

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
Высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт музыкального и художественного образования  
Кафедра художественного образования

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СТИЛИЗАЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА В ПОСТАНОВКЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
Допущена к защите  
Зав. кафедрой

\_\_\_\_\_

дата

\_\_\_\_\_

подпись

**Исполнитель:**  
Парулина Полина  
Александровна  
обучающийся БХ-42 группы

\_\_\_\_\_

подпись

Руководитель ОПОП

\_\_\_\_\_

Подпись

**Научный руководитель:**  
доцент кафедры  
художественного образования  
Хасбатов Ренат Саримович

\_\_\_\_\_

подпись

Екатеринбург 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТРАДИЦИОННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ.....	6
1.1. Исторические этапы развития народного танца как части народно- художественного творчества.....	6
1.2. Понятие «стилизация» применительно к танцевальному искусству	13
1.3. Работа балетмейстера по созданию хореографического образа и лексики танца (танцевального языка).....	19
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СТИЛИЗАЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА ПРИ ПОСТАНОВКЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ.....	27
2.1. Тема, идея, форма, драматургия хореографической постановки ....	27
2.2. Описание опытной работы постановки танцевальных композиций с использованием стилизации народного танца .....	29
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	36
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	37
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	40

## ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время народному творчеству отведена важная роль в осуществлении государственной культурной политики, в патриотическом и художественном воспитании россиян, в укреплении межнационального мира и согласия. Основной целью государственной культурной политики является формирование гармонично развитой личности и укрепление единства российского общества. Именно поэтому народное творчество считается основным компонентом в сохранении национального своеобразия.

Понятие «народное творчество» включает в себя все многообразие народных традиций и национальных особенностей духовного уклада, обрядов, праздников, ритуала, костюма, ремесел. Оно подразумевает также занятия сотен тысяч людей любительским творчеством в его традиционных формах (народный танец, песня, музыка, поэзия, театр, ремесло).

Народный танец является самой специфической и яркой формой отображения действительности, ведь в нем проявляются нормы поведения и взаимоотношения людей, история, этика и мораль.

Над сохранением этого вида танцевального искусства работают множество коллективов: Народный детский ансамбль танца «Калинка», Государственный академический ансамбль танца «Кабардинка», Муниципальный ансамбль танца «Казань», балетная группа Уральского государственного академического русского народного хора и др.

Передача народных танцевальных традиций подрастающему поколению в настоящее время в нашей стране осуществляется 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.

Конечно, в XXI веке народный танец крайне редко исполняется в первозданном виде. Исключением являются только специально

подготовленные программы профессиональных коллективов, например, государственного ансамбля народного танца имени И. Моисеева. На практике чаще всего используется стилизация народного танца, что обусловлено сложившимися эталонами при создании современных хореографических композиций, где мастерство современного хореографа, стилизующего народный танец, заключается в умении правильно сочетать современные, акробатические движения, трюки с истинно народными движениями. Таким образом, стилизация здесь служит средством обогащения народного танца новыми средствами и формами хореографической выразительности.

История, теория и методика обучения народному танцу нашла достаточно подробное описание в работах Л.Н. Богатковой, Г.П. Гусева, Г.А. Настюкова, Т.С. Ткаченко. Однако вопросы применения стилизации народного танца в современных хореографических композициях еще не нашли должного освещения в учебно-методической и искусствоведческой литературе, затрагивающей область хореографического искусства. Поэтому современные хореографы, в процессе постановки хореографических композиций в стиле народных танцев, часто не учитывают национальный характер движений, разрушают то, что помогает народному танцевальному творчеству быть уникальным, а исполнителям грациозными и взрачными. Все это обуславливает **актуальность** данной работы, которая определяется тем, что сегодня, как никогда следует оберегать культурную самобытность, усилить лучшие традиции народного хореографического творчества, способствовать осуществлению творческого потенциала, как профессиональных, так и начинающих хореографов-постановщиков.

**Цель работы** – рассмотреть возможности стилизации народного танца в процессе постановки хореографических композиций.

**Объект** исследования – процесс создания хореографических композиций с использованием стилизации народного танца.

**Предмет** исследования – технология создания хореографической композиции с использованием стилизации народного танца.

**Гипотеза исследования** – для постановки хореографического номера с использованием стилизации народного танца хореографу-постановщику необходимы знания законов стилизации народного танца и приемов их включения в контекст современной хореографической композиции,

**Задачи** исследования:

1. Изучить литературу по теме исследования с целью обоснования исторических этапов развития народного танца как части культуры и методики обучения данному виду хореографического искусства.

2. Уточнить сущность понятия «стилизация народного танца» применительно к современному хореографическому искусству и проанализировать особенности ее применения в творческой деятельности хореографа-постановщика.

3. Рассмотреть существующие технологии включения стилизации народного танца в современные хореографические композиции.

4. Создать современную хореографическую композицию, включающую стилизацию народного танца.

**Методы исследования:**

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

- *эмпирические* – анализ творческих работ выдающихся хореографов XX и XXI веков в области народного и современного танца, опытная работа.

**Методологической основой** исследования явились:

– основные положения исследований в области истории и теории народного танца (А.Я. Ваганова, А.А. Климов, А.В. Лопухов);

– основные положения исследований в области истории и теории современного танца (В.Ю. Никитин, С.С. Полятков);

# ГЛАВА 1. ТРАДИЦИОННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

## 1.1. Исторические этапы развития народного танца как части народно-художественного творчества

Природа танца органична, его корни лежат в потребности человека выразить пластически свои чувства. Потому, это искусство эмоционально, выразительно и заразительно. Эта особенность делает привлекательным занятия танцем в коллективах художественной самодеятельности. Такие коллективы - это своеобразная организованная форма художественного творчества народа. [2]

Истоки народного танца находятся в глубокой древности, сам народный танец начинает свое летоисчисление с появлением первобытных людей. На протяжении многих веков народный танец существовал стихийно, не организованно. Это был необходимый элемент обрядовой культуры, народных праздников, гуляний. Каждый человек умел двигаться под народную, обрядовую музыку.

Танцевальная культура в традиционном обществе, является наглядной иллюстрацией и выражением определенных социальных отношений в обществе, например статуса, занимаемого человека в обществе. Народный (фольклорный) танец - танец предначертанный определённому народу (этносу), сформировавшийся на основе народных танцевальных традициях. Огромная популярность танца в бытовой, непрофессиональной сфере - признак того, что он является древнейшим из искусств. Существуют абсолютно верные суждения о том, что танец подчиняется правилам исчисления, порядка, т.е., бытуют в рамках общих законов мироздания.

Простейшие формы танцевального движения и их сочетания (па) измеряются теми же длительностями, что и музыка. Формирование танца подчинено законам определенной музыкальной системы. В фольклорном танце всегда преобладает ритмическое ряд, который акцентируется

исполнителем (хлопки, притоптывания, звон кинжалов, колокольчиков). В основном, народная хореография исполняется под сопровождение народных инструментов, которые артисты зачастую сохраняют в руках на протяжении всего номера (тамбурин, дойра, барабан, кастаньеты, гармошка, балалайка, деревянные ложки). У каждой национальности сложилась своя координация движений, свои приёмы взаимодействия движений с музыкой: у одних выстраивание хореографической фразы синхронно музыкальной, у других (болгар, румын) - не синхронно.

