

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ  
«МАЛЫШЕВСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

---

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ  
ПРОГРАММА В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА  
«ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО»

срок реализации учебной программы 8 лет

Итоговая аттестация по учебному предмету  
ПО .02.УП.03 «История хореографического искусства»

срок реализации учебного предмета 2 года

п.г.т. Малышева 2021 г.

## 1 билет. Танцы в Древности.

Танцы в древности постоянно связан с ритуалом. Ритуал - это жёстко предписанные традиции, порядок действий. Ритуалы могли быть охотничьими, военными, мужскими или женскими и тд. Танцы первобытности всегда являлись обрядовыми. Первобытные танцы коллективные и изобразительные. Названия многих древних танцев связаны с животными и птицами ("журавель", "гусачок") так развивалась изобразительность танца. Характерными движениями танца было - топанье. Были распространены танцы на корточках с кружениями и скачками. Принято было танцевать до потери пульса ( до конца). Пляски были очень распространены у народов древнего мира. Танцующие стремились к тому, что бы каждое движение, жест, мимика выражали какую-нибудь мысль, действие, поступок. Выразительные танцы имели огромное значение и в быту, и в общественной жизни. Очень часто праздничества начинались и сопровождались плясками.

1. Танцы древних греков можно разделить на священные (обрядовые, ритуальные), военные, сценические, общественно бытовые. Примерно такие же по характеру танцы были и у других народов.

2. Священные пляски, по преданию были перенесены в Грецию из Египта Орфеем. Он увидел их во время храмовых празднеств египтян. Эти пляски исполнялись под звуки лиры отличались строгой красотой. Танцы посвящались богам и богиням. Они отражали определенные дни трудового календарного года.

3. Военные пляски в древней Греции играли большую роль в воспитании мужества, патриотизма. Обычно такие танцы исполняли двое. Танцевали со стрелами, луком, щитами, факелы, мечи. Сюжет танца - отражение мифов и преданий о героях.

4. Сценические танцы древних греков были частью театральных представлений, причем каждому жанру существовали свои танцы. Во время танцев исполнители отбивали такт ногами, для этого они надевали особые деревянные и железные сандалии.

5. Общественно-бытовые танцы сопровождали семейные и личные торжества, государственные праздники. Именно общественно бытовые

танцы оказали большое влияние на возникновение сценического танца.

## **2 билет. Русский народный танец. Скоморохи.**

Русский народный танец — русское народное танцевальное искусство, представленное в виде народного самодеятельного или постановочного сценического танца. Для мужской пляски характерны удаль, широта души, юмор; женский танец отличается плавностью, величавостью, лёгким кокетством. Русские танцы являются неотъемлемой частью русской национальной культуры.

Зарождение народного танца, как отдельного подвида хореографии началось очень давно. Самыми первыми исполнителями русского народного танца являлись скоморохи.

Скоморохи — это значимое явление в эпоху Древней Руси. Они являлись обязательными участниками всех народных праздников.

Скоморохи пели веселые песни, создавали танцевальные постановки, одевались в яркие и оригинальные наряды, надевали маски.

Обязательными атрибутами на их веселых сценках были различные музыкальные инструменты: гусли, домры, волынки. Там, где были скоморохи, всегда присутствовала радость и веселье. Уличных артистов всегда встречали с радостью.

Культура скоморохов во все времена была понятной для народа и способствовала развитию национальной культуры.

Скоморохи сыграли значимую роль в развитии и становлении русского народного танца. Именно они превратили его в сценическую постановку и наполнили весельем и добротой, раскрыв всю глубину души русского человека.

Основы скоморошских танцев

Скоморохов-плясунов вполне можно считать первыми профессиональными танцорами. Они развивали русскую пляску, вопреки каким-либо

религиозным ограничениям, существующим в определенный период или запретам действующей власти.

Скоморошьи пляски отличались особой выразительностью. Их основу составляли:

- ♦ Разнообразные присядки;
- ♦ Дроби, которые представляли собой ритмичные постукивания ногами;
- ♦ Оригинальные повороты и прыжки.

Выполнение всех элементов требовало особенной ловкости и сноровки. Все движения объединялись в единое целое, создаваемым сценическим образом и несли определенную смысловую нагрузку.

Основные скоморошьи приемы в русском народном танце сохранились и до сих пор.

Большинство скоморохов путешествовали, но некоторые из них вели оседлый образ жизни.

Таким образом, оседлость артистов позволяла развивать в русском народном танце характерные черты характера русского народа, проживающего в определенной местности.

