная часть циркового представления, его художественное ядро. Цирковые номера являются теми кирпичами, из которых складывается здание программы. Что же такое цирковой номер и каковы его слагаемые? Термин «номер» возник во второй половине XIX в. Он обозначал порядок выступления артистов в балетно-оперных дивертисментах. Позже этот термин перекочевал на эстраду и в цирк, где кроме основного значения «Каким вы идете номером?» получил и иное осмысление - «Какой хороший номер!».

В цирке номером называется художественное произведение, представляющее собой сочетание специально подобранных трюков, исполняемых в определенной последовательности по принципу нарастания их сложности и выразительности. В артистической среде слово «трюк» имеет весьма широкое толкование. Однако большинство исследователей циркового искусства подразумевает под этим понятием следующее:

Трюк — это цирковое действие, одно из главных выразительных средств циркового искусства. «Цирковой трюк представляет собой отдельный законченный фрагмент любого циркового номера, хотя бы самый обыкновенный по технике и кратковременный по выполнению, но вполне самостоятельный и в себе замкнутый, воздействующим на зрителя таким реально выполняемым решением задания, которое лежит вне обычного круга представлений и в этом кругу кажется неразрешимым». Иными словами, артист цирка в исполнении номера всегда стремился демонстрировать то, что алогично, поразить зрителя эксцентричностью. Цирк эксцентричен по своей природе, где эксцентрика — это прием, при помощи которого создается художественный образ, раскрывается содержание номера и представления в целом. Например: стойка на руках или сальто в акробатике, исчезновение и неожиданное появление предметов, людей, животных в иллюзионном жанре,

раскачивающийся на качелях лев в жанре дрессировки, бьющие фонтаном из глаз клоуна слезы в жанре клоунады. Цирковой жанр — это исторически сложившаяся совокупность номеров, которые характеризуются определенными выразительными средствами и только им присущими действенными признаками, проявляемыми в специфических для цирка условиях. Сущность каждого циркового жанра раскрывается через номер и именно в номере концентрируются основные черты жанра.

Трюк в качестве основного элемента номера всегда имеет начало и конец, то есть обладает законченностью действия. Через трюки в ходе номера раскрывается сценический образ исполнителя, выявляются его профессиональные возможности и достижения. Но силу эмоционального воздействия трюки обретают лишь в сочетании с другими средствами выразительности — мимикой и жестами артиста, его хореографической подготовкой: пластикой и исполнительской манерой.

Большое значение для номера в целом имеет: режиссерское решение, музыкальное сопровождение, художественное оформление — словом, все компоненты циркового произведения. Без этого трюки лишаются образности и, следовательно, остаются за пределами искусства. Именно художественное решение, образность и хореография отличают цирковые выступления от сложных спортивных упражнений, показываемых, например, на стадионе. Поэтому очень важна для номера четкая композиция, благодаря которой отдельные фрагменты, сливаясь в единое целое, образуют законченное произведение со своей драматургией. Композиция номера диктуется художественной целесообразностью. Подобно древнерусским строителям-зодчим, которые, подражаясь возводить бревенчатый храм, оставляли за собой право «рубить высоту, как мера и красота скажут», создатели циркового номера также подчиняют свое произведение этому мудрому принципу меры и красоты — золотому правилу всякого искусства.

Таким образом, каждый номер характеризуется не только трюком и композицией, но и своими идейно-творческими задачами, драматургией, специфичной для цирка и выраженной цирковыми средствами, и, нако-нец, направленностью эмоционального воздействия. Злободневное слово, сказанное клоуном с манежа, не только смешит, но и заставляет задумываться; воздушный полет вызывает героико-романтические ассоциации; дрессированные животные — чувство восхищения человеком, сумевшим укротить представителей дикой природы. Не все цирковые номера равноценны. Исходя из их художественной значимости каждому номеру отводится свое место в программе.

Номер, который выделяется на афише специальной, так называемой красной строкой, именуется аттракционом (от франц. «attraction» — притяжение). Это особо интересный и наиболее эффектный номер, занимающий центральное положение в программе и рассчитанный на повышенное внимание зрителей. Как правило, аттракцион является кульминационным завершением программы, поэтому требования к нему выше, чем к рядовому номеру. Для аттракциона характерны не масштабность реквизита, аппаратуры или участие в нем большого количества животных, а также множества ассистентов, как это иногда ошибочно полагают, а его идейно-художественная ценность, оригинальность замысла, композиционная стройность, образное решение и завершенность каждой детали. Именно в этом и заключается его притягательная сила.

Зрелищность цирка требует внешнего перевоплощения артиста. Будничности и обыденности цирк всегда противопоставляет яркую эксцентричность проявлений, праздничность своих номеров. Однако костюм и грим, столь важные элементы внешнего перевоплощения в театре, на цирковом манеже имеют куда более подчиненное значение. Характерному изменению внешности цирковые артисты предпочитают изменение характера манежного поведения. Внешнее перевоплощение в цирке — это, прежде всего овладение иной манежной пластикой. Но пластическая жизнь

артиста цирка не может быть случайной, она естественно сопутствует трюковым комбинациям, поэтому игре пауз цирка присуща особая упорядоченная пластика.

Цирковой номер при последовательном развитии манежного действия, логически связанный трюк и игра пауз, воспринимается как мимодрама, как выявление через пластику актера внутренней жизни создаваемого образа. Мимодрама может проявляться через пантомиму жеста и пантомиму тела. Пластическую жизнь циркового артиста и в общем решении номера и в законченности отдельного жеста организует цирковая хореография.

Цельность циркового искусства обусловлена единством психофизических данных артиста во всех внешних и внутренних проявлениях. Художественный образ в цирке зависит как от индивидуальности, так и от общего замысла номера. Манежный образ остается на протяжении исполнения всего номера, смена костюма или введение нового трюка ни в коей мере не означают перемены сути создаваемого образа. Все это заставляет трактовать манежный образ как образ-маску, известный еще с древних времен зарождения циркового искусства. Образ-маска определяет те границы, в которых актер может свободно импровизировать. Именно импровизировать, так как трюк при всей своей сделанности и отработанности, в каждом следующем исполнении содержит элемент новизны и неожиданности.

Хореографический образ возникает из музыкально-ритмичных выразительных движений, дополняемых порой пантомимой, иногда специальным костюмом и вещами из бытового, трудового или военного обихода (оружие, платки, посуда и т. п.).

Современная цирковая хореография объединяет в себе наряду с танцевальными техниками, которые имеют определенную школу (начиная с классического танца, народного танца), точно выстроенный урок и свою систему подготовки исполнителей, также элементы бытового (социального

танца), элементы спортивного танца и многие другие направления хореографического искусства.

Основные принципы современного циркового танца относятся, прежде всего, к технике движения. Они сложились в процессе эволюции различных систем танца. Эти принципы были заимствованы в основном из народных танцев, классического балета, историко-бытовых танцев, спортивных танцевальных направлений и некоторых других. При анализе цирковой хореографии можно выделить следующие технические особенности:

1. Возможность активного передвижения исполнителя в пространстве, как по горизонтали, так и по вертикали;
2. Использование изолированных движений различных частей тела;
3. Использование ритмически сложных и синкопированных движений;
4. Полиритмия танца;
5. Комбинирование и взаимопроникновение музыки и хореографии;
6. Индивидуальные импровизации в общей хореографии;
7. Функционализм хореографии.

Музыкальная основа, используемая для создания хореографического произведения, всегда была определяющим элементом, а современная музыка, не только джазовая, в основном очень сложна по ритмической структуре. Особую сложность у исполнителя могут вызывать нечетные размеры, которые непривычны для эстетики классического балета и требуют внимательного отношения к развитию ритмического восприятия у исполнителя.

Основная пластическая задача циркового исполнителя - добиться достаточной свободы позвоночника, чтобы совершать движения различных его частей, выполняя разностилевые пластические задачи. Но в то же время тело должно быть достаточно напряженным, чтобы движения были энергичны, отражая цирковой, трюковый характер исполнения, а также дух и темп нашего времени. Таким образом, распределение напряжения и расслабления — это основы техники циркового танца. Поэтому в технике

цирковой хореографии большую роль играют различные спирали и изгибы позвоночника в соединении с движениями ног, заимствованными из экзерсиса классического танца. Огромную роль здесь также играет исполнение элементов народно-сценического танца. Наиболее простым, но зрелищно выигрышным постановочным ходом циркового номера является введение тематики, например перенос этнографического действия на манеж.

Создание циркового номера — процесс сложный. Основная роль здесь принадлежит артисту. Вначале он намечает, исходя из своих исполнительских возможностей, контур будущего номера. Затем подбирает трюки и составляет ориентировочную композицию, соответствующую замыслу номера. Но именно балетмейстер-постановщик помогает артисту отобрать наиболее выразительные средства, найти наилучшее постановочное решение. Как, например, Режиссер Борис Заец и балетмейстер Александр Зайцев поставили известный номер на корд де парель (вертикальный свободно висящий канат) артистам цирка – Н. Чуглаевой и В. Буракову.