Современные разработки показывают, что истоки танца частично имели место в животном мире. Однако в отличие от собственно человеческого танца, никакой «эстетической» и «познавательной» функции «танцы» в мире животных и птиц не несут, не исполняют.

Каждый танец передавал характер, дух того народа, у которого он зародился. С изменением социального строя, условий жизни менялись его нрав и тематика.

Танец зародился с появлением первых людей. Жизнь древнейшего человека тесно переплеталась с природой и зависела от ее благосклонности. Это повлияло на искусство танца. Через танец первобытный человек выражал свои чувства. Также танец служил средством общения людей с окружающим миром.[11]

Народный танец, являясь одним из древнейших видов в структуре народного творчества, рождается потребностями, идеями и интересами, которыми живет народ. В разные периоды истории народов танец питался разными истоками. Так, на начальном этапе (древнем) этапе истории таким источником был ритуал. В то время танец был частью единого синкретического комплекса, в котором соединялись музыка, танец, пение, драматическое действие. В ритуале были «слиты воедино танец, музыкально-инструментальная и песенная (или религиозный гимн, молитва, заклинание) составляющая».[4]

До недавнего времени исполнялись, а в некоторых случаях исполняются и до сих пор, подобные ритуальные по своей природе танцы. Так, хоровод вокруг «майского дерева» как форма приветствия, встречи пробуждающейся природы характерен для всех народов Европы, а его истоки прослеживаются еще в древнегреческих дионисийских празднествах.

Слитность танца и религиозно-магических представлений сохраняется очень долго, пережив архаический этап в развитии общества. Так, в танцах народов мира (например, чехов, словаков) есть танцы с подсакиванием кверху: в соответствии с магическим принципом подобное вызывает подобное, чем выше прыжки, тем выше будут произрастать полезные растения.

До сих пор огромный интерес вызывают старинные обрядовые по истокам танцы многих народов мира, которые образно и выразительно передавали манеры и характер животных, птиц, домашних питомцев: танец бизона у североамериканских индейцев, индонезийский пенчак (тигр), якутский танец медведя, памирский танец орла, китайский и индийский танцы павлина. К этому же кругу принадлежат русские «журавель» и «гусачок», норвежский «петушинный бой», финский «танец бычка». Природа (в широком смысле слова) использовалась здесь для создания пластики художественного образа или хореографической характеристики человека, а не для ее умиловления (как прежде).[8]

Природно-климатические условия жизни, различные явления природы служили источником танцевальной пластики в таких, например, русских танцах, как «сосенка», «утушка», и этнохореографии целого ряда других народов.

Источником, питающим народное искусство танца, является и трудовая деятельность народа. Отражение трудовых процессов, связи между людьми в труде, их отношение к труду, его продуктам очень хорошо видно в танцах жнецов у латышей, гуцульском «танце дровосеков», белорусском танце



«лянок», молдавском «поамэ» (виноград), узбекских танцах «шелкопряд» и «пахта» (хлопок).

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 хорумы, 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 (балльные) танцы, спустя некоторое время балет. В образе характерного танца (сплетение классического и народного), фольклорный танец появился на сцене театров.

Как основа для постижения хореографического искусства, народный танец возникает в любительских кружках после революции 1917 года. До революции понятие «художественная самодеятельность» не существовало, «но, энергия созидания, потребность прекрасного, обострённое чувство вкуса русских людей проявлялись в художественных промыслах, в богатстве и содержательности бытовой культуры, которая, как и талант русских людей была необычайно многогранна и самодостаточна».[2]

Народное творчество, или крестьянская культура не была подвержена идеологическим изменениям. Основная идея христианской культуры - «любовь и красота». Народное творчество, в современном его понимании не имело широкого выхода на зрительскую аудиторию, так как было одновременно и творцом и зрителем».

После поражения в Русско-японской войне царское правительство приняло решение о повышении патриотических настроений в империи. Создаются «Народные дома России» в этих учреждениях открывались кружки любителей: танца, музыки, поэзии и многих других видов искусства и народного творчества, как показывает история, судьба их была непродолжительной, так как начавшаяся в 1914 году война, а вслед за ней и революция не позволили развиваться любительскому движению. В первые годы становления советской власти, были уничтожены, какие бы то ни было, культурные учреждения, особенно неформальные. [3]

Но необходимость формирования «нового человека» - строителя коммунизма, поставила задачу поиска новых форм влияния на сознание подрастающего поколения. Идеологи Советской России, руководители государственных и партийных органов власти увидели в развитии художественной самодеятельности мощный рычаг не только повышения культурной жизни народа, но и воспитания его в духе «коммунистических идеалов». «До крайности важно, - говорил А.В.Луначарский, - нам в нашем Союзе, с одной стороны, дать лучшие достижения человеческой культуры народным массам, а с другой - распечатать те бурные источники, те кипучие гейзеры народного творчества, которые были замкнуты и онемели за время капиталистического периода нашей страны». [3]

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 них была открыта огромная сетка кружков по интересам, в числе которых и танцевальные студии. Создаются «Дома культуры», в которых работают хореографические секции, ориентированные преимущественно на народную хореографию. [11]

Эти перемены повлияли на репертуар кружков и ансамблей. Главной тематикой всех танцевальных композиций стала – новая жизнь, рост городов, строительство социализма, тяжёлый труд. Облик советского человека – волевого, могущественного, целеустремлённого, оказался лидирующим в каждой постановке. Это были массовые танцы - марши, чаще всего иллюстрации песен, основанные на гимнастических упражнениях, простых шагах, простых танцевальных движениях, пирамидах. Или танцы, изображающие трудовую деятельность советского народа, как колхозников, так и рабочих, где весь трудовой процесс был представлен во всем его многообразии.

Несложная лексика позволяла использовать всех занимающихся в самодеятельных коллективах людей, а большое количество участников, слаженность и синхронность их движений, интересные рисунки,- все это делало постановки зрелищными и грандиозными. Танцевальные композиции являлись украшением каждого праздничного мероприятия. Зачастую выступления проходили на огромных стадионах и площадках, вызывая восторг у всех зрителей без исключения.

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. 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.

Наивысшего расцвета самодеятельное искусство в современном его понимании достигло после Великой Отечественной войны в период патриотического подъёма, когда во многих сферах искусства к руководству пришли бывшие фронтовики, которым было что рассказать и создать в искусстве.

Благодаря руководству Советского правительства, в середине XX века произошел расцвет культуры и искусства страны. Одно из составных частей большой работы в области культурного строительства явилась художественная самодеятельность. Советская власть создала все условия для развития и расцвета народного творчества. Выдающаяся роль в организации художественной самодеятельности принадлежит женщине - министру культуры СССР Е.В.Фурцевой.[2]

Художественная самодеятельность приняла необычайно широкий размах, стала организованной формой художественного коллективного творчества народа. Появились десятки тысяч хореографических кружков в школах и клубах с миллионными участников в них. Многочисленные смотры художественной самодеятельности, олимпиада народного творчества, охватившие всю страну, вплоть до самых отдаленных ее уголков, выявляют народные таланты, знакомят советскую общественность со всеми местными разновидностями русского народного танца и народного танца всех пятнадцати республик.