С другой стороны путешествующие скоморохи разнообразили мир танца и наполняли его новыми движениями, присущими для разных народностей.

Скоморохи в течение своего многовекового периода существования внесли огромный вклад в развитие русской танцевальной культуры.

Именно они разделили русские танцы мужские и женские. В первом случае требовалась демонстрация сил, ловкости и фееричного темперамента, а во втором – особенного изящества и мягкости.

Причем все это полностью соответствовало характеру и традициям народного искусства, развивающегося на протяжении столетий.

Скоморошьи танцы всегда были связаны с реальным миром и событиями в нем происходящими. Для этого использовались различные сатирические методы, выраженные с помощью танцевальных движений.

### **3 билет. Выдающиеся балетмейстеры народно-сценической хореографии 20 века.**

Жанровое многообразие народного танца, богатство тем и сюжетов. Обращение балетмейстеров к народному творчеству и танцевальному фольклору.

Массово развивались самодеятельные коллективы. Возникали новые сценические формы - ансамбли народных танцев, ансамбли песен и плясок. Появление в начале 20 века народно-сценического танца. Сохранение коллективами фольклорных образцов и развитие дальше народного танцевального искусства.

Русская народная хореография - теорию развития создал Касьян Голейзовский. Касьян Ярославич Голейзовский (5 марта 1892 - 4 мая 1970) - русский хореограф и танцор. Он был пионером московского авангардного балета 1920-х годов.

Усиленно занимался балетмейстерской деятельностью и педагогической работой. Поиск новых путей развития балета, желание экспериментировать, стремление к более полному воплощению человеческих чувств и устремлений на сцене. Оригинальность, нестандартность постановок. Ведущая форма - миниатюра. Попытки синтезировать классический танец и пластический танец. Глубоко изучал национальные культуры. Работал на сценах не больших частных театров.

Открытие театра народного творчества (1935). Первый фестиваль народного танца (1936).

Организация ансамбля народного танца СССР под руководством Игоря Александровича Моисеева (1938).

Моисеев Игорь Александрович. Советский и российский хореограф, балетмейстер, артист балета, художественный руководитель Государственного академического ансамбля народного танца. Родился 8 января 1906 года в Киеве.

Моисеев создал первую в стране профессиональную школу народного танца.

С тех пор её выпускники пополняют не только труппу самого ансамбля, но и все ведущие коллективы России.

Моисеев создал не музей танцевального фольклора, а новый зрелищный жанр: театр народного танца. Сегодня в репертуаре ансамбля несколько сотен народных танцев.

Деятельность Игоря Александровича Моисеева достойно оценена современниками. Он обладатель уникального количества титулов. Многие государства мира также отметили великое искусство И. А. Моисеева.

Надежда Сергеевна Надеждина и Государственный академический хореографический ансамбль "Берёзка".

Советская танцовщица, артистка балета, балетмейстер, хореограф и педагог. Народная артистка СССР. Лауреат Сталинской премии третьей степени. Герой Социалистического Труда. Основатель и художественный руководитель Государственного академического хореографического ансамбля «Берёзка», который с июня 2000 года носит её имя.

Именно она и придумала эти невероятные хороводы, где первыми исполнительницами стали колхозницы Калининской области. Она создала новый стиль в хореографии, от которого пришёл в восторг весь мир. Танцы «Тройка», «Карусель», «Узоры», «Северное сияние», «Сударушка», «Русский фарфор», «Лебёдушка». Ансамбль много гастролировал по СССР и зарубежом. Это были гениальные композиции и русские прекрасные танцы.

Это было соединение народного фольклора и классического танца. Она помнила прекрасно, как проводились народные гуляния на берегу реки Камы, когда была ещё ребёнком. Каждый образ продумывался до мелочей: пластика, костюмы, музыка. Кажется, что движения очень простые, но это обман, потому что в каждом наклоне головы и движении прочитывалась школа классического танца, каждый образ отличался от другого и ещё этот секрет плавающего шага, который восхищал миллионы людей. За границей писали, что достаточно увидеть один раз концерт ансамбля «Берёзка», чтобы понять русскую душу.

#### **4 билет: Первые теоретики танца.(А.Я.Ваганова)**

Необходимость регулирования танцевального этикета способствовало формированию кадров профессиональных танцмейстеров и появлению первых специальных танцевальных школ.

Превращаясь постепенно в профессиональное искусство, танец упорядочивается: устанавливаются определенные правила, оттачиваются приемы, структурные формы., впервые вводится буквенная система записи движений. Появились хореографическая грамматика и литература.