Известные цирковые артисты поставили целью выразить образ птицы не при помощи костюма или музыкального сопровождения, а именно через хореографию в композиции трюковых комбинаций. В результате родился новый вид в жанре гимнастики, который можно назвать «летающий корд де парель». Луч прожектора высвечивает лежащую в центре манежа девичью фигурку, одетую в светлое трико с двумя легкими матерчатыми подборами, тянущимися от плеч к запястьям обнаженных рук. С первыми музыкальными тактами ее замершая фигурка оживает - запрокидывается к небу голова, выпрямляется корпус. Взмах рук-крыльев словно заставляет девушку подняться на ноги. И вот она, раскрыв тело в пируэте, бежит уже вдоль барьера, едва касаясь носками ног ковра, подпрыгнув, зависает на зажатом в руке канате, тут же срывается вниз, но все равно удерживается в воздухе, пусть, чуть ли не касается грудью манежа, а все же летит! В следующей комбинации Нина как бы овладевает высотой, мастерством парения. Здесь трюки и традиционные, и рожденные заново в процессе репетиции,

смотрятся вдвойне эффектно и из-за непрерывного вращения гимнастки вдоль барьера, и из-за того, что именно в этот момент ассистент, незаметно подхватив свободно свисающий конец каната, начинает крутить его еще и по оси. В этом двойном вращении, то плавном, то убыстряющемся, каждое скольжение вниз, каждый обрыв воспринимается смысловым акцентом, готовящим победное завершение комбинации, когда Нина, сплетя правой ногой канат, а левую отведя горизонтально назад, резко бросает корпус вниз и так, прогнувшись, парит круг за кругом в грациозном движении рук-крыльев. Парит, как птица, научившаяся летать.

Меняется ритм музыки, которая звучит подвижной и стремительной. Канат круг за кругом уменьшает радиус своего полета, спиралью устремляясь к центру манежа, но с каждым витком увеличивая поступательное вращение вокруг своей оси. Все резче, уверенней каждая поза девушки-птицы, каждый жест ее. Она виснет головой вниз, оплетя лишь одну ногу вокруг каната. Ложится на спину, разведя ноги и бросив руку в сторону. Подтянув ногу к голове, летит, рассекая воздух грудью. И тут же резким взмахом то левой, то правой ноги, сразу оплетающей веревку, она, меняя руки, решительно поднимается все выше и выше. И виснет, прогнувшись в воздухе, сбросив канат, ухватившись за почти незаметные петли. И в упоении свободного парения, вытянув тело в звенящую дугу, сливается в светлый прозрачный круг бесчисленных вращений вокруг разведенных в сторону рук. И срывается в одну петлю. И вновь забрасывает тело за руку, повиснув над манежем, как белая нежная чайка. И в этой летящей позе исчезает за занавесом, исчезает, как птица, не коснувшись ногой манежа.

Номер Чуглаевой стал гимнастической поэмой, воспевающей радости полета. И добились этого артисты, пользуясь исключительно средствами цирковой выразительности, а именно цирковой хореографии. Ни у кого из видевших этот номер не возникнет и тени сомнения, что Нина Чуглаева, преображаясь, выходя на манеж, несет в себе образ птицы и становится ею.

Таким образом, цирковой номер – это маленький спектакль большого спектакля – всего представления. Цирковой номер представляет собой законченное соединение определенных трюков в контрастные комбинации, подчиненные единой логике развития, работающие на создание определенного манежного образа и одухотворенные утверждением определенной сверх-задачи. Из поколения в поколение множились выразительные средства и специфические приемы того или иного жанра, обогащался его художественный язык. Так возникло разнообразие зрелищных форм внутри жанра. Только в акробатике насчитывается свыше тридцати разновидностей, в гимнастике — до двадцати, около десяти — в эквилибристике. Неисчерпаемая жанровая палитра цирка питает творческую фантазию артистов и режиссеров, представляет богатейший материал для создания новых цирковых номеров.

ЛЕКЦИЯ 3.

ХОРЕОГРАФИЯ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ЦИРКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Цирковое представление состоит из номеров - отдельных законченных выступлений одного или группы артистов. Начинается действие, как правило, с пролога – хореографической композиции, задающей тон и образность всему последующему представлению. Каждый номер, циркового представления отличается необычностью поведения человека и животного: артисты ходят и танцуют на проволоке, разыгрывают сценки на спине скачущей лошади, музыкальные эксцентрики играют на скрипке, держа ее за спиной, на балалайке, используя скрипичный смычок, на метле, пиле, дровах и др. Цирковой артист в своем жанре создает определенный образ и в этом ему помогают пластическое решение, костюм, музыка, свет, специальная аппаратура и режиссерская организация номера.

В тематических сюжетных представлениях также используются трюки, при помощи которых строится и развивается сюжет. Десятилетиями создаются цирковые номера, выверяется чередование комбинаций, шлифуется каждый трюк и жест. Идет жесткий, но справедливый отбор выразительных средств, где образное осмысление становится главным художественным принципом в создании и циркового номера и цирковой программы в целом. В этой связи хореография остается одним из основных выразительных средств циркового искусства.

Для циркового представления характерна контрастность – как принцип организации программы. Контрастное столкновение номеров по жанрам, по разрешению, по количеству и индивидуальностям участников, контрастность костюмов, музыкального сопровождения, освещения - все служит тому, чтобы из контрапунктирующей мозаики номеров сложить цельную картину праздничной цирковой программы. И объединяющим звеном здесь служит

язык хореографии, позволяющий создавать представление в едином стилевом решении.

Цирковому представлению в целом и каждому номеру присущ динамизм. Стремление дать в кратчайший отрезок времени наиболее яркое, образное и законченное художественное произведение способствует выполнению главной цели – созданию самобытного и самостоятельного циркового номера. Цирковой номер как афоризм, должен сразу запасть в душу. Столь же динамично насыщено совершается на манеже и смена номеров. Пауза между номерами в цирке – не перерыв, а развитие представления. Действенное разрешение пауз не однотипно в цирке. Чаще всего их заполняет коверный клоун, но всегда пауза в цирковом представлении носит преимущественно зрелищный характер и подчинена заданному темпо-ритму спектакля.

Так, наиболее целостным произведением циркового искусства долгое время продолжал оставаться первый из поставленных И.В.Куриловым номер акробатов-прыгунов под руководством В.Максимова. Балетмейстер И.В.Курилов предложил прыгунам обе паузы, технически необходимые при исполнении трюка или трюковой комбинации, использовать для демонстрации танцевальных фрагментов. Выступление труппы Максимова, отмеченное чудесным украинским колоритом, достоверно передавало дух народного гуляния, атмосферу искренней радости и удачи. Причем участники ансамбля обошлись при этом без излишней театрализации и каких-либо особых дополнительных средств, создавая образность номера точной национальной пластикой и хореографией. Национальные костюмы и несколько атрибутов — вот, пожалуй, и все, что дополняло выступление.

По завершению номера в технической паузе выступал коллектив балетной труппы цирка, владеющий различными танцевальными стилями, способный украсить любую программу. Они продолжали этнографическую тему, но уже окрашенную в колорит горских народов Кавказа, подготавливая зрителя к восприятию следующего номера - канатаходцев, где фольклорная

пластика сочетала замедленность, мягкость и грацию женских движений, и напряженную стремительность, картинную четкость жестов джигитов.

На выявлении этих сдерживаемых кипучих страстей и плавной замедленности жеста строился этнографический образ канатоходцев «Леки» - номеру, название которому дал один из коренных народов Дагестана. Специально написанная Мурадом Кажлаевым музыка, в которую входила обработанная композитором народная лакская песня, вводила в этнографический строй номера. Впечатление усиливала пластика артистов - плавные переливы рук девушек, четкий быстрый перебор ног мужчин создавали образную атмосферу. Удивительное сочетание нежности и мужественности художественно организовывало переходы между комбинациями и построение самих трюков.