Прошедший в 1951 году Всесоюзный смотр художественной самодеятельности - яркое свидетельство успехов в этой области. [7]

Художественная самодеятельность впервые вывела русский танец на большую сцену, поскольку возникла потребность показывать эти великолепные произведения народного творчества широкой аудитории.

## **1.2. Понятие «стилизация» применительно к танцевальному искусству**

Народный танец – результат коллективного творчества. Переходя от исполнителя к исполнителю, из поколения в поколение, из одной местности в другую, он обогащается, достигая в ряде случаев высокого художественного уровня, виртуозной техники. В танце одних народов акцент движения совпадает с сильной долей такта, у других падает на слабую долю. Народный танец, как и разговорный язык, находится в постоянном движении, живет с современниками, изменяется вместе с ними, использует те средства выражения, которые помогают точнее высказать то, о чем они думают, что чувствуют, в каком ритме живут. В этом сила и величие народного искусства. Нужно вернуть в репертуар лучшее из того, что создано народом.

Народный танец не стоит на месте, он развивается и находит новые пути существования. Одним из современных направлений народного танца, является использование стилизованной музыки и соответственно, создание стилизованных номеров.

Стилизация – использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм и приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных эстетических целей. «Стилизация – подчеркнутая имитация оригинальных особенностей определенного стиля. Стилизация народного танца, заключается в умении грамотно сочетать современные, акробатические движения и трюки с истинно народными движениями». [1]

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. Цель хореографического номера с использованием стилизации народного танца в том, чтобы «прочувствовать и

перенести на сценическую площадку не традиционный образ героя, который существует в фольклоре, а посредством ассоциаций – в целом героя, передать глубинное ощущение о том, какой это был герой или человек, т. е. воссоздать абстрактный, бессознательный образ». [12]

Так, например, на основе обрядовых языческих танцев под современную стилизованную музыку можно создать образ передающий дух предков, характер наших прародителей, создать на сцене атмосферу прошлого через ощущение, настроение, эмоции.

Источником хореографической стилизации может быть стиль и манера отдельного автора или исполнителя, творческого направления и школы, арсенал характерных форм исторического стиля, народной культуры. Явления хореографической стилизации народного танца 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». [9]

Несомненно, одним из проявлений хореографической стилизации в искусстве является народный танец. Вобрав в себя образное начало, суть характера, «народный мотив», народный 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.

Движения характерного танца стилизовались в принципах классического танца. Подобная стилизация позволяет использовать гармоничное сочетание мягких, плавных движений классического танца с элементами народного танца. Так как в любом хореографическом коллективе включая ансамбль народного танца занятия классическим танцем обязательны и необходимы, то они позволяют освоить объемный материал по классике. Это позволяет использовать в стилизованных номерах сложный,

интересный и проученный материал. Дети осознают необходимость занятий классическим танцем, понимают его значимость, а главное владеют навыками исполнения классического танца. Сочетание классического и народного танцев является интересным в девичьих хороводах, плясках (прыжки).

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». Прием стилизации, используемый балетмейстерами хореографических коллективов, отвечает интересам современных исполнителей и зрителей, их восприятию народной музыки и народного танца как явления не застывшего в своем развитии, а постоянно обновляющегося, живого искусства.

В современном музыкальном материале есть очень интересные композиции, сочетающие в себе элементы фольклорной музыки, джаза, рока. Такая музыка не только не мешает детскому восприятию, а наоборот помогает нам сохранить народный танец. Дети с удовольствием исполняют хореографические постановки под современную музыку, а главное, пытаются понять характер и внутреннее состояние героев, начинают интересоваться народной культурой, его обычаями и обрядами. Одними из первых композиторов, которые создали народную стилизованную музыку в России, стали знаменитые классики Сергей Прокофьев и Игорь Стравинский. [18]

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. Необходимость современной творческой интерпретации фольклорного материала, а не только изучение и сохранение традиций, внедрение инновационных методов, приближает к пониманию народной культуры, знание законов стилизации народного танца, придания ему современного звучания, поиск новых форм соединения народного и современного искусства. Все эти вопросы делают проблему обращения хореографов к фольклорному материалу актуальной и намечают перспективы дальнейшей работы в данном направлении. [14]

Таким образом, современное время предлагает немало путей решения, проблем работы ансамбля народного танца. Каждый творческий коллектив может выбрать для себя наиболее интересную и удобную форму организации работы. 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. Именно 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 русскому народному, но и национальному танцу отдельных регионов и может начинать свою профессиональную карьеру с постановки хореографических композиций в народном жанре, но этого не происходит.

Вопрос о месте и роли традиционного народного танца, и соответственно, традиционной культуры, в современном обществе представляется необычайно интересным и важным. Как изучать и использовать в работе знания о народных обычаях, верованиях, ритуалах, связывая их с народным танцем, в котором они присутствуют, как неотъемлемая часть, важно понимать и осмысливать будущему руководителю творческого коллектива.

В настоящее время разнообразные фольклорные танцы разных национальностей, кроме того, что имеют собственные уникальные виды и способы выражения, эти танцы сами из поколения в поколение живут в глубине сознания людей и в их психосоциальных механизмах, их культурный потенциал очень сложен и обилен. Танец это самый высокий уровень художественного выражения, а национальные черты танцевального искусства обогащают жизнеспособность танца. Таким образом, «народные танцы нельзя заменить другими видами и типами искусств в отражении истории страны, культуры и искусства, и именно танцевальная культура концентрировано и наглядно выражает этапы социального развития и уровень жизни национальных меньшинств». [9]

Балетмейстеры могут создать успешные и впечатляющие работы только если они внимательно и тонко наблюдают за повседневной жизнью, постепенно накапливая много фактических материалов из жизни, научно обрабатывая и анализируя эти материалы и выбирая из них типичные, символические «материалы», и так находят в них настоящие понятия и практические возможности.

И. Моисеев, создавая свой уникальный ансамбль танцев народов мира, наглядно выявил бесценные источники развития, совершенствования и

стилизации фольклорной хореографии. Он показал примеры преобразования народных, бальных танцев при создании не только отдельных номеров, но и целых балетов («Танго», «Ночь на Лысой горе» и др.). Его балетмейстерская практика — утверждение добра и красоты, ценности жизни человеческого духа.

В процессе создания хореографической композиции современные авторы часто сталкиваются с проблемой отсутствия оригинального музыкального произведения, полностью соответствующего замыслу балетмейстера. Решение этой проблемы требует композиционно-драматургического соединения отдельных фрагментов как одного музыкального сочинения, так и различных произведений одного или нескольких авторов.

Современные хореографы-постановщики при создании танцевальных постановок не имеют возможности совместной работы с композитором и практически всегда используют фонограммы. Исключение составляет коллектив «Госьціца», уникальность которого заключается в том, что в большинстве спектаклей, поставленных в этом театре, используются музыкальные сочинения, написанные руководителем коллектива Л. Симакович.

Композитор создает необычную, яркую, выразительную музыку, включающую ультрасовременные звучания, авангардистские приемы, сплетающиеся с речевыми и вокальными фрагментами аутентичного фольклора. Всю глубину и символизм своих музыкальных текстов Л. 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. 24].

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 отнестись к народному творчеству с новой стороны.

