

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТИЛИЗАЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА	
1.1. Понятие «народный танец» и условия его развития в народно- художественном творчестве.....	7
1.2. Понятия «стиль» и «стилизация» в искусстве.....	18
1.3. Особенности стилизации народного танца.....	25
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СТИЛИЗОВАННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ	
2.1. Хореографическая композиция «По бережку».....	31
2.2. Хореографическая композиция «Доля».....	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	44
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	46

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время народному творчеству отведена существенная значимость в осуществлении государственной культурной политики, в патриотическом и художественном воспитании жителей России, в укреплении межэтнического общества и единства. Понятие «народное творчество» содержит в себе всё многообразие народных традиций и обычаев, национальных особенностей духовного уклада, обрядов, праздников, ритуала, костюма, ремесел. Оно является главным компонентом в сохранении национального своеобразия.

Одной из наиболее важных форм сохранения и передачи накопленного опыта одного поколения другому, считается способность народного танца к рождению и формированию новых сценических форм. На сегодняшний день многие хореографические коллективы ищут новые интерпретации народного танца, применяя введение в танец элементов разных стилей. С целью обогащения народного танца новыми средствами и формами хореографической выразительности используют стилизацию. Она отражает, прежде всего, динамику изменения танцевального языка.

В основе любого стилизованного номера лежит фольклорно-этнографический материал, который даёт возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости и выразительности художественного образа. При работе над танцевальной композицией в жанре народно-сценического танца, постановщику предъявляются особые требования сохранения и пропаганды народных традиций, поиска новых идей и путей приобщения зрителя к национальной культуре, формирования уровня общей культуры, эстетического развития исполнителей. Для балетмейстеров важной практической и теоретической задачей является сохранение богатств и традиций народного танцевального искусства, органичное включение новых постановок в современную хореографическую культуру. Таким образом, стилизация здесь служит

средством обогащения народного танца новыми средствами и формами хореографической выразительности.

Изучение русской танцевальной культуры занимает достаточно большое время у студентов направления подготовки «Народная художественная культура». Во многих вузах и средних специальных учебных заведениях культуры и искусства нашей страны преподаётся учебная дисциплина «Народно-сценический танец и методики его преподавания», особенность которой заключается в сочетании теоретических и практических занятий. Учащихся знакомят с наиболее важными событиями из жизни народа, доминирования традиционной народной культуры, с костюмами и украшениями того времени, а также с истоками танца, так как будущим руководителям хореографических коллективов, необходимы знания для приобщения общества к традиционным ценностям, духовной, культурой и этнической традиции России, к её истории и миропониманию. В рамках дополнительного художественного образования на хореографических отделениях детских школ искусств, а также в профессиональных и самодеятельных хореографических коллективах при Домах культуры и Центрах детского творчества осуществляется передача народных танцевальных традиций подрастающему поколению. Само изучение народного танца поднялось на совершенно новый уровень, требующий трансформации традиционности.

Актуальность данной работы, определяется тем, что на сегодняшний день, как никогда необходимо оберегать культурную самобытность, усиливать лучшие устои народного хореографического творчества, содействовать осуществлению творческого потенциала, как профессиональных, так и начинающих хореографов-постановщиков. Таким образом, потребность современной творческой интерпретации фольклорного материала, а не только изучение и сохранение традиций, поиск новых форм соединения народного и современного искусства, введение инновационных

методов в обучение – делает проблему значимой и намечает перспективы последующей работы в данном направлении.

Методологическую основу исследования составляют труды таких авторов, как: Н.А. Горбунова, Т.М. Дубских, М.И. Егорова, Е.В. Иванова, В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, Т.В. Огиенко, Н.А. Клименко, Е.Л. Корабек, Н.Ю. Кособуцкая, В.М. Майорова, Т.Г. Мурадова, Р.Б. Нуриахметова, Л.Н. Каримова, К.С. Павлова, А.С. Полякова, А.А. Тимофеев, Э.П. Арутюнян, Е.В. Фомиченко, А.П. Шишкин, В.Н. Шкаровский и другие.

Несмотря на востребованность данного направления в хореографии, вопросы применения стилизации народного танца в современных хореографических композициях ещё не нашли должного освещения в учебно-методической и искусствоведческой литературе, затрагивающей область хореографического искусства. В основном, теоретические основы стилизации в хореографии мы встречаем в учебных пособиях по композиции и постановке танца и искусству балетмейстера.

Цель исследования: рассмотреть возможные пути стилизации народного танца с современной трактовкой содержания в процессе постановки двух авторских хореографических композиций.

Объект исследования: процесс создания хореографических композиций на основе стилизации народного танца.

Предмет исследования: технология использования стилизации народного танца при создании хореографических композиций.

Задачи исследования:

- изучить научно-методическую литературу по теме исследования;
- изучить понятие «народный танец» и условия его развития в народно-художественном творчестве;
- уточнить сущность понятий «стиль» и «стилизация народного танца» применительно к современному хореографическому искусству;
- рассмотреть особенности стилизации народного танца;

– создать две хореографических композиций, с использованием стилизации народного танца.

Гипотеза исследования:

– для создания стилизованного номера хореографу необходимы знания законов стилизации народного танца и приёмов их включения в контекст современной хореографической композиции.

Методы исследования:

– теоретические – изучение и анализ научной искусствоведческой и учебно-методической литературы по теме исследования;

– эмпирические – наблюдение за репетиционной деятельностью педагогов-хореографов, просмотр видеоматериалов выступлений творческих коллективов, методы сравнения и обобщения.

Теоретическая значимость исследования заключается в рассмотрении форм и методов стилизации народного танца с момента становления сценической хореографии до настоящего времени.

Практическая значимость исследования: поставленные хореографические композиции можно использовать хореографам, руководителям танцевальных коллективов различных направлений.

Апробация выпускной квалификационной работы осуществлялась в МБУК «ЦСКС» ДК им.Артёма на участниках хореографического коллектива «АйСТИ» (г.Нижняя Тура)

Ключевые слова – ТАНЕЦ, НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ, СТИЛЬ, СТИЛИЗАЦИЯ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ПОСТАНОВКА ТАНЦА.

Структура выпускной квалификационной работы включает в себя введение, две главы, заключение и список литературы из 38 источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТИЛИЗАЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА

1.1. Понятие «народный танец» и условия его развития в народно-художественном творчестве

История хореографического искусства является мировой культурой. Танец по праву считается одним из наиболее древних и богатых видов искусств. За тысячелетия своего существования он накопил множество устойчивых средств, сохраняющихся при сценических реформах и формах идейно-художественного сознания [36, с.359]. Залогом социально-экономической и политической стабильности не в последнюю очередь считается сохранение и совершенствование народной культуры.

Народный танец свойственен отдельной территории и народу, который характеризуется свойственными особенными движениями, ритмом, костюмом и другими атрибутами [10, с.119]. Танец передает эмоции танцующего, его отношение к чему-либо и только во вторую очередь обращен к обществу зрителей. Он абсолютно демократичен в отношении к танцующему и доступен всем. Не нужно быть профессионалом, достаточно иметь желание передать свои эмоции с помощью танца. В ходе истории у этого понятия сложилось несколько синонимов – фольклорный, этнический и традиционный танец. Кто-то посчитает такое объединение ошибкой, но люди неизменно вкладывают в них примерно одну трактовку.

Народные танцы могут носить разный характер и смысловую основу. Зачастую они считаются историческими или религиозными, это связано с тем, что большую роль в их становлении сыграли ритуальные, церемониальные, этнические обряды. Но главная их особенность – это ориентация на демонстрацию традиций того времени и той территории, где они сформировались [26]. Традиционные танцы всегда были очень живыми и

наполненными движением. Много поколений дополняли и совершенствовали танец.

Сегодня считается, что народный танец передается генетически от матери к ребенку и так поколение за поколением. Фольклорный танец не имеет ни конкретной даты возникновения, ни автора. Его дух и движения мы чувствуем с детства во всем. Он визитная карточка каждого народа.

Под влиянием времени, танец менялся у каждого этноса, приобретая свои отличительные черты. Обрядовый характер был присущ танцам в Древнем Египте. В Древней Греции сформировался сценический танец [10, с.121]. На основе этого, в античном периоде удается выделить четыре направления танцев:

- сценические;
- военные (военизированное танцевальное искусство для поднятия духа воинов перед сражением);
- священные (обрядовые, религиозные);
- общественно-бытовые.

Средневековье ознаменовалось разделением между танцами, которые исполнялись в придворных кругах и деревенскими плясками. Основой становления, в XVII–XIX веках, бального танца, был именно народный танец. Вальс унаследовал черты древнего танца вольта. А корни мазурки, которая появилась в XVIII-XIX века, уходят в польские народные танцы, среди которых мазур, куявяк и оберек.

География танцев разных народов очень обширная и разнообразная. Самыми древними считаются африканские танцы. Их особенностью является преобладание ритма, а не музыки. Именно африканское искусство послужила началом множества Latinoамериканских танцев, таких как ламбада, самба, мамбо.

Также, хоровод является одним из древнейших этнических танцев. Элементы которого встречаются практически во всех этносах. Хоровод – это пешее движение по кругу, которое символизирует солнце, под музыку или

пение [12, с.74]. Этот танец – неотъемлемая часть всех славянских народов. Меняется в нём только название. Например, румыны и болгары называют его хоро, хорваты – коло, русские – карогод.

Частое явление среди фольклорных танцев – закрепление в пределах одной страны, как, например, гопак для Украины, «Калинка» для России или краковяк для Польши. Но, вместе с этим, множество традиционных танцев распространилось по всему земному шару.