В номере «Леки» ставка делалась не просто на увеличение числа партнеров, а на те позы, которые они принимали. В плечевой партерной акробатике, из которой канатоходцы много позаимствовали, одним из самых эффектных трюков считается «орел». В нем нижний партнер удерживает трех верхних. Один из них стоит в плечах нижнего, прижав голени к его шее и голове, удерживая двух партнеров разведенными в стороны руками. Те, в свою очередь, поставив ноги слева и справа на плечи нижнего партнера и ступни стоящего в центре верхнего, ухватившись за его запястья руками, отводят свои тела в стороны, как бы распахивая крылья. Эта схожесть с парящим орлом и дала название трюку (36, с.42). Создатели «Леки» — режиссер В. Л. Плинер и балетмейстер П. Л. Гродницкий искали пирамиды, которые, являясь наглядно трудными и эффектными, создавали бы впечатление грациозной женственности. Стремление сделать жест и трюк содержанием и выражением этнографического строя номера заставили постановочную группу искать и создавать для артистов пирамиды, которые при всей их очевидной сложности производили впечатление изысканной грациозности. Наибольшей удачей стала трехярусная пирамида, которую артисты между собой называли «лотосом».

«Леки» — это удивительное зрелище, в котором поражает не что-то в отдельности, а весь маленький спектакль с его завязкой, кульминацией и развязкой, с четко найденным сочетанием элементов танца и акробатики, немислимого чувства равновесия и образности.

Таким образом, при всей многожанровости цирковых номеров манежное действие в каждом из них состоит из двух слагаемых – исполнение трюков и паузы между ними. Особенности их сочетания, степень слияния, действенная наполненность каждого звена и формирует манежный образ. Отход от трюка чаще всего принимает вид «комплимента». Комплимент – это завершение трюка, венец его, средство прямого общения артиста со зрителями. Если трюк язык цирка, то именно в паузе артист обретает право на его «произношение». Формы, в которых отливается манежный образ циркового артиста чрезвычайно разнообразны.

Исполняя принцип организации цирковой программы – контрастность, - представление продолжается, как правило, трюками с животными, конными номерами и т.д. Как, например, в постановке конного номера «Али-Бек», где выступление джигитов сопровождало традиционное народное трио в составе бубна, зурны и гармоники, причем по осетинскому обычаю на гармонике играла женщина (музыкальное исполнение плавно переходило в хореографическое).

Этнографические танцы могут составлять и цирковую суть номера. Наиболее эффектно этот прием преобразует номера такого распространенного жанра, как эквилибр. В качестве примера можно привести такую его разновидность, как эквилибр на проволоке. Его популярность видна уже из того, что в цирковом репертуаре существует самостоятельный раздел «танцы на проволоке».

Танцы на проволоке восходят к легендарным временам Древних Египта, Греции и Рима. Во фресках Помпеи, например, канатные плясуны постоянно встречаются как орнаментальный мотив росписи карнизов. С

годами выросли зрелищность жанра, сложность наполняющих его трюков. Тяжелый балансир, например, стал часто заменяться японским зонтом, а затем и веером, толстый канат сменила почти невидимая в лучах прожекторов стальная проволока. К простому хождению и пробежкам по канату прибавилось хождение с завязанными глазами и в мешке, надетом на верхнюю половину туловища, хождение на ходулях, хождение в обруче, не говоря уже о традиционном хождении узбекских народных канатоходцев в тазах, надетых на ноги. Человек, идущий по канату, сначала вез перед собой тачку, в которой сидел ассистент (и это казалось верхом мастерства, неповторимым, смертельным номером!), а затем начал переносить на своих плечах одного, двух, трех партнеров, стал даже носить партнера в стойке «руки в руки».

Год от года росла трюковая насыщенность — шпагаты, пируэты, опускание на одно и на оба колена, всевозможные прыжки с приходом на канат седом, а иногда даже во весь рост на ноги. В работу на проволоке часто вносился и атлетический элемент — артисты ходили от мостика к мостику, подняв на вытянутых и отведенных в сторону руках гири, держа в руках штангу, ложились и вставали, а иногда и заменяли при этом гири на концах штанги живым весом партнеров.

Возрождению и внесению подлинного смысла в трюк «танцев на проволоке» в русском цирке способствовало исполнительское творчество В. И. Сербиной. «В 1950 году она совместно с режиссером Г. С. Венециановым создала новый номер. Под музыку известной песни «Светит месяц, светит ясный» выбегала Сербина с веселой ватагой девушек. Как бы забавляясь, она поднималась на проволоку и начинала на ней танцевать. Мгновенно сменяя костюмы (в новом варианте номера, осуществленном спустя полтора года уже на манеже московского цирка), Сербина исполняла украинский, узбекский и два русских танца. В 1954 году ее репертуар расширился, балетмейстер Александр Радунский (сын клоуна Бима) поставил ей чешский, польский, румынский и китайский танцы. Танцевала Сербина так технически

совершенно, что можно было только удивляться, каким образом выполняет она все эти сложные фигуры на такой неподходящей площадке, как проволока, вместе с тем задорно, с какой-то особой удалейю и в то же время лирически. Надо было видеть глаза артистки, всю ее фигуру, чтобы понять, почувствовать, что она вся целиком во власти танцевальной стихии».

Долгая творческая жизнь В. Сербиной, ее художественные достижения, растиражированные многочисленными последователями, утвердили этнографический танец на проволоке как своеобразную трюковую комбинацию.

Так, например, танцевальный дуэт на проволоке Т.Марковой и В.Стахановского сегодня по праву считается лучшим на манеже нашего цирка. Выступления их столь высокого класса, что сливаясь воедино, цирковые трюки и балетные па (впрочем, и па, исполняемые на проволоке, тоже цирковые трюки) служат им материалом для создания разнообразнейших танцевальных композиций в цирковом номере. В самом начале творческой жизни, Маркова и Стахановский заявили о своеобразии своего таланта, показав на проволоке поэтическую танцевальную композицию. Совместно с режиссером Б.Заец и балетмейстером А.Зайцевым артисты воссоздали на манеже старинную легенду о верной, но трагической любви белого и черного лебедей на музыку композитора А.Билаша. Цирк всегда тяготел к классическому балету. Но проволока резко ограничивала исполнительские возможности танцовщиков. Без преувеличения можно сказать, что вся «классика в этом жанре сводилась к пуантам и позитуре рук. Поэтому «Лебединая песня» Марковой и Стахановского произвела сенсацию. На манеже впервые увидели хореографическую в подлинном смысле этого слова поэму и вместе с тем неожиданно преображенную работу на проволоке.

В этом номере все было необычно. Средства балетной и цирковой выразительности слились воедино. Зрителя осторожно вводили в образный строй, необходимый для понимания сюжета. И хотя от проникновения в его

драматургию зависело восприятие номера, никакой иллюстративности не было ни в едином жесте артистов, ни в их внешнем облике. Строгие костюмы — белая грация у Марковой, черное трико-комбинезон у Стахановского — были, скорее, приметой их лебединой масти, только свисали от левого плеча метафорическим крылом свободные рукава. Доверяясь воображению зрителя, даже работа на проволоке заявлялась как поэтическая метафора, а не как факт, продиктованный самим существованием жанра. Белой птицей, парящей над землей, представала Маркова, опускавшаяся в шпагат, перед выбежавшим на манеж черным лебедем — Стахановским. Поэтому публике начинало казаться, что это не артист входил на мостик, а черный лебедь взлетал к своей подруге, чтобы соединиться с ней в любовном танце.

Настолько сосредоточены были чувства героев друг на друге, настолько стремились они навстречу своей любви в каждом жесте и каждое мгновение, что проволока под их ногами как бы переставала существовать. Игнорировали ее артисты, следовательно, забывали о ней и зрители, увлеченные предложенным их вниманию хореографическим адажио. И тем не менее основным достоинством номера было то, что весь он целиком проходил на проволоке. Именно на проволоке разворачивалась перед ними история жизни двух любящих существ. В поэтической символике хореографического действия становилось уже несущественным — были это птицы или люди. Главное, что всех нас делали сопричастными их встрече, их любви, их смерти. Молодые артисты сумели заставить классический танец смириться с присутствием веера-балансира. Заставили и зрителей, забыть о таком явном, казалось, несоответствии между языками хореографического и циркового искусств. «Лебединой песней» Маркова и Стахановский сразу утвердили себя как вполне сформировавшиеся мастера, способные утверждать в трюках на манеже поэтический язык классической хореографии.

Завершает цирковое представление парад-алле - хореографическая композиция, как и в начале действия, концентрирующая художественную образность всего представления, красочно подводя его итоги.

Искусство цирка, как и каждое искусство является отражением действительности. Цирк по своей природе имеет собственную логику, т.н. «алогизм обычного». Алогизм цирковых представлений – это не отказ от действительности, а ее утверждение в специфически цирковой форме. Разрушение привычных бытовых связей и понимания, создание своих обоснований и закономерностей – закон построения циркового действия, циркового номера. Эксцентризм – есть метод обработки циркового действия. Специфическим цирковым действием является трюк. Трюк – это не только преодоление реального препятствия, это преодоление бытующего взгляда на решение каждой ситуации. Цирковой трюк, воздействуя на зрителя служит построению циркового образа.

ЛЕКЦИЯ 4.