Интересно отмечает сущностные черты фольклора известный специалист в области народного творчества, профессиональный этномузыкант С. Власова: «...в основе фольклорных явлений всегда присутствует некая базовая мировоззренческая платформа (хотя она, конечно, и сама не остается неизменной, если брать большие исторические периоды), концентрирующая в себе позитивный исторический опыт, то, что принято еще называть “традицией”, “традиционной культурой”. Позитивной — это значит помогающей не просто выжить, а сохранить во всех жизненных и исторических перипетиях гармонию человека внутри себя и вовне — с обществом, природой.

А через это — способствовать сбережению своего рода, народа, родины» [1, с. 4].

### **1.3. Работа балетмейстера по созданию хореографического образа и лексики танца (танцевального языка)**

Искусство всё пропускает сквозь эстетическую призму, одаривая, облагораживая эстетическими переживаниями. Художественный образ есть особая форма отражения и осмысления жизни.

Едва ли не основным в работе режиссёра, балетмейстера, художника являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всём её многообразии может явиться материалом для художника. Наше ощущение, наше сознание есть лишь образ нашего мира. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике – таков диалектический путь познания, движения к истине, познания объективной реальности.

Хореографический образ отображает конкретный характер человека, другого существа, животного, птиц и других, проявляющийся в отношении изображаемого к окружающей действительности. Характер героя

раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Так как искусство хореографии теснейшим образом связано с музыкой, хореографический образ и его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением.

Так же для раскрытия образа на сцене танцовщики используют лёгкий грим, который помогает завершить образ героя:

1. Общий молодой грим (украшает лицо, делает его выразительным при сценическом освещении, помогает восприятию);
2. с помощью грима подчёркиваются национальные особенности (глаза, скулы, нос, рот, цвет кожи);
3. грим позволяет подчеркнуть возраст (например, старческий);
4. грим помогает подчеркнуть характер действующих лиц (доброта, любопытство, злость, коварство).

Каждый художник-балетмейстер в зависимости от своей индивидуальности, уровня культуры, особенностей мышления использует и свои частные приёмы, например, создавая произведение на историческую тему, любой балетмейстер в первую очередь будет изучать эпоху, в которой происходит действие, портреты исторических деятелей, литературу, живопись – всё, что может дать толчок фантазии. Но каков будет результат, какие образы сложатся в его голове – зависит от его личности. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, балетмейстер вырабатывает своё суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное имеет большое значение для конечного результата работы – хореографического произведения.

Знание психологии играет существенную роль при создании балетмейстером образа героя. Она даёт возможность не только понимать встречающиеся в жизни характеры людей, но и грамотно выстраивать их – сначала в своих творческих фантазиях, а потом и на сцене.

Чуть ли не основное значение имеет язык танца: именно через пластику, через хореографическую лексику зритель усваивает замысел и идею балетмейстера. Но важны не только «слова», не только лексика, присущая тому или иному герою, но и интонация его пластической речи, поза, мимика.[4]

«1. ПОЗА – является составной частью каждого движения. Поза – это положение, принимаемое человеческим телом. В хореографии поза – это остановка в движении, его исходные или конечные моменты, поза – неотъемлемая часть движения. Когда найден яркий характер, поза является ключом к раскрытию образа, особенно в народном танце.

2. МИМИКА – это игра лицом, которая передаёт эмоциональное состояние, реакцию на те или иные события, действия.

3. РАКУРС – это расположение исполнителя относительно зрителя или другого исполнителя. Ракурс служит для наиболее эффективной передачи движения в пространстве. Правильный выбор ракурса помогает ярче воспринимать движения.

4. ЖЕСТЫ – Язык жестов включает знаки, используемые для языкового общения наряду со звуковой речью или взамен её. С научной точки зрения жест – «любой знак, производимый головой, рукой, ногой, телом и выражающей эмоции или сообщающей информацию». [1]

Иногда балетмейстер выносит на сцену мельчайшие детали, бытовые подробности, и заслоняет главное, в результате чего произведение теряет свою художественную ценность. В живописи примером условности и вместе с тем правдивости являются изображения демона Врубелем. Иногда живописные полотна тоже демонстрируют, что художник всё изобразил достоверно, выписал мельчайшие детали, а художественного образа нет, нет отношения художника к тому, что изображено.

Особенно трудно для балетмейстера создавать образ нашего современника. Сложность заключается в том, что зритель замечает фальшь в поведении героя, в его поступках, в манере держаться. Образ современника

обязательно должен иметь индивидуальные черты. Здесь нельзя идти по линии сглаживания, нивелирования, образных характеристик.

По действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они, какая внутренняя характерность образа, а чтобы её создать, надо найти себя « в роли», воспитать и вырастить в себе качественные внутренние элементы, необходимые для изображения образа. Лицо является важнейшей частью физического облика человека. Сокращение лицевых мышц изменяет выражение лица и сигнализирует о состоянии человека. Эмоциональное проявление складывается из спонтанных и произвольных мимических реакций.

Сценический образ – хитросплетённый набор внутренних и внешних черт человеческой личности. В народном искусстве эти качества должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер - постановщик использует для этого и композицию танца, и танцевальный язык – пластику человеческого тела, драматургическое усовершенствование образа, и, обязательно, музыку.

Танцевальный язык хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы. Танцевальный язык так же древен, как литературный, им выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей и их характеры, образы героев, идея произведения. На хореографический текст влияли условия быта народа, его занятия, климат и так далее. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а так же жизненный уклад, социальный строй. Примерами могут служить грузинские и финские танцы.

В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую развивающуюся фразу, предложение. Поэтому при сочинении хореографического текста балетмейстер должен следить за логикой развития движений. Иногда движение на месте не производит впечатления, но если его исполнить с быстрым движением по кругу – сразу становится интересным, а ещё лучше

воспринимается, когда делается по диагонали или во вращении. Таким образом, сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунками танца. Сочиняя хореографический текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы (хороший пример - пляска «Спиря»).

В свою очередь, танцевальные образы дают возможность раскрыть идею произведения, в танцевальном тексте должны быть отражены индивидуальные особенности характеров действующих лиц, даже некоторые привычки, свойственные им. Особенно ярко это выражается в комедийных, гротесковых образах. Значит, существует как неразрывная связь между рисунком и законами драматургии, так и между хореографическим текстом и законами драматургии.

В хореографическом произведении балетмейстер стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский приём.

Один из приёмов, используемых при сочинении движений и комбинаций – это приём контраста: контраст быстрых дробных движений и неожиданной паузы. Танцевальная фраза, «сказанная шёпотом», может смениться фразой построенной на звучании форте. Очень важно для балетмейстера не механически чередовать контрастные моменты, а делать это обоснованно. Ритм и акцент в том или ином танцевальном движении могут иногда кардинально изменить характер движения и даже его национальную принадлежность.

Например, «верёвочка» в русском духе исполняется на полупальцах, в украинском – в более быстром темпе, легко, с чуть согнутыми коленями, с акцентом движения вверх (этому способствуют узкие юбки), в венгерском – почти на вытянутых ногах, более резко, напряженно, с акцентом на движении

вниз, в болгарском – невыворотню, без вытягивания подъёма. Большое значение имеет ракурс, в котором воспринимается движение.