С развитием фабричного и ремесленного труда появляется новая тематика для народного творчества: немецкий танец стеклодувов, украинский бондарь, карельский «Как ткут сукно» и другие. В народном танце часто показывается воинский дух народа, героизм, воспроизводятся сцены боя («пиррические» пляски древних греков, объединяющий хореографическое искусство с фехтовальными приёмами, грузинские хоруми, берикаоба, шотландский танец с мечами, казачьи пляски и другие).

Уровень исполнения фольклорного танца различался: из среды народа выделялись скоморохи - первые профессиональные исполнители народного танца, они отличались хорошей техникой, искусностью и артистизмом, обычные люди тоже владели элементарными движениями, шагами и проходками. Позднее с годами на основных положениях народного танца стали формироваться придворные (бальные) танцы, спустя некоторое время балет. В образе характерного танца (сплетение классического и народного), фольклорный танец появился на сцене театров [1, с.136].

Рассматривая русские народные танцы, важно отметить, что все их можно разделить на хоровод и пляску по своей хореографической структуре. Как отмечало множество известных людей, посетивших Россию, не найти более захватывающего, гармоничного, красочного и чувственного танца, чем русская деревенская пляска. Для того чтобы правильно понять и оценить современное состояние русской народной хореографии, необходимо различать три основных сферы её функционирования в современной культуре. Аутентичный танец, до сих пор бытующий в среде сельского

населения России, является основой, корневой системой народной хореографии. В деревне – хранительнице русских традиций – в XX в. народная танцевальная культура претерпела большие изменения. В этом столетии появилась группа больших мастеров, знатоков народного искусства, хореографов, педагогов, исполнителей. Среди них всем известные: Касьян Ярославович Голейзовский, Игорь Александрович Моисеев, Надежда Сергеевна Надеждина, Павел Павлович Вирский, Файзи Адгамович Гаскаров, Михаил Семёнович Годенко, Ольга Николаевна Князева, Иван Захарович Меркулов и другие [18, с. 4-5]. Именно этими мастерами народной хореографии собирался, изучался и обрабатывался народный танцевальный фольклор, обретая новую жизнь не только в рамках сценической площадки, но и в сердцах зрителей. Переместившись на сцену, фольклорный танец не имел возможность выглядеть и воспроизводиться в первоначальном виде, но и качественный уровень его исполнения должен был выглядеть несколько иначе, чем прежде. В следствии появления целого ряда профессиональных ансамблей народного танца как самостоятельного вида хореографической деятельности, и появляется термин «народно-сценический танец» [24, с.142].

В 1937 году Игорем Александровичем Моисеевым был создан первый ансамбль танца, задачи которого были точно сформулированы самим создателем. «Задачи ансамбля, - писал он, - создать пластические образы народного танца, отсеять все ненужное и чуждое ему, поднять исполнительское мастерство народных танцев на высший художественный уровень, развивать и совершенствовать ряд старых танцев, а также творчески влиять на процесс формирования народных танцев» [14, с. 123].

Со временем в каждой республике у каждого народа нашей страны стали возникать свои ансамбли народного танца. Яркими представителями народно-сценического танца являются знаменитые государственные академические ансамбли народного танца (например, ансамбль под руководством Игоря Моисеева, ансамбль «Берёзка» им. Надежды Сергеевны Надеждиной под руководством Миры Кольцовой), государственные

академические русские народные хоры: имени Метрофана Пятницкого, Северный, Кубанский, Уральский, Воронежский, Оренбургский и другие [3]. Все они приобрели широкую известность не только в России, но и в разных странах мира. Многие танцы, поставленные в коллективах выдающимися балетмейстерами – Игорем Моисеевым, Надеждой Надеждиной, Татьяной Устиновой, Иваном Меркуловым, Ольгой Князевой, Павлом Вирским, Николаем Кубарем, Михаилом Годенко, стали классическими образцами народно-сценической хореографии в 1930-е годы XX в.

В советские времена в нашей стране совершенствуется и продвигается новая форма любительского танцевального искусства, схожая с «Народными домами России» по своему предназначению. Формируется пионерское движение, и начинают свою работу «Дома пионеров», в которые допускаются только участники этой организации. Специально для их существования была открыта огромная сеть кружков по интересам, в числе которых и танцевальные студии. Создаются «Дома культуры», в которых работают хореографические секции, ориентированные преимущественно на народную хореографию [11]. Данные изменения повлияли на репертуар кружков и ансамблей. Главной тематикой всех танцевальных композиций стала – новая жизнь, рост городов, строительство социализма. Облик советского человека – волевого, могущественного, целеустремлённого, оказался лидирующим в каждой постановке. В танце появились новые характеры, жесты, мимика, иная манера исполнения. Танцевальные композиции являлись украшением каждого праздничного мероприятия. Зачастую выступления проходили на огромных стадионах и площадках, вызывая восторг у всех зрителей. Среди артистов на сценической площадке возникал яркий эмоциональный фон. Танцы исполнялись на воодушевлённом подъёме, потому что все танцовщики были уверены в том, что они – самые счастливые и успешные люди на земле, так как «другой такой страны» не знают, «где так вольно дышит человек».

К репетициям в народном ансамбле все подходили с особой ответственностью и серьёзностью, от маленьких ребятишек до взрослых, состоявшихся в карьере и жизни личностей [8]. Во-первых, для обычных рабочих и крестьян, это было непривычно, в новинку, что добавляло им ещё больше гордости за свой успех, ведь раньше они и подумать не могли, что будут выступать с танцем перед огромным количеством людей. Во-вторых, фигурирование в художественных концертах имело большое значение для всех пионеров и членов движения, так как их творчество вознаграждалось и их отмечало руководство страны, как активных и деятелей. В-третьих, прославление и восхваление нового государства по-настоящему патриотичное дело для каждого гражданина.

Ряд факторов социально-общественной жизни – разрушение традиционного деревенского уклада, коллективизация, последствия Великой отечественной войны, влияние средств массовой информации, а через них и городской, урбанистической культуры – привели к постепенному сокращению частоты исполнения в быту плясок и танцев, что пагубно сказалось на жизни танцевальной культуры в деревне. Примеров тому много. Так, в Курской и Белгородской областях ещё в 1960-е годы во время праздников собирались многолюдные карагоды продолжительностью в несколько часов. В 1970-е годы эта традиционная праздничная, массовая форма гулянья прекратила свое существование [11, с.74]. Повсеместно вечеринки с плясками под гармонь и балалайку сменили унифицированные танцы под проигрыватель виниловых пластинок и магнитофон.

По всей стране создавались любительские коллективы народного танца, ансамбли песни и пляски, которые пропагандировали народную культуру в условиях социалистической идеологии. Во многих государственных народных хорах создавались специальные хореографические группы. Таким образом, при поддержке государства сформировалась специфическая система со своими лидерами и идеологами, профессиональными и подражающими им любительскими коллективами.

Для успешного процесса создания школы сценического народного танца были привлечены профессиональные хореографы, ранее работавшие в основном в классическом балете [14]. Вскоре обозначились художественные принципы зарождавшегося народно-сценического танца, и был взят курс на максимальную профессионализацию. Безусловно, сцена диктует свои законы. Перенос в неизменённом виде на сцену аутентичных хореографических образцов снижает их убедительность.

Хореографы старшего поколения имели возможность создавать свои авторские композиции, наблюдая на многочисленных смотрах и конкурсах деревенской самодеятельности нетронутые профессионалами народные танцы. Исполнявшиеся в то время повсеместно в быту аутентичные пляски и танцы хореографы-постановщики могли видеть и в гастрольных поездках по стране. Постановки профессионалов широко пропагандировались в печати, изучались в учебных заведениях, демонстрировались по телевидению. Постепенно сложилась практика, когда сельские и городские любительские хореографические коллективы учились плясать не у народных плясунов, а брали за образец постановки знаменитых профессионалов [18, с.113]. Характерно, что в первые годы своего становления некоторые фольклорные коллективы отказывались от выступления в народных костюмах, не использовали в концертной практике танцы и хореографические элементы, вели себя на сцене статично. Они считали своей задачей лишь точное копирование звучания аутентичных исполнителей (ансамбль под управлением Дмитрия Покровского), которых наблюдали не в реальных условиях жизни, а в этнографических концертах и экспедициях.

Со временем фольклорному движению удалось преодолеть многие «болезни роста», в том числе и аскетизм исполнительства, не соответствовавший эмоциональной природе народного творчества [17, с.64]. Постепенно некоторые коллективы начали включать в свой репертуар и народные аутентичные танцы, которые исполняли сами певцы, а не специально обученные танцоры.

Одной из первых удачных попыток включения хореографических элементов и отдельных номеров в репертуар фольклорных коллективов была постановка народных танцев известным хореографом Евгенией Рудневой в ансамбле «Карагод», созданным в 1979 году [27, с.143]. Стоит указать, что для успешного решения этой задачи практически все участники коллектива были вынуждены предварительно в течение года посещать регулярные учебные занятия по народному танцу в Государственном училище им. Гнесиных, где в то время преподавала Евгения Руднева. Однако ещё довольно долгое время во многих коллективах репродуцирующего направления сохранялось предубеждённое отношение к танцу как «знаку» устаревшей системы ансамблей песни и пляски.

С целью существования любого традиционного явления необходимо интенсивное функционирование традиции и наличие непрерывной преемственности. Как показывают наблюдения и беседы с респондентами, большая часть народных танцев и плясок в настоящее время почти не исполняется в повседневном быту и на праздниках, оставаясь только в памяти тех, кто танцевал их в молодости. В следствии значительно снижается исполнительское мастерство, забывается лексика, сокращается хореографический репертуар. Не спасают положение и существующие в сёлах немногочисленные аутентичные исполнительские коллективы, численность которых в «перестроечное» десятилетие заметно снизилась. Необходимо учитывать и то, что эти коллективы танцуют и поют не в быту, а в основном на сценических площадках.

