

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра хореографічного мистецтва**

**ВЗАЄМОДІЯ ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ ТАНЦЮ В  
ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО  
МИСТЕЦТВА**

**Кваліфікаційна робота (проект)**

**Пояснювальна записка**

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 2 курсу  
13-231М групи  
Спеціальність 024 Хореографія  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Хореографія  
Ярошик Галина Михайлівна

Керівник: доцентка Рехліцька А.Є.

Рецензент: художня керівниця  
народного ансамблю танцю  
«Калиновий цвіт» Малінська І.Г.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ</b> .....	7
1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.....	7
1.2. Ідейно-тематична основа твору.....	10
<b>РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ</b> .....	14
2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору.....	14
2.2. Літературно-графічний запис хореографічної постановки...	14
2.3.Сценографія.....	22
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	24
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	27
<b>ДОДАТКИ</b> .....	30
Додаток А.....	30
Додаток Б.....	33
Додаток В.....	34
Кодекс академічної доброчесності	

## ВСТУП

**Актуальність проблеми.** Танець був створений людьми як одна з форм художнього спілкування, засіб вираження своїх думок та почуттів. В первісному суспільстві існували примітивні танці, що відтворювали трудові процеси, імітували рухи тварин, танці магічного характеру. Так люди, не вміючи пояснити природні явища, звертались до сил природи, молились, заклинали, приносили їм жертви, просячи вдалого полювання, дощу, сонця, народження дитини чи смерті ворога. З розвитком людського суспільства змінився і танець, з ілюстративного перетворився в танець духовний. Відображаючи людські емоції, переживання і почуття, танцювальне мистецтво зробило великий крок уперед, вдосконалюючи техніку, відточуючи рухи, створюючи нові художні образи.

Специфіка художнього образу досліджується в усіх галузях мистецтва: в живописі, кінематографі, театрі. До питання специфіки художнього образу в хореографічному мистецтві звертались і будуть звертатися метці танцю, балетмейстери, хореографи. Ця тема неодноразово ставала предметом наукових досліджень вітчизняних та зарубіжних науковців. Про специфіку пластики при втіленні хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. пише у своїй науковій статті Н.Семенова; Є. Щербак розмірковує про місце та значення художнього образу в танцювальному мистецтві, роблячи при цьому акцент на вплив та взаємозв'язок основних культурних традицій на зміну образів у творах мистецтва в історичній ретроспективі; аналізуючи можливості вираження та зображення художнього образу при здійсненні сценічної постановки народного танцю, В Литвиненко видає статтю «Створення театралізовано-художнього образу сучасника в народно-сценічному танці».

Створення художнього образу – одне з найголовніших завдань у процесі роботи над постановкою будь якого виду хореографічного твору, будь то велика балетна вистава чи невеличка хореографічна замальовка. Поза образністю танець зводиться до технічності виконання набору рухів та комбінацій, що самі по собі не мають сенсу. Танець образний робить техніку виконання живою, сповненою натхнення, душевного піднесення, одухотвореною, створюючи самостійний виражальний засіб для розкриття змісту. Створити хореографічний образ - означає змалювати в танці дію або характер, втілити на основі правдивого виразу відчуття, певну ідею.

Не зважаючи на посилення уваги науковців до означеної тематики, українські мистецтвознавці ще не достатньо висвітлили естетичні питання хореографічного мистецтва, не одностайність у підході до визначення деяких явищ у хореографічному мистецтві, а також їх оцінки спрямовує на необхідність більш детального вивчення цього аспекту. Також, той факт, що кожна культурно-історична епоха фіксувалась мистецтвом танцю за допомогою художніх засобів, пластичної мови, трансформуючи художній образ, який з одного боку, є матеріалом для створення внутрішньої структури, в якій головну роль відіграють емоційність, чуттєве сприйняття певної життєвої ситуації, дії, а, з іншого – він є відображенням зовнішнього соціокультурного контексту, зумовлює потребу в розширенні уявлень про загальні тенденції розвитку хореографічного мистецтва, а також різновидів виразних засобів танцю.

Саме тому **темою** нашої кваліфікаційної роботи (проекту) є: «Взаємодія виразних засобів танцю в художньому образі хореографічного мистецтва».

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Тема кваліфікаційної роботи (проекту) тісно пов'язана з ініціативною розробкою кафедри хореографічного мистецтва «Формування професійно-творчих здібностей майбутніх хореографів в

умовах освітнього процесу ЗВО», в роботі використовуються освітні та навчальні програми кафедри з дисциплін мистецтво балетмейстера, філософія танцю та інші.

Недостатня міра дослідження питання зумовлює необхідність з'ясування сутності та особливостей розкриття художнього образу в хореографічному мистецтві всіма злиттям різноманітних виразних засобів танцю, що й становить **мету** роботи.

Для розв'язання даної проблематики та досягнення поставленої мети, нами були визначені наступні **завдання**:

- проаналізувати теоретичний матеріал та обґрунтувати історико-мистецькі засади хореографічної композиції;
- визначити ідейно-тематичну основу хореографічної композиції;
- описати композиційно-архітектонічну побудову твору;
- розробити графічну таблицю твору з описом хореографічного тексту;
- розробити оригінальну сценографію та створити костюми;
- створити власну хореографічну композицію.

**Об'єкт дослідження:** художній образ в хореографічному мистецтві.

**Предмет дослідження:** особливості розкриття художнього образу виразними засобами мистецтва танцю.

**Методи дослідження.** Для повного та глибокого висвітлення обраної теми та досягнення поставленої в кваліфікаційній роботі (проекті) мети, нами були використані наступні методи :

збір, синтез та аналіз наукових публікацій з даної теми;

порівняння матеріалів власного дослідження з відомими розв'язаннями даної проблеми;

узагальнення опрацьованого матеріалу.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в оригінальності сценічного втілення хореографічної композиції, у поєднанні виразних засобів та технік різних видів танцювального мистецтва, в розробці власної сценографії та костюмів, у неповторності втілення художніх

образів хореографічної композиції, що дало можливість провадження теми та ідеї твору.