При сочинении танца широко используется принцип лейтмотива, повтора композиционного рисунка. В эту часть нередко включаются специфические движения, жесты, позы, игровые моменты, которые так же проходят через весь номер. Они чаще всего завершают рисунок, танцевальную комбинацию, фигуру танца, придают ему своеобразие, оригинальность. Контрастность – одно из активных средств выразительности в хореографии. Так, ярким, впечатляющим становится и простой рисунок, если перед ним шёл сложный. Жан-Жак Новерр приводит пример со сценой охотников: на переднем плане располагаются высокие исполнители, на заднем – маленькие, тем самым создавая иллюзию линии горизонта.

Рассмотрим источники влияния на типичный хореографический текст.

1.Рельеф местности, географическое положение. Русские шагали широко, уверенно, горцы-карпаты – небольшими шагами, осторожно, поморы – раскачиваясь, широко расставляя ноги, чукчи, коряки – с кочки на кочку.

2.Климат. От климата зависела форма одежды, она в свою очередь, оказывала влияние на формирование пластики, например: русские северные танцы исполнялись в тяжёлой длинной одежде, сарафанах, южане танцуют в лёгкой свободной одежде.

3.Большое влияние на пластику оказали национальные украшения. В башкирских танцах используются браслеты, серьги, у монголов, калмыков – тряска корпуса, звон монет, для грузин типичны руки на кинжале.

4.Уклад жизни отразился в темах и образах. Для Молдавии актуальны сбор винограда, для Литвы – лён, для Башкирии – наездники, для Белоруссии – бульба.

5.Обычаи и нравы сказываются, например, на том, как поднимают руки, как держат девушку. В Узбекистане нет парных танцев, существует



разделение на мужскую и женскую половину. Обычаи и нравы формируются под влиянием философии и религии.

Танцевальный язык зависит от: темы, идеи, взаимосвязи с драматургией, национальности номера, характеров образов и персонажей, рисунка танца, музыки. К движениям, которые часто включаются в комбинации, относятся подскок, соскок, перескок, поворот, удар, хлопок, вращения, прыжки.

Рисунок и движения каждого исполнителя создают особые взаимоотношения с другими танцорами. Эти взаимоотношения распространяются и на взаимоотношения группы. В обобщённой форме все танца можно свести к четырём видам: копирование, дополнение, контраст, повтор.

Копирование движенческого мотива в группе используется, когда необходимо выразить какое-либо согласие, подчинение одного человека другому либо одной части группы к другой.

Дополнение мотива какими-либо движениями даёт возможность выстраивать диалог двух исполнителей или двух и более групп, причём этот диалог не носит конфликтный характер.

Контраст используется для создания конфликтной ситуации. Контрастность может выражаться с помощью лексики, когда один из исполнителей или одна группа противопоставляется другой.

При написании композиционного плана хореографической постановки, в танцевальном единстве разработано драматургическое развитие с подробным решением хореографических форм и его воплощением. В композиционном плане содержатся следующие сведения: время и место действия танца, обстановка, в которой он возникает; при необходимости даётся описание декораций, подробно излагается по законам драматургии всё действие танца с характерной обстановкой, обоснованием поступков действующих лиц. Последовательно описывается экспозиция, развитие

действия, кульминация, развязка, указывается предположительно характер хореографической формы танца: хоровод, дуэт, сольный номер и так далее.

Отмечается характер музыки – её темп, размер, - делается точный хронометраж всего танца и отдельных его эпизодов в секундах. Описываются нюансы, которые нужны в номере. В композиционном плане полезно дать схему и чертежи хореографического решения наиболее важных моментов и эпизодов действия.

## **ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СТИЛИЗАЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА ПРИ ПОСТАНОВКЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ**

### **2.1. Тема, идея, форма, драматургия хореографической постановки**

#### **Румынский танец**

Тема танца - задорный массовый стилизованный Румынский народный танец. Идея композиции заключается в том, чтобы показать посредством стилизации Румынского танца выразительность, манеры и красоту Румынских девушек.

Музыкальное сопровождение танца меняется на протяжении номера, то быстрое и задорное, то медленное и лирическое. Музыкальный размер 2/4. Темп музыки - 23 такта в минуту. В композиции для танца поётся о девушке - Марии, которой восхищается Румынский мужчина и тем самым признаётся ей любви.

Танец начинается с появления солистки - Марии, она выходит и олицетворяет собой идеал Румынской девушки, радуется и показывает весь восторг, который она испытывает от песни, посвященной ей и чувств своего возлюбленного. Затем она приглашает своих подруг, которые помогают раскрыть и показать зрителю характер, грацию и изящность Румынских женщин. Подруги поздравляют Марию в танце и искренне радуются за неё.

За время исполнения танца можно увидеть различные интересные фигуры, например «воротца», «двойные круги», «гребень» и т.д. Красивые перестроения меняются из одного в другое, за счёт чего номер смотрится живо, ярко и держит внимание зрителя с первой и до последней секунды.

Для более точной передачи настроения, исполнительницы номера добавляют к хореографической лексике кричалки и фразы на народном Румынском языке. Что ещё больше насыщает танец и даёт полное представление о фольклоре этой страны.

## «Дроля»

Тема танца – сюжетный игровой Русский народный танец. В котором показывается шуточная любовная зарисовка - «борьба» двух девушек за одного парня.

Идея композиции заключается в том, чтобы показать посредством стилизации Русского народного танца широту русской души, манеры, характер нашего народа. На примере взаимоотношений парня и двух девушек, рассказать языком танца возможную жизненную ситуацию.

Музыка в номере начинается очень спокойно и размеренно, постепенно нарастая, она приобретает заводной, энергичный характер, который держится на протяжении всей композиции «Дроля», в исполнении Гарика Сукачёва. Музыкальный размер песни 2/4, темп музыки - 13 такта в минуту.

Сюжет танца - номер начинается с того что одинокий парень выходит на сцену, прихорашивается, поправляет одежду и сдувая с себя пылинки, смотрит по сторонам, видит, что никого в округе нет и начинает энергично танцевать. Тут резко появляется девушка, на которую он сразу же обращает своё внимание, начинает за ней ухлёстывать, но, неожиданно с другой стороны выходит вторая девушка, которая ему не менее приглянулась и парень переключается на неё. Заметив это, первая девица показывает своё возмущение и недовольство и здесь начинается соперничество между двумя исполнительницами, языком танца они пытаются доказать кто из них лучше и краше. Парень сомневается кого же ему выбрать и мечется то к одной, то к другой. Но в итоге он принимает решение, что ни одна дама ему не нужна, девушки обиженно, но гордо уходят со сцены, солист остаётся один и в весёлом настроении танцует финальную комбинацию.