Своеобразным показателем возросшего интереса к народной хореографии стали выступления коллективов и семинары на Всероссийском фольклорном фестивале «Псковские зямчужины» в Пушкинских Горах Псковской области [32]. В 2005 г. фестиваль проходил в шестой раз. Благодаря прекрасной организации и творческой, квалифицированной работе жюри, «Псковские зямчужины» стали значительным явлением фольклорной жизни страны. Большинство детских и юношеских коллективов,

выступавших на фестивале, активно включали хореографию в арсенал выразительных средств. Для участия в специальном конкурсе фольклорного танца каждый коллектив должен был подготовить хореографическую программу танцев и плясок своего региона. Не всем удалось справиться с заданием (некоторые фольклорные коллективы, как и прежде, не уделяют народному танцу должного внимания), и тем ценнее был успех в этом конкурсе. Фольклорные коллективы: «Глубочане» Глубоковской средней школы Опочецкого района Псковской области (руководители В.А. Андреева, В.Н. Лукьянова, Н.В. Сергеенко, Д.В. Лукьянов); «Пересек» из Томска (руководитель М.В. Аржанникова); Музея-заповедника «Кижи» из Петрозаводска (Ж.В. Гвоздева); Детско-юношеского центра «Школа традиционной народной культуры» из Вологды (Е.Ю. Мельникова, В.Е. Павлова, И.В. Осокин) и др. показали разнообразные, чрезвычайно интересные хореографические программы.

Представленная география очень широка, что демонстрирует возросший повсеместно интерес коллективов к этническому танцу. Хочется порекомендовать организаторам других фольклорных фестивалей воспользоваться опытом псковичей. Конкурс фольклорного танца не только украсит программу любого фестиваля, но позволит неожиданно раскрыться коллективам, которые, может быть, по тем или иным причинам пока не показывают высокого уровня в песенном исполнительстве, и обязательно откроет новые грани в освоении национальной традиционной культуры.

На конкурсах, фестивалях, различных показах проявляются общие для большинства коллективов недостатки, главный из которых — скудность и однообразие хореографической лексики. Фольклорные коллективы показывают танцы, которые им удалось найти и выучить непосредственно у аутентичных исполнителей в экспедициях, но воспроизвести характерную манеру и сложную лексику удаётся лишь немногим. Задача фольклорных коллективов очевидна: в период, когда фольклорная хореографическая традиция уже сильно разрушена, необходимо по крупницам собирать

танцевальные элементы, пополнять ими свой исполнительский багаж, стремясь к обогащению лексики танца. Этот процесс занимает не один год.

При всём количественном росте числа фольклорных коллективов, аутентичный танец для большинства населения России продолжает оставаться совершенно неизвестным явлением, так как средства массовой информации практически не отражают фольклорной темы [36]. Уже многие годы на многоканальном телевидении не находится места передачам о традиционной народной культуре.

У современных хореографов-постановщиков при создании танцевальных постановок не имеется возможности совместной работы с композитором, поэтому фактически постоянно используют фонограммы. Исключение составляет белорусский коллектив «Госьціца», уникальность которого заключается в том, что в большинстве спектаклей, поставленных в этом театре, используются музыкальные сочинения, написанные руководителем коллектива Ларисой Симакович. Необычная, яркая, выразительная музыка, включающая ультрасовременные звучания, авангардистские приемы, сплетающиеся с речевыми и вокальными фрагментами аутентичного фольклора, создаются самой композитором Ларисой. Всю глубину и символизм своих музыкальных текстов Лариса Симакович очень точно переносит в хореографический текст, в котором она «дерзко смешивает многие пластические системы, вплоть до модерна, точнее, создает свою хореографию, свободную от каких-либо канонов» [3, с. 124]. Полифония музыкальных красок, ритмов, звуков, движений, организованная в единое динамичное целое, представляет собой тонкую стилизацию древней фольклорной мистерии, взгляд на архаику глазами современного человека, что позволяет оценить и отнести к народному творчеству с новой стороны. В настоящее время легко найти школы танцев, где каждый желающий может погрузиться в атмосферу жизни близкого по духу народа или в подробностях освоить танец своего этноса.

Таким образом, сравнивая современные процессы изучения и освоения традиционной культуры в разделах народной хореографии и народного вокала, необходимо отметить, что в последнем утвердилось максимально приближенное к фольклорным оригиналам исполнение в отличие от народной хореографии, в которой такого качественного изменения пока не произошло. Есть отдельные интересные опыты, но нет массовости данного явления. На специалистах-хореографах, фольклористах, руководителях хореографических и фольклорных коллективов лежит большая ответственность за поиски путей по сохранению и развитию народного танца в России.

1.2. Понятия «стиль» и «стилизация» в искусстве

В специальной литературе вопросы стилизации освещаются недостаточно полно. В данном параграфе мы рассмотрим теоретические основы сценической обработки хореографического материала, создания новых хореографических форм.

«Стиль» (от лат. *Stilus* – остроконечная палочка для письма; манера, способ изложения) – устойчивая целостность или общность образной системы, средств художественной выразительности, образных приемов, характеризующих произведение или совокупность произведений искусства [12, с.650].

Стиль в искусстве – структурное единство образной системы и приемов художественного выражения, порождаемое живой практикой развития искусства. Понятие «стиль» употребляется для характеристики крупной эпохи в развитии искусства, различных художественных направлений и индивидуальной манеры художника. Понятием «стиль» пользуются в различных областях науки и искусства: в литературе и искусствоведении, в живописи, музыке, хореографии и т. д. В процессе создания художественного образа, в том числе в танце или в балете, происходит сплав всех изобразительно-выразительных и технико-композиционных элементов в единую целостную форму, обусловленную содержанием».

Сначала термин «стиль» возник в области литературы в XVII веке, где он выражал своеобразие художественной речи. С XVIII в. понятие «стиль» применялось в области пластических искусств (Иоганн Винкельман и др.). В XIX веке понятие «стиль» получило распространение во всех видах художественного творчества [26]. В балете оно применяется по аналогии с другими видами искусства. О своеобразии стиля можно говорить уже по отношению к бытовым танцам. Так, различаются по стилю танцы разных исторических эпох: старинные и современные; танцы больших национальных регионов (европейские, восточные, латиноамериканские,

африканские и др.) и отдельных национальных культур, внутри которых, в свою очередь, существуют стилевые различия (например, в индийском классическом танце). В классическом танце стили складывались и сменяли друг друга внутри исторических направлений (Возрождение, барокко, классицизм, Просвещение, сентиментализм, романтизм и др.), все из них различаются своеобразием содержания, совокупностью определенных танцевально-пластических средств и характером их применения.

Первыми профессиональными исполнителями русской пляски являлись скоморохи, которые сыграли огромную роль в развитии, совершенствовании и популяризации народного танца. Скоморохи не только поддерживали устои в исполнении пляски, но и усложняли её рисунок, лексику, улучшали технику исполнения, придумывали отдельные движения, а в некоторых случаях и целые пляски, вносили яркий игровой элемент в их исполнение [7, с. 12].

С конца XVII в. Русское государство вступает в новый период своего развития, эпоху Петра. В данный исторический период искусство, и в частности танец, приобретает светский характер. Вместе с танцами в быт входила светская музыка, что говорило об увеличении в стране музыкальной культуры. В 1719 году вводятся ассамблеи, положившие начало публичным балам в России, целью которых было воспитание придворного общества в духе европейского жизненного уклада. В обязательную программу петровских ассамблей входили различные европейские танцы, такие как менуэт, полонез, английский – англес и др. Чтобы подчеркнуть значимость подобного начинания, данные танцы преподавали в казённых учебных заведениях и в частных школах и всё светское общество должно было знать их. Распространению новых светских танцев также способствовали иностранные артисты, торговцы, военные и многочисленные заграничные мастера, живущие и служившие в России [3, с. 23].

Каждая эпоха в истории русской хореографии выдвигала не только блестящих мастеров классического стиля, но и одаренных исполнителей,

народного танца, несмотря на все перипетии. Многие выдающиеся мастера хореографии внесли вклад в развитие народной хореографии. Так, в развитие характерного танца внёс Александр Алексеевич Горский. Он превращал кордебалет в живую массу, индивидуализируя каждого персонажа и ломая традиционную симметричность построения танцев. За счет характера он обогащал лексику классического танца и широко вводил в спектакль народный танец. В 1914 году он показал программу «Танцы народов», куда входили театрализованные пляски различных наций [16, с. 114].

В XIX-XX вв. самобытность стиля можно усмотреть у всех крупных балетмейстеров. Так, для Мариус Иванович Петипа характерны крупные сюжетные спектакли на легендарную и сказочную тематику, с чередованием сцен действенных, с единым устремлением к апофеозу в финале, с развитыми хореографическими формами, основанными на широком применении классического танца, его полифонической и симфонической структур. Для Михаила Михайловича Фокина – одноактные балеты с лирико-драматическим содержанием, нередко тяготеющим к трагедийности, с применением, наряду с классическим танцем, иных пластических систем (в т.ч. заимствованных из прошлых эпох), со стремлением к скульптурности и живописности хореографического зрелища [27].