**Практичне значення одержаних результатів.** Розробка обраної теми може бути використана як матеріал для освітніх та навчальних програм кафедри з дисциплін мистецтво балетмейстера, філософія танцю. Може стати темою обговорення на виховному заході. Сценічне втілення хореографічної композиції може використовуватись у масових заходах як самостійний номер, а також бути частиною театралізованої вистави.

## РОЗДІЛ 1.

### ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

#### 1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

В естетиці існує чітко сформоване поняття образної природи мистецтва загалом та художнього образу зокрема. За визначенням В. Бичкова, художній образ це органічна духовно-ідентичну цілісність, що виражає та репрезентує певну реальність в модус більшого чи меншого ізоморфізму (подібність форми) і реалізується в своїй повноті лише в процесі естетичного сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом в його внутрішньому світі [8].

Поняття художнього образу взагалі, а особливо в контексті хореографічного мистецтва - надзвичайно складне та багатоаспектне. Видатний артист балету, балетмейстер, досвідчений режисер, автор багатьох книг про балет Р.Захаров так висловлювався про художній образ: «Конкретний характер людини плюс сума його ставлення до навколишньої дійсності, що проявляється в діях та вчинках, визначених драматургічною дією», тобто процес створення художнього образу позиціонується як змалювання в танці дії або характеру, втілення на основі достовірного вираження почуття певної ідеї [42].

У контексті нашого дослідження позиціонуємо художній образ як відтворення дійсності в часі та просторі за допомогою пластики людського тіла: рухів, поз, жестів і міміки, що обов'язково емоційно-чуттєво забарвлені виконавцем. Успіх будь якого хореографічного дійства залежить від симбіозу його структурних елементів: вміло написане лібрето, вірно підібрана музика, майстерно розроблений

хореографічний текст, художнє оформлення відповідно задуму, а особливо — презентація сюжету в танцювальних образах під час дії.

Взаємодія балетмейстера з виконавцями в процесі постановочної діяльності відбувається постійно. Майстерний, вмілий, мудрий балетмейстер будує текст з урахуванням самотності танцівника, під час створення хореографічних образів особлива увага приділяється розкриттю особистості артиста, який удосконалює як форму - пластику тіла й акторську виразність, — так і зміст — чуттєво-емоційну насиченість.

Природні фізичні дані артиста балету та його професійні навички (бездоганне володіння академічним класичним танцем, грамотне, технічне та віртуозне виконання рухів з яких складається танець) мають важливу роль у створенні хореографічного образу, але, крім цього, правильній передачі та кращій виразності хореографічних образів сприяють музичний слух і почуття ритму, артистизм, витривалість, зорова пам'ять тощо.

Наведемо деякі приклади з історії українського балету, які яскраво ілюструють важливість взаємодії всіх структурних елементів постановки та балетмейстера з виконавцями. У житті національних балетних вистав на українській сцені є багато прикладів сміливих пошуків у галузі виконавської творчості через власну інтерпретацію пластичного образу, що стало результатом яскравого втілення художнього образу на сцені.

Так, у першому національному балеті «Пан Каньовський» 1931р., творча співпраця балетмейстера В Литвиненка і знавця українського народного танцю В.Верховинця, стала результатом поєднання в пластичному малюнку партії академічної форми та бурхливого, емоційно насиченого національного колориту, які сприяли виникненню різних інтерпретацій, що були яскраво втілені вітчизняними танцівницями. В.Дуленко танцювала партію Любини Бондарівни на пуантах, це була спроба поєднання академізму класичного танцю та



темпераменту українського народного танцю, тобто збагачення виразних засобів балету через запозичення. Г.Лерхе танцювала в черевичках і на повній стопі, але її танець був таким же виразним, цікавим та переконливим. Для танцівниці О.Гаврилової балетмейстер Литвиненко змінив малюнок її танцювальної партії, зважаючи на індивідуальні дані балерини, доповнивши танець Любини різноманітними стрибковими рухами та класичними па. Її танець — це вдосконалення хореографічної мови, її внутрішній розвиток завдяки технічному ускладненню елементів, що виконує балерина, демонструючи свою танцювальну майстерність.

У 1940 році постановник Г.Березова, яка досконало володіє технікою класичного танцю та тонко знає специфіку українського народного танцю, займалась постановкою балету «Лілея», поєднуючи ритмізовану пантоміму з елементами українського народного та класичного танців. Виконавиці партії Лілеї А.Васильєвій вдалося відтворити образ завдяки не лише добре вибудованому пластичному малюнку, а й власне особистому драматичному таланту й бездоганній техніці класичного танцю. Згодом, В.Вронський у власній інтерпретації цього ж балету поєднав виразні засоби класичного танцю зі старовинним українським фольклором та намагався стерти межу між танцем і пантомімою, він прагнув наділити своїх героїнь індивідуальними людськими рисами. Виконавиці головної партії О.Риндіна, Н. Слободян прагнули до узагальнення хореографічного образу через поетичність і романтичну піднесеність. В їх пластичних образах не має натуралістичних подробиць, а переважає академічна основа, висока культура класичного танцю. Київські балерини Є.Єршова, І.Лукашова, О.Потапова мали більше можливості для створення різнопланових особливих образів Лілеї.

Маруся Богуславка в однойменному балеті, Дзвінка у «Хустці Довбуша», Мануся у «Сойчиному крилі», Олеся в однойменному балеті,

Марія у «Чорному золоті», ось далеко не весь список яскравих хореографічних образів, що виникли у середині ХХ ст. на Українській балетній сцені.

В наш час, з розвитком хореографічного мистецтва, з появою нових стилів, з удосконаленням техніки виконання, з рівнем розвиненості технічних засобів, у балетмейстерів з'являється більше можливості для втілення власних задумів, а у виконавців для розкриття художнього образу та донесення до глядача сенсу дійства.

Ми не стоїмо осторонь часу і, використовуючи різні виразні засоби танцю, створили власну хореографічну композицію, в якій намагались створити художні образи молодих закоханих в різних його проявах.