Классический танец — основное выразительное средство балета; система, основанная на тщательной разработке различных групп движений, появившаяся в конце XVI века в Италии и получившая своё дальнейшее развитие во Франции благодаря придворному балету.

Благодаря соблюдению определённых позиций ног, рук, корпуса и головы и точному следованию принципам выворотности ног, вертикальности тела и изоляции различных его частей, движения классического танца стремятся к геометрической ясности.

В Россию классический танец пришёл в 1-й половине XVIII века. Благодаря деятельности Жана-Батиста Ланде в Петербурге в 1738 году была открыта первая танцевальная школа в России (впоследствии ставшая Академией русского балета им. А. Я. Вагановой). Русский классический танец синтезировал в себе как французскую, так и итальянскую школы исполнительства.

Основы классического танца вырабатываются при помощи экзерсиса, из которого состоит танцевальный урок как ученика, так и профессионального артиста балета.

Основоположник теории русского балета классического балета стала Агриппина Яковлевна Ваганова. Родилась: 26 июня 1879 г.,- 5 ноября 1951 г. (72 года)

Русская и советская артистка балета, балетмейстер и педагог, основоположник теории русского классического балета. Народная артистка РСФСР. Лауреат Сталинской премии I степени. Автор книги «Основы классического танца», ставшей основополагающей для русской балетной школы XX века, и разработчик собственной методической системы классического танца, вошедшей в основу подготовки отечественных артистов балета.

Её имя носит Академия русского балета. Ее путь к успеху был таким долгим и тернистым, что подруга, жена Блока Любовь Менделеева, называла ее «мученицей балета». Обстоятельства не позволили Вагановой осуществить на сцене все мечты, но она реализовала их в своих ученицах – лучших балеринах страны. Агриппина Ваганова стала первым в СССР профессором хореографии, хотя в свое время ей предлагали лишь место в кордебалете.

В 10-летнем возрасте девочку отдали в Петербургское театральное училище, в балетный класс. Данные Вагановой не были блестящими: небольшой рост, мускулистые ноги, крупная голова, широкие плечи – но на выпускном экзамене, благодаря годам упорного труда, она была одной из лучших.

По окончании училища Ваганову зачислили в труппу Мариинского театра в качестве артистки кордебалета. Долгое время ей доставались лишь небольшие малозначительные роли. Примами в ту пору были Т. Карсавина, А. Павлова, М. Кшесинская – именно их балетмейстер Мариус Петипа считал эталоном изящества, женственности и грациозности, а у Вагановой была слишком жесткая пластика рук, а ее классический танец казался ему бесперспективным.

В 1920 г. ее взяли в штат балетного училища Мариинского театра на преподавательскую деятельность. Условия были крайне стесненные, ученицам приходилось заниматься в платьях и кофтах. Но Агриппина Ваганова была счастлива: она нашла свое призвание в воспитании талантливых танцовщиц. Она вырастила 29 выпусков, среди ее учениц были самые лучшие балерины: М. Семенова, Г. Уланова, Н. Дудинская, А. Шелест, О. Моисеева, И. Колпакова и другие.

Главным требованием Вагановой-педагога была осмысленность движений. В 1934 г. она выпустила книгу «Основы классического танца», которая до сих пор не теряет своей актуальности. Агриппина Ваганова сделала для русского балета гораздо больше, чем просто воспитание талантливых танцовщиц: ей удалось сохранить традиции классического балета в ту пору, когда этот вид искусства большевики считали это чуждым.

В 1943 г. Агриппине Вагановой присвоили звание профессора хореографии – первой в стране. Она преподавала до самой смерти. Ее не стало в 1951 г. В память о ее заслугах хореографическое училище получило ее имя. Сейчас это Академия русского балета им. Вагановой, которая находится в Санкт-Петербурге.

## 5 билет . Реформы Жан Жорж Новерра.

Жан-Жорж Новёрр — 29 апреля 1727 - 19 октября 1810, французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета, создатель балетных реформ. Считается основоположником современного балета. День его рождения 29 апреля отмечается как международный день танца.

Он разрабатывал теоретические задачи пантомимы, обогащая современный ему балет новыми элементами, дающими возможность вести самостоятельный сюжет; он отменил театральные маски у танцоров, тем самым способствовал большей выразительности танца и понимая его у зрителя; он уходил от балета как вычурного танца самого по себе, жившего в других видах театрального искусства.

Главным выразительным средством балетов Новерра стала пантомима — до него, вплоть до середины XVIII в. актеры балета-пантомимы выходили на сцену в масках, порой пантомима даже заменяла оперные арии, но никогда до него не несла основной смысловой нагрузки. У Новерра мимика была подчинена танцам, которые, по его мнению, должны заключать в себе драматическую мысль.

