

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня Магістр

зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: «СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ІСТОРИЧНОГО БАЛЬНОГО  
ТАНЦЮ В АМАТОРСЬКОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ»

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту;
- творчий проект – хореографічна сюїта

---

БАЛ НАТАШІ РОСТОВОЇ

Виконавець: здобувач вищої освіти

рівня магістр

денної форми навчання

Юлія БОЙКО

Керівник кваліфікаційної роботи:

кандидат мистецтвознавства, старший

викладач кафедри народної хореографії

Ірина МОСТОВА

Харків – 2021 р.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БАЛ НАТАШІ РОСТОВОЇ»</b> .....	6
1.1. Вивчення та аналіз джерел за темою кваліфікаційної роботи.....	6
1.2. Термінологічний апарат кваліфікаційної роботи.....	9
1.3. Особливості викладання історичного бального танцю у аматорському хореографічному колективі .....	12
<b>РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ</b> .....	17
2.1. Роман Л. М. Толстого «Війна і мир» як літературний прототип хореографічної сюїти «Бал Наташі Ростової».....	17
2.2. Твори кіномистецтва «Війна і мир» Кінга Видора і Сергія Бондарчука..	21
2.3. Роман Л. М. Толстого «Війна і мир» у роботах художників.....	26
2.4. Історичні бальні танці ХІХ ст.. як основа творчого проекту.....	28
<b>ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ</b>	
<b>РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БАЛ НАТАШІ РОСТОВОЇ»</b> .....	32
1.1. Основні характеристики хореографічного твору .....	32
1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика .....	32
1.3. Лібрето .....	33
1.4. Розгорнутий зміст .....	33
1.5. Драматургія .....	35
1.6. Музичний аналіз .....	36
1.7. Костюми.....	39
1.8. Реквізит .....	.....
1.9. Світлова партитура .....	.....
<b>РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БАЛ НАТАШІ РОСТОВОЇ»</b> .....	43
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	52
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	54

## ВСТУП

**Актуальність теми кваліфікаційної роботи.** В сучасних умовах суперечливої соціокультурної ситуації, трансформуються моральні орієнтири, що актуалізують пошук нових джерел, які підвищують моральні нормативи суспільного життя і в свою чергу регулюють основи життєдіяльності кожної людини на сьогодні.

Хореографічний колектив як соціокультурний інститут суспільства може зробити істотний внесок у формування ціннісного ставлення підростаючого покоління до моральних, етичних та естетичних норм, якщо в якості однієї з найважливіших завдань поставить підвищення престижу моралі, етики та естетики в організації життєдіяльності дітей. Однак між цілями, завданнями морального виховання і практичним їх втіленням в даний час склалися певні суперечності. Технократичні тенденції в людській свідомості і мисленні створюють умови для ослаблення ролі гуманітарних аспектів суспільного життя, що неминуче зумовлює втрату значущості категорій моральності, етичності та естетики. У той же час нові ідеологічні основи можуть бути створені засобами танцювального мистецтва в процесі відвідування дітьми хореографічних колективів.

Ідеї єдності моральних і естетичних цінностей в своїх працях розробляли Р. В. Захаров [9], В. Е. Гилева [6], М. С. Боголюбська [2], Е. Ю. Магасумова [23] і ін. Психологічні теорії про взаємодію мистецтва і виховання розглядали Г. А. Берьозова [1], Л. П. Лосєва [7] та Л. С. Виготський [5], П. І. Фриз [32], Е. В. Николаєв [27] та ін. Закономірності естетичного виховання засобами історико-побутового танцю розглядали М. В. Васильєва-Рождественська [3], І. А. Вороніна [4] і ін..

Проблема виховних можливостей хореографічного мистецтва особливо актуальна. Систематичні заняття цим видом мистецтва закладають основу, на якій в подальшому будуються моральні і естетичні цінності особистості.

Особлива роль у розвитку моральної особистості належить хореографічному мистецтву, зростає його значимість у духовному житті сучасного суспільства.

Тим часом хореографія володіє величезними можливостями для повноцінного морального вдосконалення дитини, для його гармонійного духовного та фізичного розвитку. Синкретичність хореографічного мистецтва має на увазі розвиток не тільки музичних, рухових навичок, а й прищеплює основи моральної культури: основи етикету та грамотної манери поведінки в суспільстві, дає уявлення про духовні і моральні якості особистості, що є особливо актуальним на сьогоднішній день.

**Мета дослідження** виявити умови морального, етичного та естетичного виховання в процесі занять історичним бальним танцем у аматорському хореографічному колективі.

Відповідно до мети дослідження, визначено наступні **завдання**:

- проаналізувати джерела з теми кваліфікаційної роботи;
- проаналізувати необхідний для кваліфікаційної роботи термінологічний апарат;
- обґрунтувати необхідність створення хореографічних номерів на матеріалі історичного бального танцю у репертуарах аматорських колективів;
- визначити особливості створення хореографічних творів на матеріалі історичного бального танцю;
- окреслити виразні засоби хореографічного твору, що впливають на формування моральних, етичних та естетичних норм поведінки особистості;
- виявити стильові особливості створення хореографічного твору на матеріалі історичного бального танцю;
- створити композиційний план хореографічної сюїти;
- створити постановчий план хореографічного твору.

**Об'єкт дослідження** – процес викладання історичного бального танцю у хореографічному колективі.

**Предмет дослідження** – підвищення ефективності виховання моральних, етичних та естетичних якостей дітей в процесі засвоєння особливостей виконання історичного бального танцю.

**Методологія кваліфікаційної роботи.** Для створення кваліфікаційної роботи використовувалися наступні методи:

- аналітичний метод було використано у процесі аналізу основних поняття, які використовувались у кваліфікаційній роботі;
- метод узагальнення використовувався для визначення особливостей створення хореографічних номерів на матеріалі історичного бального танцю;
- семіотичний метод було використано для визначення стильових особливостей пластичної мови при створенні хореографічних номерів виразними засобами історичного бального танцю.

**Практичне значення.** Матеріали та висновки кваліфікаційної роботи можна застосувати в практичній роботі керівника дитячого хореографічного колективу і подальших науково-теоретичних розробках у сфері хореографії та хореографічної педагогіки. Окремі частини роботи можуть використовуватися в навчальних курсах з методики роботи з хореографічним колективом та психології хореографічного мистецтва.

**Структура та обсяг кваліфікаційної роботи.** Кваліфікаційна робота «Специфіка використання історичного бального танцю в аматорському хореографічному колективі» складається зі вступу, теоретичної частини, творчого проекту, висновків та списку використаних джерел. Теоретична частина кваліфікаційної роботи складається з двох розділів, перший розділ включає в себе 3 підрозділи, другий включає в себе 4 підрозділи. Творчий проект включає в себе 2 розділи - композиційний та постановочний план. Далі йдуть висновки та список використаних джерел який включає 48 найменувань. Загальний обсяг – 60 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БАЛ НАТАШІ РОСТОВОЇ»

### 1.1. Вивчення та аналіз джерел за темою кваліфікаційної роботи

На сьогодні теоретичні та практичні аспекти хореографічного мистецтва розглянуто об'ємно. Багато дослідників у наукових працях розкривають особливості і специфіку всіх видів хореографічного мистецтва. Досить докладно з історичної та естетичної точок зору досліджено класичну та історичну бальну хореографію у працях Л. Блок [2], Г. Добровольської [11], П. Карпа [19], В. Красовської [30] та ін.

Питання про естетичне виховання особистості завжди цікавило філософів, психологів і педагогів. Тому, дана проблема широко висвітлювалась як у вітчизняній, так і в зарубіжній літературі. Серед вітчизняних наукових діячів можна виділити А. Лосева [31], М. Боголюбская [3], В. Гилева [9], А. Калінкін [18] та інші.

Підходи в проблемі психічного розвитку дитини, вікові особливості дітей висвітлені в роботах Л. Любомирський [33], Е. Ніколаєв [38], Л. Виготського [6,7]. Питання хореографічного мистецтва в системі художнього виховання школярів розглядалися такими авторами як В. Герашейко [8], М. Збротський [14], Н. Карташова [20], А. Осницький [40] і ін.

Окремий комплекс використаних джерел в цьому дослідженні склали роботи присвячені викладанню хореографії для дітей. Наочно представлено Б. Колногузенко [23] специфіку роботи з хореографічним колективом у методичних рекомендаціях «Основи керівництва та постановчої роботи в самодіяльному ансамблі народного танцю» на прикладі роботи з ансамблем танцю «Жайворонок».

Специфіку хореографічної роботи з дітьми у загальноосвітніх закладах досліджено Б. Колногузенком у навчально-методичному посібнику

«Методика роботи з хореографічним колективом. Частина 1. Хореографічна робота з дітьми» [27]. Автор визначає особливості роботи з дітьми різних вікових категорій, методологічні основи організації навчальної та виховної роботи, широко аналізує структуру та зміст складової уроку, що присвячена тренувальним вправам, наводить велику кількість прикладів ігор до хореографічних занять в залежності від віку дітей, розглядає суть творчо-постановчого процесу та методику організації концертних виступів. Окремо проаналізовано такі складові хореографічної композиції, як малюнок, хореографічний текст, музика.

О. Мартиненко у навчальному посібнику «Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом» [36] аналізує застосування навчально-виховного потенціалу хореографії в роботі з дітьми, вимоги до керівника хореографічного колективу, педагогічні стилі керівництва, розробляє класифікацію та структуру хореографічних занять, пропонує зразки їхніх конспектів, визначає особливості виховного і творчо-постановчого процесу в танцювальному колективі та вимоги до репертуару. Все це можна застосувати у практичній роботі керівника хореографічного колективу та безпосередньо враховувати методичні доробки для створення хореографічного номеру «Бал Наташі Ростової».

Наукова стаття М. Маркушки «Теорія і методика роботи з дитячим колективом» [35] присвячена аналізу роботи з різними віковими групами, основних методичних прийомів та етапів створення номерів в дитячому хореографічному колективі.

У кандидатській дисертації П. Фриза «Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини» [45] узагальнено провідні тенденції розвитку української хореографічної культури та обґрунтовано її творчі можливості у роботі з дитячим хореографічним колективом на сучасному етапі, проаналізовано роботу дитячих хореографічних колективів як невід'ємної складової культуротворчого процесу, визначено показники рівня професійної майстерності учасників хореографічного колективу та їх

функціональні характеристики у напрямку подальшого розвитку сучасної теорії хореографічної культури, запропоновано програмно-цільове моделювання творчої діяльності дитячих хореографічних колективів, визначено шляхи оптимізації процесу розвитку творчої особистості дитини засобами хореографічної культури, місце дитячої хореографії в загальній хореографічній культурі та її роль в сучасному культурно творчому процесі .

У навчальному посібнику І. Смірнова «Мистецтво балетмейстера» [43] автор висвітлює особливості створення хореографічного твору, зокрема аналізуються закони драматургії, специфіка роботи з музичним матеріалом, окремо виділені основні складові хореографічної композиції – малюнок і хореографічний текст, розглянуто роботу балетмейстера зі створення хореографічного образу. Знання по створенню хореографічного твору, специфіку створення хореографічного образу, малюнку кожного образу все це було використано при створенні хореографічної сюїти «Бал Наташі Ростової».

Постановчий план створювався, спираючись на дослідження Р. Захарова «Сочинение танца» [13], Б. Колногузенко «Хореографічна композиція: методичний посібник з курсу «Мистецтво балетмейстера» [24] та «Основи танцювальної композиції» [23], звідки була запозичена система графічного зображення танцю.

Отже, для створення хореографічної сюїти «Бал Наташі Ростової» було проаналізовано літературні джерела різного спрямування: методичні посібники, лекційні матеріали, наукові статті та дисертації. Деякі наукові розробки стали у нагоді для створення композиційного та постановчого плану майбутнього хореографічного твору.

Виходячи з вищевикладеного, для реалізації мети дослідження було проаналізовано літературу, в якій вивчаються особливості створення хореографічних творів (зокрема, сюїти) та сутність понять, що використовувались у теоретичній частині творчого проекту. Окрім того,



вивчались джерела, що присвячені висвітленню особливостей створення хореографічного твору на матеріалі історичного бального танцю.