## **1.2. Ідейно-тематична основа**

**Тема :** різнобарвність почуттів закоханих.

**Ідея:** справжнє кохання породжується в контрастності почуттів.

**Надзавдання:** гармонія між чоловіком та жінкою виникає у пошуку рівноваги.

**Наскрізна дія:** чоловіки та жінки, відмінність у сприйнятті кохання.

**Конфлікт:** істина – породження протидії у відносинах закоханих.

**Видова спрямованість:** сучасний танець.

**Танцювальна форма:** хореографічна композиція.

**Танцювальний жанр:** лірико-романтичний.

**Лібрето.** Молоді жінки зібрались у невеличку компанію, щоб потеревенити про своє, жіноче. Вони плідкують, діляться новинами, розповідають про нові знайомства. Кожна з них мріє про своє кохання, і шукає вірного супутника життя. І ось в їх жіночу компанію «увірвався» чоловік, його раптова поява викликала здивування, цікавість. Кожна

жінка придивляється до нього як до потенційного обранця. Але ж всі жінки різні, у кожній свій характер, темперамент, придивившись, трохи поспілкувавшись вони, кожна по своєму, намагаються привернути до себе увагу, дехто з них втрачає цікавість, іншим потрібно поспілкуватись. Чоловік так само придивляється до жінок і надає перевагу тій, яка найбільш йому імпонує. І ось жіноча компанія вже якось не зовсім жіноча... Щоб не бути зайвим, молодий чоловік кличе своїх друзів. За розмовами, спілкуванням, розвагами між жінками та чоловіками виникають стосунки, вони стають парами, кожна зі своїм характером, темпераментом, взаєморозумінням, поглядами на життя. Поки що їм добре разом, а як довго існуватимуть ці стосунки - покаже час.

**Характеристика хореографічних образів.** Жіночі образи. Характер кожної людини особливий та неповторний. Виділяються різні типи жіночої поведінки, звідси виникають різні образи.. Наприклад: жінка-воїн - сильна, смілива, імпульсивна, впевнена в собі, вперта, напориста, така жінка майже ніколи не поступиться своїм принципам. Жінка-чарівність - м'яка та сентиментальна, її чутливість, романтичність, ніжність дуже подобаються чоловікам. Жінка-безтурботність - активна, відкрита, безпосередня, такі жінки легко знаходять собі кавалерів, але їх легковажність, ненадійність, самостійність та незалежність не дає можливості знайти надійного супутника життя. Жінка-берегиня має консервативні погляди, вона терпляча, турботлива, домовита. Чоловікам зручно з такими жінками, але їхня буркотливість, нервовість, тривожність, злопам'ятність створює напругу у відношеннях з чоловіками. Жінка-актриса - сильна, яскрава і власна натура. Вона завжди лідер. Для неї життя це акторська гра, тому і почуття демонстративні, на показ. Вона егоцентрична, пихата, марнослава, марнотратна. Жінка-домоправителька. З такою жінкою чоловікові зручно вести господарство, вона турботлива, послужлива,

дисциплінована, організована, стримана, відповідальна, бережлива, раціональна, але всіх цих якостей у неї забагато і чоловікові це набридає, а емоційна холодність, закритість зводить відносини нанівець. Жінкам сексуальна, магнетична, пристрасна завжди притягує погляди та увагу чоловіків. Але відносини з такими жінками не будуть простими бо їх конфліктність, злопам'ятність, тривожність робить стосунки напруженими та безкомпромісними.

Чоловічі образи. Так само як і жінки, чоловіки діляться на різні типи. В залежності від типу різняться міміка, манери, зовнішній вигляд, тобто виникають певні образи. Мачо-мен - чоловік що любить жінок, а конкретніше процес зваблення їх до сексу. Такі чоловіки гарні психологи, вони ввічливі, мають добрі манери, знаходять «ключик» до різних жінок. Підкаблучники – це чоловіки, які повністю, без заперечень підкоряються жінці. Вони послужливі, дещо трусливі, не мають свого «Я». Чоловіки екстримали. З такими чоловіками не доводиться нудьгувати, вони втягують у свої захоплення друзів, коханих. Вони жваві, енергійні, постійно ризикують, легкі на підйом, не можуть усидіти на одному місці. Чоловік фантазер. Такі чоловіки лише мріють про те, що вони могли би зробити якби мали, наприклад, машину, чи гроші. Вони дуже жваві у своїх фантазіях, але мляві у житті.

**Аналіз музичного супроводу.** Музика та танець для культури Іспанії нерозривні. Почувши музику іспанці не можуть втриматись та починають рухатись в такт. На становлення іспанської музики вплинули культури багатьох народів, що населяли цю країну. Східні мотиви увійшли до іспанської танцювальної музики від мавританських та циганських племен.

Залежно від географічного положення музика змінює свій настрій. Північ Іспанії виділяється суворим та архаїчним характером, зовнішня стриманість за якою ховається внутрішня напруга характерні для Кастилійського звучання, мелодії Арагони водночас і мужні, і заразливо

веселі, лірика і героїка сплітаються у каталонських мотивах, а пристрасність у Ламанчських. Особливою пристрасністю виражаються почуття в музиці Андалусії. Мелодія фламенко, яка притаманна цьому регіону, це пристрасна музика гітари, стукіт підборів, що вибивають ритм. Виконавці музики фламенко називаються «токаори», а гітару – «гітара фламенко». Приглушене звучання та більш вузький корпус відрізняють гітару фламенко від звичайної гітари. Кращими імпровізаторами музики фламенко по праву вважаються Маноло Санлукар та Пако де Лусія. Їх мелодії ніколи не повторюються, додаючи щось нове та неочікуване, вони використовують інтервали менш за півтон, а також багату, різноманітну метроритмічну структуру. Для нашої хореографічної композиції ми використали мелодію «Entre dos aguas», оповідачем якої є гітара, жодного слова, лише музика. Її автором є Пако де Лусія, в чиїх руках інструмент зазвучав особливо мелодійно та красиво. Написана в 70-ті роки ця мелодія не втрачає своєї популярності і сьогодні.