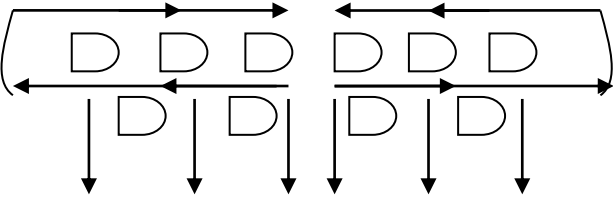
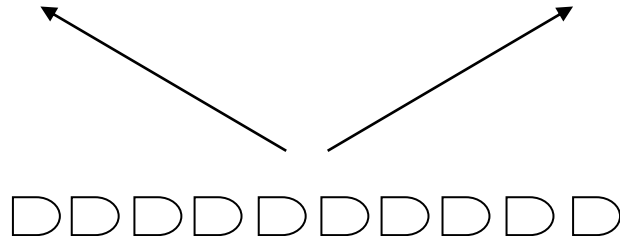
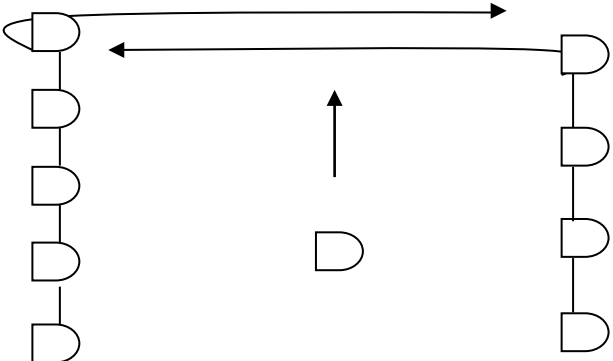
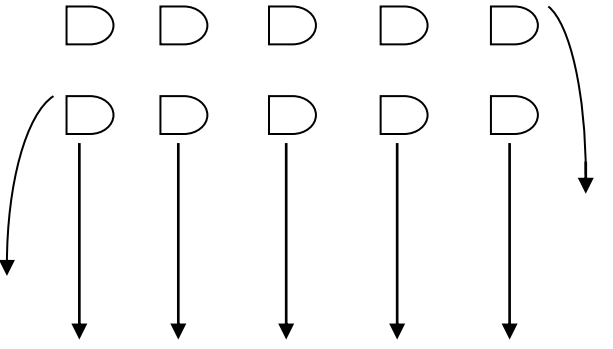
Интересная особенность номера в том, что характеры двух соперниц полностью противоположны: одна девушка резкая, властная, а вторая мягкая и нежная – это дарит танцу необычный контраст.

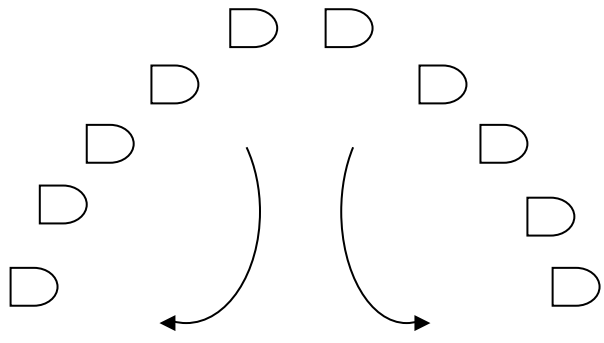
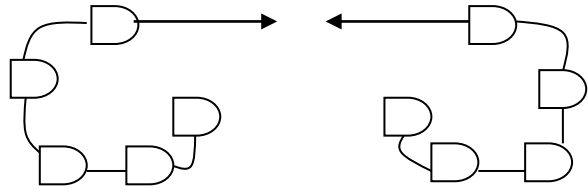
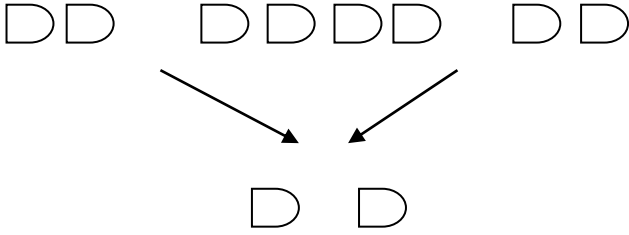
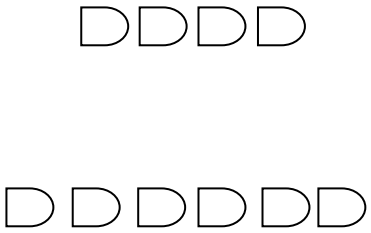
## 2.2. Описание опытной работы постановки танцевальных композиций с использованием стилизации народного танца

### Румынский танец

□ Девочки      →      направление движения

<p><b>1-8 такт</b></p> 	<p>Солистка выходит из левого верхнего угла танцевальными движениями, делает комбинацию на середине сцены и уходит прыжками в правый верхний угол, для того чтобы вывести остальных девочек.</p>
<p><b>9-16 такт</b></p> 	<p>Все исполнители, включая солистку, выходят с двух сторон движениями с поворотами и встречаются в центре. Берутся за руки и исполняют дробь в Румынском характере.</p>
<p><b>17-24 такт</b></p> 	<p>Далее девочки через одну выходят Румынским шагом по диагонали вперед, остальные девочки смещаются, образуя вторую линию.</p>

<p><b>25-32 такт</b></p> 	<p>Вторая линия, поделившись пополам двигается сначала от центра, потом к центру, держась за руки, а затем круткой «блинчики» заходят к первой линии в промежутки.</p>
<p><b>33-36 такт</b></p> 	<p>Далее идёт раскрытие «воротами» из центра на две стороны. Солистка остаётся в центре и с атрибутом – платочком, исполняет танцевальную комбинацию.</p>
<p><b>37-40 такт</b></p> 	<p>Девочки двигаются друг за другом и выстраиваются в две линии, солистка отходит назад и встаёт в промежуток между девочками первой линии.</p>
<p><b>41-68 такт</b></p> 	<p>Затем две линии синхронно двигаются вперёд шагом с хлопками, доходя до авансены. Далее идёт перестроение – первая линия двигается влево, вторая вправо тем самым образуя полукруг.</p>

<p><b>69-72 такт</b></p> 	<p>Из полукруга заводятся два маленьких кружочка, начиная от центра, солистка выходит вперёд и делает крутку по пятой позиции на протяжении всего перестроения.</p>
<p><b>73-76 такт</b></p> 	<p>Левый круг движется по часовой стрелке, правый круг против часовой и затем, из двух кругов выстраивается одна общая линия, в которой все исполнительницы держатся за руки, согнув локти.</p>
<p><b>77-88 такт</b></p> 	<p>В линии все девочки выполняют трюковую часть, после чего 2 девочки выходят вперёд и делают техническое соло.</p>
<p><b>88-96 такт</b></p> 	<p>Затем идёт перестроение в две линии, в которых исполнительницы берутся за руки делают выпад вперёд, поднимая руки вверх и затем выполняют дробь в Румынском характере.</p>

**96- 112 такт**

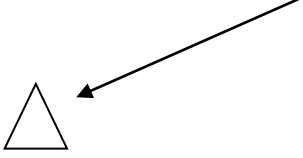

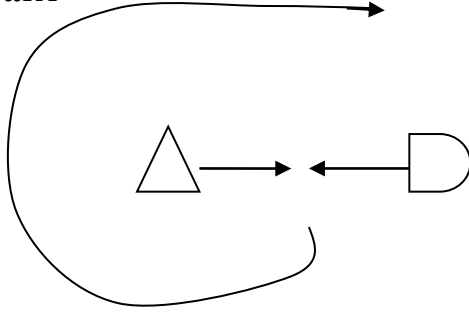
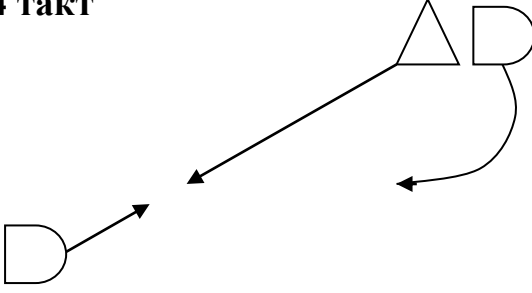