Вивчення накопиченого теоретичного і практичного досвіду в галузі морального, етичного та естетичного виховання засобами хореографічного мистецтва дозволило виділити актуальність досліджуваного питання та виявити недоліки наукового підходу у питанні визначення особливостей та специфіки створення хореографічних номерів на матеріалі історичного бального танцю. У зв'язку з цим, є необхідність в осмисленні процесу морального, етичного та естетичного виховання дітей і підлітків засобами хореографії з урахуванням вимог сучасного суспільства.

## **1.2. Термінологічний апарат кваліфікаційної роботи**

Розглядаючи специфіку створення хореографічних номерів на матеріалі історичного бального танцю, було проаналізовано наукові джерела та виокремлено певну термінологію, яку було покладено в основу теоретичної частини кваліфікаційної роботи. Основний термінологічний апарат склали терміни «хореографія», «історично бальний танець», «естетика», «хореографічний образ», «хореографічний текст» – їхнє вивчення було необхідне для ретельного ознайомлення з об'єктом дослідження кваліфікаційної роботи.

Філософська думка розглядає процес функціонування і розвитку мистецтва, сутність загальнолюдських цінностей, найбільш загальні принципи естетичного осмислення світу в процесі будь-якої діяльності людини, природу краси і відтворення її в мистецтві. Поняття «естетика» в науковий обіг ввели німецькі просвітителі (від грец. Aistheticos «чуттєвий») в середині XVIII ст. Однак історія вивчення естетики йде глибоко в минуле. Головний предмет вивчення естетики – стан людських почуттів в їхньому відношенні до естетичних якостей [6, с. 10].

В історії естетичної думки виявляють дві течії у визначенні співвідношення естетичного і етичного, краси і добра. Антична філософія сміливо наполягала на нерозривній єдності прекрасного і морального. З цієї точки зору мистецтво розглядалось як інструмент, що сприяє висококультурному моральному вихованню людей. Те, що «прекрасне» – це «еталон» естетичної цінності, ні у кого сумнівів не викликає. Сутність «прекрасного» пояснює, чому явища, що володіють красою, призводять до стану радості, безкорисливої любові, почуттю свободи, збагачують і «підтверджують» естетичні ідеали. Володіючи єдиною естетичною сутністю, прекрасні явища в той же час нескінченно різноманітні. Виділяють види краси в залежності від її прояву: краса в природі, краса людини, краса процесу і результатів його творчої діяльності, краса мистецтва (мистецька краса або художність).

Художній образ – головна значеннєва складова мистецтва, де все має художньо-образний характер. Як стверджує М. Каган, «сутність художньої творчості ілюзорне відтворення людського буття в образній формі» [17, с.71].

І. Смирнов стверджує, що хореографічний образ – це конкретний характер людини, який виявляється у її ставленні до дійсності, навколишнього середовища, це лінія її поведінки та стосунків, який розкривається засобами хореографічного мистецтва [43, с. 19].

Хореографічний текст – сукупність в певній послідовності всіх танцювальних рухів і поз, що утворюють той чи інший танець, танцювальнопластичний епізод або балетний спектакль в цілому.

Хореографічний текст складається з елементів танцювальної мови (хореографічної лексики), які в їхній послідовності і взаємозв'язку утворюють цілісну систему. Хореографічний текст вигадується балетмейстером на основі музики, призначеної для танцю, і є втіленням емоційного стану, характеру, способу сценічної дії героя. На одну і ту ж музику може бути складений різний хореографічний текст, в залежності від інтерпретації її балетмейстером. Структура хореографічний текст залежить

від кількості виконавців на сцені, образних і формальних особливостей музики, драматургічного сенсу того чи іншого епізоду спектаклю. Найбільш складна структура – хореографічний текст, зазвичай буває в розвинених формах симфонічного танцю. Існують різні способи запису хореографічного тексту, жоден з яких не є достатньо досконалим і загальноприйнятим. Хореографічний текст вигадується балетмейстером і відтворюється виконавцями, які дають йому творчу інтерпретацію, найчастіше посилює його образне звучання.

Р. Захаров наголошував, що балетмейстеру має бути притаманною здатність «образно відчувати і розуміти музику, самостійно аналізувати інтонаційний, темпоритмічний стрій твору, розбиратися в його структурі і знаходити образне хореографічне рішення відповідно до образного змісту і форми музичного твору» [13, с.180].

Хореографічне мистецтво, як і інші види мистецтва, відображає дійсність. Унікальність полягає у тому, хореографічне мистецтво відображає дійсність тільки мовою руху. Хореографія (від грецького «хорео-» рухаю і «графо» пишу). В даний час хореографія включає в себе все те, що відноситься до мистецтва танцю, і охоплює різні види танцювального мистецтва, де художній образ створюється за допомогою умовних виразних рухів.

Історико-побудовий танець є частиною хореографічного мистецтва. Т. Нарська в посібні па «Історико-побутовий танець» дає визначення: «Історико-побутовий танець – явище соціальне. Зміна суспільних формацій змінювала життєвий уклад, з'являлися і нові напрямки культури та мистецтва. Кожен етап в розвитку суспільства пред'являв певний соціальний заказ. Рухливий в своїй динаміці історико-побутовий танець відповідав вимогам той чи іншої соціальної групи. <...> Історико-побутовий танець дозволяє вивчити традиції розвитку танця». [38]

Історичні танці загальна назва для танцювальних композицій минулих епох, які з успіхом виконуються і в даний час.

Історичний бальний танець – це салонний танець минулих століть. Цей танець видозмінювався під впливом придворних смаків, моди і придворного етикету. Основою є французька школа.

Розвиток побутової та сценічної хореографії в значній мірі пов'язаний з музикою. При створенні балетних партитур композитори Ж. Люллі і Ж. Рамо, Н. Іомеллі і К. Глюк нерідко використовували ритми і мелодії побутових танців. В історичному бальному танці, як і в класичній, хореографії користуються французькою термінологією. Французькі терміни в танцювальному мистецтві утвердилися давно. Вже в епоху Відродження Франція була країною з дуже розвиненою танцювальною культурою. Вона з незвичайною швидкістю випередила Італію, де свого часу були створені перші вчені трактати, присвячені танцю, звідки вийшли перші знамениті вчителі танців [5].

### **1.3. Особливості викладання історичного бального танцю у аматорському хореографічному колективі**

Включення в репертуар хореографічних колективів історично бального танцю має важливе значення. Історично бальний танець вивчає та осмислює хореографічну лексику різних історичних епох від Середньовіччя до ХХ ст.. Також історично бальний танець розвиває координацію, музичність, виразність рухів, знайомить вихованців з історією створення танців, етикетом, історією костюмів, манерами поведінки, взаємовідносинами між кавалером і дамою.

У хореографічному колективі методика викладання історично бального танцю спирається на систему і досвід видатних педагогів хореографії Л. Ваганової, Н. Тарасова, Н. Іванівського, М. Васильєвої-Рождественської. Викладання історично бального танцю реалізує основну мету – виразними засобами хореографічного мистецтва виховати гармонійну особистість, тобто морально, етично та естетично розвинену людину. Основоположним при цьому виступає виховання засобами танцю. Методи навчання спираються на

закони психології і педагогіки, а також основні положення системи А. Ваганової. Так, А. Глушковський описує методику викладання бальних танців XIX в. за часів Ш. Дідло наступним чином: «Методика вчення того часу була наступна: по більшій частини діти починали вчитися танцювати років з восьми чи дев'яти; спочатку їх змушували робити різного роду батмани: ті, у кого від природи ноги були косоваті (тобто у кого шкарпетки зі шкарпетками сходилися), через виконання батманів виправлялися; потім вчили різні па, що не пов'язані з стрибками, під різні розміри музики для бальних і різнохарактерних танців. Головна достоїнність у танцювальних вчителів була в тому, що вони тримали вихованця довгий час на менуеті, тому що цей танець виправляє фігуру, привчає спритно кланятися, прямо ходити, граційно простягати руку, одним словом робити все руху і манери приємними». [4, с. 30]

Викладаючи історично бальний танець необхідно враховувати специфіку викладання в хореографічному колективі, яка будується на вивченні рухів за принципом «від простого до складного» усвідомлено, виходячи з комплексного підходу. Рухи вивчаються в поєднанні з положенням корпусу, рук, поворотом голови і напрямом погляду. Наочність вважається основним методом викладання. Будь-який рух викладач показує з початку до кінця, а потім розкладає його на складові елементи. Відпрацювавши рух поетапно, його виконують в закінченому вигляді, відпрацьовують манеру і стиль. Освоєння екзерсису історично бального танцю є ключем до вивчення різних танців різних епох. Усвідомленість навчання приходить через ознайомлення вихованця з його фізичним апаратом, що дає йому можливість розрізнати підйом, стопу, коліна, стегна, плечі, а також різні частини руки. Знання апарату допоможе швидше освоювати нові хореографічні рухи. Вивчення позицій рук, їх різних поєднань виховує свободу жесту, надає витонченість і легкість.

Історично бальний танець, як і класичний, розглядає позиції рук, ніг та постановку корпусу. Вивчати рухи рук необхідно, одночасно, слід ретельно

займатися роботою голови і супроводом відкритим поглядом. Необхідно навчити вихованців відрізнити поворот голови від її нахилу. Жвавість кисті надає закінченість форми, рух руки завершуються рухами пальців. Це дозволяє руху бути природним і виразним. [4, с. 32]

Особливістю викладання історично бального танцю у хореографічному колективі є те, що максимум уваги приділяється розвитку координації, передумові якісного виконання історичного танцю та манери виконання.

Специфіка проведення занять у хореографічному колективі з історично бального танцю включає наступні етапи: учні розташовуються на середині класу по лініях і в шаховому порядку, перші вправи виконуються на місці, готується до виконання весь руховий апарат. Рухи будуються на поетапному введенні в роботу окремих частин тіла. Потім знайомі елементи поєднуються з різними положеннями рук, поворотом тулуба і нахилами голови. Виконуються рухи з поворотом на  $90^\circ$ ,  $180^\circ$ ,  $360^\circ$  направо, потім наліво. Станок можна використовувати як опору для полегшення придбання необхідних навичок. Потім учні стають в лінії, чергуючи хлопчика з дівчинкою, вони виконують один рух, але з різних ніг (дівчинка з правої ноги, хлопчик з лівої), що створює умови для спілкування на відстані один від одного. Дотримання інтервалів, чіткість поворотів тулуба і голови сприяють вихованню почуття ансамблю, дотримання етикету, надають культуру виконання танцю. Для зміцнення м'язів ніг вводиться підйом на півпальці з багаторазовим повторенням. Це тренує м'язи ніг, робота яких має велике значення у ряді танців: кадрили, вальсі, менуеті, польці і т. д. Півпальці повинні бути невисокі, зберігається підтягнутість корпусу, коліна вільні. Викладач повинен слідкувати, щоб не було перенапруження м'язів шиї при підйомі на півпальці, при виконанні кроків і форм *ра chasse*. Всі рухи виконують у простих малюнках. Вони виконуються по колу (проти годинникової стрілки), у лінії, проти лінії танцю (по ходу годинникової стрілки), по діагоналі, в колоні, утворюють з одного кола кілька невеликих кіл і т. д.

Освоєння танцювального простору полегшить виховання навичок «кавалера» вміння управляти «дамою», взаємну увагу один до одного під час зміни малюнка. Результатом є розвиток зорової пам'яті, вільне мислення виконавця, успішне освоєння композиції танцю.