**Жанр** – інструментальний, на фоні ритмічної основи;

**Вид** – стилістика класичного танцю;

**Форма** – двочастинна варіаційна.

**Лад** – мінорний з модуляціями мажор;

**Музичний розмір** – 4/4;

**Кількість тактів** – 260 такти;

**Хронометраж** – 7 хв. 30 с.

## РОЗДІЛ 2.

### ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

#### 2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору

Назва частини	Зміст
Експозиція	Поява дівчат, які зібрались щоб поспілкуватись.
Зав'язка	Дівчата спілкуються, розповідаючи про свої пригоди, плани на майбутнє.
Розвиток дії	Поява в жіночій компанії чоловіка. Його знайомство з жінками, спалах почуттів до однієї з них.
Кульмінація	Поява веселої чоловічої компанії. Прояв почуттів між утвореними парами.
Розв'язка	Загальна весела вечірка.


#### 2.2. Графічна таблиця твору та опис хореографічного тексту

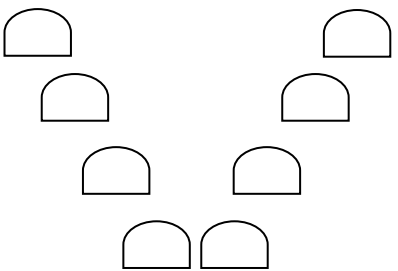
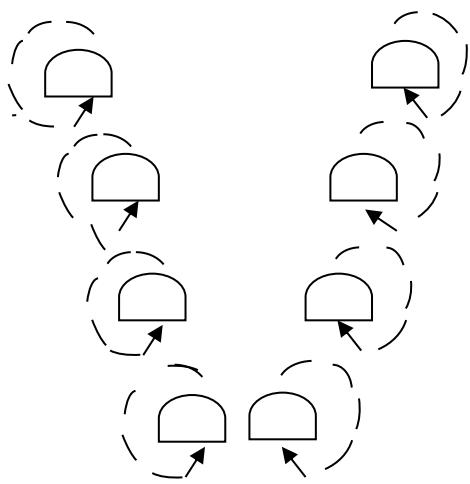
Графічна фіксація постановки оформлюється у вигляді таблиці, з використанням загальноприйнятих умовних позначок та скорочень.

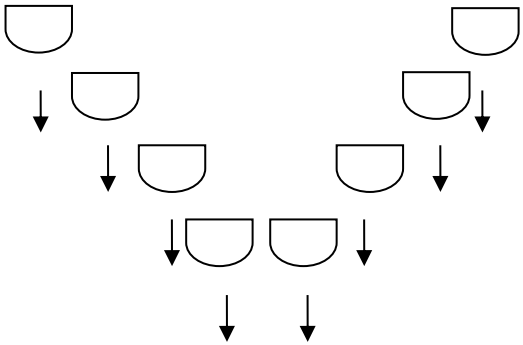
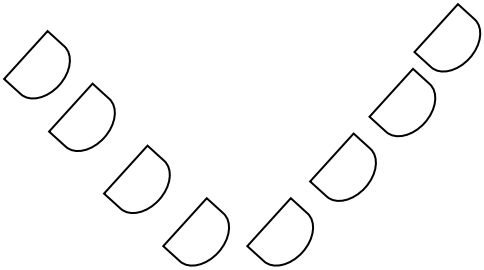
Спина дівчини -  - обличчя дівчини

Спина хлопця  обличчя хлопця

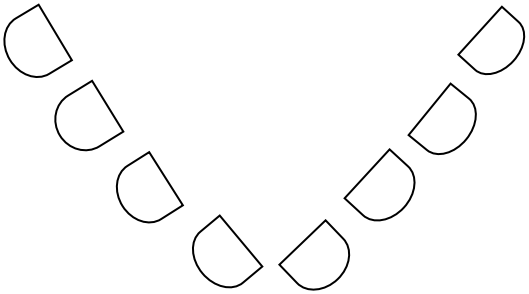
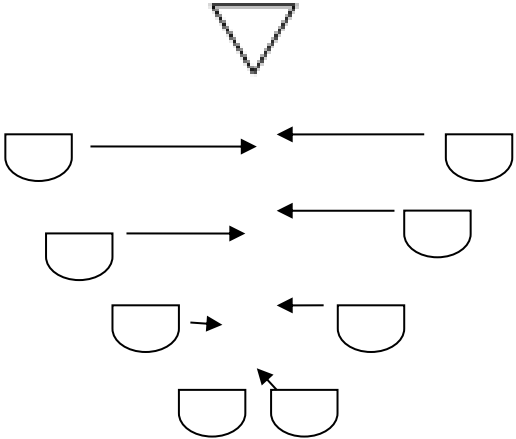
Напрямок руху 