Своеобразием стиля отмечено творчество крупнейших зарубежных хореографов современности Джорджа Баланчина, Мориса Бежара, а в советском искусстве – Касьяна Голейзовского, Леонида Якобсона, Юрия Григоровича и др. Реальная действительность, пропущенная через художественную призму, преобразуется в творчестве балетмейстера и становится самобытным авторским стилем. Например, в авторском стиле балетмейстера Бориса Эйфмана смешиваются ведущие тенденции русского балетного искусства: стремление к выразительному танцу, характерное для Мариуса Петипа, и акцентирование изобразительного начала, воплотившееся в постановках Михаила Фокина. Таким образом, вобрав в себя лучшие

традиции предшественников, Борис Эйфман пришёл к созданию собственного творческого стиля [30].

Стиль – это характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого. Стиль танца – один из самых важных моментов и должен быть в различных танцах разным.

Стилизация – подчеркнутая имитация оригинальных особенностей определенного стиля. Стилизация народного танца, заключается в умении грамотно сочетать современные, акробатические движения и трюки с истинно народными движениями [12].

Явления стилизации в истории искусства обусловлены взаимосвязью между прошлым и настоящим, между различными национальными культурами. Стилизация дает возможность воссоздать и передать атмосферу исторической и национальной среды, добиться многоплановости художественного образа. Стилизация может способствовать усилению выразительности в произведениях искусства. Несомненно, одним из проявлений стилизации в хореографическом искусстве является характерный танец [23, с.198]. Стремясь найти истоки характерного танца в прямом соотношении его с различными танцевальными видами, можно найти не только единство, но и противоречия, приближенность друг к другу или удаленность в различные периоды развития хореографического искусства. Вобрав в себя образное начало, суть характера, «народный мотив», характерный танец не представляет собой точного подобия народной пляски, не копирует фольклорный танец. Он поэтично и художественно правдиво выражает народный дух, укрупняя и углубляя черты народного характера, заложенные в первоисточнике. Вместе с тем характерный танец определяет не только образность, выразительность и эмоциональность танца народного, но и вмещает в себя сплав различных видов сценического танца.

О значении стилизации народного танца говорил великий Жан Жорж Новерр в XVIII веке. Балетмейстер имел в виду не только перспективы

обогащения балета лишним видом танца. Он выдвигал принцип переосмысления хореографии в качестве средства, способного внести свежую струю в застывшее каноническое искусство. Поэтому он призывал продолжать пополнение танца народными элементами. Жан Жорж Новерр гениально предвидел дальнейшее формирование сценического танца за счет обогащения его элементами, заимствованными из реальной действительности [22, с.138].

Стилизация наблюдается уже в XIX веке в эпоху Сен-Леона в русском балете. Это было сочетание стилизованной классики с некоторыми этнографическими движениями и штрихами. Движения характерного танца стилизовались в принципах танца классического. В основе своей, происходя от того или иного народного танца, они смягчались, округлялись, обретали большую плавность.

Реформатором балета был Михаил Михайлович Фокин, который стремился очистить характерный танец от штампов. Резко выступая против «старого балета», стремясь оторваться от традиций, М. М. Фокин черпает стилистические средства повсюду. Айседора Дункан и ее пластический танец вооружают Фокина лозунгом, в котором естественная постановка тела, ног и рук противопоставляются классическим *port de bras*, прямого корпуса и установленных па. «Живопись, индийская скульптура, строгие фигуры древнего Египта, персидские миниатюры, японские и китайские акварели, искусство архаической Греции» питают творческую фантазию Фокина, помогают ему измышлять подчас принципы новых движений и поз. И, наконец, музыка (а у Фокина существует явное пристрастие к композиторам-романтикам и импрессионистам) определяет основной характер танца. Впрочем, музыка воздействовала на Фокина больше настроением, чем содержанием. Фокин выступает поборником активизации работы рук и корпуса, ратует за такие положения тела в танце, которые имели до него малое и лишь весьма однообразное применение. Характерный танец Михаила Михайловича заметно отличается от танцев его предшественников.

Движения ног стилизованны. «Ноги обращены коленями и ступнями внутрь (en dedans) тогда, когда это требуется, или выворотны, если это нужно... сам не замечая этого, Фокин так же, как все предшествующие реформаторы, начинает со смешанных жанров» [30, с.151].

Для создания стилизованного танцевального номера берется фольклорно-этнографический материал. Переработав фольклорно-этнографический материал и его образцы, получают стилизованную современную сценическую обработку, которая придаёт хореографической постановке завершенность и делает её более увлекательной и доступной для просмотра каждому зрителю. Проявлением принципа хореографической стилизации является обогащение классического танца элементами народного. В случае постановки хореографического номера с использованием стилизации народного танца элементы народного танца вплетаются в качестве деталей в рисунок классического танца. Народный танец в свое время сыграл большую роль в формировании классического танца. Классический танец, обогащаясь в процессе своего развития языком народного танца, привносил в него некоторые свои особенности [7].

На сегодняшний день хореографические номера с использованием стилизации народного танца стали настолько популярны, что ни один конкурс не обходится без номинации «Стилизация народного танца». Желая ощутить и прочувствовать, в какой-то степени, оживить и передать национальную культуру исполнителям и зрителям, хореографы постановщики реализуют новые произведения на базе народных традиций. Только так можно сберечь, сохранить и донести народные черты следующему поколению [22]. В процессе различных фестивалей, конкурсов, праздников и просто мероприятий, решается главная проблема – популяризация народного танца.

Сегодня очень распространены студии современного танца в разных направлениях: модерн, хип-хоп, джаз и другие. Достаточно хорошо развивается детская хореография. Классический танец как и прежде остаётся

главной дисциплиной в хореографических училищах школах искусств и сохраняет свое лидерство в профессиональном творчестве [6]. Гораздо меньшей популярностью пользуются ансамбли народного танца, а ведь именно в них детям дается возможность ознакомиться с традициями своего народа, изучить те танцы, которые исполняли их предки, услышать народную музыку. Несомненно, в коллективах народного танца воспитывается уважение к своей истории и национальной культуре.

Дисциплина «Народный танец» является одной из профилирующих в средне-специальных и высших учебных заведениях, готовящих руководителей творческих коллективов. Каждый выпускник получает большое количество знаний не только по народному, но и национальному танцу отдельных регионов и может начинать свою профессиональную карьеру с постановки хореографических композиций в народном жанре, но этого не происходит.

Таким образом, народные танцы нельзя заменить другими видами искусств в отражении истории страны, культуры и искусства, и именно танцевальная культура концентрировано и наглядно выражает этапы социального развития и уровень жизни национальных меньшинств. Стилизация в танце – это синтез современных танцевальных направлений (джаз, модерн, стрит, народный стилизованный танец, акробатический танец, эстрадный танец, историко-бытовой), которые объединены общей идеей с использованием элементов шоу (атрибутика, смена костюма, декорации и т.д.). В одной композиции может присутствовать как один танцевальный стиль, так и несколько. Стилизация народного танца даёт возможность хореографу и танцору полностью проявить своё творчество, воплотить касаясь образа самые смелые идеи. Она необходима для сохранения национальной культуры и народного творчества, донесения фольклорного материала до зрителей, понимания национальной индивидуальности в музыке и в танце.

1.3. Особенности стилизации народного танца

Танцевальный фольклор – первооснова создания любого народно-сценического танца [21, с.115]. Хореографический текст – это танцевальные движения, позы, ракурсы, сочетание в определённой последовательности всех танцевальных движений хореографического номера. Именно в хореографическом тексте замысел балетмейстера получает конкретное воплощение. Изменение строения этой последовательности включения в неё других движений и смысловое содержание номера. Таким образом, создание хореографического текста это сложный творческий процесс, который требует от балетмейстера:

1. Понимание смысла каждого движения, умение сочетать и соединять движения в нужной последовательности, чтобы стали ясны: тема, идея, образ произведения.

2. Музыкальная грамотность.

3. Умение осмыслять увиденное, услышанное, прочувственное в хореографии, и создавать хореографический образ пластикой тела и выразительностью.

Балетмейстера ждёт неудача, если он пытается соединить в номере большое количество разных движений. В основе создания хореографического образа лежит отбор необходимых, ограниченных в количественном отношении движений, но обладающих ярко выраженной индивидуальностью, неповторимостью сути образа. Они соответствуют образу на протяжении номера, появляются неоднократно, развиваются (комбинируются) и видоизменяются (варьируются) вместе с развитием образа. Необходимо искать какой-то яркий жест, позу, т.е. лейт-движение (ведущее движение), которое повторяется на протяжении всего номера в различных сочетаниях с другими движениями и напоминающее зрителю основную характеристику героя, более яркую черту того или иного образа. У зрителя оно остаётся в памяти, а их особенности характера, свойство

персонажа подчёркиваются, делают образ отличительным от других. На протяжении номера образ сопутствуют небольшие хореографические пластические мотивы - это небольшая, слитная группа движений, которая имеет значимость для сути образа, становится его характеристикой. Например, миниатюра лебедь в постановке Фокина она построена на скользящих «pas de bougee», «arabesque», и движений рук плюс образ лебедя, у которого есть желание жить, и эмоциональное состояние у него тоска, грусть, печаль.

Фольклор в переводе с английского «фолк» - народ, «лоу» - мудрость [12]. Фольклористика – наука изучающая народ, это международный термин, под ним подразумевается все виды художественного народного творчества, вся культура:

- устное народное творчество;
- песни;
- танцы;
- обряды;
- костюм;
- художественные промыслы;
- архитектура;
- интерьер.

Специфика танцевального фольклора в том, что является пластическим образной формой, отражение и освоение действительности. Главное выразительное чувство – жест, поза, движение. Фольклорный танец – это памятник культуры, который нужно сохранять, т.е. собирать, изучать и пропагандировать, перенося на сцену.