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА-ПОСТАНОВЩИКА С ЦИРКОВЫМИ ИСПОЛНИТЕЛЯМИ

Творческий успех циркового представления обусловлен, прежде всего, тем, что руководит им и осуществляет постановочную деятельность балетмейстер-постановщик. Именно умелая организация и обширные знания хореографа позволяют достигать цирковому коллективу все новых высот в исполнении цирковых номеров. Постановочное решение каждого номера обязательно соотнесено с размерами круглого манежа, окруженного со всех сторон амфитеатром. Размеры циркового манежа определены раз и навсегда и неизменны на протяжении столетий. Специфику циркового искусства во многом определяет и особая структура представления - наличие и взаимосвязь трюковых комбинаций и пауз между ними, которые необходимо подчинить единому образному решению.

В деятельность балетмейстера-постановщика входит разработка танцевальных движений, организация перемещения артистов в цирковом пространстве, определение грима и костюмов персонажей, выбор декорации и освещения. Все это он подчиняет основной идее так, чтобы цирковое представление являло собой гармоническое целое. Подготовка циркового номера или танца происходит во время репетиций, а заключительным этапом работы является показ спектакля в присутствии зрителей.

Балетмейстер-постановщик, прежде всего, должен знать все тонкости хореографического искусства, его прошлое и настоящее, чтобы создаваемые им образы были интересны для цирковых актеров и зрителей. Успех представления зависит не только от знаний и опыта постановщика, но и от его воображения, фантазии и оригинальности. Таким образом, балетмейстер-постановщик в цирке – это еще и режиссер-постановщик хореографических спектаклей.

- обеспечивающий высокий художественный уровень порученных ему постановок;

- организующий работу по подготовке и выпуску танцевальных номеров;

- планирующий весь репетиционный процесс.

Балетмейстер-постановщик должен также обладать хорошими организаторскими способностями, поскольку для конечного результата важно, чтобы участники руководимого им коллектива стали единомышленниками. В этой связи можно сказать, что балетмейстер-постановщик должен обладать и педагогическими способностями, потому что его деятельность проявляется в эффективном осуществлении учебно-воспитательного процесса, прежде всего в умении заинтересовать исполнителя в совершенствовании обучения, научить художественно исполнять технически сложный номер, психологически уметь держаться на сцене. Работа с исполнителем, особенно начинающим, — требует таких психических качеств, как педагогическая наблюдательность и способность правильно интерпретировать состояние человека, т.е. определять его по мельчайшим проявлениям, проникать во внутренний мир артиста, понимать его(31, с.34). Участники цирковых коллективов обычно очень высоко ценят художественных руководителей, обладающих указанными перцептивными способностями, поскольку цирковой артист в своей работе огромное внимание уделяет еще и технической стороне исполнения трюка.

Передавая информацию, разъясняя материал, хореографу необходимо быть понятным исполнителям. Способность быть понятным для другого человека — дидактическая способность — предполагает и методическую изобретательность, и умение почувствовать себя слушателем. Балетмейстеры-практики знают, как иногда трудно найти слово или элемент, необходимый для понимания информации или овладения учеником сложным приемом, или умением. В обучении искусству очень важны образ, сравнение и эмоция. Дидактическая способность здесь особенно тесно связана с

экспрессивной — способностью ясно, четко, доступно выразить свои мысли в речевой форме с использованием средств мимики и пантомимики. Коммуникативные способности — способности к общению, установлению контакта, правильных взаимоотношений с отдельными участниками и коллективом в целом — необходимы и в педагогической, и в организаторской деятельности балетмейстера-постановщика. Таким образом, его деятельность заключается в умении сформулировать творческую задачу: в отборе средств, ведущих к цели - производственному результату; в выработке соответствующих форм, методов, позволяющих достичь этой цели. Поэтому руководитель должен организовать деятельность артистов с точки зрения педагогической целесообразности, превратить хореографические репетиции в творческий процесс.

Его основные функции делятся на исполнительско-организационную, воспитательную, функцию планирования, учебно-педагогическую и психологического руководства. Специальная психологическая подготовка, включающая в себя интерес к своей деятельности также является основным требованием к балетмейстеру-постановщику. Сплотить коллектив единомышленников для выполнения поставленных хореографических задач — необходимость требующая от балетмейстера психологической собранности, устойчивости. Очень важно для него уметь управлять своими эмоциями. Нервозность или раздражительность приведут к тому, что вся репетиция пройдет в атмосфере нездоровой возбужденности. Уныние или по-давленность педагога также отрицательно отразятся на занятиях.

Основным методом, необходимым для правильного осознания человеческого опыта, помогающим выработать систему взглядов и представлений и используемым балетмейстером-постановщиком в создании цирковых спектаклей, является убеждение. Его методы оказывают как непосредственное воздействие на сознание, поведение, так и опосредованно воздействуют на личность исполнителя. Основными в группе непосредственной передачи опыта танцевальных направлений, ритмического

рисунка движений и т.д. являются обсуждения, совместные беседы, творческие диалоги, а в группе методов, воздействующих на сознание через собственный опыт человека, сформированные отношения и привычки поведения, основными являются индивидуальные беседы, обсуждения, ответы на вопросы. Эти группы методов находятся в тесном единстве и дополняют друг друга.

Приемы убеждения многообразны: это и анализ хореографического выступления (своего или другого исполнителя) с точки зрения выявления ошибок и недочетов, сопоставлений работы участников коллектива. Таким образом, метод убеждения эффективен только при условии одновременного воздействия, как на разум, так и на чувства исполнителя. Исходя из этого, убеждение должно строиться с учетом индивидуальных и возрастных особенностей участников коллектива: его содержание и форма должны соответствовать уровню развития личности, убеждения должны быть последовательны и логичны, содержать обобщенные и конкретные факты, положения, примеры. О применении различных методов, в частности, метода убеждения, говорится в работах многих авторов: Э. И. Моносзон рассматривает такие приемы метода убеждения, как разъяснение, живые примеры, наставление, приказание, запрещение. В качестве приемов убеждения анализирует положительный опыт, поручение, просьбу, распоряжение, беседу, поощрение, замечание, запрещение, наказание.

Следующей наиболее известной группой методов руководящего воздействия являются методы поощрения. Стимулирование означает побуждение к действию, дает толчок к мысли, чувству. Поощрение представляет собой способ выражения общественной положительной оценки деятельности отдельного участника или коллектива в целом. Именно в общественном признании их образа действий и заключается стимулирующая роль поощрения. Успехи, замеченные и поощряемые другими, вызывают у исполнителя чувство удовлетворения, человек испытывает уверенность в своих силах, подъем бодрости и энергии. При этом необходимо заметить, что

воспитательное значение поощрения возрастает в том случае, если оно заключает в себе оценку не только результата, но и мотива и способов деятельности.

Отличительными признаками системы хореографической подготовки являются специфические принципы обучения, которые подразумевают определенную этапность в овладении хореографическими элементами. Здесь вся задача балетмейстера-постановщика будет заключаться именно в том, чтобы помочь исполнителю найти такую сценическую форму, дать ему такую крепкую базу, опершись на которую он смог бы легко проявить все богатство своих творческих возможностей, так как лишь в игре их самоцветных граней и заключается все очарование, вся радость и сила созданного целостного циркового представления.

Иногда, на первый взгляд кажется, что режиссер танца гораздо деспотичнее, что он подавляет исполнителя. В самом деле, балетмейстер в работе с цирковыми актерами устанавливает весь рисунок номера до самых мельчайших подробностей. Предусматривается не только то или иное основное движение исполнителя, не только все его «па», но поворот головы, движение рук, кисти, иногда даже мизинца, и при этом балетмейстер и актер должны с наибольшей полнотой понимать друг друга. Здесь важно доверие со стороны исполнителя и обоюдное уважение, понимание творческих задач.

Многие исполнители, знают, что рисунок, установленный совместно с балетмейстером, не только не лишает их возможности проявить свое индивидуальное творчество, а, наоборот, открывает им эту возможность, поскольку та форма, которая в результате всех работ дана, либо утверждена балетмейстером, базируется на строгом учете всех индивидуальных возможностей данного актера, в связи с общим творческим замыслом всего представления. Построенная так, она не только не стесняет его, а наоборот, дает ему необходимую уверенность, что развертываемые им эмоции не захлестнут его, а будут отливаться именно в те формы, при помощи которых зритель с наибольшей силой, чуткостью и радостью воспримет его искусство.

Искусство балетмейстера выражается главным образом в процессе постановки представления. Процесс этот распадается на несколько основных моментов, первым из которых, является творческий замысел самой программы. Замыслить форму всего циркового представления, учтя творческий коллектив труппы, его силы и запросы, потенциал и то действенное устремление, которое лежит в данный момент на его пути — такова первая задача балетмейстера-постановщика (1, с.31). Лишь ощутив и претворив ее, он может приступить к созданию либо отысканию других составляющих представления – музыкальную основу, свето-техническое решение, декорации, костюмов и пр.