Музичне оформлення уроку відповідає методичним вимогам хореографа колективу. Вихованцю пропонуються музичні уривки на основі різних музичних розмірів. Виконуються вправи та рухи на музичні розміри 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 в різних темпах. Керівник хореографічного колективу повинен навчити наповнювати рухом музичну фразу будь-якого ритмічного розміру. Руки, голова, корпус заповнюють музичну фразу на всю її тривалість, тоді як ноги зберігають певний ритм руху. Танцювати всім тілом значить відповідати на кожну тривалість ноти, такту. Тоді рух зливається з музикою і народжується неповторний образ. Для кожного руху екзерсису підбирається спеціальний музичний уривок. Вихованець повинен слухати і чути запропонований музичний матеріал, емоційно зливаючись з ним. Музика пропонує певний хореографічний образ. На заняттях використовуються твори різних епох, композиторів, що створили безліч зразків танцювальної музики. Концертмейстер може імпровізувати, якщо він володіє спеціальними музичними навичками та відчуває особливості виконання музики різних історичних епох. Музика повинна розкривати характер, стиль, зміст кожного танцю. Розповіді викладача мають велику роль, так як розповіді допомагають відтворити атмосферу танців минулих епох [5, с. 33].

Головне при викладанні історично бального танцю в хореографічному колективі, щоб танці не втратили відповідність характеру та манери танців минулого століття. Викладач історично бального танцю на заняттях повинен приділяти увагу етикету у парному танці. На заняттях детально вивчається поведінка з костюмом під час виконання танців, манера рухатися, положення рук. Викладач історично бального танцю повинен мати ряд методичних матеріалів (книги, картини, гравюри), мета використання яких –

допомогти вихованцям глибше та яскравіше відчутти атмосферу епохи, танці якої вивчаються на занятті. Перегляд репродукцій образотворчого мистецтва, предметів побуту різних епох, прослуховування музики дають уявлення про епоху та її стилі. У розвитку творчої уяви значна роль належить читанню історичних романів, мемуарів, які теж відображають образи людей, уклад їхнього життя, смаки і манери [5, с. 35].

Викладач повинен посилатися на літературні та музичні джерела. Наприклад, говорячи про менует як про танець придворного суспільства, необхідно вказати на його соціальну роль. При цьому корисно, і навіть необхідно, прослухати менуети І. Баха, Ж. Люллі та інших композиторів того часу.

Основною метою заняття є образне виконання композицій, вивчення манери виконання та етикету поведінки в парі. Вихованці можуть пропонувати варіанти танців, це буде створювати творчу атмосферу на заняттях, самореалізацію і розвивати навички учнів.

Заняття з історично бального танцю повинно мати мету та завдання. Вони призначаються програмою до відповідної конкретної групи вихованців. При складанні уроку враховується фізичний стан учнів: їх навантаження до уроку танцю і після нього, від цього залежить активність групи безпосередньо на уроці. Кожен урок необхідно починати і вести, використовуючи психологічний підхід перш за все слід з'ясувати, яке самопочуття учнів, розповісти про те, що їм належить виконати протягом уроку. Це необхідно для встановлення контакту викладача і учнів.

У першій частині уроку пропонуються вправи на загальну фізичну підготовку та емоційний настрій для входження в наступну його частину. Вона складається з елементів екзерсису: «розігріваються» ноги, корпус, виконуються рухи для рук і голови.

Матеріал занять розподіляється так, щоб весь обсяг нового пройти в першій половині уроку, залишивши час для виховання манер, розвитку образності, самостійної творчості.



## РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ

### 2.1. Роман Л. Толстого «Війна і мир» як літературний прототип хореографічної сюїти «Бал Наташі Ростової»

Практична частина кваліфікаційної роботи «Специфіка використання історичного бального танцю в аматорському хореографічному колективі» створена на основі роману-епопеї Л. М. Толстого «Війна і мир». Тому, у нашому дослідженні доцільно розглянути цей літературний твір.

Л. М. Толстой стверджував, що «Війна і мир» (1863 – 1869), це не роман, не поема і не історична хроніка. Посилаючись на весь досвід російської прози, він хотів створити і створив літературний твір зовсім незвичайного типу. У літературознавстві вкоренилося визначення «Війни і миру» як роману-епопеї. Це новий жанр прози, який отримав після Толстого поширення в світовій літературі.

Твір «Війна і мир» створювався протягом п'яти років, з 1863 по 1869 роки. Роман «Війна і мир» визначається прагненням пізнати і відрефлексувати характер простого народу.

Так, поняття «війна» служить антонімом поняттю «мир», як впливає з самої назви. В першу чергу, під словом «війна» можна розуміти не тільки військові дії і смерть, але і щось штучне, неприродне і неживе. У свою чергу, під поняттям «мир» мається на увазі не тільки мирний час, але щось справжнє, природне і живе. Опозиція життєвих сил творіння і смертоносних сил руйнування, такі ж самі, що беруть участь в русі миру, розкриває сутність основної художньої ідеї твору .

Всіх персонажів можна поділити на представників війни і представників миру, так наприклад, сім'я Ростових виступає чимось природним і живим, а сім'я Курагіних виступає чимось штучним і фальшивим. Більш того, це протиставлення можна простежити і на окремих

персонажах. Сам сюжет твору зіштовхує їх між собою, що дозволяє читачеві простежити це протиставлення і розглянути шляхи «миру» і «війни».

Хоча, «війна» і «мир» є антонімами один одному, разом вони створюють якийсь прикордонний стан для персонажів, в якому відкривається пізнання про Мир і про самого себе. Більш того, головні персонажі, а саме П'єр Безухов, Андрій Болконський і Наташа Ростова знаходяться в стані протиборства війни і миру в собі. П'єр намагається зрозуміти, що таке мир, війна і що таке він сам протягом усього роману, але при цьому він веде розгульне життя [42, с. 25].

Головні дійові особи роману Андрій Болконський і П'єр Безухов помітно виділяються серед героїв російської літератури моральною обдарованістю, інтелектуальним багатством. За складом характеру вони різко розбіжні, майже що полярно протилежні. Але в шляхах їхніх ідейних пошуків є загальне.

Наташа Ростова – героїня, яка втілює в собі характер і дух всього російського народу, і яка шукає справжню любов. Протягом усього роману, вона мечеться від любові до любові – це прояв «війни» всередині неї. Мир вона знаходить тільки тоді, коли стає матір'ю, відчуваючи материнську любов, і впроваджує себе в коло самого життя.

І нарешті, Андрій Болконський знаходиться в стані «штучності» і відчуженості, крім тих моментів, коли він веде діалоги з П'єром і з княжною Марією, тоді він відкриває своє справжнє обличчя. Довгий час, він вважає, що мати важливість – це головне в житті, але після першого поранення, тобто після прикордонного стану і зустрічі з Богом, він зростає духовно і розуміє, що бути важливим і значущим – це не суть життя людини. Остаточо він розуміє життя тільки зіткнувшись з прикордонним станом знову, а саме після смертельного поранення, в якому йому відкривається любов і суть життя.

У романі - епопеї психологічні характеристики окремих персонажів відрізняються строгою визначеністю моральних оцінок: кар'єристи, користолюбці, придворні трутні, які живуть примарним, несправжнім

життям, в дні миру ще можуть виходити на авансцену, втягувати в орбіту свого впливу людей наївних і благородних (як князь Василь), можуть, як Анатолій Курагін, зачаровувати і обманювати жінок. Але в дні всенародного випробування люди, подібні князю Василю, або офіцери кар'єристи, подібні Бергу непомітно вибувають з кола дії: вони не потрібні автору, як не потрібні Росії. Виняток становить лише Долохов, чия холодна жорстокість і беззастережна відвага виявляються потрібними в екстремальних умовах партизанської боротьби.

А як пише сам Л. Толстой, через любов можна пізнати самого Бога і весь світ. Більш того, згідно самому автору, людина повинна перебувати в стані «частини цілого», людина не повинна претендувати на індивідуальне значення в усьому світі. Тому, саме народ в творі є рушійною силою, яка змінює хід подій, тоді як одиночні командири і воєначальники не мають великого значення в тому, що відбувається [42, с. 43].

Це розуміє Кутузов, який упевнений, що війну може виграти тільки сторона, що має найбільш сильний дух у солдатів, тоді як Наполеон вважає, що тільки правильна стратегія, розстановка і кількість військ можуть вирішити результат битви.

Твір «Війна і мир» відбиває все різноманіття російського життя початку XIX століття, його історичні, соціальні, побутові та психологічні особливості.

Як і багато мислячих людей в перші роки XIX століття, і не тільки в Росії, П'єр Безухов і Андрій Болконський заражені комплексом «наполеонізма». Бонапарт, хто щойно виголосив себе імператором Франції, по інерції зберігає ореол великої людини, розхитує підвалини старого феодально-монархічного миру. Для російської держави Наполеон потенційний агресор. Для правлячої верхівки царської Росії він зухвалий плебей, навіть «Антихрист», як його іменує Анна Павлівна Шерер. А у молодого князя Болконського, як і у незаконного сина графа Безухова, тяжіння до Наполеону, вираз духу опозиції по відношенню до суспільства, до

якого вони належать. Буде потрібен довгий шлях пошуків і випробувань, перш ніж обидва колишніх шанувальника Наполеона відчують свою єдність з власним народом, знайдуть собі місце серед битви на полі Бородіна. Для П'єра буде потрібен і ще більш довгий і важкий шлях, перш ніж він стане діячем таємного товариства, одним з майбутніх декабристів. З переконанням, що і його друг, князь Андрій, якби він був живий, виявився б на тій же стороні.

Війна, сама по собі, для письменника як була, так і є «противна людському розуму і всієї людської природі подія». Але в певних історичних умовах війна на захист рідної країни стає суворою необхідністю і може сприяти прояву кращих людських якостей. Так капітан Тушин своєю хоробрістю вирішує результат великого бою; так, жіноча і чарівна, щедра душею Наташа Ростова робить справді патріотичну справу, умовляючи батьків пожертвувати майном сім'ї і врятувати поранених.

«Війна і мир», підсумок багаторічної дослідницької роботи автора над історичними джерелами, в той же час була відгуком художника мислителя на ті наболілі проблеми, які ставила перед ним сучасність. Соціальні протиріччя Росії того часу зачіпаються автором лише мимохідь і побічно. Але епізод селянського бунту в Богучарово, картини народних хвилювань в Москві напередодні приходу туди французів, говорять про класові антагонізми. І цілком природно, що дія завершується разом з розв'язкою головного сюжетного конфлікту – поразкою Наполеона [41, с. 99].

Головною в творі Л. Толстого залишається чарівна сила, про яку він писав в листі в 1865 році, автор наголошував, що мета художника не в тому, щоб незаперечно вирішити питання, а в тому, щоб змусити читача любити життя в різних її проявах.

## 2.2. Твори кіномистецтва «Війна і мир» К. Видора і С. Бондарчука

Кінематограф – це синтез багатьох видів мистецтва. З моменту свого зародження кіно шукало свою особливу мову, яка буде відрізнятися від театру, літератури, живопису і хореографії. Однак кінематограф тісно переплітається з цими видами мистецтва, більшою мірою з літературою. Для багатьох кінотворів утворюється сценарій, найчастіше в основі сценарію лежать літературні твори. Зазвичай кінематограф певної країни екранізує свої національні твори, які були б близькі і зрозумілі глядачеві. Але буває і так, що режисер вирішує знімати фільм за іноземним твором. Найчастіше, якщо твір належить до класу «світової літератури», то твір може екранізуватися режисерами з багатьох країн. При цьому кожен режисер надає певну специфіку твору, відповідно до законів тієї культури, яка актуальна для його країни.

З появою кінематографа перші фільми були екранізацією творів класичної літератури. З часом до екранізації класики багаторазово вдавалися зарубіжні режисери, інтерпретуючи літературні твори, згідно ідеалам своєї культури і часу.

«Війна і мир» (англ. War and Peace) – кінофільм режисера К. Видора, що вийшов на екрани в 1956 році. Екранізація знаменитого роману Л. Толстого. Сценаристами виступали К. Видор, Б. Боланд, М. Камеріні, Е. Кончини, Д. Наполітано, І. Перилліл, М. Сольдаті і Р. Уестербі. Фільм був створений компанією Paramount Pictures, продюсером був Д. Лаурентіс і К. Понті. Музику до картини написав Н. Рота, а оператором виступив Д. Кардіфф. Головні ролі виконали: О. Хепберн, Г. Фонда і М. Феррер. Фільм був номінований на премію Оскар за кращу режисуру (К. Видор), кращу операторську роботу (Д. Кардіфф) і кращий дизайн костюмів (М. Де Маттеїс) [41].