Внутри одного села, края, города танец имеет свои особенности, сохраняя при этом общенациональные черты. Изменением фольклора занимаются научно-методические центры, которые располагаются в региональных, краевых центрах. Они организуют экспедиции по сбору

фольклора, занимаются его обработкой, изучением и классификацией. Руководители любительских хореографических коллективов должны помогать этому процессу занимаясь записью и систематизацией. Изучая народное танцевальное искусство, балетмейстер может и должен использовать этот материал в своей работе, но не копировать, не переносить механически на сцену, а развивать и обогащать балетмейстерской фантазией, т.е. на основе первоисточника создать сценически высокого художественного произведения.

Причины, по которым фольклорный танец в том виде, в котором он существует в народе, без обработки на сцену выносить нельзя [17]:

1. В народе танцевальное действие несёт импровизационный характер, необходимость многократного исполнения на сцене требует организации исполнителей, закрепление на сцене постоянной композицией.

2. Танец в народе исполняется обычно в кругу, для себя и не рассчитан на зрителей. Перенос на сцену нужно перестроить композицию раскрыть рисунки, но не злоупотреблять, не ломать традиционного построения.

3. Следует совершенствовать, но не искажать, а сохранять основу фольклорного танца (кадриль, перепляс, пляска) сохранять особенности.

4. В фольклорном танце не выражена соразмерность частей во времени, отсюда сильные длинноты в исполнении отдельных фигур, движения многократно повторяются, что не может иметь место в сценическом варианте. Требуется сокращение его продолжительности, введение в определённые временные рамки всех его частей и композиции в целом. Балетмейстер должен постараться вместить в короткое сценическое время всё лучшее и типичное для первоисточника.

5. При сценической обработке балетмейстер должен учитывать построение танца по законам драматургии.

6. Фольклорные варианты имеют много примитивных движений, которые часто повторяются, поэтому их нужно усложнить, сделать более выразительными и разнообразными. Но усложняя лексику нужно сохранять

её особенности не искать манеры и характера исполнения, не вносить чуждых элементов.

7. В народном варианте нет единства в исполнении, в таком виде танец не будет иметь успеха у зрителей, поэтому требуется обработка ансамблевости.

8. Балетмейстер вправе обогатить фольклорный образец привнесением определённого сюжета. Важно чтобы он был основан на обрядах или обычаях народа, либо раскрыв народные образы.

9. Музыкальный материал, на котором строится фольклорный танец, как правило, содержит лишь основную мелодию, лишённую развития. Необходимо сделать музыкальную обработку, инструментовку, но сохранить характер, стиль, типичную форму первоисточника.

10. Костюм варьируется в пределах допустимого, оставить основные линии кроя, ту же цветовую гамму, но приспособить к движению. Сочетание цветов можно сделать ярче, какие-то детали укрупнить.

11. Уловить в первоисточнике и отразив в произведении эмоциональность и образный строй народного фольклорного танца.

Балетмейстер имеет право на:

1. Художественную обработку, трансформацию, видоизменения с учётом своего видения, замысла и закона сцены.

2. Стилизацию, которая в свою очередь подразумевает:

а) создания по мотивам фольклора, качественного отличной формы от первичной.

б) синтез народной лексики с другими пластическими элементами, классический танец, свободная пластика, спортивные движения, элементы бального танца, танца модерн.

в) театрализованный синтез форм фольклора и эстрады.

Способ стилизации уводит сценическую постановку от первоисточника, зато приближает её к современному зрителю, позволяет учитывать его изменяющиеся вкусы требования мироощущения, так как

современные звучания танца – важная задача. Если это не учитывается, то произведения могут выглядеть наивными и упрощёнными. Однозначность решения образов мало привлекает сегодня зрителя, поэтому и нужна трансформация фольклора [15]. К приёмам обработки относятся:

1. Повторение драматургии композиционных построений лексики.
2. Количество названий.
3. Вплетение элементов комического.
4. Ограниченный диапазон эмоции или весёлость или лирика, а в подлинно-народной пляске выражается множество эмоций и их оттенков (кокетство, робость, застенчивость и т.д.).

5. Преобладает 2 вида плясок:

- шуточный;
- молодёжный.

6. Очень популярны фронтальные композиции, а пляски присуще и бойкая стихия, и картинная статика, и многоголосная импровизация.

Сочинению номера на фольклорной основе должно предшествовать:

1. Чтение книг о данном крае, народе (обычаи, традиции и т.д.);
2. Слушание народной и профессиональной музыки.
3. Исследование картин художников, запечатление быта и отражение данного народа.
4. Изучение устного народного творчества (сказки, песни).
5. Изучение народного костюма.

Таким образом, выяснили, что каждый балетмейстер имел свое авторское мышление, индивидуальный стиль. Балеты Мариуса Петипа отличаются от балетов Михаила Фокина, Юрия Григоровича – от Бориса Эйфмана. С одной стороны, каждый сторил в эпоху с характерными стилевыми особенностями искусства, а с другой стороны – каждый по-своему использовал выразительные средства хореографии для воплощения замысла [24]. Теоретики и практики прошлого Жан Жорж Новер, Артур Сен-

Леон, Михаил Фокин, Айседора Дункан и другие доказали, что стилизация – это принцип переосмысления хореографии.

Поиск стилистических характеров и эмоциональная яркость является самым трудным в стилизации. Должен быть сплав выразительных, технических, композиционных частей, переходящих из одного в другое, чтобы все движения были оправданы, соединены вместе. Из фольклорного материала сначала берется самое главное – его основное образное начало, ведущая идея, самый яркий пластический мотив в лексике, рисунке, движениях. Всё это разрабатывается, развивается балетмейстером, исходя из его собственного видения и творческого индивидуального стиля. Изменению подвергаются все структурные элементы фольклорного танца: музыка, сюжет, образность, расширяется и усложняется лексика и композиционное построение. Постепенно происходит переосмысление фольклорного материала и создание нового сценического произведения. Изучение и исполнение народно-сценических танцев даёт будущим исполнителям возможность приобрести нужную технику исполнения, развить координацию движения, чувство ритма и музыкальность, обогатить творческую фантазию, а также проявить свой актёрский темперамент.

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СТИЛИЗОВАННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

2.1. Хореографическая миниатюра «По бережку»

Тема постановки – игривый, динамический, живой, стилизованный русский народный танец, изображающий гуляние девушек по берегу реки. Идея композиции заключается в том, чтобы продемонстрировать при помощи стилизации русского танца манеры, выразительность и красоту девушек русского Севера.

Река Сухона, о которой величаво поёт ансамбль песни и танца «Русский Север», одна из самых красивых рек Вологодской области, возле города Великий Устюг. На её берегах возможно ощутить настоящий дух русского Севера.

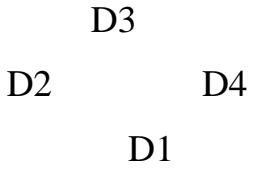
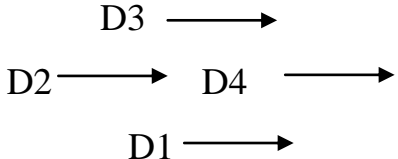
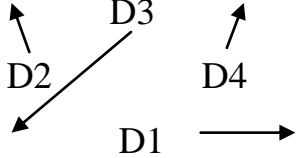
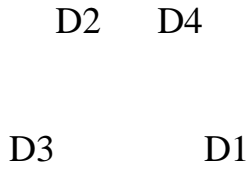
Оркестр ансамбля «Русский Север» состоит из музыкантов-виртуозов, одновременно владеющих несколькими народными инструментами. Музыканты играют на редких старинных северных инструментах: барабанки, сопелки, луду, окарины, кугиклы.

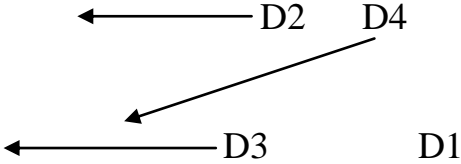
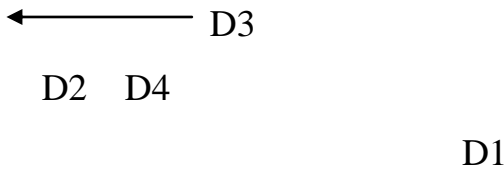
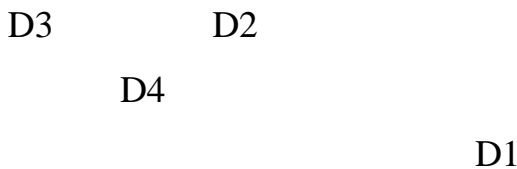
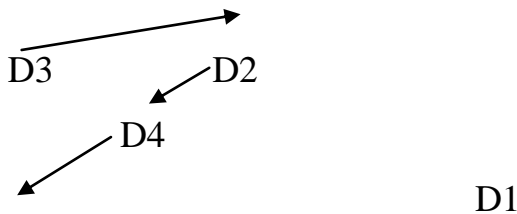

Сюжет танца заключается в том, что четыре девушки-подружки гуляют, веселятся на берегу реки. Одной из них не спокойно, не до гуляния, потому что её возлюбленный не может перейти к ней, сильно крутые берега реки Сухона. В конце номера она провожает всех подруг и остаётся одна на берегу ждать своего милого.