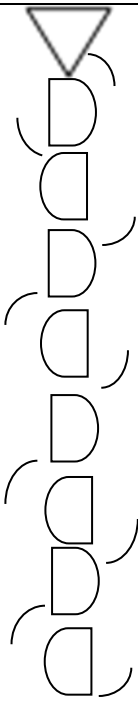
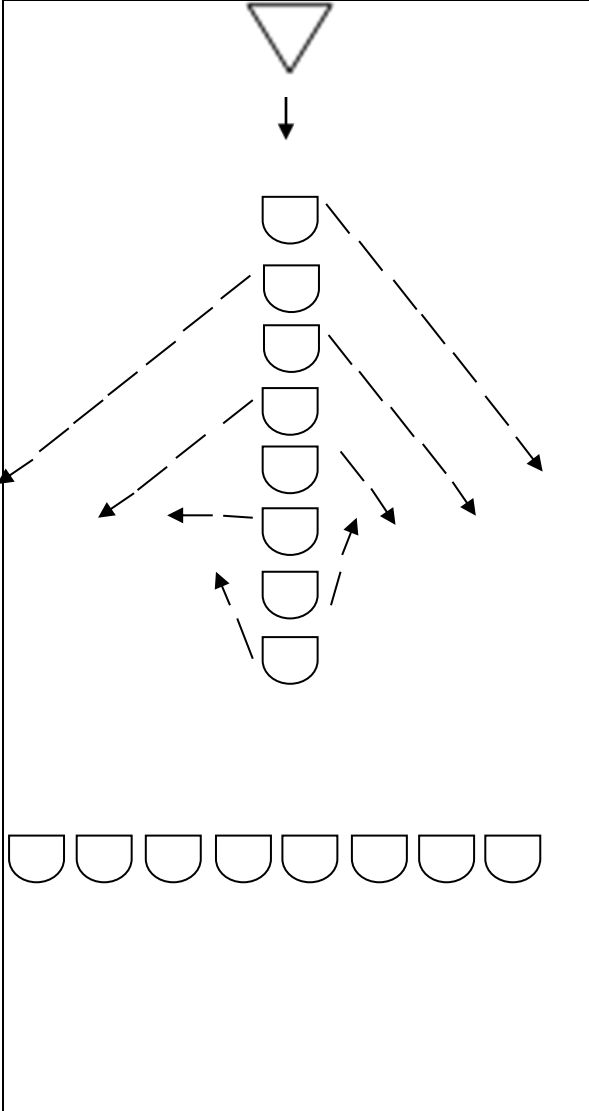
Рух по колу 

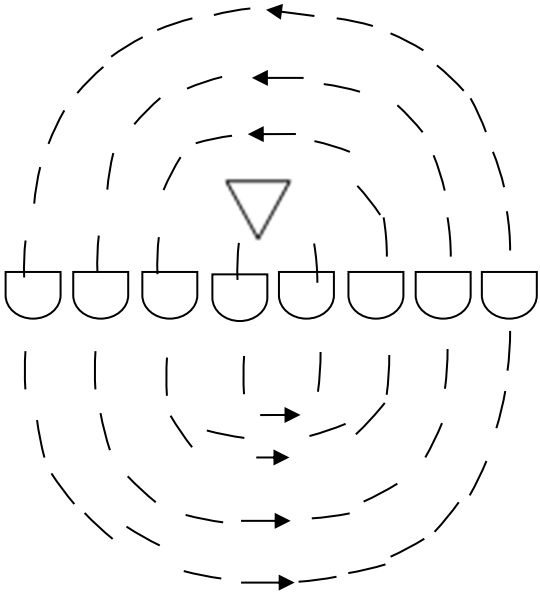
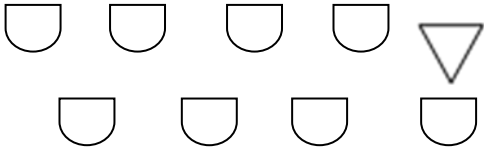
Малюнок танцю	Такти	Опис рухів
<b>Експозиція</b>		
	1-2 такти	<p>Дівчата стоять спиною до глядача у фігурі «клин» і виконують плавне пор де бра обома руками.</p>
	3-6 такти	<p>Починаючи з крайніх, дівчата по двоє обертаються обличчям до глядача, стаючи у позу № 1. Потім також по двоє в тім же порядку підіймаються на високі півпальці, поєднуючи руки в одному з положень іспанського танцю. Всі разом роблять три швидких оплески в долоні. І зберігаючи дві діагоналі, дівчата, кроком «пасо ленто» (рух № 1) обходять навколо себе.</p>

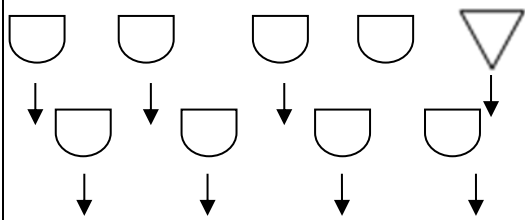
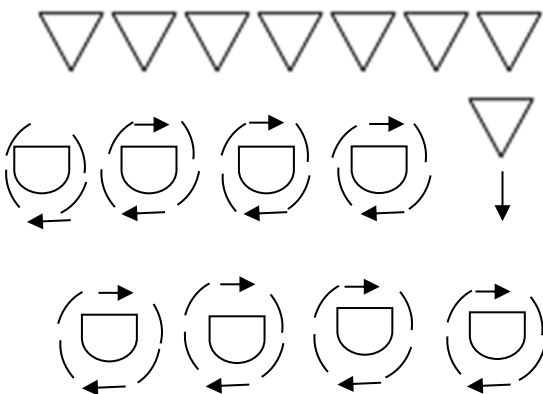
<b>Зав'язка</b>		
	<p>7-9 такти</p>	<p>Зберігаючи фігуру «клін», дівчата роблять два кроки вперед, руки в цей час на стегнах і поворот навколо себе, (кисті рук виконують пластичні оберти) (рух № 2). Далі виконують крок вправо з виходом в позу attitude (поза № 2), права рука підіймається в третю позицію, ліва в першу і tombe з обертотом вліво. Дівчата роблять два кроки вперед з переступанням і пор де бра з перегибом корпуса назад.</p>
	<p>10 такт</p>	<p>На «1 і 2» - дівчата роблять випад на праву ногу по діагоналі (поза № 3), на «3 і 4» - швидкий оберт на 360°.</p>



	<p>11-12 такти</p>	<p>Дівчата по двоє роблять випади одна до одної у позу № 4.</p>
<p><b>Розвиток дії</b></p>		
	<p>13-14 такти</p>	<p>Дівчата підіймаються на високі півпальці і з двох діагоналей сходяться в одну колону кроком іспанського танцю пасо ленто. Перші дві дівчини, що стоять найближче одна до одної, обходять одна одну через праве плече. Потім всі дівчата виконують два повороти назустріч одна одній. Під час жіночої партії з лівої бічної куліси виходить хлопець.</p>