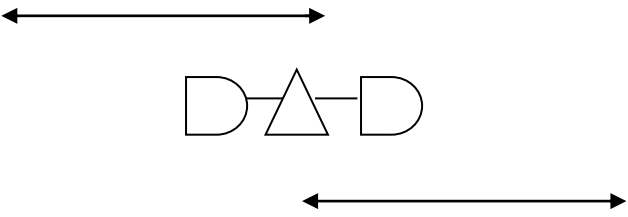
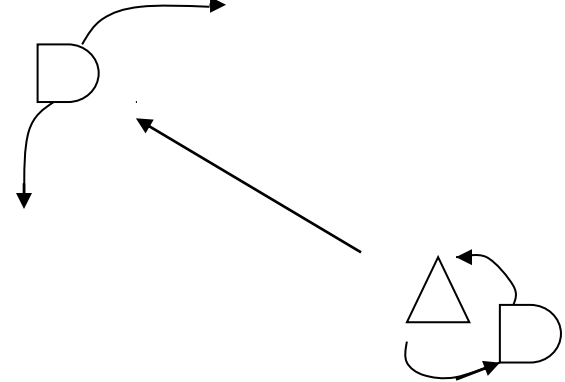
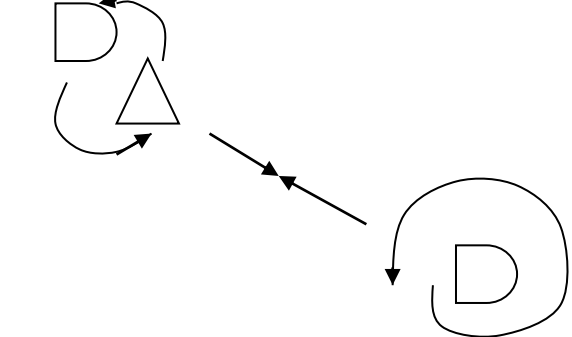
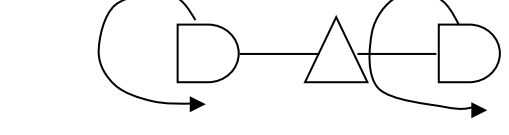
Из двух линий девочки раскрываются, делая рисунок шире и переходят на места, где исполняют финальную комбинацию, которая повторяется два раза и замирают в точке с поднятыми вверх руками в третьей позиции.



## «Дроля»

D - Девочки     △ - мальчик     → - направление движения

<b>1-6 такт</b>	 <p>Из правого верхнего угла выходит главный герой, исполняет мини-театрализацию, после которой начинает танцевать свою сольную часть с прыжками и присядками.</p>
<b>7-14 такт</b>	 <p>Сделав комбинацию в повороте, он бежит сначала в правую сторону, затем в левую, высматривая есть ли кто-то «на горизонте».</p>
<b>15-18 такт</b>	 <p>Неожиданно с правой кулисы выходит девушка, парень замечает её и начинает двигаться к ней на встречу, они исполняют танцевальную связку, затем проходясь по сцене оказываются в левом верхнем углу.</p>
<b>19-24 такт</b>	 <p>Как только пара подошла к верхней правой кулисе, в левом нижнем углу появляется вторая девушка, увидев её, парень решает так же уделить ей внимание и движется к ней на встречу для исполнения танцевальной связки.</p>

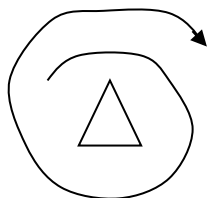
<p><b>25-28 такт</b></p> 	<p>Девушки, встретившись на центре, берут главного героя под руку и шагом с каблука начинают тянуть его каждая в свою сторону, сначала вправо, затем влево.</p>
<p><b>29-32 такт</b></p> 	<p>Солист, понимая, что девушки «борются» за него, решает уделить внимание каждой и танцует с первой девушкой, в то время как вторая от переживаний мечется по сцене.</p>
<p><b>33-38 такт</b></p> 	<p>Затем он перебегает ко второй девушке для исполнения совместной связки, заставив тем самым понервничать первую избранницу.</p>
<p><b>39-46 такт</b></p> 	<p>Девушки делая крутку на месте, после чего поняв, что парень не может определиться и сделать выбор между ними, начинают его делить, держа за руки, тянут в разные стороны как бы «разрывая».</p>

**47-54 такт**



В итоге это солисту это не нравится, он резко выдергивает руки и даёт понять девушкам, что ни одна из них ему не нужна. После чего исполнительницы разворачиваются и гордо уходят за кулисы.

**55-58 такт**



Солист остаётся один на сцене, исполняет технически мощную финальную комбинацию с каскадом прыжков и круток.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Народный танец – это специфический памятник культуры, который следует не только бережно сохранять, но и обогащать, пропагандировать и развивать, перенося его на сцену. Для этого нужно придать танцу сценический вид, стилизовав его и тем самым преобразовав для лучшего восприятия зрителями. Стилизация народного танца должна проводиться непременно при уважительном отношении к многовековым традициям и обычаям народа.

Перед балетмейстером, стилизующим народную хореографию, стоит задача – сохранить суть и лейтмотив первоисточника, подготовить и углубить его композицию, обогатив её своей балетмейстерской фантазией и наработками, найти для этого самую яркую, доходчивую и точную форму.

В данной работе были рассмотрены и проанализированы возможности стилизации народного танца в процессе создания хореографических композиций. Так же в ходе подготовки проекта были осуществлены две хореографические композиции с использованием стилизации народного танца: это Румынский танец и Русский народный танец «Дроля».

Постановки наглядно показывают, что народный танец не стоит на месте, развивается и раскрывается с новой, более современной стороны. Этому способствует стилизация номеров, которая оживляет, возрождает национальную культуру народа, тем самым помогая донести её до зрителей.

Так же стоит отметить, что в последние годы увеличивается количество детских и юношеских коллективов, которые занимаются сохранением и пропагандой народной хореографии.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова Н. А., Голубева В. А. Танец модерн: пособие для начинающих. Спб.: Лань, Планета музыки, 2007. 128 с.
2. Богданов Г.Ф. Основные этапы формирования русского народного танца: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: 1988. 11 с.
3. Богданов Г.Ф. Русский народный танец в жизни и на сцене // «Традиционная культура», научный альманах; государственный республиканский центр русского фольклора. М. : 2007. № 4. 22-29 с.
4. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте: Психол. ис-след. М.: Просвещение, 1968. 464 с.
5. Ваганова А. Я. Основы классического танца: учебно-методическое пособие для высших и средних заведений искусства и культуры. Спб.: Лань, 2007. 192 с.
6. Валукин Е. П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М.: Просвещение, 1992, 107 с.
7. Власова С. Нужен ли сегодня фольклор? / С. Власова // Литературная Россия, 2014. № 24, 112 с.
8. Волошина М. О смысле танца. М.: Книга, 2005. 345 с.
9. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 345 с.
10. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет / Г. В. Ф. Гегель. М.: Мысль, 1972. 668 с.
11. Голейзовский К. образы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964, 243 с.
12. Головина С. Н. Уроки классического танца. М.: Искусство, 1989. 256 с.
13. Гуменюк А.И. Народное хореографическое искусство Украины. Киев: 1968. 4-25 с.
14. Дункан А. Моя жизнь. Танец будущего. М.: Книга, 2005, 354 с.