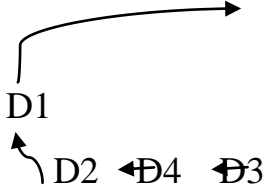
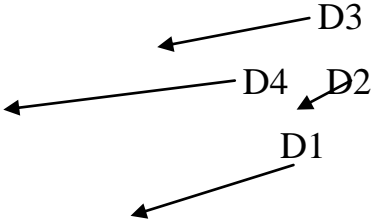
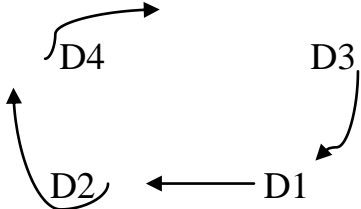
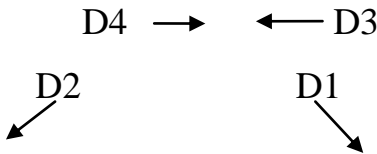
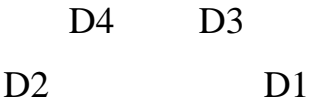

Танец девушек сохраняет, развивает и пропагандирует фольклорное наследие и народные традиции Вологодского края и всего Русского Севера.

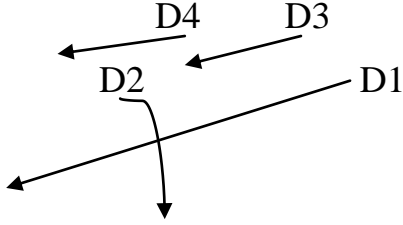
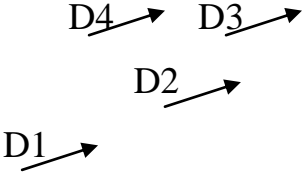
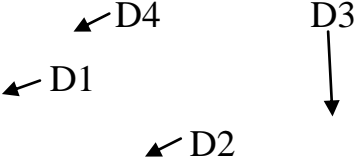
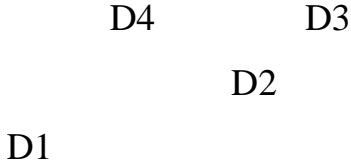
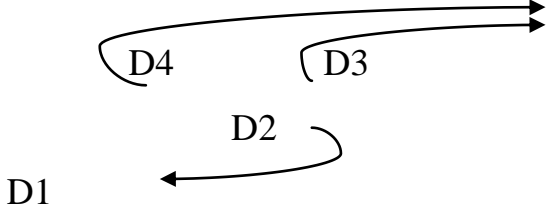
Обозначения: D1 – первая девушка, D2 – вторая девушка, D3 – третья девушка, D4 – четвертая девушка; \longrightarrow направление движения

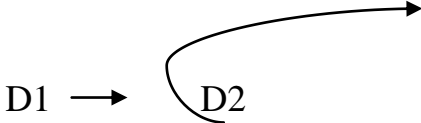

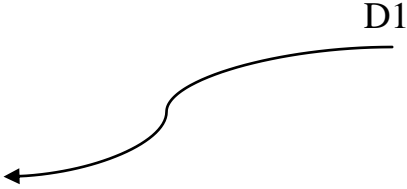
Таблица 1

	<p>1-6 такт</p> <p>1-3 такт. Номер начинается с точки. На середине сцены сидят в профиль 4 девушки на одном колене. Начинают раскачиваться вперед-назад-вперед, руки на коленях.</p> <p>4-6. Вытягивают левую ногу с сокращенной стопой, руки впереди в замок.</p>
	<p>7-10 такт</p> <p>7-10 такт. Комбинация в партере каноном.</p> <p>11-13 такт. Синхронная комбинация</p> <p>14-16 такт. Перекат на коленях влево, встают на ноги.</p>
	<p>17-19 такт</p> <p>Перебегают в рисунок, меняются местами.</p>
	<p>20-24 такт</p> <p>Исполняют общую комбинацию с продвижением влево, остаются в профиль. Руки вдоль корпуса, голова смотрит прямо.</p>

	<p align="center">25-27 такт</p> <p>D3 зазывает девушек D2, D4 и убегают вправо, выстраиваются в треугольник.</p> <p>D1 остаётся слева у первой кулисы, не может веселиться с девушками, так как её суженный не может быть рядом с ней. Опускается на колени.</p>
	<p align="center">29-31 такт</p> <p>D2 с D4 делают поддержку, D3 делает поворот на правой ноге, левая в аттитюде и подбегает к девушкам.</p>
	<p align="center">32-36 такт</p> <p>D2, D3, D4 исполняют комбинацию. D1 сидит на колени, раскачивается.</p>
	<p align="center">37 – 41 такт.</p> <p>D2, D3, D4 делают две поддержки.</p> <p>На 41 такт D2, D3, D4 каждый встаёт в свою позировку и смотрят на D1.</p>
	<p align="center">42 – 46 такт</p> <p>D1 встаёт с колена и делает комбинацию.</p>

	<p>91 – 93 такт</p> <p>D2, D3, D4 берутся за руки, D1 встаёт и берёт D2 за руку и отводит шагами с сокращенной стопой в 3 левую кулису.</p>
	<p>94-96 такт</p> <p>Выпрыгивают каноном по диагонали на аванс сцены. Первая D1, вторые D2 и D4, четвёртая D3.</p> <p>На 96 такт расходятся с открытыми руками спиной в круг.</p>
	<p>97-99 такт</p> <p>Делают комбинацию, перемещаясь спиной по кругу.</p>
	<p>100 – 102 такт</p> <p>На 100-101 такт D1 подбегает к D3, D2 к D4, кладут правую руку на плечо девушкам и делают прыжок с поджатыми ногами.</p> <p>На 102 такт разбегаются в рисунок.</p>
	<p>103 – 105 такт</p> <p>Делают общую комбинацию, D3 с D4 уходят в партер.</p>
	<p>106 – 110 такт</p> <p>Перемещаются влево комбинацией.</p> <p>На 109 такт с открытыми руками</p>

	<p>идут в правую диагональ, D1 меняется местами с D2.</p> <p>На последний такт делают прыжок, ноги к рукам.</p>
	<p>111 – 113 такт</p> <p>Бегут назад в диагональ, делают выпад на правую ногу, левая нога на пятке, руки открыты противоположно ногам, голова повёрнута влево.</p>
	<p>114 – 116 такт</p> <p>D1, D2, D4 делают кувырок назад и уходят в шпагат на правую ногу, руки раскрыты во вторую позицию.</p> <p>D3 делает прыжок с поджатыми ногами и зовёт девушек.</p>
	<p>117 – 118 такт</p> <p>D2, D3, D4 делают комбинацию.</p> <p>D1 снова взгрустнулось, стоит, отвернувшись от девушек, и смотрит вдаль, ноги по 4 позиции, руки вдоль корпуса.</p>
	<p>119– 120 такт</p> <p>На 119 такт D3 и D4 делают поворот вокруг себя, D2 прыгает в левую сторону с подогнутой правой ногой.</p> <p>На 120 такт D3 и D4 убегают во вторую кулису. D2 зовёт D1.</p>

 <p>D1 → D2</p>	<p>121 – 125 такт</p> <p>На 121 такт D1 подбегает к D2. 122 – 124 делают комбинацию. На 125 такт D2 делает поворот вокруг себя и убегает за кулисы. D1 прыгает в левую сторону с подогнутой правой ногой.</p>
 <p>D1</p>	<p>126 – 128 такт</p> <p>D1 бежит к левой кулисе вслед за девушками, прощаясь, машет рукой подругам.</p>
 <p>D1</p>	<p>129 – 130 такт</p> <p>D1 бежит через всю сцену к первой правой кулисе, встаёт в 4 позицию, руки поднимает через низ наверх, прижимает к груди. Осталась одна на берегу в надежде увидеть своего возлюбленного.</p>

2.2. Хореографическая миниатюра «Доля»

Идея данной постановки заключается в том, чтобы показать эмоциональное состояние женщин, их силу и слабость через пластику.

В композиции Сергея Трофимова «Баллада о русской бабе» поётся о русских женщинах, которые олицетворяют собой мечту и грусть, надежду и безграничную печаль.

Русская женщина была, есть и будет тайной, вечным вдохновением для художников, поэтов, певцов и музыкантов. Она многолика, жертвенна, сильна духом и характером.

Танец начинается с появления солистки, которая рассказывает о своей нелегкой судьбе. Затем она приглашает своих подруг, которые помогают показать и раскрыть зрителю характер и дух, силу и слабость русских женщин. Пять девушек и каждая со своим характером. Танцевальная лексика подобрана в соответствии с возрастными и техническими особенностями исполнителей.

Номер смотрится живо, ярко и держит внимание зрителя до конца танца, за счёт различных интересных перестроений из одного в другое. Танец требует различных эмоций, поэтому девушки учатся «отрабатывать» во время танца требуемый эмоциональный фон.

Комбинации выстроены таким образом, чтобы одно движение плавно переходило в другое, создавая одно целое, единую логически развивающуюся фразу, танцевальное предложение.

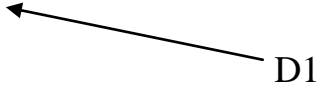
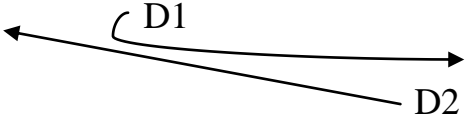
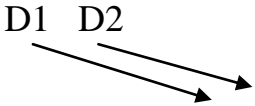

Рисунок танца достаточно сложен, в номере требуется большое количество различных перестроений, что даёт возможность совершенствовать навыки перемещений на сцене.

При сочинении хореографического текста учитывалась логическая связь развития движений и композиционного рисунка.