Следующим, вторым, не менее, важным моментом в работе балетмейстера-постановщика является решение ритмического рисунка хореографии. Возможность ощутить ритмическое биение танцевальной композиции, услышать ее звучание, ее гармонию и затем как бы оркестровать ее — такова вторая его задача. Музыка задает пластику движению, темп, ритм, чувственную окраску. Выбор яркой выразительной музыкальной основы – одна из наиболее важных задач балетмейстера (1, с 32).

Современная цирковая хореография, находя новые образы, использует полиритмию, а также рисунок движений не только соритмичный музыкальному, но и, наоборот, аритмичный ему, но столь же, как и музыкальный, закономерный в самом себе. Та новая зрительно-слуховая гармония, которая рождается из этого, несомненно, дает исполнителю и зрителю еще неизведанную творческую радость восприятия. И тогда, возникает чудесная возможность для построения подлинного искусства, когда ликование, отчаяние, счастье, восстание сплетаются в единый действенный круговорот, и их разнобойные ритмы породят новую, потрясающую гармонию.

Моментом, завершающим основную работу балетмейстера-постановщика, является разработка нужной для данного представления гармоничной сценической атмосферы, в которой должна действовать цирковая труппа. Эта задача имеет, также первостепенную важность, потому что та или иная сценическая атмосфера может либо очень помочь исполнителю выявить его творческий замысел, либо, наоборот, категорически помешать ему, почти активно препятствуя осуществлению его планов.

Задача создания сценической атмосферы, всегда была актуальной в цирковых постановках, потому, что цирковой исполнитель за короткое время номера должен создать яркий, запоминающийся образ и, следовательно, всегда возникала необходимость найти поддержку для развития, воплощаемого им действия в синтезе других факторов – декорации, costume, освещении. Каждая эпоха по-своему разрешала задачу сценической атмосферы. Но и в одной и той же эпохе эта задача находила различные, часто диаметрально противоположные разрешения, в зависимости от того, какие принципы лежат в основе хореографического направления. Определяющим построение сценической площадки является принцип ритма – в зависимости от ритмического рисунка танцевальных номеров находятся все работы по их постановке, и соответственно построена сценическая площадка.

По тем же принципам ритма выстраивается работа постановщика со светом, умелое обращение с которым дает огромные возможности цирковому коллективу, а при неумелом может и наоборот - смазать все его выступление. Современные свето-пиротехнические возможности предоставляют балетмейстеру-постановщику огромный простор для полета фантазии при создании цирковых номеров.

Следующее средство для обогащения выразительности жеста артиста — это костюм, потому что при помощи правильно подобранного костюма каждый жест исполнителя должен приобретать особую четкость и остроту,

или наоборот, мягкость и плавность, в зависимости от творческого замысла балетмейстера-постановщика. Костюм — это вторая оболочка артиста, это видимая личина его сценического образа, которая должна так целостно сливаться с ним, чтобы, невозможно было убрать, либо заменить в нем ни одного штриха без одновременного искажения всего образа

После разрешения сценической атмосферы и всех перечисленных важных аспектов для данной постановки для балетмейстера-постановщика заканчивается предварительный процесс его творчества, и он переходит к самому главному, радостному и волнительному моменту своего искусства — к непосредственной работе с цирковыми актерами.

Но на всех стадиях организационного процесса балетмейстер является неизменным спутником и помощником исполнителя, иначе просто нет творческого коллектива. Вся описанная выше работа, проделываемая балетмейстером, представляет собою единый большой и сложный творческий процесс, предшествующий созданию каждого циркового номера. Его результатом является то завершённое уже, монолитное произведение циркового искусства, которое на протяжении представления воспринимает зритель.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тематика, задания и методические рекомендации по выполнению практических занятий

Раздел I. Основы музыкально-ритмического воспитания. Практическое освоение

Тема 1.

Упражнения на развитие баланса

Исходное положение: левая нога поднята и согнута в колене. Баланс на правой ноге. Руки в натуральном положении. Выполняем наклоны корпусом вправо-влево, вперед-назад, затем круговые движения торсом. Возвращаемся к исходному, прыжком меняем опорную ногу на левую, правая согнута в колене. Повторяем алгоритм.

Исходное положение: стоя на одной пятке, в руке – воображаемый веер. Делаем им легкие движения, сохраняя баланс и устойчивость. Если это даётся без труда – меняем опорную ногу, продолжаем обмахивать себя веером, а второй рукой делаем движения, приглашая воображаемого партнёра подойти поближе.

Исходное положение: стоя на одной ноге. Правой рукой зовём, левой рукой прогоняем, поднятой ногой отталкиваем. Все три движения выполняются одновременно. Прыжком меняем опорную ногу. Теперь нога зовет, одна рука прогоняет, другая угрожает.

Исходная позиция: ноги на ширине плеч, ступни параллельно, руки в стороны, пальцы собраны в мягкий кулак. Начинаем вращать руками от локтей. Переносим вес тела сначала правую ногу, поднимая левую ногу пока бедро не будет в положении параллельно полу. Вращаем левой ногой от колена, стопа расслаблена. Плавно меняем опорную ногу, движения совершаем в другую сторону. При смене позиции движение руками не

прекращается. Задача: удерживать баланс. Амплитуда движений – максимальная, скорость чередуется от низкой до высокой.

Упражнения на развитие координации

Исходное положение: стоя на одной ноге. Правой рукой зовём, левой рукой прогоняем, поднятой ногой отталкиваем. Все три движения выполняются одновременно. Прыжком меняем опорную ногу. Теперь нога зовёт, одна рука прогоняет, другая угрожает.

Исходная позиция: ноги на ширине плеч, ступни параллельно, руки в стороны, пальцы собраны в мягкий кулак. Начинаем вращать руками от локтей. Переносим вес тела сначала правую ногу, поднимая левую ногу пока бедро не будет в положении параллельно полу. Вращаем левой ногой от колена, стопа расслаблена. Плавно меняем опорную ногу, движения совершаем в другую сторону. При смене позиции движение руками не прекращается. Задача: удерживать баланс. Амплитуда движений – максимальная, скорость чередуется от низкой до высокой.

Упражнение на развитие напряжения

Напряжение – физическое и психическое проявление чувства воли. Говоря понятным языком, контроль над напряжением позволяет актёру правильно выполнять движения – не механически, но и не подчеркнуто гиперболизировано или небрежно.

Представляем огромный камень. Пытаемся его сдвинуть, упираясь в него руками и ногой, на другой ноге держим баланс. Меняем ногу. Продолжаем двигать, упираясь в камень левым плечом и правой рукой. Воссоздаём другие возможные варианты перемещения. Задача: держим баланс на одной ноге, постепенно увеличиваем напряжение.

Стоим на одной ноге так долго, сколько сможем. Обычно продлить это время помогает сосредоточение на воображаемом объекте. Можно, к примеру, мысленно пройти ежедневный путь из дома на работу или в магазин. От чрезмерной нагрузки мышцы через какое-то время расслабятся, и мышечное напряжение после возвращения в нормальное состояние пройдет.

Также рекомендованные упражнения:

- простые шаги;
- переменный ход простой вперед;
- переменный ход простой назад;
- ходы с остановкой на втором шаге (вперед, назад);
- ходы с остановкой на третьем шаге (вперед, назад);
- ход высоко поднимая колени вперед;
- ход на полупальцах;
- пропадания (направо, влево);
- боковая гармошка;
- повороты вокруг себя на полупальцах;
- повороты вокруг себя «приподание»;
- галоп (направо, влево);
- тройные соскоки (направо, влево);
- поворот вокруг себя тройными соскоками;
- шаг на прямую ногу с подпрыгом (чешская полька);
- поворот с подниманием колена по диагонали (направо, влево);
- «Пордебра» (перегиб корпуса около станка);
- растяжка ног (около станка);

Тема 2. Основные понятия классического танца

Выворотность, ее эстетические функции. Наличие выворотности как основное требование при выполнении движений классического танца. Поза в классическом танце. Эстетические функции осанки. Необходимость

правильной осанки для выполнения движений классического танца. Апломб в классическом танце. Плие в классическом танце. Мягкость и гибкость ног, пластика и гибкость тела как средства выразительности исполнителя. Танцевальный шаг - одно из основных требований к классическому танцу. Развитие навыков танцевального шага на уроках классического танца. Прыжок в классическом танце. Особенности исполнения прыжков в женском и мужском танце. Классический танец и музыка. Музыкальность танцовщика.