Фільм був задуманий ще в 1941 році американським кінорежисером Олександром Корда, але проект був заморожений на невизначений термін, тому що починається Друга Світова Війна. Далі до нього неодноразово поверталися.

Фільм виконаний в помірних кольорах. Здебільшого переважають холодні відтінки кольорів: синій, зелений, сірий. Сірий колір – це, з одного боку, колір бездіяльності, натовпу і безособовості. З іншого боку, це колір розвитку людського життя, пошуку життя. Сірий колір можна побачити на стінах будинків, в одязі кавалерів на балу, що підкреслює їхню безособовість, маючи на увазі, що всі вони однакові. Персонаж П'єра протягом усього фільму носить тільки сірі костюми, що підкреслює його стан життєвого застою і бездіяльності, так як він не знає, що робити зі своїм життям.

У другій частині фільму з'являється червоний колір – колір трагедії, крові і смерті. Червоний колір можна побачити в сцені сповіді і смерті князя Болконського: весь простір залито червоним кольором, що говорить про біль і страждання персонажів. Далі червоний колір можна побачити в палатах Наполеона, де колір набуває значення імператорської влади Наполеона, але також тут має значення крові і вбивства, що несе за собою Наполеон. Якщо говорити про світло, то більшість дій другої половини фільму відбуваються в темряві і напівтемряві.

У фільмі переважають середні і загальні плани, загальні плани використовуються в частинах битв, що дозволяють охопити велику кількість персонажів. У сценах війни кілька кадрів накладається один на одного, наприклад палаючий ліс і бій двох армій, що підсилює драматичний ефект. Також використовуються великі плани, щоб акцентувати і показати переживання героїв. Використання великих планів можна побачити в моменти, коли герої стикаються зі смертю: і як вбивці і як жертви [41].

Андрій Болконський – князь з поважної родини, в якому виховували почуття обов'язку і честі. Вперше глядач бачить його як людину, що має великі амбіції, які прищеплювалися його батьком. Болконський стикається з

переродженням двічі: 1) в результаті зустрічі з Наташею Ростовою, яка пробуджує його до життя; 2) після смертельного поранення, де йому відкривається істина про те, що «Смерть – це пробудження». Цю фразу можна трактувати, як те, що смерть для нього – це пробудження від штучності життя і від власних забобонів, якими він жив. Персонаж Болконського – знак честі людини.

Наташа Ростова може бути визначена як молода княгиня, яка шукає кохання. У першій половині фільму вона постає глядачеві як легковажна дівчина, але в другій вона якісно змінюється – Наташа починає ставитися до всього більш серйозно. Персонаж Наташі Ростової втілює в собі світлу душу людини.

П'єр Безухов – незаконно народжений син графа Безухова. Він, як і Наташа, не займає чіткого місця в суспільстві. Він постійно перебуває у пошуку відповідей на питання, що таке життя, що таке людяність, що таке світ і що таке війна.

Як говорив сам К. Видор, що його улюблена тема – пошук правди. П'єр прагне виявити це. Він йде, щоб спостерігати бій, щоб спостерігати те, що знаходиться в серці кожної людини [41]. Таким чином, П'єр – персонаж, який шукає правду і, що головне, що знаходить її.

Фільм «Війна і мир» Кінга Видора сконцентрований на трьох головних персонажах, а саме на П'єрі Безухові, Андрії Болконським і Наташі Ростовій, головним чином на їхніх відносинах і внутрішніх переживаннях. Другорядні персонажі опрацьовані лише схематично, вони існують лише в контексті трьох головних персонажів і сприяють їхньому розкриттю.

Для творчості К. Видора характерне зосередження уваги на слабкій людині, що знаходиться в стані набуття себе. У цьому фільмі цими персонажами виступають Наташа Ростова і П'єр Безухов, які обидва не займають чіткого положення в суспільстві. Створюється враження, що Андрій Болконський приймає на себе функцію негативного персонажа, так як зосереджений тільки на собі і на своїх досягненнях. Сенс всього фільму

показати індивідуальність і її саморозкритті, виявити сенс власного життя і своїх можливостей – це основні теми і ідей даного твору кіномистецтва.

У 1965-1967 роках знято радянський художній фільм «Війна і мир», кіноепопея в чотирьох частинах, екранізація однойменного роману Льва Толстого, одна з найбільш високо бюджетних картин в історії радянського кінематографа. Фільм став відомий завдяки масштабним сценам батальних битв і застосуванню новаторської панорамної зйомки полів бою [41].

Фільм «Війна і мир» одна з наймасштабніших робіт в творчості С. Бондарчука – створення фільму зайняло близько 6 років (1961-1967). Фільм удостоєний премії «Оскар» за кращий фільм іноземною мовою (1969); премії «Золотий глобус» за кращий фільм іноземною мовою (1969); головним призом Московського міжнародного кінофестивалю 1965 року. Також 1-а серія («Андрій Болконський») – лідер прокату в СРСР в 1966 році.

Для всього радянського кінематографа в 1960 роки характерно звернення до літературної класики, зокрема до творів Л. Толстого і Ф. Достоевського. Крім того, для радянського кінематографа другої половини 1960-х років характерне звернення до ідеї Батьківщини.

У фільмі одним і основних кольорів, є зелений. Зелений колір – колір життя і початок життєвого оновлення. Колір життя проходить основним кольором по всьому твору. Саме зелений колір бачить глядач, коли починає дивитись першу частину твору, тут він має значення життя у всіх її проявах. У сцені зустрічі Болконського з зеленим дубом, тут колір набуває значення життєвого оновлення, можна навіть сказати, переродження.

Білий колір – колір, який несе в собі господнє походження. У кожній частині є білі хмари. Особливо значимими є хмари в сцені смерті Болконського. Наташа приходить в білому, як ангел, який зійшов з небес, щоб врятувати його від його забобонів і дати можливість знайти спокій. Більш того, в цій же сцені Болконський потрапляє в білу кімнату, як у вісні, так і наяву (лікарняна палата). Пізніше він сам набуває образ білого привида, який відкриває ворота в царство небесне.



Великі плани використовуються в емоційно і сюжетно важливі моменти фільму, а саме великі плани звичайних солдатів показуються, як фотографії. Таким чином, малюється груповий портрет війни. Суб'єктивна камера дозволяє нам встати на місце героїв і відчувати емоції, які вони відчувають. Також камера може возвеличити героя. Наприклад, капітан Тушин під час битви знімаються з нижнього ракурсу, що звеличує його фігуру і наділяє рисами богатиря.

Людські якості П'єра Безухова в фільмі розвиваються від сором'язливого П'єра в салоні Анни Шерер до сильного полоненого, який відкриває для пізнання частину миру. Андрій Болконський – князь, який переслідує тільки свої інтереси, але зіткнувшись зі смертю, переживає духовне перевтілення. У фільмі він говорить «Я помер, я прокинувся. Смерть – це пробудження» це пробудження від особистісного заради загального.

Наташа Ростова – національний дух, який міститься в кожній російській людині, тобто в народі. Це розкривається сценою, коли вона співає і танцює в російській хаті. Вона схильна до пристрастей і бажань.

Головне в романі – людські типи, носії руської національної вдачі. За словами самого Бондарчука, кожним кадром він хотів передати любов до своєї країни. У творі можна помітити міркування не тільки Л. Толстого, а й самого автора, так як антивоєнні міркування можна побачити і щодо недавньої Другої Світової Війни і сталінського терору проти своїх громадян. Тому екранізація даного твору актуальна для 1960-х років: для людей того часу були характерні міркування про місце людини на землі, про життя і смерті. Як говорив сам С. Бондарчук: «Наша головна турбота – зберегти дух роману і в той же час подивитися на нього очима сучасності». Епіграфом до фільму виступило висловлювання Л. Толстого: «Всі думки, які мають величезні наслідки – прості. Вся моя думка в тому, що якщо люди порочні пов'язані між собою і становлять силу, то людям чесним треба зробити те ж саме» [41].

У фільмі можна виділити головну тему – це тема патріотизму, тому у фільмі так важливий великий план осіб безіменних солдат. Саме завдяки патріотизму і російському духу народ переміг військо Наполеона. Більш того, фільм закликає до дружності і братерства людей всього світу.

Одним з головних відмінностей двох екранізацій, є те, що твір К. Видора сконцентровано на індивідуальностях, а саме на трьох головних персонажах, тоді як другорядні герої дані лиш епізодично. Так само тут немає звернення до природи, природа виступає лиш фоновим елементом і не відображає душевні переживання героїв. У фільмі С. Бондарчука природа – це ключовий елемент, який формує не тільки характер персонажа, а й розкриває деякі сюжетні лінії. Більш того, природа виступає не тільки навколишнім середовищем, а й самим Абсолютом.

У порівнянні з голлівудським фільмом 1956 року, де увагу глядача в основному залучено до романтичної сюжетної лінії і особистого життя героїв, твір радянського кіномистецтва більш масштабний і багатоплановий.

Таким чином, твори радянського і зарубіжного кіновиробництва створювалися за одним твором класичної літератури, але через різниці світогляди були створені два абсолютно різні твори за змістом.

### **2.3. Роман Л. Толстого «Війна і мир» у роботах художників**

Для практичної частини кваліфікаційної роботи є дуже корисно розглянути роботи образотворчого мистецтва на тему роману Л. Толстого «Війна і мир». Роботи художників розкривають атмосферу світського життя XIX ст., тому вивчення цих робіт надають можливість точно і ярко передати характери основних героїв та їх манери в хореографічній сюїті «Бал Наташі Ростової».

Роман «Війна і мир» почали ілюструвати ще в період його створення. Потім роман неодноразово ілюструвався радянськими та зарубіжними

художниками. Кожна епоха вносили свої особливості в мальовниче втілення епопеї Л. Толстого.

Першим серед художників, кому пощастило працювати в творчому співдружності з Толстим, був М. Башилов (1821-1870), далекий родич дружини письменника. Ці ілюстрації створенні художником понад сто років тому зберегли теплоту і привабливість до сьогодні. (додаток А)

А. Апсіт (1880-1944) ілюстрував «Війну і мир» для розкішного Ситинського видання 1912 року. Він створив величезну кількість картин, заставок, віньєток, вловив в тексті роману масу сюжетів, та відтворив їх в своєму творчому пориві. (додаток Б)

Л. Пастернак (1862-1945) був першим російським художником, який вважав ілюстрування «самостійним видом художньої творчості». Він намагався передати не тільки сюжет, скільки психологічний стан та якісні характеристики героїв, колорит епохи, настрої кожної сцени.

Зовсім по-новому зазвучала «Війна і мир» в роки Великої Вітчизняної війни. Герої стали близькі, як ніколи, радянському народу. Художник К. Рудаков (1891-1949) перечитуючи роман Л. Толстого, робив в альбомі начерки олівцем і аквареллю. Багато з них свідчать про глибоке проникнення в світ толстовських образів, про уміння тонко передати живі риси індивідуального і типового в людській особі.

Виключно художня майстерність відрізняє кольорові акварелі В. Серова (1865-1911), нав'язні читанням роману «Війна і мир». Дар миттєвого занурення в самі різні культурні шари і історичні епохи дав можливість художниці Н. Рушевої (1952-1969) створити серію унікальних ілюстрацій до роману «Війна і мир». Художник Д. Шмарінов (1907-1999) зумів заново прочитати народно героїчну епопею Л. Толстого, висунувши на перший план наповненість.

Епопея 1812 року, відтворена руками ілюстратора А. Ніколаєва дихає живою патріотичною пристрасстю і відчуттям всенародного братства, яке врятувало Росію в годину випробування. Художник А. Ніколаєв передає

відчуття миру з першого ж портрету. Світ як «відсутність війни» – лише перший і елементарний сенс цього слова для автора великої епопеї. Вище ми зазначали який «світ» він мав на увазі, називаючи «Війною і миром» свою книгу, – світ людей, всесвіт, світопорядок. Це те, що прагне передати художник А. Ніколаєв, зображуючи мирне життя героїв Л. Толстого перед великим випробуванням народної війни

Кращі ілюстрації художників допомагають усвідомити ідейний зміст роману, зрозуміти характер його героїв, проникнути в їх внутрішній світ, більш глибоко відчувати сторінки історії і час, на тлі якого відбуваються події роману. Вивчення всіх цих аналогів дало можливість створити хореографічну сюїту «Бал Наташі Ростової» та передати атмосферу, характер, манер світського суспільства XIX ст..