	<p>15 - 29 такти</p>	<p>Стоячи вже в колоні всі вісім дівчат розібравшись по двоє, обходять одна одну через праве плече рухом пасо ленто, руки тримають на стегнах. Хлопець рухається разом з ними тими ж самими рухами.</p>
	<p>30-48 такти</p>	<p>Дівчата по двоє, починаючи з двох останніх починають розкручуватися на лінію. Інші дівчата роблять випади в різні сторони з поворотом, щоразу змінюючи пози( пози № 3 і 4)</p> <p>Розкрутившись, дівчата утворюють одну пряму лінію. Зберігаючи її прямою, вони починають рухатися по колу, чотири дівчини спиною, чотири обличчям. Хлопець проходить вперед.</p>

 <p>The diagram shows a circle of eight dancers, represented by semi-circles with vertical stems. A dashed line forms a circle around them. Arrows on the dashed line indicate a counter-clockwise path. A central inverted triangle points downwards towards the dancers.</p>	<p>49-59 такт</p>	<p>На «1і2», «3і4» - дівчата, що починають рух спиною, роблять два кроки назад з переступанням, потім на «1 і 2» крок правою ногою назад на півпальці, ліву, згинаючи в коліні, підіймають вгору, руки також підіймаються вгору, в третю позицію, кисті спрямовані назовні. Хлопець робить характерні рухи пересуваючись за годинниковою стрілкою між дівчатами.</p>
 <p>The diagram shows two rows of dancers. The top row has four dancers (semi-circles with stems) and an inverted triangle to their right. The bottom row has four dancers. The triangle is positioned between the two rows.</p>	<p>60-79 такти</p>	<p>На «3 і 4» - роблять крок лівою ногою по колу з поворотом через ліве плече. Ті, що рухаються вперед, виконують цю ж комбінацію, але всі рухи спрямовані вперед. Потім всі рухаються по колу кроком пасо ленто і стають в дві лінії, обходять себе по колу і на «3 і 4» роблять поворот вправо, стаючи в позу.</p>

	103-80	<p>Дівчата по одній роблять випади вліво (поза № 5).</p> <p>Потім роблять два кроки вперед, починаючи з правої ноги.</p> <p>Grandbattementна effase з випадом на праву ногу, корпус повільно нахиляється до ноги. Корпус підіймається, дівчата встають на півпальці, руки на стегнах.</p>
<b>Кульмінація</b>		
	104-124 такти	<p>Дівчата та хлопець виконують вистукування (рухи № 3, 4) спочатку на місці, а потім в повороті.</p> <p>Хлопці виходять чотири чоловіка з правої бічної куліси та три чоловіка з лівої бічної куліси. Вони виходять плескаючи в долоні, ніби аплодуючи танцівникам.</p>

<b>Розв'язка</b>		
	125-140 такти	<p>Дівчата рухаються вперед рухом pas de basque balance (рух № 5) потім роблять крок вправо з виходом в позу attitud з поворотом вправо. Хлопці рухаються поруч з ними виконуючі характерні рухи.</p>
	141- 160 такти	<p>Дівчата, рухаючись кроком пасо ленто, за годинниковою стрілкою, утворюють коло. Змінюючи позу і обернувшись спиною, дівчата продовжують рухатися по колу тим же кроком. Роблять оберт в центр кола. Хлопці спочатку рухаються поруч з дівчатами, потім розходяться, шість чоловік позаду, два – попереду. Плескають в долоні, задаючи ритм дівочому танку.</p>

## 2.3 Сценографія

**Оформлення сцени.** Для оформлення сцени ми використали завіси сірого та коричневого кольорів, на яких намальовані елементи будинків, вивіски магазинів, назви кафе, вітрини, тобто все те, що візуально створює ефект вулиці. На заднику сцени розташовано великий екран, на який проектується відео вуличного кафе, його відвідувачі, офіціанти. За нашим задумом таке оформлення сценічного простору надасть потрібної атмосфери та сприятиме візуалізації хореографічної композиції.

**Світлова партитура.** Світло на сцені слугує для створення візуального образу. В експозиції та зав'язці освітлення сцени розписане таким чином, що б створився ефект сонячного дня. Лампи світять яскраво на всю сцену не вихоплюючи якісь окремі предмети чи виконавців. З розвитком дії, коли на сцені з'являється хлопець, прожектор вихоплює його серед дівчат та супроводжує протягом всього етапу розвитку дії. Кульмінацією є проява веселої чоловічої компанії. Світло змінюється, створюючи ефект настання вечора, коли вулиця освітлюється світлом ліхтарів. В розв'язці, коли вся компанія веселиться разом, на сцені спалахують різнокольорові лампи, створюючи настрій свята та веселощів.

### **Ескізи костюмів.**

Для нашої хореографічної композиції ми обрали такі жіночі костюми - сукні різних кольорів з довгим рукавом та глибоким декольте. Спідниця дуже широка, збірчаста. Тканина легка, щоб танцівниці могли вільно рухатись та не заплутатись в складках спідниці

Взуття - танцювальні шкіряні туфля на підборах для народно-сценічного танцю.

Зачіска – волосся, зібране на потилиці в тугий вузол.

Чоловічі костюми – сорочки вільного крою різних кольорів, рукав широкий, що дозволяє вільно робити рухи руками, підтримки. Широкі брюки чорного кольору вільного покрою дозволяють танцівнику вільно рухатись не сковуючи його. Чорні желетки.

Взуття - танцювальні шкіряні туфля для народно-сценічного танцю.

Щоб урізноманітнити образи ми використали різні предмети: сонячні окуляри, нашійні платки, кепки, жилетки.

## ВИСНОВКИ

Дослідивши та проаналізувавши наукову літературу з обраної нами теми можна зробити наступні висновки.

«Танець можна порівняти з людською мовою, яка побудована за законами граматики, де у кожному реченні є і підмет, і присудок, і пояснювальні слова, і сполучники, і вигуки»,- так писав про танцювальне мистецтво відомий хореограф Р. В. Захаров, він підкреслював, що «...без знання цієї «граматики» не може бути справжньої, грамотної, зрозумілої «мови»».