11 февраля 1763 Новерр поставил балет на музыку Ж.Родольфа, "Ясон и Медея", где воплотил свои основные балетные реформы. Отказавшись от несуразных больших париков и закрывавших лицо масок, впервые ввел в балет пантомиму. Эта постановка стала революционной в хореографии и имела такой большой успех, что в Европе началось постепенное освоение реформ Новерра.

Новерр хотел, чтобы балет стал искусством в высоком смысле слова. Он считал, что создать хореографические постановки, гармоничные и содержательные, возможно лишь при взаимосвязи и взаимодействии всех слагаемых балетного спектакля.

Темы для своих балетов Новерр брал из античной литературы, истории и мифологии. В центре его спектаклей были подчиняющие личные стремления и чувства интересам общества. Репертуар Новерра состоял из одноактных и многоактных балетов.

Это были постановки трагедийные, героические, комедийные, героико-трагические, лирические, лирико-драматические. Желая все происходящее на сцене передать как можно правдивее, балетмейстер главным. Средством актерской игры избрал пантомиму. Танец у него в балетах продолжал действие, развивал сюжет, был действенным.

Новоровские преобразования коснулись и декораций, и костюмов, и музыки, в результате чего балет стал самостоятельным театральным жанром

### **6 билет. Романтические образы в хореографии (балет Жизель, Сильфида).**

Балетный романтизм достиг больших успехов во Франции, где высока была техника танца, особенно женского.

Первым романтическим балетмейстером стал Филипп Тальони, поставивший балеты Сильфида (1832)

Героинями балетов стали сильфиды и лесные духи виллисы, персонажи кельтского и германского фольклора.

Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры.

Позднее возник термин «белого», «белотюникового» балета. Белый цвет — цвет абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой.

Поднялась роль кордебалетного танца, в единое целое слились танец и пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец. Благодаря развитию пальцевой техники новым танцевальным стилем стала воздушная полетность движений.

Вершиной романтического балета стала Жизель (1841), поставленная на сцене Парижской оперы Ж.Коралли и Ж.Перро по либретто Т.Готье на музыку А.Адана.

Яркие представители романтического балета это «Сильфида» и «Жизель». Эти балеты передавались от поколения к поколению, и задачей постановщиков с репетиторами было точнейшее сохранение хореографии.

Балет "Сильфида" - В основе балета лежит история любви. Действие разворачивается в Шотландии, в одном из старинных замков. Перед своей свадьбой Джеймс встречает лесную нимфу – Сильфиду. Юноша заворожен видом феи, он пытается ее поймать, но безуспешно. Соперник жениха, Гурн, догадывается, что Джеймс увлечен другой женщиной, да и сама невеста Эффи замечает, что его мысли далеки от реальности и устремлены они не к ней. Далее события развиваются не в пользу жениха. Появляется колдунья, которая проклинает Джеймса, делая его мечту дотронуться до Сильфиды несбыточной. Исход этой истории трагический: молодой человек касается руки прекрасной нимфы и та умирает. И только так Джеймс осознал, что гонясь за призрачной мечтой, он потерял свое настоящее счастье – невесту Эффи.

В Жизели достигнуто единство музыки, пантомимы и танца. Помимо пантомимы, действие спектакля развивали музыкальные и хореографические лейтмотивы, интонационная выразительность мелодии давала героям музыкальные характеристики. Адан начал процесс симфонизации балетной музыки, обогащения ее арсеналом выразительных средств, присущих симфонической музыке.

Балет "Жизель" - В основе произведения «Жизель» Адольфа Адана лежит древняя славянская легенда о виллисах - погибших молодых незамужних девушках, преданных своими возлюбленными. Отныне они вынуждены мстить за себя, по ночам убивая молодых мужчин, увлекая их в свои танцы.

#### Содержание Балет Жизель

В маленькой деревушке на юге Франции жила юная крестьянка Жизель со своей матерью Бертой. Подруги очень любили девушку за её искренность и доброту. Недалеко от них поселился незнакомый молодой человек и стал оказывать ей внимание. Когда крестьяне уходили работать на виноградники, молодые люди тайно встречались. Об этих свиданиях не знала даже её мать Берта. После работы молодёжь собиралась возле дома Жизели и танцевала до позднего вечера. Девушка тоже принимала участие в общем веселье, она любила танцевать. Часто она замечала, что Альберт гордится ею. Берта очень

беспокоилась за дочь, так как у неё было слабое сердце.