#### **2.4. Танцювальна культура XIX ст..**

Основою для створення хореографічної сюїти «Бал Наташі Ростової» стала танцювальна культура XIX ст.. Етикет XIX століття – складне явище, яке жорстко регламентувало життя людини того часу. Гарні манери і вміння танцювати відігравали значну роль в кар'єрі молодого людини. Бальний етикет включав в себе не тільки одяг, манери, виконання танців, а й належне оформлення приміщень для балу.

У танцювальній культурі XIX ст.. костюм мав велике значення, також від костюму залежали рухи танців. Коли костюм був легким, то й рухи ставали швидшими. Протягом XIX століття неодноразово змінювався силует жіночого плаття. На початку століття плаття носили без корсету (стиль Ампір), талія сукні завищена, під грудьми, рукава – ліхтариком. До бального плаття покладалися довгі рукавички. Взуття легке, без каблуків. Але, починаючи з 20-х років і до кінця століття, під плаття обов'язково надягався корсет, форма якого також неодноразово змінювалася залежно від моди.

Незмінними залишалися необхідні аксесуари, без яких неможливо було з'явитися в суспільстві. Це віяло, рукавички і маленька сумочка. З'явитися на балу або прийомі без коштовностей на шиї і без зачіски було також неприпустимо. Необхідною річчю на балу були бальні книжки, в яких дами відзначали імена кавалерів, які запросили їх заздалегідь на танець.

Самою характерною деталлю чоловічого бального костюма XIX століття є фрак. До фракату носили білу краватку, зав'язану бантом. Протягом перших десятиліть на балах ще носили короткі штанці, незабаром їх замінили довгі штани. Бальне взуття – відкриті легкі туфлі з пряжкою. Костюм кавалера XIX століття доповнювали білі рукавички, тростина, парасолька, лорнет на стрічці у жилеті, годинник на ланцюжку [38, с. 23].

XIX століття – століття масових танців, тоді відбулася зміна стилів бальної хореографії. В кінці XVIII століття в бальній програмі з'явилися нові танці – контрданс, полонез та вальс. За участю модних французьких танцмейстерів в Європі набули поширення слов'янські бальні танці – полонез, вальс, мазурка, полька, краков'як. Характерною особливістю танців була – простота лексичної побудови та доступність масового виконання.

Одним з найпопулярніших танців століття стає вальс. Батьківщиною вальсу по праву вважають Німеччину і Австрію. Історія вальсу налічує трохи більше двохсот років. Назва танцю походить від німецького слова «walzer», яке означає кружляти, обертатися. За однією версією прабатьком вальсу вважається лендлер – тридольний танець німецьких і австрійських селян, за іншою – німецький стрімкий Вальцер. Основу вальсу становить плавне, безперервне кружляння пари з одночасним рухом по залу. Вальс відноситься до бальних танців, тобто його виконують двоє – чоловік і жінка. Якщо раніше його танцювали на балах, то тепер на урочистих заходах [38, с. 123].

Буржуазія із захопленням прийняла танець, який з часом проник на світські бали і прийоми, правда, зазнавши безліч негативних відгуків. Вальс вважали «розпусним», «ганебним», позбавленим здорового глузду, що порушує норми моралі та етики. Облагороджена музика композиторів епохи

романтизму (І. Штрауса, Й. Ланнера та ін.) дала поштовх для розвитку граціозного, легкого і красивого вальсу. До кінця XIX століття вальс став повноправним танцем на придворних балах. Його популярності посприяла королева Вікторія, пристрасна любителька бальних танців, особливо вальсу.

Полонез називають «королем маршів» за його граціозність, урочистість і велич. Цей танець був обов'язковою частиною придворних балів. Без нього не обходилися важливі урочисті заходи у монарших та королівських осіб. Він ніби був створений для демонстрації власного блиску і слави, чим і заслужив особливу любов королів. Це танець - хода, неспішний і стриманий. Чоловіки і жінки парами виходять в зал, повільно просуваються по ньому, весь час орієнтуючись на першу пару. Саме вона задає характер танцю. Це танець-імпровізація, де провідну роль відіграє перша пара, яка знає всі ритуали і правила. Так, полонез починається з рітурнелі або музичного вступу. Тільки після цього перший кавалер запрошує всіх до танцю. Полонез складається з простої хореографії. Хоча простою вона здається лише на перший погляд. Не всі здатні тримати поставу протягом тривалого часу і наповнювати кожне па граціозністю і витонченістю.

Протягом довгого часу не існувало єдиної точки зору на питання походження полонезу. Одні фахівці вважали, що танець має французьке коріння, інші – що в ньому відчуваються іспано-арабські традиції. Вірною в своїх міркуваннях виявилася третя сторона, на думку якої «винуватицею» зародження полонезу можна вважати Польщу. У 1711 році – полонез починає поширюватися по королівським дворам Франції, Німеччини, Швеції та інших країн. Придворні танцмейстер змінювали хореографію, додавали нові елементи, надаючи танцю неповторний національний шарм. Полонез дуже міцно влаштувався в придворну культуру королівських сімей. Без нього не обходилася жодне весілля, бал або офіційний захід. Його танцювали кілька разів за вечір, урочисто проходячи парами по колу.

У XIX ст. танець мазурка стає міжнародним бальним танцем. Вивчення цього танцю вимагає набагато більше часу, терпіння і мистецтва, ніж

вивчення інших танців. Головна чарівність цього оригінального танцю і вся його притягальна сила полягає в тій порівняльній особистісній свободі, з якою кожен може, на свій розсуд, складати комбінації, які йому заманеться, аби не вийти з такту і не заважати іншим. Мазурка – легка і життєрадісна, лірична і граціозна. Імпровізаційний характер, запальна темпераментна музика здобули славу цьому танцю і в ХХ ст. Танець має сценічну розкутість, демонструє віртуозність кавалера і вимагає легкості від дами. Крім того, мазурка технічно збагачує виконавців, її елементи можуть бути обрані, виходячи з можливостей виконавців, згідно їх віку та рівня підготовки [38, с. 111].

Ці три танця полонез, вальс та мазурка стали основою для створення хореографічної сюїти «Бал Натани Ростової» за мотивами роману епопеї Л. Толстого «Війна і мир».

## ТВОРЧІЙ ПРОЕКТ

### РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БАЛ НАТАШІ РОСТОВОЇ»

#### 1.1. Основні характеристики хореографічного твору

**Назва** — Бал Наташі Ростової

**Тема** — Любові

**Ідея** — Нема величі там, де нема простоти, добра і правди

**Вид хореографії** — бальна хореографія з елементами історичного бального танцю

**Жанр** — побутовий

**Форма** — сюїта

**Час дії** — 19 століття, вечір

**Місце дії** — Росія, Санкт-Петербург, палац пані Шерер, велика зала на першому поверсі

#### 1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика

**Наташа Ростова** — дочка багатого графа Ростова, творча натура, з народження оточена розкішшю та турботою. Немислима красуня та кокетка з блискучими чорними очима, з гострими рисами обличчя, молода чарівність з чорними кучерями, тоненькими, крихітними оголеними руками. Її природня краса відрізняла її від інших.

**Андрій Болконський** — князь, син Миколи Болконського. Невисокий молодий чоловік, з красивим, благородним обличчям. Честолюбний, небагатослівний, стриманий у прояві емоцій, має непохитну волю. Цей тип людини з високими моральними цінностями.

**П'єр Безухов** — молодий, масивний чоловік в окулярах з «наглядним і природним» поглядом. Добре освічений, розумний, має дуже добрий і м'який характер, але він абсолютно непрактичний.



**Анна Павлівна Шерер** — 40-річна незаміжня дворянка, розумна, глузлива і чутлива. Досить приємна жінка, має виняткову вихованість і чудові манери.

**Соня**- племінниця графа Ростова. Це тиха, добра, скромна дівчина з м'якими рисами обличчя. Вона здатна не тільки любити, але і жертвувати собою заради любові до сестри.

### 1.3. Лібрето

У велику залу дворянки Шерер з'їжджаються найвпливовіші гості, і в їх числі сім'я Ростових. Урочисто відкривається бал, кавалери запрошують дам, в повітрі панує атмосфера балу. Відкриттям балу стає танець полонез, в якому відбувається знайомство Наташі Ростової та Андрія Болконського. Їх очі зустрічаються, і вони продовжують танцювати під звуки полонезу.

Після завершення танцю полонез, у Андрія та Наташі зародилися почуття один до одного, і Андрій вирішує запросити Наташу на танець вальс. Танцюючи цей танець, вони не могли відірвати очей одне від одного, вони розуміли, що їх почуття взаємні. Цей вальс став символом їхнього кохання.

Після завершення вальсу Наташа вирішує перепочити, але П'єр запрошує її на танець мазурку. В той момент Андрій відчував обурення, і вирішує запросити на танець Соню. Танцюючи мазурку в різних парах, Наташа і Андрій відчували бажання танцювати разом.

При зміні пар, Наташа опиняється з Андрієм, їх очі наповнені потягом і натхненням одне до одного, вони продовжують кружляти у вальсі, насолоджуючись одне одним і думаючи, що цей вечір буде тривати безкінечно.

### 1.4. Розгорнутий зміст

Вступ

Вечір. Санкт Петербург. Літо. Гості з'їжджаються на бал до фрейліни Анни Павлівни Шерер, вітають один одного, знайомляться, ведуть світські

бесіди. Шерер з великою гостинністю приймає всіх. Сім'я Ростових була в списку запрошених. Перший бал Наташі означав остаточне дорослішання: дівчина ставала нареченою, входила в світське суспільство.

Коли Наташа разом з Сонею і батьками зайшла в яскраво освітлені зали, її очі розбігалися, вона була щаслива від того, що вона нарешті на балу, що навколо багато дам в ошатних сукнях, так красиво прикрашені зали, так яскраво виблискують дзеркала, звучить музика. На її обличчі мимоволі відбивалося щастя, це щире захоплення.

### 1 частина

Всі гості прибули. Можна урочисто відкривати бал! Раптом все заворушилося, натовп заговорив, просунувся, і між розсунувшись рядів, при звуках музики увійшли господар з господинею. Вони йшли кланяючись направо і наліво. Більше половини дам мали кавалерів і йшли або готувалися йти в танець. Тим часом один з кавалерів запросив Наташу на танець. Відкриттям балу був танець полонез. Танцюючи, Наташа відчула на собі чийсь погляд, це був погляд Андрія Болконського. При зміні партнерів під час танцю, руки Наташі та Андрія стикнулися, вони посміхнулися один одному і продовжили танцювати.

### 2 частина

Пролунали чіткі і захоплююче мірні звуки вальсу. Князь Андрій стояв і дивився на те, як кавалери запрошували дам. Його погляд був спрямований на Наташу. П'єр підійшов до князя Андрія і вказав у бік Наташі. Болконський вийшов вперед, у напрямку, який показав йому П'єр. Підходячи до Наташі, Андрій запропонував тур вальсу, вона кивнула головою і підняла руку поклавши на плече князя Андрія. Вони кружляли у вальсі- ніби їх ніхто не бачить, їх почуття були взаємні. Цей вальс став символом їхнього кохання.

### 3 частина

Після першого танцю Наташі з Андрієм у неї не було відбою від кавалерів. Але майбутні кохані вже не втрачають один одного з виду. Так як Наташа не була обділена увагою кавалерів, вона частину передавала Соні.

Натанцювавшись, Наташа вирішила трохи відпочити. Тим часом увагу П'єра привернула Наташа, яка стояла осторонь, і він вирішує її запросити на танець мазурку. Наташа мабуть думала відмовитися, але весело підняла руку на плече П'єра і посміхнулася. В очах Андрія палала лють. Він був у глибокому невдоволенні від побаченого, тому він запрошує Соню на танець. Всі гості балу з цікавістю дивилися на танцюючі дві пари. Натанцювавшись, Наташа не помітила, як опинилася в парі з Андрієм, чому була дуже рада, а Соня з П'єром.