Рекомендованный перечень упражнений:

- demi Plie по I,II,III,V позициях;
- battement tendu по I,II,V позициях;
- battement tendu jete по I,V позициях;
- rond de jambe par terre en dehors et en dedans;
- battement releve lent;
- battement fondu;
- battement develop;
- grand battement jete;
- releve;
- demi Plie;
- battement tendu;
- releve lent;
- port de bras;
- saute, echappe.

Тема 3. Особенности эстрадного танца. Основы пластической выразительности тела

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

Основные позиции, положения и функции рук в эстрадном танце:

- нейтральное либо подготовительное положение,
- press-position,
- I позиция,
- II позиция,
- III позиция,
- V-положение,
- jerkposition,
- А-В-С-положения,
- jazzhand,
- locomotor,

положения кисти – вытянутая, сокращенная (flex),

локоть – вытянутый, округленный.

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.

Упражнения на изолированное движение различных частей тела.

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, восьмерка, твист, шейк.

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

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

Ноги: движения изолированных ареалов (стопа, голеностоп).

Упражнения стрэйч-характера в разных положениях: полушпагат; шпагат продольный без отклонения корпуса; шпагат поперечный.

Переводы стоп из параллельного в выворотное положение. Ротация бедра. Упражнения на координацию. Свинговое раскачивание двух центров. Параллель и оппозиция движений двух центров. Базовые статические положения акробатики: мосты – на двух и одной ногах, руках; упоры – стоя, сидя, лежа; стойки – на лопатках, груди, предплечьях, руках и др.

Тема 4. Жанрово-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, Крэйзихорс, Фридрихштадт-палас. Мюзик-холлы и варьете в СССР. Номер К. Голейзовского «Тридцать английских герлз» – воплощение лучших черт танца в мюзик-холле. Программы ленинградского мюзик-холла. Особенности исполнительской манеры.

Тема 5. Джазовый танец

Истоки, становление и развитие джазового танца. Зарождение джаз танца как сценического вида искусства через «Театр Менестрелей». Гибридная природа джаза, влияние на формирование его стилистики народной (ирландской, шотландской, английской) танцевальной культуры и бальной европейской XVIII - XIX вв. (менуэт, кадрили, гавот). Возникновение джазового танца как самостоятельного вида хореографического искусства в конце XIX века, появление танцев «Бок-энд-Винг», «Эксцентричный танец», «Джиг», «Кейкуок». Характерные черты джазовой хореографии. Основные стили джазового танца. Основные шаги, положения рук и ног в джаз танце. Танцевальные комбинации на материале джаз танца.

Тема 6. Упражнения 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), вращение 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 бедер – ног, сквозная волна.

Упражнения для позвоночника: flatback 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).

Триплеты с продвижением вперед, назад и по кругу. Прыжки: hop, jump, leap.

Тема 7. 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 «Годес» в сфере эстрадного танца. Учет пластического потенциала вокалиста, для которого создается танцевальный антураж.

Тема 8. Танец в мюзикле

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.

Особенности пластико-хореографического решения мюзикла «Магия», «Джек-Потрошитель», «Бурлеск», «Дубровский».

Тема 9. Постановка хореографического номера. Специфика сольного танца на эстраде

Выразительные средства танца – рисунок, хореографический текст; законы драматургии и их применение в номере, музыка, костюмы исполнителей. Сюжетный и бессюжетный танец. Сценическое пространство и время в эстрадном танце. Формы организации действия. Сочинение простого танца без развернутого сюжета. Составление сценария сюжетных номеров и жанровых сцен. Танец с предметом. Подготовка сольных этюдов на материале эстрадного танца. Подбор музыкального материала. Соответствие исторического и современного прочтения музыкального материала.

Тема 10. Особенности народного танца

Особенности и место народного танца среди других жанров хореографического искусства, его роль в освоении теории танца и формировании исполнительских навыков. Требования

Последовательность и методика исполнения основных упражнений у станка: полуприседания (*demi plie*) и полное приседание (*grand plie*); перегибы и наклоны корпуса (*port de bras*); упражнения на развитие подвижности стопы (*battement tendus*); маленькие броски (*battements jetes*); круговые движения по полу (*rond de jambe par terre*); мягкое и резкое открытие ноги (*battement fondu*); каблучные упражнения; подготовка к «веревочке»; низкие и высокие развороты бедра; упражнения с ненапряженной стопой (*flic-flac*); дробные выстукивания; «змейка»; подъемы ноги на 90° (*battement developpes*); большие броски (*grand jetes*).

Тема 11. Сценическое движение в театрализованном представлении

В основе любого театрализованного представления лежит принцип единства формы и содержания. Форма служит конкретизацией содержания, содержание вызывает к существованию форму. Чтобы точно создать форму

театрализованного представления, необходимы знания, лежащие в основе техники сценического движения. В лекционном курсе этого периода раскрывается значение сценического движения в театрализованном представлении, предлагается содержание определений и требования, предъявляемые к правильной настройке «тела», законы общих и частных сценических двигательных навыков.

Тема 12. Работа с предметом – пластическое решение

Приспособления и отношения к тому или иному предмету. Фантазия и воображение во взаимодействии с предметом. Сценическая вера в предлагаемые обстоятельства. Свобода в физическом действии.

Взаимодействие с мячом, тростью, гимнастической палкой, со стулом, столом, с плащом, с предметом по выбору студента. Заключительный этап работы: на основе полученных знаний студенты сочиняют пластический этюд с предметом.

Тема 13. Сценические падения

Биомеханические принципы различных схем сценических падений. Подготовительные упражнения: к падению на бок, к падению вперед через голову, к падению «скручиваясь», к падению вперед, к падению назад. Падения: «с выпада, скручиваясь на бок», «вперед согнувшись», «назад на спину», «вперед через голову», «вперед с прямым туловищем». Парное упражнение с падением. Вышеназванные падения с приземлением на мягкую поверхность (гимнастический мат, ковер), на твердую поверхность (дерево, бетон), на разноуровневую поверхность (лестница).

Тема 14. Жонглирование однородными и разнородными предметами

Техника жонглирования двумя и тремя мячами:

- бросание и ловля одного мяча;
- упражнение с двумя мячами;

- перебрасывание двух мячей из руки в руку;
- бросание двух мячей каскадом;
- бросание двух мячей одной рукой;
- перебрасывание трех мячей из руки в руку.

Упражнения под музыку различного характера и темпа.

Жонглирование, соотнесение движений с музыкой и произнесение логического текста.

Упражнения с разнородными предметами.

Тема 15. Сценические прыжки: свободные и опорные

Свободный прыжок с приземлением на одну ногу. Свободный прыжок с приземлением на обе ноги. Прыжок опорный с приземлением на обе ноги и падением на бок. Прыжок с наступлением ногой на препятствие с последующим движением вперед. Прыжок с наступлением ногой на препятствие с приземлением на обе ноги. Опорный прыжок с наступлением на препятствие рукой и ногой. Прыжок через препятствие свободный с падением на бок.

Тема 16. Сценическая акробатика: этюды

Навык распределения тела в заданное время и в заданном пространстве. Навык физического восприятия темпоритма действия. В парных упражнениях навык взаимодействия с партнером. Практические занятия: техника кувырка, вперед, назад, с партнером. Колесо. Стойка на руках с выходом на кувырок и т.п. Композиции и вариации.

Тема 17. Сценические поддержки

Поддержки, седы (на плечах, на стопах и т.д.), стоки (руки, плечи, голова), входы, эксцентрика. Парные упражнения: «весы», «тяни-толкай», «коробейник», «луноход».

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Средства диагностики результатов учебной деятельности студентов

Для контроля усвоения студентами учебного материала используются следующие средства диагностики:

Методы устной диагностики (опрос, беседы, дискуссии, диспуты, анализ студенческих работ, зачет, экзамен).

Методы практической диагностики (участие в совместном выборе и оформлении концепции пластического аспекта праздника; выполнение учебно-творческих заданий преподавателя).

Методы графической диагностики (письменная работа по анализу пластического материала; создание мультимедийной презентации по выбранной теме).

Интерактивные методы диагностики (демонстрация пластического материала).

Рекомендованные формы итогового контроля – зачеты и экзамены, на которых студенты обязаны проявить не только фундаментальные знания по теории и практике пластических дисциплин, но и продемонстрировать самостоятельность научного мышления.

Критерии оценки знаний студентов по десятибалльной системе

1 – *неудовлетворительно* – отказ от ответа или выполнения задания; студент не может ответить на теоретические вопросы или выполнить практическое задание; не знаком с литературой по программе; показал полную неподготовленность для дальнейшего обучения в вузе.

2 – *почти удовлетворительно* – фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; студент не знаком со специальной литературой, рекомендованной учебной программой дисциплины; не отработал основные практические, индивидуальные занятия, не подал к защите плаstico-хореографический материал по программе семестра; не способен продолжать обучение или приступить к профессиональной деятельности без дополнительных занятий с изложением по соответствующей дисциплине.