Мова танцю – різноманітні виразні засоби, хореографічні фрази, речення, періоди - саме вона є початком шляху створення художнього хореографічного образу, об'єктом якого є людина зі своїми емоціями, думками, реакцією. З цього погляду художній образ – безумовний, а, з іншого - умовний, постільки засіб вираження образу – пластична мова, здатна до різноманітних комбінацій, до узагальнених виражень думок, почуттів, подій, є умовним і відображає предмети та відношення між явищами та предметами.

Хореографічний образ – явище складне. Те, що ми бачимо, рухи, міміку, пози, це лише матеріал для створення внутрішньої структури, головне ж – емоційність хореографічного образу, яка робить танець живим, одухотвореним.

Широта можливостей танцювального мистецтва висвітлює багатоманітність світу, людські почуття, події, створюючи при цьому яскраві хореографічні образи. Крім цього, вдалий симбіоз балетмейстера з музикантом, освітлювачем, художником-оформлювачем, костюмером створює грандіозне, неповторне, глибоке дійство, яке залишає незабутні враження для глядача.



Створюючи власну хореографічну композицію, ми визначили тему та ідею твору, що базуються на різнобарвності почуттів закоханих, в яких породжується справжнє кохання.

Визначення ідейно-тематичної основи стає лейтмотивом для наскрізної дії та надзавдання творчої роботи. «Червоною ниткою» через увесь хореографічний твір проходить пошук гармонії між чоловіками та жінками та їх відмінність у сприйнятті кохання. Конфлікт полягає в тому, що істина з'являється тільки там, де є суперечка.

Написане нами лібрето дає змогу глядачеві краще зрозуміти, зміст хореографічної композиції, а детальна характеристика хореографічних образів допомагає виконавцям глибше зануритись в емоційний стан свого персонажу, для кращого прояву його характерних рис у сценічному провадженні хореографічної композиції.

Музичний супровід має важливе значення для мистецтва танцю. Майстерно підібраний музичний супровід, його внутрішній зміст у злитті з віртуозним володінням технікою перетворює просто танець у високе та натхнене мистецтво. Обраний нами музична супровід, являє собою імпровізаційну музику фламенко відомого гітариста Пако де Лусія, яка двочастинну варіаційну форму з ритмічним вступом. Перша частина – помірна (*andante*), друга частина – швидка (ритмічна). Така форма дала можливість відобразити композиційно - архітектонічну побудову номеру, в якій наявні всі п'ять компонентів: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка.

Опис хореографічного тексту з просуваннями по сценічному простору, особливості пластичного рішення, рухи та комбінації оформлені у вигляді таблиці.

Симбіоз виразних засобів танцю – лексика, пластика, пози, у поєднанні з музикою, художнім оформленням сцени, освітленням, оригінально розробленими костюмами, підкреслює особливості художніх образів та посилює сприйняття дійства глядачем.

Використовуючи графічну таблицю твору, нами була створена власна хореографічна композиція, в якій враховані всі вищезазначені моменти. Сценічне втілення кваліфікаційної роботи (проекту) є останнім завданням поставленим в роботі. Таким чином ми виконали всі завдання, поставлені для досягнення мети.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова В. Испанские народные танцы. Ленинград, 1959
2. Альфонсо П.К. Искусство танца фламенко. Москва: «Искусство», 1984
3. Античное искусство Испании и Португалии: М.: Изобразительное искусство, 1997. – 200 с.; ил.
4. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира: учебное пособие. М., 2006. 72 с.
5. Балет: Энциклопедия. Гл.ред. Ю.Н.Григорovich. М.:Советская энциклопедия, 1981. 623 стр. с илл.
6. Богаткова Л.Н. Танцы разных народов. М., 1958. – 89 с.
7. Бондаренко Л.А. Танцювальні композиції та етюди танців народів світу. К.: Музична Україна, 1999. 136 с.
8. Бичков В. В. Постклассическая эстетика: к вопросу о формировании современного эстетического знания. *Философский журнал*. 2008, № 1. С. 90–108.
9. Енциклопедія «Народи та релігії світу». М., 1998
10. Энциклопедия для детей: Том 7. Искусство. Музыка. Театр. Кино/Глав.ред. В.А. Володин: - М.: Аванта, 2001. 624 с.: ил.
11. Эльяш М. Образы танцев. М.: Знание, 1970. с.12-43.
12. Зайцев Є.В., Колесниченко Ю.В. Основи народно-сценічного танцю. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтва I–IV рівнів акредитації. Видання друге, доопрацьоване і доповнене. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 416 с.
13. Захаров Р. Слово о танце. М.: Молодая гвардия, 2000. 254 с.
14. Захаров Р. Сочинение танца. М.: Искусство, 1999. 351 с.
15. Захаров Р. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976

16. Зацепіна К. Народно-сценічний танець. М., 1976. 362 с.
17. Иноземцева Г.В. Народный танец. М.: Знание, 2000. 48 с.
18. Каптерева Т.П. «Искусство Испании». М., 1989
19. Кларамунт А. Искусство танца фламенко М., 1984. 65 с.
20. Клепалов Ю. Испанский танец. Для балалайки и фортепиано. М., 2003. 94 с.
21. Лопухов А. Основы характерного танцю. Мистецтво, 1939. 257 с.
22. Музыкальная энциклопедия. Гл.ред. Ю.В. Кельдыш, Симон-Хейлер. М.: «Советская энциклопедия», 1981. 1056 с., ил.
23. Музыкальная энциклопедия. Гл.ред. Ю.В.Кельдыш. М., «Советская энциклопедия», 1974. (энциклопедия. Словари.Справочники. Изд-во «Советская энциклопедия», Изд-во «Советский композитор») Т.2. Гондольера-Корсов. 960 с., с илл.
24. Пасютинская В. Волшебный мир танца. М.: «Просвещение», 1985
25. Роговик Л. Психологія танцю. Главник, 2007. с.304
26. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч.посібник. К., 2002
27. Словарь искусств. М.: 1996. ст.179-180
28. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. М.: Просвещение, 1986
29. Советы костюмера. М.: Профиздат, 1968. 152 стр.
30. Таранцева О. Іспанський танець: Історія, методика постановки. Мистецтво та освіта, 2003 № 1, с.46.
31. Таранцева О. Історичні передумови розвитку національної народно – сценічного хореографії // Рідна школа 2002. № 4. с. 71 73.
32. Ткаченко И. Танцы народов мира. М., 1982. – 457 с.
33. Ткаченко Т. Народные танцы. М.: Искусство, 1975. 159 с.
34. Уральская В. Народная хореография. М.: Искусство, 1972. 72 с.
35. Уральская В.И. Природа танца. М.: Сов.Россия, 1981. 112 с.
36. Уральская В. Рождение танца. М.: Сов.Россия, 1982. 143 с.
37. Устинова Т. Балетмейстер и коллектив. М.: Искусство, 1963. 80 с.