#### 4 частина

Ніжний і плавний характер вальсу змінив рухливу і ритмічну мазурку. Наташа з Андрієм довго стояли і дивилися один одному в очі. Андрій підхопив Наташу і вони закружляли у вальсі. Вони танцювали не чувши що відбувається навколо, їм було так добре разом, як ніби цей вечір тривав нескінченно.

### 1.5. Драматургія

#### Загальна драматургія

Експозиція- урочисте відкриття балу у дворянки Шерер

Зав'язка- знайомство Наташі з Андрієм в танці полонез

Розвиток дії- танець вальс Наташі та Андрія, зародження почуттів між ними

Кульмінація- лють Андрія на побачений танець Наташі з П'єром, танець мазурка в різних парах

Розв'язка- вальс Наташі та Андрія як символ вічної любові

#### Драматургія 1 частини

Експозиція- урочисте відкриття балу

Зав'язка- вихід господаря і господині для привітання гостей

Розвиток дії- запрошення дам кавалерами на танець

Кульмінація- знайомство Наташі та Андрія

Зав'язка- продовження танцю полонез

### **Драматургія 2 частини**

Експозиція- кавалери запрошують дам на танець вальс

Зав'язка- нерішучість Андрія запросити Наташу на танець вальс, вказівка П'єра в сторону Наташі

Розвиток дії- запрошення Андрія на танець вальс Наташу

Кульмінація- танець Наташі та Андрія

Розв'язка- танець вальс символ любові Наташі та Андрія

### **Драматургія 3 частини**

Експозиція- запрошення П'єра до Наташі на танець мазурку

Зав'язка- обурення Андрія в сторону П'єра

Розвиток дії- запрошення Андрієм Соню на танець

Кульмінація- зміна партнерів, Наташа виявляється у парі з Андрієм а Соня з П'єром

Розв'язка- продовження танцю мазурка в інших парах

### **Драматургія 4 частини**

Експозиція- зміна мазурки вальсом

Зав'язка - Наташі і Андрій довго дивилися один одному в очі

Розвиток дії - Андрій підхопив Наташу і вони закружляли у вальсі

Кульмінація - танець Наташі та Андрія

Розв'язка - Наташа та Андрій стояли та дивилися одне одному в очі, і думали, що цей вечір нескінчений

## **1.6. Музичний аналіз**

Сюїта складається з 4 частин:

- 1) «Полонез» з опери «Є.Онєгін» П.И. Чайковського
- 2) «Вальс» Арама Хачатуряна
- 3) «Мазурка» з опери «Життя Царя» М.І. Глінка
- 4) «Вальс квітів» з балету «Лускунчик» П.И. Чайковського

## Частина 1

В якості музичного матеріалу використана фонограма «Полонез» з опери П.І. Чайковського «Є. Онегін» у виконанні симфонічного оркестру

124 такти тривалістю 3 хвилини 33 секунди

Музичний розмір  $\frac{3}{4}$

Темп - помірний, лад - мажорний

З 1 по 26 такт – вступ - урочисте, бравурне, насичене, акцентоване оркестрове звучання.

З 27 по 37 такт - проходить перша тема

З 38 по 42 такт - репризне повторення основної теми

З 43 по 52 такт - оркестрова розробка основного матеріалу першої теми за допомогою ускладнення ритміки та мелодики

З 53 по 64 такт - репризне проведення основної теми

З 65 по 76 такт - проходить друга тема, заснована на гармоніях мелодики основної теми в розробці (мелодійно і гармонійно розвивається)

З 77 по 93 такт - репризне проведення основної теми зі збільшенням динаміки

З 94 по 102 такт - епізод, в якому розвиток відбувається на матеріалі основної теми

З 103 по 126 такт - завершальне проведення основної теми бравурно, акцентовано на форте.

## Частина 2

В якості музичного матеріалу використана фонограма «Вальс» Арама Хачатуряна у виконанні симфонічного оркестру

136 тактів тривалістю 2 хвилини 20 секунд

Музичний розмір -  $\frac{3}{4}$

Темп - швидкий, вальсовий, лад - мажорний

З 1 по 12 такт - вступ з насиченим оркестровим характером

З 13 по 40 такт - основне проведення теми на піано, лірично у скрипок

З 41 по 68 такт - друге проведення теми- динаміка зростає до форте

З 69 по 108 такт - звучить друга тема (двічі) в кінці першого проведення відбувається уповільнення

Друге проведення йде у первісному темпі

З 109 по 136 такт - основне проведення теми з насиченою оркестровою фактурою на форте

### **Частина 3**

В якості музичного матеріалу використана фонограма «Мазурка» з опери «Життя Царя» М.І Глінка

50 тактів тривалістю 1 хвилина 04 секунди

Музичний розмір  $\frac{3}{4}$

Темп - швидкий, рухливий, лад - мажорний

З 1 по 5 такт - вступ з насиченою фактурою на форте, у стриманому темпі

З 6 по 21 такт - проходить проведення основної теми, бравурно, акцентовано на форте

З 22 по 38 такт - проведення другої теми, мелодійно, лірично

З 39 по 50 такт - репризне проведення основної теми з більш насиченою оркестровою фактурою на форте

### **Частина 4**

В якості музичного матеріалу використана фонограма: «Вальс квітів» з балету П.І. Чайковського «Лускунчик» у виконанні симфонічного оркестру

218 тактів тривалістю 3 хвилини 28 секунд

Музичний розмір  $\frac{3}{4}$

Темп - швидкий, вальсовий, лад - мажорний

З 1 по 4 такт - вступ

З 5 по 20 такт - основне проведення теми у мідних духових інструментів, характер ніжний, м'який, ліричний

З 21 по 36 такт - друге проведення теми характерно з додаванням підголосків

З 37 по 68 такт - друга тема у струнних також лірично, з насиченим щільним звучанням

З 69 по 90 такт - у другій половині теми відбувається незначний розвиток

З 91 по 106 такт - репризне (буквальне) повторення основної теми у мідних духових інструментів, з таким же прихованим характером

З 107 по 122 такт - друге проведення основної теми, характерно з додаванням підголосків

З 123 по 154 такт - проведення другої теми у струнних інструментів

З 155 по 162 такт - кульмінаційний момент характеризується активним розвитком з підвищенням динаміки, проведення основної теми у мідних духових інструментів на форте

З 163 по 178 такт - відбувається падіння динаміки до піано

З 179 по 186 такт - основне проведення теми йде в розвитку у мідних духових інструментів

З 187 по 218 такт - перехід на другу половину другої теми у струнних інструментів. Фінал завершального номеру сюїти- насичений, бравурний, що звучить (tutti) у всього оркестру

### **1.7. Костюми**

**Наташа Ростова** - костюм у вигляді білого димового плаття на рожевих шовкових чохлах, рукава сукні короткі, зроблені «ліхтариком», до плаття покладаються білі довгі рукавички, вище ліктя. На ногах шовкові ажурні білі панчохи, білі атласні черевички з бантиками на невеликому каблучці. Сукня розшита античним орнаментом, прикрашена по вирізу і подолу мереживом і оборками. З тканин використані серпанок, атлас, муслін. Довжина сукні залишає відкритими ступні.





**Андрій Болконський** - полковничий білий мундир ( по кавалерії), високий стоячий комір, що не сходиться спереду, білі панчохи, білі рукавички, білі черевики



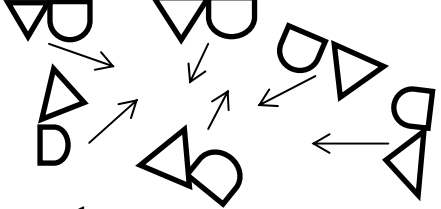
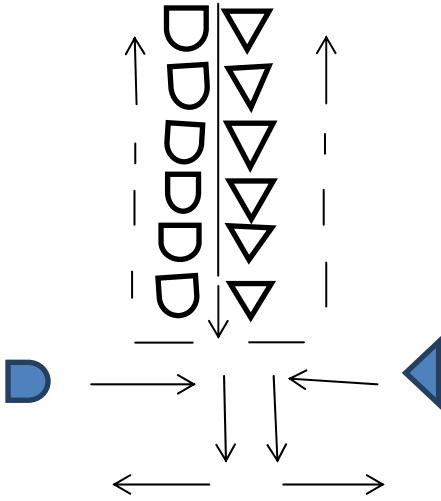
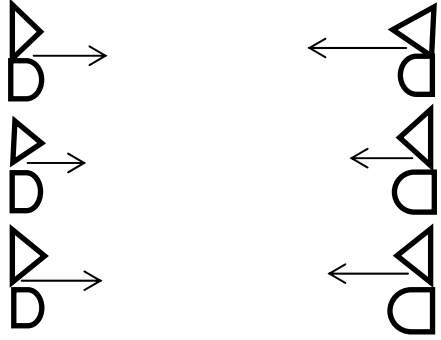
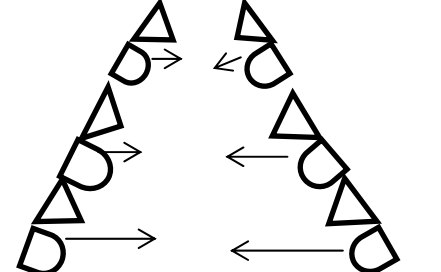
**П'єр Безухов** - костюм складається з сірого фраку з тонкого оксамиту, рукава фрака зшиті так, що видніються манжети білої сорочки, застібнуті запонками з перламутровими гудзиками. Бежевий оксамитовий однобортний жилет, мереживне жабо, суконні штани світлого кольору, зав'язані у колін витонченими бантами і уздовж шва бічними кишенями, атласні білі панчохи, черевики чорного кольору.

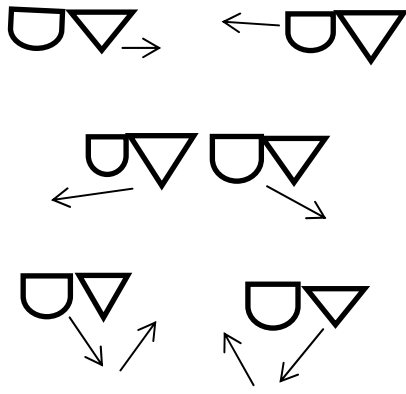
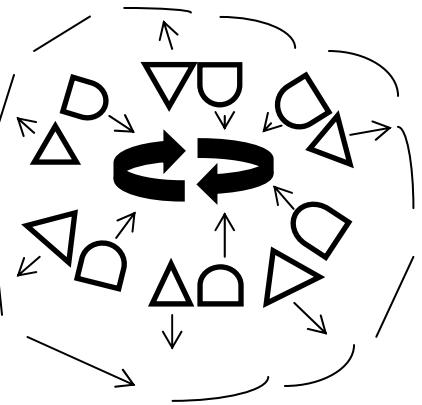
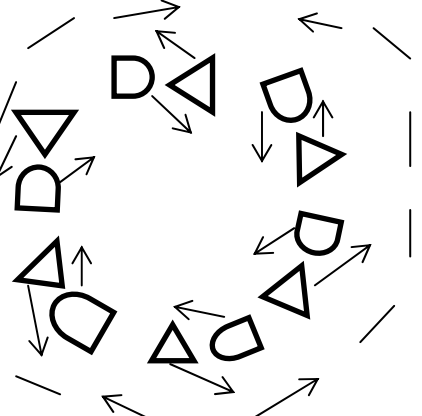


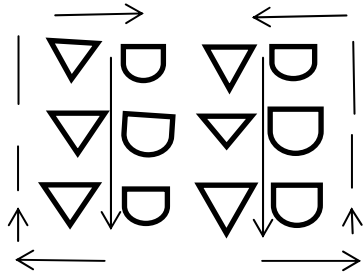
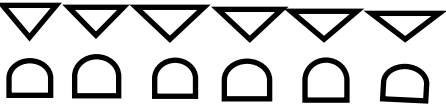
## РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «БАЛ НАТАШІ РОСТОВОЇ»