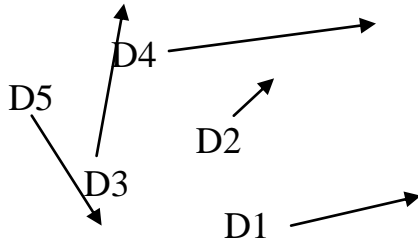
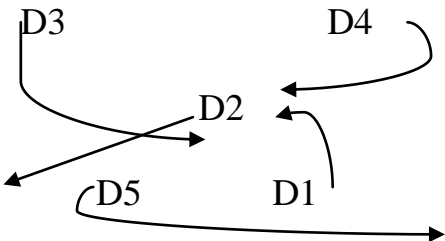

Музыкальная композиция «Баллада о русской бабе», исполнитель Трофим (Сергей Трофимов).

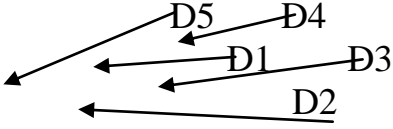
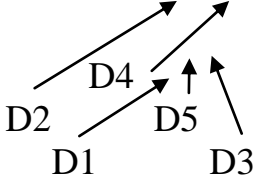
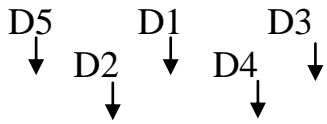
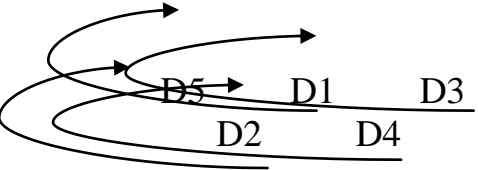
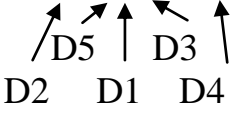
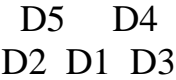
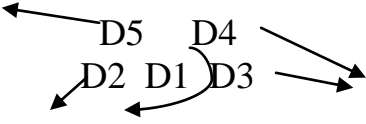

Обозначения: D1 – первая девушка, D2 – вторая девушка, D3 – третья девушка, D4 – четвертая девушка, D5 – пятая девушка; направление движения \longrightarrow

Таблица 2

	<p>1 – 4 такт</p> <p>D1 выбегает из левого верхнего угла до середины сцены, уходит в партер на правое колено, делает комбинацию.</p>
<p>D1</p>	<p>5 – 8 такт.</p> <p>На 5-6 такт стоит на правой ноге, левая вытянута назад, правая рука медленно опускается вниз.</p> <p>6-8 такт. Смена ног, за последним тактом ложится на живот с поднятым корпусом на прямых руках.</p>
	<p>9-12 такт</p> <p>9-10 такт. D1 уходит в левый верхний угол, для того чтобы вывести еще одну девушку.</p> <p>На 10-11 такт D1 берёт за руку D2 и бегут к правой третьей кулисе.</p>
	<p>13-15 такт</p> <p>Идут шагами с пятки руки на поясе в кулачках на середину сцены.</p>
	<p>16 – 17 такт</p> <p>Бегут вправо на первый план. За последним тактом к ним подбегает D3.</p>

	<p>18 – 22 такт</p> <p>На 18 такт шаг вправо и влево по VI позиции, руки через подготовительную позицию открываются в III.</p> <p>19-21 такт. Шоссе с левой ноги, бегут в левую сторону, прыжок с подогнутой правой ногой, стопа сокращена.</p> <p>На 22 такт из первой левой кулисы выбегает к девушкам D4. Все вместе бегут на первый план к правым кулисам. За последним тактом из первой правой кулисы подбегает D5.</p>
<p style="text-align: center;">D4 D5 D2 D3 D1</p>	<p>23 – 29 такт</p> <p>Идут «гармошкой» влево, руки на поясе в кулачках.</p> <p>25-29 такт. Синхронная комбинация.</p>
	<p>30 – 34 такт</p> <p>Отворачиваются спиной и свободно скидывают руки с корпусов в левую и в правую стороны.</p> <p>Grand battement левой ногой, корпус наклоняется к правой ноге, правая рука сгибается в локте. Прыжок с подогнутой левой ногой, стопа правой ноги сокращена. Бегут к первой левой кулисе. За последним тактом встают по IV позиции, правая нога впереди, руки поднимаются вверх, голова наклоняется назад.</p>
	<p>35 – 37 такт</p> <p>Руки сгибаются в локтях, выпад на правую ногу, левая нога на пятке.</p> <p>Через левое плечо побежали на первый план к правым кулисам.</p>
<p style="text-align: center;">D4 D5 D2 D3 D1</p>	<p>38 – 42 такт</p> <p>Вперёд два шага с пятки, руки через верх открываются в противоположную сторону ногам.</p> <p>Правая нога через Passe делает в сторону Grand battement. За</p>

	<p>последним тактом садятся в Plie во II позицию.</p>
	<p>43 – 47 такт</p> <p>Каноном выпрыгивают по IV позиции и уходят в партер на спину, ноги на 90° с сокращенной стопой сгибаются в коленях.</p> <p>Поднимаются волной через левое плечо, руки свободно открываются через вверх.</p> <p>На 47 такт разбегаются в круг.</p>
<p>D3 D4</p> <p> D2</p> <p>D5 D1</p>	<p>48 – 52 такт</p> <p>D2 выходит на середину, D1 и D5 стоят спиной в круг, D3 и D4 стоят лицом в круг. Ноги по II параллельной позиции, руки свободно через низ открываются в левую и в правую стороны, прыжок с поджатыми ногами. За последним тактом поворот на правой ноге, левая в attitude.</p>
<p>D3 D4</p> <p> D2</p> <p>D5 D1</p>	<p>53 – 57 такт</p> <p>Техничная комбинация на середине сцена. За последним тактом два прыжка по VI позиции, сброс корпуса, руки опущены вниз.</p>
	<p>58 – 62 такт</p> <p>D2 и D5 разбегаются по сторонам на первый план. D1, D3 и D4 остаются на центре. Произвольные, свободные движения у каждой девушки.</p>
	<p>63 – 81 такт</p> <p>Трюковая часть с поддержками. D2 исполняет соло на втором плане справа. За последним тактом подбегает к девушкам.</p>

	<p>82 – 86 такт</p> <p>Расходятся в рисунок, правая рука свободно раскрываются противоположно ногам. Встают, повернувшись в правую диагональ, и уходят в grand plie по VI позиции. Опускаются на колени, правая рука через верх проходит вниз.</p>
	<p>89 – 93 такт</p> <p>Уходят спиной на третий план, за последним тактом встают по II параллельной позиции, руки вдоль корпуса.</p>
	<p>94 – 102 такт</p> <p>Синхронная комбинация с продвижением вперед. 100-102 такт. Падают на колени, закрытый перекат в правую сторону.</p>
	<p>103 – 107 такт</p> <p>Бегут через правое плечо на второй план, Tour chaîne выходят на середину сцены, встают в профиль влево, ноги по II позиции, правая рука опускается вниз с левого плеча.</p>
	<p>108 – 116 такт</p> <p>Отходят назад, снимая с головы платки.</p>
	<p>117 – 121 такт</p> <p>Раскачивание корпуса, руки свободно. На последнем такте правая рука проходит по кругу через голову</p>
	<p>122 – 126 такт</p> <p>Прыжок по IV позиции, руки с платком наверх. Уходят в партер по разным точкам, каждый в свою позировку.</p>
	<p>127 – 131 такт</p> <p>Садятся, ноги согнуты в коленях. На последнем такте резко поворачивают голову на зрителя.</p>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сегодня стилизация считается необходимым и самым действенным средством, вызывающим у молодого поколения интерес к народному танцу, который следует не только бережно сохранять, но и обогащать, пропагандировать и развивать, перенося его на сцену. Стремясь познать, возродить и донести национальную культуру до зрителей и исполнителей, балетмейстеры создают произведения на основе народных традиций с помощью различных выразительных средств и новых форм народного танца. Только таким образом можно сохранить и передать последующим поколениям народные черты.

Теоретики и практики прошлого, такие как А. Сен-Леон, А. Дункан, Ж.-Ж. Новер, М. Фокин и другие доказали, что стилизация – это принцип переосмысления хореографии. Необходимо появлений композиций, где народная лексика аккуратно и грамотно обогащается современной пластикой.

В процессе создания современных хореографических произведений с использованием стилизации народного танца, у балетмейстера, возможно, появятся проблемы, связанные с установлением меры обработки фольклорного материала, сохранения его самобытности при переносе на сцену. Трансформации подвергаются все структурные элементы народного танца: музыка, образность, сюжет, лексика. Всё это развивается, разрабатывается хореографом, исходя из собственного видения и творческого индивидуального стиля. Ведь работа над созданием постановок с применением стилизации народного танца требует не только творческого энтузиазма, но и углублённых знаний в области русского танцевального фольклора, а также современных танцевальных направлений.

Для всех работающих в сфере культуры педагогов, балетмейстеров и хореографов стоит теоретическая и практическая задача – сохранение богатств и традиций танцевального искусства, органичное включение новых постановок в современную хореографическую сферу.

В ходе исследовательской работы была изучена и проанализирована научная и учебная литература по хореографии, последовательно выполнены поставленные задачи.

В результате проведённой работы цель достигнута: были рассмотрены и проанализированы возможные пути стилизации народного танца. На основе этого были поставлены две хореографические композиции «По бережку» и «Доля». Благодаря приёму стилизации, постановки наглядно показывают, что народный танец не застыл в своём развитии. Он постоянно обновляется, развивается и раскрывается с новой, более современной стороны. Данные хореографические постановки строились по законам драматургии, имеющие экспозицию, завязку, степени перед кульминацией (развитие действия), кульминацию и развязку. Постановкой номеров начиналась с разъяснений, которые помогли исполнителям понять содержание танца, характеры, образы и т.д. Проведённая работа показала, что постановка танцевальных номеров должна осуществляться на индивидуальном подходе при групповой форме организации, с учётом возрастных и технических характеристик исполнителей.