38. Фейнман Р. Сюжетні народні танці. К.: Мистецтво, 2003. 175 с.
39. Фельтина А.Н. Все об Испании. Харьков: Фома, 2008. 543 с., ил. (Страны мира).
40. Шевлюга С. Самоучитель испанских и цыганских танцев. Ростов-на-Дону, 2005. 120 с.
41. Явлинская М.И. Музыка и танец. М.: Искусство, 1976
42. Марченкова А. И., Марченков А. Л. Художественный образ в хореографическом искусстве. Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. Чита : Издательство Молодой ученый, 2013. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/>.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

1ий такт. Рахунок 1 і 2 і 3 і оберт у жіночу позицію з точки 8 в точку 4.

2ий такт. 1 і 2 і 3 і жіноча позиція з рукою в другу позицію

3ий такт. 1 і 2 і 3 жіноча позиція з рукою в третю позицію

4ий такт. Рахунок 1 і 2 і 3 і основний рух «Basic Movement». Права нога робить крок вперед на рахунок 1 і, ліва нога 2 і, права 3, ліва нога крок назад на рахунок і.

5ий такт. Рахунок 1 і 2 і 3 і Твіст Оберт «Twist turn» права нога на рахунок 1 крок в точку 7, ліва нога рахунок і в точку 7, права нога рахунок «2 і» попереду лівої ноги навхрест, рахунок лівою ногою крок в бік в точку 1.

6ий такт. 1 і 2 і 3 і Твіст Оберт «Twist turn» права нога на рахунок 1 крок в точку 7, ліва нога, рахунок і в точку 7, права нога рахунок «2 і» попереду лівої ноги навхрест, рахунок 3 і лівою ногою крок в бік в точку 1

7ий такт. 1 і 2 і 3 і . рахунок 1 і жіноча позиція, опорна нога права.

8ий - 10ий такт. Підтримка партнер бере партнерку під пахви, тримаючи партнершу на рівні талії, партнерша згинає обидві ноги, права попереду, ліва с заду. Партнер робить оберти з партнеркою, трьома шагами з точки 7 в точку 3

11ий - 12ий такт. Ковзаючим рухом кладе партнершу на підлогу, партнерша лягає в позу, в якій була підтримка, тримаючись двома руками за підлогу. Партнерка встає з пози на ліву ногу у поворотний крок.

13ий такт. Рахунок 1 і 2 і 3 і основний рух «Basic Movement», починаємо крок з лівої ноги в точку 6, робимо ще 2 крока

14ий такт. Рахунок 1 і основний рух , рахунок 2і 3і два руха Лок Степ, ліва нога позаду навхрест правої ноги.

15ий такт. Рахунок 1 і 2 і 3 і основний рух «Basic Movement».

16ий такт. Рахунок 1 і основний рух , рахунок 2і 3і два руха Лок Степ, ліва нога позаду навхрест правої ноги.

17ий такт. Рахунок 1 і основний рух до сторони , рахунок 2і 3і два руха Лок Степ, ліва нога позаду правої ноги.

18ий такт. Рахунок 1і шаг вперед, рахунок 2і спіральний оберт, рахунок 3і шаг назад

19ий-20ий такт. Жіноча позиція на праву ногу з перегином назад

21ий такт. Рахунок 1і оберт з точки 6 в точку 2, та жіноча позиція на ліву ногу, рахунок 2 і основний рух, крок вперед з правої ноги, рахунок 3і основний рух з лівої ноги.

22ий такт. Рахунок 1 і основний рух з правої ноги в точку 2, рахунок 2 і основний рух в точку 3, рахунок 3і апель «Appel»

23-24ий такт. Основна поза пасодобля на пів пальці, тримаючи двома руками праву руку партнера

25ий такт. 1і жіноча позиція, 2 і 3 і два шаге в ліво з точки 2 в точку 8

26 такт. 1і 2і 3і шаге вправо 3 оберта, з точки 2 в точку 8

27 такт. 1 і 2 і основний рух назад, 2 кроки починаємо з правої ноги, 3і підставка правої ноги до лівої

28 такт. 1 і 2 і 3 і позиція стопи разом, руки плавно переходять до другої позиції.

29 такт. 1і випад у 4ту позицію на ліву ногу, права витягнута поверненням назад в вихідну, позицію, 2і спіральний поворот на правій нозі, 3і поворот на лівій нозі.

30ий такт. 1і поворот на правій нозі, 2і основний рух з лівої ноги, 3і основний рух з правої ноги.

31-32 такти. 1і лок, повторюємо ще 4 рази, 3і пів пальці.

33-34 такт. На 1і 2і 3і кожного такту дві відтяжки від партнера, з поверненням до нього.

35 такт. Відтяжка з півобертом на пів пальцях

36 такт. Підготовка для підтримки

37 такт. Підтримка *jete enterlase*

38-39 такт. Шаг з лівої ноги, *releve* на двох ногах, з руками у 3 позиції,

40 такт. Падіння на підлогу на праве стегно, ноги навхрест, ліва нога попереду, руки тримаються.



**Додаток Б**

**Додаток В**