### Частина 1

Композитор – П.І Чайковський «Полонез» - 124 такти, муз. розмір- 3/4

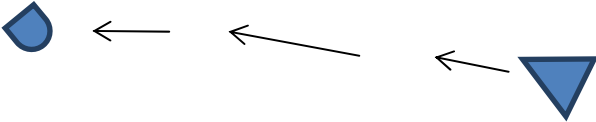
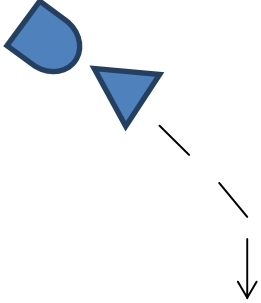
 <p>мал.1</p>	<p>Запрошені гості сходяться на бал, вітаються один з одним, роблять реверанси та чекають на відкриття балу, та приєднуються до цього величавого танцю Полонез. 1-20 такт</p>
 <p>мал.2</p>	<p>Виходить господар з господинею для привітання гостей та відкриття балу, та гості рухаються колоною вперед та розходяться на дві сторони. 21-26 такт</p>
 <p>Мал.3</p>	<p>Дві колони рухаються основним кроком полонезу до центру зали, переміщуючись зі зміною положень партнери праворуч а партнерки ліворуч. 27-38 такт</p>
 <p>Мал.4</p>	<p>Утворивши малюнок трикутником обличчям один до одного гості вітаються один з одним та зі своїми партнерами, партнери роблять обхід навколо партнерки. Та основним кроком змінюються лініями 39-59 такт</p>

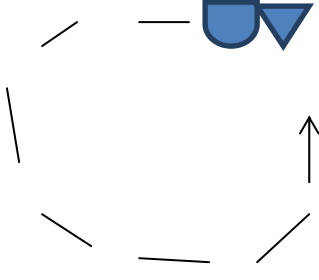
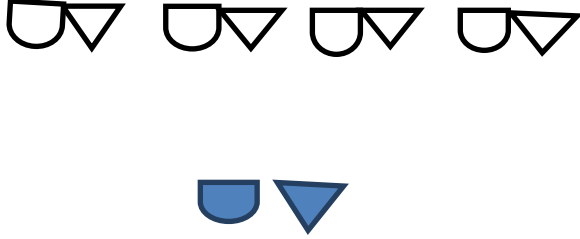
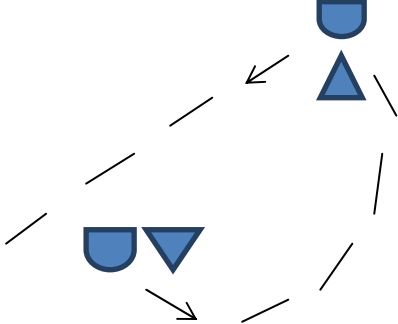
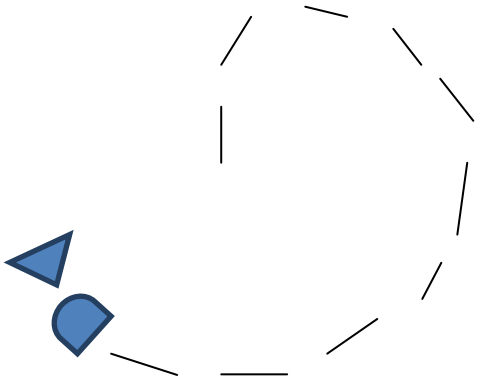
 <p>Мал.5</p>	<p>У малюнку 5 пари переміщуються до-за-до 60-63 такт Та розходяться на коло основним кроком у положенні пліч о пліч 64-65 такт</p>
 <p>Мал.6</p>	<p>Дівчата заходять у внутрішнє коло, та йдуть у напрямку за годинниковою стрілкою, а хлопці йдуть по зовнішньому колу у напрямку проти годинникової стрілки перемінним кроком 66-75 такт</p>
 <p>мал.7</p>	<p>Дійшовши до своєї партнерки гості балу роблять «Шен» йдучи по колу: дівчата за годинниковою стрілкою, а хлопці проти годинникової стрілки та пропускаючи одне одного то з одної сторони то з другої 76-83 такт В колі пари утворюють «Обхід партнерки» та переміщуються у кінець зали 84-93 такт</p>

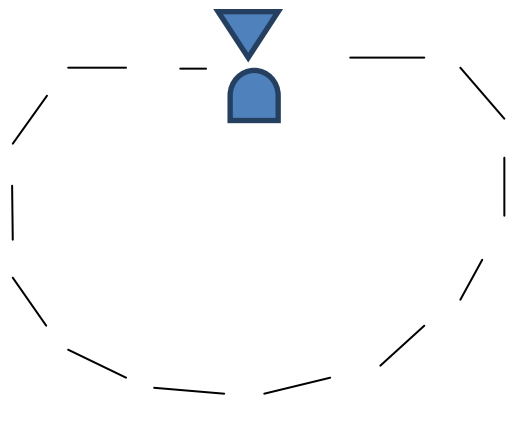
 <p>Мал.8</p>	<p>Гості йдуть перемінним кроком вперед по дві пари поряд, та розходяться у різні сторони. 94- 105 такт</p>
 <p>Мал.9</p>	<p>У лінії пари виконують віконце та обхід партнерки обличчям один до одного 106-124 такт</p>

## Частина 2

Композитор Арам Харачурян «Вальс» - 136 тактів, муз.розмір -3/4


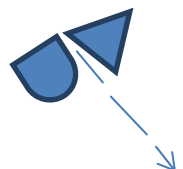
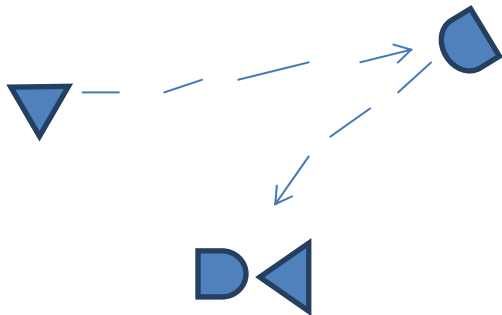
 <p>Мал.1</p>	<p>Андрій Болконський «доріжкою» направляється до Наташі Ростової 1-12 такт</p>
 <p>Мал.2</p>	<p>Андрій робить уклін, Наташа йому відповідає, і Андрій запрошує її на танець 13-20 такт</p>


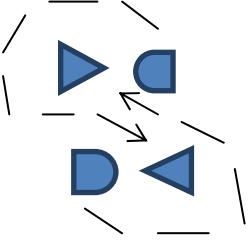
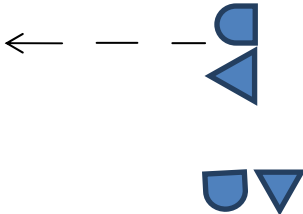
 <p>Мал.3</p>	<p>На центрі зали вони танцюють баянсе, розкриття у положенні пліч о пліч та починають робити правий оберт вальсу по півколу, зміну, контра чек, флекер та розкриття. 21-39 такт</p>
 <p>Мал. 4</p>	<p>Дійшовши до центру зали, Наташа та Андрій з гостями балу роблять розкриття з поворотом, правий оберт з поворотом у положенні пліч о пліч, баянсе з обертом, та обхід партнера. 40- 68 такт</p>
 <p>Мал.5</p>	<p>Наташа з Андрієм роблять доріжку, Наташа обертається під рукою партнера роблячи мах рукою на сильну долю в музиці та два оберти під рукою. Дійшовши до верхнього правого кутка роблять баянсе, з підтримкою 69-88 такт.</p>
 <p>Мал.6</p>	<p>Наташа з Андрієм танцюють правий оберт віденського вальсу з півотом, підтримку, флекер, оверсвей, мах ногою партнерки. 89- 108 такт</p>

 <p>Мал.7</p>	<p>Наташа з Андрієм роблять правий та лівий оберт віденського вальсу, зміни, флекер, підтримку та заключну позицію. 109- 136 такт.</p>
--	--

### Частина 3

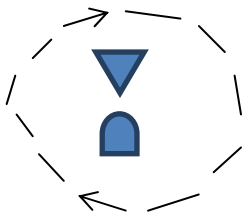
Композитор М.І Глінка «Мазурка» з опери «Життя Царя» - 50 тактів,  
муз.розмір  $\frac{3}{4}$

 <p>Мал.1</p>	<p>П'єр ковзним кроком підходить до Наташі Ростової та запрошує її на танець 1-13 такт</p>
 <p>Мал.2</p>	<p>П'єр та Наташа виходять на центру зали ковзним кроком у положенні пліч о пліч. 14-21 такт</p>
 <p>Мал.3</p>	<p>П'єр з Наташою виконують на середині зали Assamble та Pas boite. В цей же час Андрій запрошує Соню на танець та вони виходять також до центру зали. 22-29 такт</p>

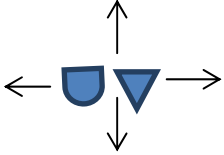
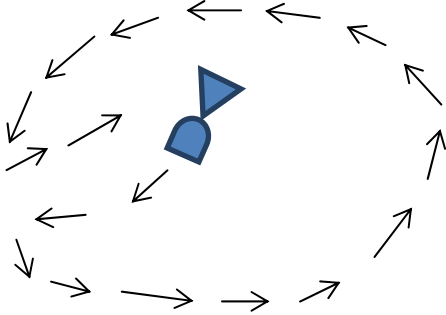
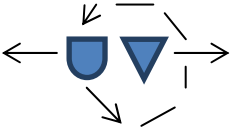
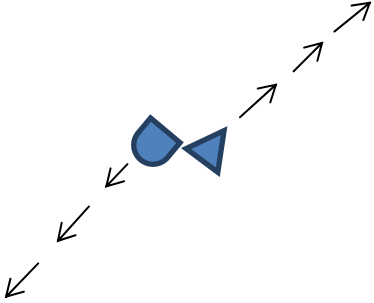
 <p>Мал.4</p>	<p>Зійшовшись до центру зали дві пари виконують holubies з просуванням в сторону, ключ та бігучі шаги. 30-38 такт</p>
 <p>Мал.5</p>	<p>Роблячи обхід навколо партнера Наташа опинилася в парі з Андрієм, а Соня з П'єром 39- 46 такт</p>
 <p>Мал.6</p>	<p>П'єр та Соня вирішили відлучитися від танцю. Андрій та Наташа виконали розкриття з обертом, та позицію коли партнер стоїть на одному коліні а дівчина стоїть тримаючи партнера за руку. 47-50 такт.</p>

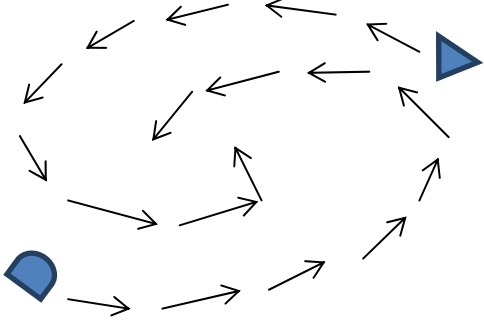
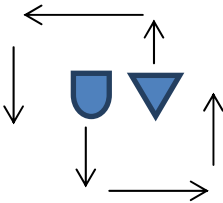
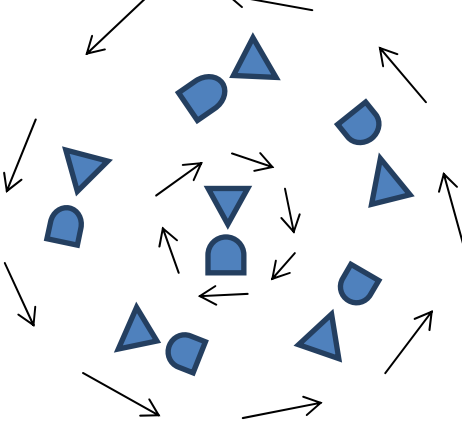
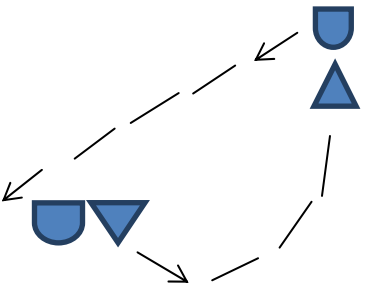
#### Частина 4