3 – *удовлетворительно* – недостаточный объем знаний в пределах образовательного стандарта; некомпетентность в решении стандартных задач, слабое владение инструментарием учебной дисциплины; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой дисциплины; студент выполнил отдельные задания по разработке плаstico-хореографического материала, предусмотренного программой.

4 – *достаточно удовлетворительно* – достаточный объем знаний в пределах образовательного стандарта; освоение основной литературы, рекомендованной учебной программой; использование научной профессиональной терминологии; даются логические ответы на вопросы; умение делать выводы без существенных ошибок; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных задач; при наличии интересного творческого замысла плаstico-хореографического материала допущены существенные ошибки в разработке композиции, драматургической структуры плаstico-хореографического этюда, или

пластической миниатюры; студент не усвоил навыков коллективной работы; малоинициативный, эпизодически принимает участие в выступлениях группы.

5 – почти хорошо – достаточные знания в объеме учебной программы; использование научной терминологии, логически правильные ответы на вопросы, умение делать выводы; студент усвоил основную литературу, рекомендованную учебной программой дисциплины, умеет ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по дисциплине и давать им сравнительную оценку, однако не проявил творческого отношения к качественному выполнению заданий, не отличался активностью на практических, индивидуальных и иных формах учебных занятий; допускает некоторые ошибки при создании и выполнении пластико-хореографических миниатюр. Знания, навыки и умения эпизодически используются в сценической практике.

6 – хорошо – достаточно полные и систематизированные знания по теории драматургии в объеме учебной программы; использование необходимой научной терминологии; студент самостоятельно выполнил все предусмотренные программой задания, усвоил основную литературу, рекомендованную программой; проявил достаточные способности к самостоятельному пополнению знаний и развитию индивидуальных профессиональных данных в области сценического движения; достаточно высокий уровень культуры выполнения заданий. Знания, навыки и умения периодически используются в сценической практике.

7 – очень хорошо – систематизированные, глубокие и полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы; использование научной и профессиональной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотные и логические ответы на вопросы, умение делать обоснованные результаты и обобщения; поданные студентом пластико-хореографические миниатюры выделяются оригинальностью идеи, авторской трактовки и новизной сюжетно-образного хода; активно работал на

аудиторных и индивидуальных занятиях; творческую работу характеризует стремление к самостоятельному осмыслению и решению поднятых в сценичных работах жизненных актуальных проблем; имеет активную творческую позицию.

8 – *почти отлично* – систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; владение инструментарием учебной дисциплины (в том числе техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно решать сложные проблемы в пределах учебной дисциплины; освоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой; студент выполнил все предусмотренные программой задания, основательно овладел теорией и методикой учебной дисциплины, практическими умениями и навыками, проявил самостоятельность и творческую активность при воплощении учебно-творческого материала; уверен и изобретателен в организации творческого процесса; способен к самостоятельной работе по формированию навыков режиссера.

9 – *отлично* – систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы; глубокое освоение основной и дополнительной литературы; качественное выполнение заданий, предусмотренных программой; сценичные работы отличаются индивидуальным творческим подходом, хорошим вкусом, эмоциональным содержанием; студент показал близкий к максимально возможному для своего курса уровень реализации сценарного замысла, имеет глубокие знания о фундаментальных принципах и приемах пластической культуры.

10 – *чрезвычайно отлично* – систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам

за ее пределами; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотные, логически правильные ответы на вопросы, безупречное знание основных научно-методических концепций классической хореографии, пантомимическими навыками, владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; глубокое освоение основной и дополнительной литературы; активная работа на семинарских, практических и индивидуальных занятиях; творческое и свободное использование приобретенных знаний, навыков и умений в учебной пластико-хореографической практике. Работа студента отличается высоким уровнем культуры, вкуса, творческим подходом к защите на экзаменах. Он имеет активную позицию, постоянно расширяет границы своих творческих возможностей; принимает активное участие в жизни группы.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе
БГУКИ

_____ С.Л. Шпарло

« _____ » _____ 2022 г.

Регистрационный № УД _____ /Э.уч.

ТАНЕЦ НА ЭСТРАДЕ

*Учебная программа
учреждения высшего образования по учебной дисциплине модуля
«Пластическая культура» для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям), направление специальности 1-17 03 01-04 Искусство
эстрады (режиссура)*

Минск
2022 г.

Учебная программа разработана на основе образовательного стандарта по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям), утвержденного и введенного в действие постановлением Министерства образования Республики Беларусь от _____

СОСТАВИТЕЛЬ:

Б.А. Красилов, преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И.В. Коновальчик, доцент кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

В.В. Котовицкий, заведующий кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент.

ПРОГРАММА РАССМОТРЕНА И РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 9 от 05.05.2022 г.);

Советом факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 10 от 31.05.2022 г.);

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №__от____2022 г.).

Ответственный за выпуск: *Б.А. Красилов*

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Танец на эстраде» является вспомогательной частью профессионального обучения будущих специалистов в области эстрады и тесно связана с такими учебными дисциплинами, как «Режиссура эстрадных зрелищ», «Основы сценического движения», «Основы классической режиссуры» и «Мастерство актера».

Учебная программа по дисциплине «Танец на эстраде» разработана для учреждения высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям), направления специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура).

Процесс подготовки специалистов в области эстрадного искусства направлен на приобретение студентами знаний и умений, которые позволят им на высоком уровне решать профессиональные задачи в дальнейшей творческой и педагогической деятельности.

Освоение образовательной программы «Танец на эстраде» по направлению специальности Искусство эстрады (режиссура) обязано обеспечить формирование следующих компетенций:

Универсальные компетенции:

- УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.
- УК-3. Владеть развитой способностью к чувственному восприятию мира, образному мышлению, ярко выраженной творческой фантазией.
- УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности.

- УК-6. Проявлять инициативу и адаптироваться к изменениям в профессиональной деятельности.
- УК-8. Владеть способностью к постоянной и систематической работе, направленной на совершенствование своего профессионального мастерства.
- УК-16. Применять в профессиональной деятельности знания научно-психологических основ художественной деятельности и творчества.
- УК-17. Владеть основными техниками саморегуляции и саморазвития.

Базовые профессиональные компетенции:

- БПК-4. Уметь применять разнообразные средства художественной выразительности в процессе создания театрализованных и праздничных форм.
- БПК-8. Обладать базовыми навыками сценического движения.
- БПК-13. Владеть развитым чувством темпоритма, сценического пространства, законами композиции и художественной формы, творческими, педагогическими и организаторскими способностями.

Цель учебной дисциплины – формирование у студентов теоретических знаний и практических умений в области эстрадного танца.

Для реализации намеченной цели предусматривается **решение следующих задач:**

- формирование художественного вкуса, пластических ощущений в сфере зрелищных искусств, сценической культуры, творческой индивидуальности, интереса к эстрадной хореографии;
- овладение общими и специфическими особенностями исполнения эстрадного танца;
- приобретение практических умений и навыков создания отдельных эстрадных танцевальных комбинаций, этюдов, номеров малой формы и их обработки.

В результате изучения учебной дисциплины **выпускник должен знать:**

- историю возникновения и развития танца на эстраде;
- стили и основные направления эстрадной хореографии;

- терминологию эстрадного танца;
- движения эстрадного танца в подготовительной и законченной форме;
- специфику работы в эстрадных коллективах разных направлений.

Выпускник должен уметь:

- создавать художественный сценический образ;
- исполнять базовые движения разных жанров и направлений эстрадного танца;
- адаптироваться к условиям работы режиссёра с хореографическими коллективами разной стилистической направленности;

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Танец на эстраде» всего предусмотрено 214 часов, из которых 112 – аудиторные занятия (18 – лекции, 94 – практические). Рекомендуемые формы контроля знаний, умений и навыков студентов – зачет и экзамен.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение

Предмет, задачи и структура дисциплины «Танец на эстраде». Роль дисциплины в подготовке высококвалифицированных специалистов и ее связи со специальными дисциплинами. Основные формы существования хореографии в области эстрадного искусства. Критерии оценки достижений студентов в обучении, методы и средства оценивания. Учебно-методическое обеспечение дисциплины.

Тема 1. Особенности эстрадного танца. Основы пластической выразительности тела

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

Тема 2. 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 вальсе, танец в мюзик-холле, танец в мюзикле, антуражный танец, концертная миниатюра);

б) 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;

в) характер образного взаимодействия музыкального сопровождения и хореографического текста (с тенденциями образной детализации, образного обобщения и минимального образного значения);

г) жизненное предназначение (бытовой и преподносимый танец);

д) состав исполнителей (сольный, дуэтный, трио, квартет, ансамблевый, массовый).