Так же стоит отметить, что в последние годы возрастает число детских и юношеских коллективов, которые занимаются сохранением и пропагандой народной хореографии. Этому способствует стилизация номеров, которая оживляет и возрождает национальную культуру народа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Василевская, М.А. Возникновение и развитие образа в народном танце [Текст] / М.А. Василевская // Материалы IX Международной (XIII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 2017. – С. 135-137.
2. Горбунова, Н.А. Народный танец как основа жанра в хореографическом искусстве [Текст] / Н.А. Горбунова // Теория, история и практика образования в сфере культуры материалы XVII международной научно-методической конференции, 2015. - С. 165-168.
3. Дубских, Т.М. Народно-сценический танец – основа формирования этнокультурных ценностей [Текст] / Т.М. Дубских // Сборник материалов международной научной конференции: в 2 частях. сост. Л. Н. Лазарева, 2018. – С. 180-182.
4. Дубских, Т.М. Хореографическое наследие как источник развития основ преподавания народного танца [Текст] / Т.М. Дубских // Материалы XXXIX научно-практической конференции научно-педагогических работников института, 2018. – С. 143-147.
5. Егорова, М.И. Народный танец как средство формирования этнокультурной компетентности школьников [Текст] / М.И. Егорова // Сборник материалов Международной научно-практической конференции, 2017. – С. 396-397.
6. Жумажанов, С.Е. Развитие творческих способностей детей в учреждениях культуры средствами народной хореографии [Текст] / С.Е. Жумажанов // Фундаментальная и прикладная наука, 2017. - № 2 (6). – С. 29-30.
7. Жумажанова, К.О. Развитие народного хореографического искусства [Текст] / К.О. Жумажанова // Фундаментальная и прикладная наука, 2017. - № 2 (6). – С. 30-32.

8. Иванова, Е.В. Тенденции развития народного танца: проблемы и перспективы [Текст] / Е.В. Иванова // Сборник материалов III Международной научно-практической конференции, 2017. – С. 199-201.
9. Калыгина, А.А. Совершенствование процесса обучения детей русскому народному танцу в хореографическом коллективе [Текст] / А.А. Калыгина // Современные проблемы науки и образования, 2017. - № 1. – С. 122.
10. Карпенко, В.Н. Народный танец как древнейший вид искусства [Текст] / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, Т.В. Огиенко // Интеграция наук, 2017. - № 5 (9). – С. 118-121.
11. Карпенко, В.Н. Творческие этапы создания народного сценического танца [Текст] / В.Н. Карпенко // Таврический научный обозреватель, 2017. - № 3-1 (20). – С. 72-75.
12. Карпенко, В.Н. Терминология в народном танце [Текст] / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко // Культура и цивилизация, 2017. – Т. 7. - № 1В. – С. 642-651.
13. Карпенко, И.А. Народный танец: исток хореографической культуры [Текст] / И.А. Карпенко, В.А. Аршинин // Культурная жизнь Юга России, 2016. - № 1 (68). – С. 72-76.
14. Клименко, Н.А. Формирование танца в структуре народных традиций [Текст] / Н.А. Клименко // Санкт-Петербургский образовательный вестник, 2018. - № 4-5 (20-21). – С. 47-55.
15. Корабек, Е.Л. Современные тенденции развития русского народного танца в контексте многонациональной культуры России [Текст] / Е.Л. Корабек // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации сборник статей IX Международной научно-практической конференции, 2018. – С. 233-235.
16. Кособуцкая, Н.Ю. Народный танец: социокультурные характеристики и функции [Текст] / Н.Ю. Кособуцкая // Вестник культуры и искусств, 2018. - № 1 (53). – С. 76-81.

17. Кособуцкая, Н.Ю. Функциональные и типологические параметры народного танца [Текст] / Н.Ю. Кособуцкая // Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции : в 5 частях. Под общ. ред. Е. П. Ткачевой; Агентство перспективных научных исследований (АПНИ), 2017. – С. 63-66.

18. Лучникова, И.В. К проблеме сохранения и популяризации русского народного танца в современных социокультурных условиях [Текст] / И.В. Лучникова // Сборник докладов VI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. В 4-х томах. Ответственный редактор И.Е. Белогорцева, 2018. – С. 112-114.

19. Майорова, В.М. Русский народный танец как вид сценической хореографии [Текст] / В.М. Майорова // Современное образование в области культуры и искусства: традиции, инновации, опыт материалы научно-практической конференции, 2018. – С. 95-110.

20. Матвеев, В.В. Народный танец и балльная хореография сегодня [Текст] / В.В. Матвеев // Танец в диалоге культур и традиций VIII Межвузовская научно-практическая конференция. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2018. – С. 17-20.

21. Матвеева, М.А. Обучение народно-сценическому танцу как условие приобщения к культуре [Текст] / М.А. Матвеева // Образование и воспитание, 2017. - № 5 (15). – С. 114-117.

22. Мурадова, Т.Г. Развитие народного танца и его хореографическое новаторство [Текст] / Т.Г. Мурадова // Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию Гая Тагирова. Составители: Э.М. Галимова, А.Р. Салихова, Д.Р. Фардеева., 2017. – С. 136-139.

23. Мусина, Н.Д. Стилизация народного танца как способ ретрансляции этнохудожественного хореографического наследия в современность [Текст] / Н.Д. Мусина // ЮНЕСКО: стратегия развития

культуры, науки и образования в контексте нового гуманизма материалы Международной научно-практической конференции (в рамках Международного форума «Сбережение человечества как императив устойчивого развития»), 2016. – С. 197-204.

24. Нугманов, Ф.Ф. Преподавание народного танца как образно-пластического выражения национального характера культур [Текст] / Ф.Ф. Нугманов, И.Р. Левина // Материалы Всероссийской научно-практической конференции (с Международным участием), посвященной 150-летию со дня рождения С. Г. Рыбакова и 120-летию со дня выхода в свет исследования «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта», 2018. – С. 182-185.

25. Нуриахметова, Р.Б. Особенности развития эмоциональной выразительности у воспитанников самодеятельного ансамбля народного танца [Текст] / Р.Б. Нуриахметова, Л.Н. Каримова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции (с Международным участием), посвященной 150-летию со дня рождения С. Г. Рыбакова и 120-летию со дня выхода в свет исследования «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта», 2018. – С. 155-159.

26. Овчаренко, Е.Б. Народный танец как вид искусства [Текст] / Е.Б. Овчаренко // Теория, история и практика образования в сфере культуры материалы XVII международной научно-методической конференции, 2017. - С. 163-165.

27. Павлова, К.С. Особенности народного танца в России [Текст] / К.С. Павлова // Сборник статей международной научно-практической конференции: в 4 частях, 2017. – С. 142-144.

28. Палилей, А.В. Этнография и танцевальный фольклор народов России [Текст]: практикум / А.В. Палилей ; Министерство культуры Российской Федерации, Кемеровский государственный институт культуры, Институт хореографии, Кафедра народного танца. – Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2017. - 76 с.

29. Пасешникова, Л.А. Народно-сценический танец и его роль в сохранении национальной хореографической культуры [Текст] / Л.А. Пасешникова // Танец в диалоге культур и традиций VIII Межвузовская научно-практическая конференция. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2018. – С. 6-7.

30. Полякова, А.С. Народно-сценический танец в контексте советской действительности [Текст] / А.С. Полякова // Россия между модернизацией и архаизацией: 1917-2017 гг материалы XX Всероссийской научно-практической конференции Гуманитарного университета: в 2 томах, 2017. – С. 149-155.

31. Рындина, О.А. Русский народный танец в воспитании и образовании дошкольников [Текст] / О.А. Рындина // Наука в современном мире: приоритеты развития, 2018. – Т. 1. - № 1 (4). – С. 20-25.

32. Самойлина, А. Народно-сценический танец как средство гендерного воспитания детей [Текст] / А. Самойлина // Материалы XII международной научно-практической конференции, 2018. – С. 109-113.

33. Тимофеев, А.А. Обучение народно-сценическому танцу как эффективный способ формирования толерантной личности [Текст] / А.А. Тимофеев, Э.П. Арутюнян // Велес, 2017. - № 6-3 (48). – С. 74-78.

34. Фомиченко, Е.В. Функции народного танца в современном социокультурном пространстве [Текст] / Е.В. Фомиченко // Материалы международного научно-творческого форума, 2017. – С. 187-188.

35. Хореографическое искусство и образование в Сибири: проблемы изучения, сохранения и развития [Текст]: сборник научных статей / Министерство культуры Российской Федерации, Кемеровский государственный институт культуры, Институт хореографии. - Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2016. - Вып. 1. - 208 с.

36. Чашкина, О.В. История становления и развития русского народного танца [Текст] / О.В. Чашкина // Современные научные исследования и разработки, 2017. - № 7 (15). – С. 358-362.

37. Шишкин, А.П. Сохранение традиций народной культуры средствами народного танца [Текст] / А.П. Шишкин // Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Под редакцией С.В. Соловьевой, 2017. – С. 492-497.

38. Шкаровский, В.Н. Гендерный аспект воспитания в ансамбле народного танца [Текст] / В.Н. Шкаровский // Международный научно-исследовательский журнал, 2017. - № 9-1 (63). – С. 159-162.