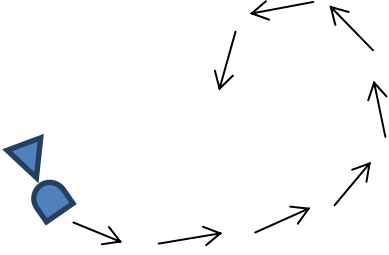
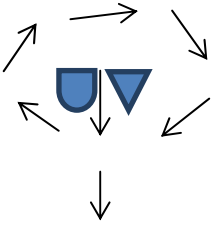
Композитор П. І. Чайковський «Вальс квітів» з балету «Лускунчик» - 218 тактів, муз. розмір  $\frac{3}{4}$

 <p>Мал.1</p>	<p>Наташа з Андрієм роблять флекер, та підтримку, Андрій крутить Наташу на руках за годинниковою стрілкою. 1-20 такт</p>
--	--



 <p>Мал.2</p>	<p>Наташа та Андрій виконують основні кроки віденського вальсу по квадрату, оверсвей, браш ногою партнерки та оберт під рукою партнера. 21 - 36 такт</p>
 <p>Мал.3</p>	<p>Пара виконує правий та лівий оберт віденського вальсу по колу, використовуючи зміни, півоти, та оберти під рукою партнера, і знову повертається на центр зали. 37-68 такт.</p>
 <p>Мал.4</p>	<p>Пара виконує баянсе з подвійним обертом у різні сторони та партнерка робить обхід партнера спочатку за годинниковою стрілкою, а потім проти годинникової стрілки а партнер тим часом стоїть на одному коліні. Партнер підводячись, підхоплює партнерку і пара робить підтримку 69- 90 такт.</p>
 <p>Мал.5</p>	<p>Пара розходитья доріжкою у різні сторони, та робить оберти на місці 91-98 такт.</p>

 <p>Мал.6</p>	<p>Наташа та Андрій розкриттями вправо переміщуються за годинниковою стрілкою по колу, партнери роблять оберт доріжку та бальянсе. 99 – 122 такт</p>
 <p>Мал.7</p>	<p>Пара на центрі зали робить розкриття з обертом під рукою партнера, до за до, оверсвей, троувей, контра чек та флекер та підтримка. 123- 154 такт.</p>
 <p>Мал.8</p>	<p>Пари рухаються по колу проти годинникової стрілки правим та лівим обертом віденського вальсу зі змінами, відтворюють контра чек та зміни. Наташа та Андрій у центрі кола відтворюють флекер за годинниковою стрілкою, роблять підтримку та обертаються. 155 – 178 такт.</p>
 <p>Мал.9</p>	<p>Наташа з Андрієм роблять доріжку, партнерка обертається під рукою партнера, роблячи мах на сильну долю в музиці. Відтворюють бальянсе та підтримку. 179- 194 такт.</p>

 <p>Мал.10</p>	<p>Наташа з Андрієм переміщуються по колу правим обертом віденського вальсу. 195- 210 такт.</p>
 <p>Мал.11</p>	<p>Андрій з Наташою переміщуються вперед перемінним кроком, відкриваючи руки на сильну долю у музиці. Роблять флекер та закохано дивляться одне одному у вічі. 211-218 такт.</p>

## ВИСНОВКИ

Таким чином, у ході проведеної роботи було визначено особливості і специфіку викладання історично бального танцю у хореографічному колективі на прикладі теоретико-практичної розробки хореографічної сюїти «Бал Наташі Ростової».

Визначено, що основну роль у формуванні естетичних смаків у дітей займає мистецтво та хореографія. Танець завжди несе в собі творчий потенціал. В процесі занять дітей у хореографічному колективі вирішуються не тільки завдання естетичного виховання, але і розвивається гармонійний інтелектуально - творчий потенціал дитини.

Зазначено, що кожен танець в репертуарі дитячого хореографічного колективу повинен бути засобом морального, естетичного та етичного впливу на особистість, пробувати різні соціальні ролі, об'єднувати всіх виконавців в одному творчому процесі, розвивати гарну манеру поведінки.

Естетичне виховання гармонійної особистості дитини в хореографічному колективі стає також можливим шляхом включення дітей в процесі створення історично бального танцю, де відбувається їхній творчий розвиток і вдосконалення індивідуально особистісних якостей.

Виразні засоби історично бального танцю повинні враховувати психофізіологічні особливості дітей певної групи, бути простими, цікавими та різноманітними. Для проведення занять з історично бального танцю необхідно, зважати на критерії ідейності, художності та доступності, враховувати наступні вимоги: тематика танцю має бути близькою, зрозумілою та цікавою вихованцям хореографічного колективу.

Створення хореографічної композиції «Бал Наташі Ростової» стало наслідком прочитання роману епопеї Л. М. Толстого «Війна і мир», перегляду фільмів «Війна і мир» Кінга Видора та фільму Сергія Бондарчука, завдяки цим творам була визначена тематика та жанр хореографічної картини, сформовано її ідею, обрано місце і час дії.

Композиційно - постановчий план номеру «Бал Наташі Ростової» створювався на основі проведеного дослідження і являє собою режисерсько-балетмейстерське рішення майбутнього твору – сюжетної хореографічної картини на тему кохання.

Композиційна будова хореографічної сюїти включає різноманітні малюнки з використанням таких прийомів, як нарощування, крапка глядацького сприйняття, поєднання дії солістів з загальною групою виконавців, накладення.

Заняття історичним бальним танцем не лише вчать розуміти і створювати прекрасне, вони розвивають моральні якості особистості, образне мислення і фантазію, дають гармонійний пластичний розвиток дитини.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берёзова Г.А. Классический танец в детских хореографических коллективах. *Киев. «Музична україна».* 1979. 260 с.
2. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. *Москва. Искусство.* 1987. 556 с.
3. Боголюбская М. С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания: учеб.-метод. пособие для клубных работников. *М.: Клуб,* 1986. 92 с.
4. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие. *М. : Искусство,* 1987. 382 с.
5. Воронина. И. А. Историко-бытовой танец. *М.: Искусство,* 1980. 128 с.
6. Выготский Л. С. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. *М.: Педагогика,* 1982. 197.
7. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. *Москва. Просвещение,* 1991. 90 с.
8. Геращейко В. Вернуть в школу хореографию. *Воспитание школьников.* 1995 №6 С. 11-12
9. Гилева В. Е. Хореография как одно из средств эстетического воспитания // *Вопросы педагогики.* 2016. № 10. С. 20-23.
10. Громов Ю. И. Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе. *Львів,* 1962. 22 с.
11. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. *Ленинград. Искусство,* 1975. 124 с.
12. Еремина-Соленикова, Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время. *М. : Планета музыки,* 2010. 256 с.
13. Захаров. Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. *Москва. Искусство.* 1983. 237с.
14. Збротський М.М. Вікова психологія. посіб. *Київ. МАУП.* 1998. 92 с.

15. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI-XIX веков. *Калининград : Янтар. сказ*, 2004. 208 с.
16. Ивлева Л. Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом: учеб. пос. *ЧГАКИ*, 2004. 156 с.
17. Каган М.С. Воображение как антологическая категория. *Виртуальное пространство культуры: материалы науч. конф. СПб. СПбГУ (11-13 апреля) 2002*. С. 71-74.
18. Калинин А. Т. Эстетический идеал, искусство, познание. *М.: Изд-во Московского университета*, 1993. 119 с.
19. Карп П.М. Балет и драма. *Л.: Искусство*, 1979. 246 с.
20. Карташова Н.Н. Воспитание танцем. Челябинск: *Южно Уральское кн. изд-во*. 1976. 111 с.
21. Кветная О. В. Историко-бытовой танец в репертуаре хореографических коллективов. *Москва*. 1981 76 с.
22. Киященко Н. И. Художественное и эстетическое образование – фундаментальные основания культуры. *Искусство и образование*, 2001. (№3 (17)) С. 4-9
23. Колногузенко Б. М. Основы руководства и постановочной работы в самодеятельном ансамбле танца: метод. реком. *Харьков*, 1990. 58 с.
24. Колногузенко Б. М. Хореографічна композиція : методичний посібник з курсу «Мистец. балетмейстера». *Харків. ХДАК*, 2018. 208 с.
25. Колногузенко Б. М. Хореографічна сюїта : метод. Матеріали з курсу «Мистецтво балетмейстера». *Харків. ХДАК*, 2007. 106 с.
26. Колногузенко Б. М. Види мистецтв і хореографії. *Харків ХДАК* 2014. 320с.
27. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом. Частина 1. Хореографічна робота з дітьми: навч.-метод. посіб. *Харків. ХДАК*. 2005. 153 с.
28. Колногузенко Б. М. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. матеріали до курсу для від-ня магістрів хореографів. *ХДАК*, 2007. 86 с.

29. Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. *Ленинград. Искусство*, 1976. 272 с.
30. Красовская В. М. «Западноевропейский балетный театр». Очерки истории. Романтизм. М.: «АРТ», 1996. 432 с.
31. Лосева А.А. Психологическая диагностика одарённости Учебное пособие для вузов. М.: *Академический проект; Трикста*, 2004. 176 с.
32. Лосева Л. П. Особенности преподавания классического танца в детских школах хореографии // *Новая наука: От идеи к результату*. 2017. Т. 1, № 2. С. 37-40.
33. Любомирский Л.Е. Возрастные особенности движений у детей и подростков. *Москва. Педагогика*, 1979. 96 с.
34. Магасумова Э. Ю. Роль хореографии в творческом развитии детей // *Вестник научных конференций*, 2016. № 2-6 (6). С. 69-71.
35. Маркушка М. Теорія і методика роботи з дитячим колективом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич. 2015. (№ 12). С. 119-123.
36. Мартиненко О. В. Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом: навчальний посібник. *Донецьк. ЛАНДОН-XXI*, 2012. 232 с.
37. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. Пособие. *Екатеринбург*, 2015. 128 с.
38. Нарская Т.Б. Историко-бытовой танец Учебно-методическое пособие. Челябинск: ЧГАКиИ, 2009. 180 с.
39. Николаев Е. В. Нравственно-эстетическое воспитание школьников средствами танцевального искусства: монография. М., 2008. 105 с.
40. Осницкий А.К. Саморегуляция деятельности школьника и формирование активности личности. М.: *Педагогика*, 1986. 195 с.
41. Осипова Э. Сравнительный анализ произведений киноискусства «Война и мир»(1956) Кинга Видора и «Война и мир» (1965) Сергея Бондарчука [http://arteducation.sfu-as.ru/files/documents/osipova\\_voyna\\_i\\_mir.pdf](http://arteducation.sfu-as.ru/files/documents/osipova_voyna_i_mir.pdf)



42. Родин И. О. Л. Н. Толстой «Война и мир». Краткое содержание. Анализ текста. *Литературная критика. Сочинения*, 2006 270. с
43. Рындина О. А. Хореография как средство эстетического воспитания и развития детей (Электронный ресурс) : учебно-методическое пособие. М. : *Редакционно-издательский центр*, 2012. 73 с
44. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. Москва : *Просвещение*, 1986. 192 с.
45. Тригуб І. В., Тригуб С. В. Специфіка роботи дитячого хореографічного колективу. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Суми. 2015. (№ 1-2 (5-6)). С. 281-290.
46. Фриз П. І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини :дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / *Київська держ. Академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2007. 181 с.
47. Хайкара Н. А. Особенности эстетического воспитания подростков в контексте становления их авторской позиции на занятиях хореографией // *Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика*. 2008. Т. 14, № 1. С. 57-63.
48. Халтурина К. Е. Значение хореографии в развитии и формировании ребенка // *Вестник научных конференций*. 2017. № 25 (18). С. 111-113.

49.

**ДОДАТКИ**

## Додаток А



М. С. Башилов

Наташа Ростова і Борис Друбецкой

в романі «Війна і мир»

## Додаток Б



О. П. Апецт

ілюстрація до роману Л.М. Толстого  
«Війна и мир»

## Додаток В



О. В. Николаїв  
ілюстрація к роману Л.М. Толстого  
«Війна і мир»