15. Жак-Далькроз Э. Ритм. Его воспитательное значение для жизни и для искусства: Шесть лекций. 2-е изд. М.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1922. 120 с.
16. Жорницкая М.Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М.: 1983. 152 с.
17. Захаров Р. Беседы о танце. М.: 2006, 56 с.
18. Захаров Р. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 2006, 72 с.
19. Захаров В.М. Фольклор — это симфония движений //«Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. М.: Ред. журн. «Балет». 2010. № 1. 32-34 с.
20. Иноземцева Г.В. Народный танец. М.: Знание, 2008, 67 с.
21. Каган М. С. Мифология искусства. М.: Искусство 2005. 324 с.
22. Казьмин П. 100 русских народных песен. М.: Музгиз, 1958, 124 с.
23. Кандитский В. В. Одухотворенность в искусстве. М.: Искусство, 2003, 424 с.
24. Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб.: 1833, 145 с.
25. Карп П. Младшая муза. М.: Современник, 1997, 37 с.
26. Климов А.А. Основы русского народного танца. М.: Искусство, 1981, 82 с.
27. Климов А.А. Основы русского народного танца. М.: 1981. 270 с.
28. Князева О.Н. Танцы Урала. Свердловск: 1962, 156 с.
29. Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев: 1977. 194 с.
30. Королева Э.А. Хореографическое искусство Молдавии. Кишинев: 1970. 187 с.
31. Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца. М.: Книга, 2000. 250 с.
32. Красовская В. М. статья О классическом танце, Н. Базарова, В. Мей Азбука классического танца. Л.: Искусство 1983. 205 с.
33. Куракин С. М. Феномен танца. Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. 70 с.

- 34.Лисициан С.С. Танцевальный и театральный фольклор армянского народа. М.: 1964. 9 с.
- 35.Майстрова Л.Ф. Воспитание эмоционально-нравственного отношения к природе у младших школьников средствами хореографии. Дисс. канд. педагог. Наук. М., 2003, 232 с.
- 36.Миль А. Современный танец. М.: 2003. 56 с.
- 37.Музыка. Пение. Хореография: Теоретический курс. М.: 1994. 108 с.
- 38.Надеждина Н. Эльми Большой балет. М.: Знание, 1964, 137 с.
- 39.Надеждина Н. Русские танцы. М.:1951, 168 с.
- 40.Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания / Б. Ф. Нижинская. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 576 с.
- 41.Никифорова А. В. Советы педагога классического танца. М.: Лань, 2005. 156 с.
- 42.Новицкая Г. П. Урок танца. М.: Искусство, 2004. 134 с.
- 43.Опарина О.В. Формирование креативной личности средствами хореографии в сфере досуга. Дисс. канд. педагог.наук. м., 2009, 263 с.
- 44.Орф К. Система детского музыкального воспитания. Л.: 1970, 234 с.
- 45.Пермякова А.Б. Опираясь на наследие, искать новое // «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. М.: Ред. журн. «Балет». 2010. № 3. 24-25 с.
- 46.Руднева А.В. Курские танки и карагоды. М.: 2005, 121 с.
- 47.Русские кадрили. М.: 1956, 104 с.
- 48.Русские народные танцы. М.: 1949, 92 с.
- 49.Русские народные хороводы и танцы. М.: 1948, 77 с.
- 50.Русский балет, Энциклопедия. М.: 1997, 101-103 с.
- 51.Сахаров И. Сказания русского народа. Спб.: 1184, 125 с.
- 52.Сергеев К. Сборник статей. М.: Искусство, 2008, 15 с.

Румынский национальный костюм.



На сегодняшний день у каждой национальности есть своя народная одежда. Перед раскрытием образа исполнительниц, посмотрим, какая национальная одежда у румын и из чего она изготавливается.

До настоящего времени одежда румын мастерится дома. Ткани для одежды ткали из льна, конопли и шерсти. Сотканное дома шерстяное сукно отдавали для уплотнения на сукновальню. Затем из него изготавливались



шубы, мужские штаны, делали шнуры для украшения одежды и иногда жилеты. Портянки, мужские и женские рубахи шили из полотняных тканей.

Национальный костюм вышивали хлопчатобумажными и шерстяными нитками. Использовали для вышивки козью шерсть, которая придавала изделию характерный блеск. Женские костюмы украшали блестками. Иногда женский наряд декорировали золотыми и серебряными нитями.

Национальный женский костюм Румынии состоит из нескольких элементов одежды – холщовая рубаха с воланами, юбка, орнаментированный жилет и плиссированный фартук. Собранный у шеи белая блуза карпатского типа богато вышита по спине, груди, рукавам и вороту. В выборе материала преимущество отдаётся натуральным полотнам, таким как: лён, хлопок и холщовой ткани. Поясная одежда (юбка с фартуком) состоит из цветной узорчатой шерстяной материи, на узкой или средней ширины кокетке. Поверх рубахи надевается короткий бархатный жилет, обязательно ярких цветов, богатый вышивкой, монохромным орнаментом и украшенный бисером.

Стилизованный румынский танец исполняется в народных туфлях чёрного или красного цвета, на устойчивом каблуке, надетых на белый носочек. Головной убор у девушек представляет собой лёгкую шёлковую косынку (сіпра) белого цвета, украшенную красными цветками.

### Русский народный стилизованный костюм.



Костюм для девушек состоит из белой рубахи, рукава которой сшиты фонариками с маленькими воланами. Шёлковая блуза делает образ элегантным и не стесняет в движениях девушек. На рубашку надевается сарафан на широких бретельках, длина которого немного прикрывает колени исполнительниц. Он скроен из батистовой ткани и почти весь расписан блестящими цветными узорами, украшен пайетками и аппликациями.

Приталенный силуэт костюма делает образ девушек более женственным и грациозным. Для придания костюму объёма, под сарафан надевается подъюбка из жёсткой сетки, которая держит форму подола.

Чтобы создать контраст между двумя героинями номера, взята ткань противоположных друг другу цветов: синяя и красная. Головного убора у девушек нет, но чтобы завершить образ исполнительниц, на шишку завязывается атласный бант в цвет костюма. Номер танцуется в народных туфлях, для большей яркости, я взяла красный цвет обуви.

### Русский народный мужской костюм



Мужской костюм в русском народном танце не так разнообразен как женский. В костюме солиста в танце «Дроля» входит ярко-красная удлинённая рубаха, подвязанная поясом. Невысокая стойка рубахи обшита белой тесьмой. Так же декоративным решением является контур цветочных вставок на манжетах, груди и подоле. Имеются золотые пуговицы на воротнике и груди. Для изделия предпочтительней использовать фабричный материал, такой как: кумач, сатин, плис, ситец, а так же шерстяные ткани. В комплект мужского русского костюма входят чёрные штаны-порты - укороченные, без карманов, с резинкой на талии. Порты вкладываются в кожаные сапоги на широком почти плоском каблуке, что завершает образ солиста в танце.