Тема 3. Комплекс упражнений для развития пластичности, силы, подвижности. Формирование мышечного контролера

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 сверху

вниз); упражнения в начальном положении сидя и лежа (разработка всех групп мышц); заключительный этап (упражнения на гибкость, растяжение и расслабление).

Основные позиции, положения и функции рук в эстрадном танце:

- нейтральное либо подготовительное положение,
- press-position,
- I позиция,
- II позиция,
- III позиция,
- V-положение,
- jerkposition,
- A-B-C-положения,
- jazzhand,
- locomotor,

положения кисти – вытянутая, сокращенная (flex),

локоть – вытянутый, округленный.

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.

Упражнения на изолированное движение различных частей тела.

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, восьмерка, твист, шейк.

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

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

Ноги: движения изолированных ареалов (стопа, голеностоп).

Упражнения стрэйч-характера в разных положениях: полушпагат; шпагат продольный без отклонения корпуса; шпагат поперечный.

Переводы стоп из параллельного в выворотное положение. Ротация бедра. Упражнения на координацию. Свинговое раскачивание двух центров. Параллель и оппозиция движений двух центров. Базовые статические положения акробатики: мосты – на двух и одной ногах, руках; упоры – стоя, сидя, лежа; стойки – на лопатках, груди, предплечьях, руках и др.

Тема 4. Пантомима в эстрадном танце

Роль и значение пантомимы в эстрадном танце. 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 5. Жанрово-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, Крэйзихорс, Фридрихштадт-палас. Мюзик-холлы и варьете в СССР. Номер К. Голейзовского «Тридцать английских герлз» –

воплощение лучших черт танца в мюзик-холле. Программы ленинградского мюзик-холла. Особенности исполнительской манеры.

Тема 6. Джазовый танец

Истоки, становление и развитие джазового танца. Зарождение джаз танца как сценического вида искусства через «Театр Менестрелей». Гибридная природа джаза, влияние на формирование его стилистики народной (ирландской, шотландской, английской) танцевальной культуры и бальной европейской XVIII - XIX вв. (менуэт, кадрили, гавот). Возникновение джазового танца как самостоятельного вида хореографического искусства в конце XIX века, появление танцев «Бок-энд-Винг», «Эксцентричный танец», «Джиг», «Кейкуок». Характерные черты джазовой хореографии. Основные стили джазового танца. Основные шаги, положения рук и ног в джаз танце. Танцевальные комбинации на материале джаз танца.

Тема 7. Упражнения 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), вращение 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 бедер – ног, сквозная волна.

Упражнения для позвоночника: flatback 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).

Триплеты с продвижением вперед, назад и по кругу. Прыжки: hop, jump, leap.

Тема 8. 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 «Годес» в сфере эстрадного танца. Учет пластического потенциала вокалиста, для которого создается танцевальный антураж.

Тема 9. Танец в мюзикле

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.

Особенности пластико-хореографического решения мюзикла «Магия», «Джек-Потрошитель», «Бурлеск», «Дубровский».

Тема 10. Основные движения стрит-культуры

Стрит-шоу как направление эстрадного танца. Принципы построения комбинаций, этюдов и номеров стрит-шоу. Изучение основных элементов танцевальной стрит-культуры. Основные шаги хип-хоп танца: «Tone wor», «Bk bounce» и «krisskross», «Shamrock», «The Skate», «FlavaFlave Rob Base».

Перекаты – вращательные движения тела с последовательным касанием опоры без переворачивания через голову. Виды перекатов: по направлению: вперед, назад, в сторону; по положению тела: в группировке, согнувшись, прогнувшись.

Кувырки – вращательные движения тела с последовательным касанием опоры и переворачиванием через голову. Виды кувырков.

Тема 11. Эстрадный танец в форме концертной миниатюры

Жанровое богатство концертной миниатюры. Балетмейстер С. Власов и его номера «Летите, голуби, летите!», «Березонька». 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 12. Постановка хореографического номера. Специфика сольного танца на эстраде

Выразительные средства танца – рисунок, хореографический текст; законы драматургии и их применение в номере, музыка, костюмы исполнителей. Сюжетный и бессюжетный танец. Сценическое пространство и время в эстрадном танце. Формы организации действия. Сочинение простого танца без развернутого сюжета. Составление сценария сюжетных

номеров и жанровых сцен. Танец с предметом. Подготовка сольных этюдов на материале эстрадного танца. Подбор музыкального материала. Соответствие исторического и современного прочтения музыкального материала.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
для дневной формы обучения

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические	Индивидуальные		
	Введение	2				
1.	Тема 1. Особенности эстрадного танца. Основы пластической выразительности тела	2	10			
2.	Тема 2. Принципы классификации жанров эстрадного танца	2	4			
3.	Тема 3. Комплекс упражнений для развития пластичности, силы, подвижности. Формирование мышечного контролера		10			
4.	Тема 4. Пантомима в эстрадном танце	2	6			
5.	Тема 5. Жанрово-стилистические особенности танца в варьете и мюзик-холле	2	6			
6.	Тема 6. Джазовый танец		12			Зачет
7.	Тема 7. Упражнения на аналитическое и синтетическое восприятие движений разных частей		10			

	тела					
8.	Тема 8. Антуражный танец	2	6			
9.	Тема 9. Танец в мюзикле	2	6			
10.	Тема 10. Основные движения стрит-культуры		10			
11.	Тема 11. Эстрадный танец в форме концертной миниатюры	2	4			
12.	Тема 12. Постановка хореографического номера. Специфика сольного танца на эстраде	2	10			Экзамен
ВСЕГО		18	94			

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная:

1. Зарипов, Р. С. Драматургия и композиция танца: учебное пособие [Электронный ресурс] / Р. С. Зарипов, Е. Р. Валяева. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. – 768 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/133827>.

2. Коробейников, С. С. История музыкальной эстрады и джаза [Электронный ресурс]: учебное пособие / С. С. Коробейников. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. – 356 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/121165>.

3. Богданов, Г. Ф. Основы хореографической драматургии [Электронный ресурс]: учебное пособие / Г. Ф. Богданов. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2017. – 168 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/93013>.

Дополнительная:

1. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников [Электронный ресурс]: учебное пособие / А. А. Мордасов. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. – 128 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/133841>.

2. Александрова, Н. А. Джаз-танец. Пособие для начинающих [Электронный ресурс]: учебное пособие / Н. А. Александрова, Н. В. Макарова. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2015. – 192 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/65964>.

3. Карчевская, Н. В. Эстрадный танец в Беларуси / Н. В. Карчевская. – Минск: Энциклопедикс, 2015. – 272 с.

Организация самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа – целенаправленная учебная деятельность студентов, осуществляемая под непосредственным или опосредованным руководством преподавателя. Целью самостоятельной работы студентов является углубление и повышение конкурентноспособности выпускников вузов через формирование у них компетенций самообразования. Компетентностный подход предполагает усиление практикоориентированности образовательного процесса и роли самостоятельной деятельности студентов по решению задач и ситуаций, имитирующих социально-профессиональные проблемы.

Самостоятельная работа студентов предполагает выполнение творческих заданий, режиссерский анализ массового праздника, фестиваля, обряда, выполнение контрольных работ, подготовку рефератов, ознакомление с научной, научно-популярной литературой, написание эссе.

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Управляемая самостоятельная работа студентов (КСР) – целенаправленная учебная деятельность, осуществляемая под непосредственным руководством преподавателя. КСР предусматривает выполнение творческих заданий, разработку и воплощение индивидуальных и коллективных этюдов, номеров и композиций, изучение теоретического материала по историко-культурному наследию Беларуси, формирование контента (текстового, аудио и аудиовизуального) по определенной теме. Также существуют задания на анализ пластических форм в эстрадно-цирковых представлениях.

В ряде эффективных педагогических методик и технологий способствующих приобретению знаний и опыта самостоятельного решения разнообразных задач, необходимо выделить:

- технологии проблемного модульного обучения;
- коммуникативные технологии (дискуссия, пресс-конференция, учебные дебаты);
- игровые технологии, в рамках которых студенты участвуют в деловых, имитационных играх и др.

Основные формы организации самостоятельной работы студентов:

- экспресс-опроса по прочитанной лекции;
- подбор и изучение литературных источников, подготовка тематических обзоров по периодике;
- анализ научных и научно-публицистических статей;
- подготовка к участию в научно-практических конференциях;
- самостоятельная отработка практических навыков с использованием видеоматериалов.

Для управления учебным процессом и организацией контрольно-оценочной деятельности преподавателям рекомендуется использовать рейтинговые кредитно-модульные системы учебной и исследовательской деятельности студентов, вариативные модели управляемой самостоятельной работы, учебно-методические комплексы.