В этой же деревне жил лесничий Ганс, давно влюблённый в Жизель. Он ни раз пытался сообщить девушке о своих чувствах, но Альберт, так звали незнакомца, не подпускал его к ней. Тогда лесничий решил открыть девушке истинное лицо её возлюбленного. Ведь Ганс был единственным человеком, который видел, как в охотничий домик вошёл молодой человек в роскошной одежде, его сопровождал оруженосец или слуга. Через некоторое время тот же юноша вышел из дома, уже переодетый крестьянином и направился к дому Жизели. Во время праздника сбора урожая, когда вся деревня веселилась на площади, Ганс пробрался в охотничий домик и вынес из него дорогую шпагу с родовым гербом. Оказалось, что оружие принадлежит графу Альберту.

В разгар праздника на площади появились охотники: герцог, его дочь Батильда, состоятельные вельможи в сопровождении слуг. Они решили отдохнуть в домике Берты, где их угостили прохладительными напитками. Батильда была очарована красотой и обходительностью Жизели и подарила ей дорогое кольцо. Шум на площади привлёк внимание герцога и его гостей. Когда они вышли из дома в сопровождении свиты, то очень удивились, увидев среди местных жителей графа Альберта в крестьянской одежде. Оказалось, что дочь герцога – невеста графа, она продемонстрировала всем подаренное молодым человеком кольцо. Альберт даже не пытался скрывать этого, он молча припал к руке Батильды. Жизель сначала не поверила, что возлюбленный обманул её, пока Ганс ни показал ей шпагу Альберта и герб на ней. У девушки было больное сердце, а трагедия так велика, что у неё помутился разум. Перед её глазами промелькнули счастливые дни, проведённые рядом с любимым. Жизель упала на руки матери и умерла.

Лесничий Ганс тяжело перенёс смерть Жизели и не мог забыть её, его постоянно мучила совесть. Молодой человек считал, что именно он виноват в её смерти. Не выдержав сердечных мук, он ночью отправился на сельское кладбище, где была похоронена Жизель. Среди могил он увидел танцующих виллис – девушек, умерших до своей свадьбы. Они собрались, чтобы приветствовать свою новую подругу. По приказу своей неумолимой повелительницы Мирты виллисы окружили Ганса и увлекли его в безудержном танце. Когда пляска призрачных девушек закончилась, на земле остался лежать мёртвый лесничий.

Граф Альберт тоже не знал покоя. Он решил поехать на кладбище и хотя бы прикоснуться к могильным плитам, под которыми лежала его возлюбленная. Когда он подошёл к могиле Жизели, его окружили девушки в белых воздушных платьях. Граф понял, что ему не вырваться из этого кольца, но сил и желания сопротивляться у него не было. И вдруг рядом с ним возникла призрачная тень Жизели, которая из последних сил пыталась спасти его от смерти. На рассвете призраки пропали, вместе с ними исчезла и Жизель. Даже после смерти она сумела защитить свою единственную любовь. Спасённый ею граф Альберт понял, что никогда не сможет забыть Жизель, она навсегда останется в его сердце.

Балет учит ценить и беречь настоящие чувства, отвечать за свои негативные поступки.

В этой же деревне жил лесничий Ганс, давно влюблённый в Жизель. Он ни раз пытался сообщить девушке о своих чувствах, но Альберт, так звали незнакомца, не подпускал его к ней. Тогда лесничий решил открыть девушке истинное лицо её возлюбленного. Ведь Ганс был единственным человеком, который видел, как в охотничий домик вошёл молодой человек в роскошной одежде, его сопровождал оруженосец или слуга. Через некоторое время тот же юноша вышел из дома, уже переодетый крестьянином и направился к дому Жизели. Во время праздника сбора урожая, когда вся деревня веселилась на площади, Ганс пробрался в охотничий домик и вынес из него дорогую шпагу с родовым гербом. Оказалось, что оружие принадлежит графу Альберту.

В разгар праздника на площади появились охотники: герцог, его дочь Батильда, состоятельные вельможи в сопровождении слуг. Они решили отдохнуть в домике Берты, где их угостили прохладительными напитками. Батильда была очарована красотой и обходительностью Жизели и подарила ей дорогое колье. Шум на площади привлёк внимание герцога и его гостей. Когда они вышли из дома в сопровождении свиты, то очень удивились, увидев среди местных жителей графа Альберта в крестьянской одежде. Оказалось, что дочь герцога – невеста графа, она продемонстрировала всем подаренное молодым человеком кольцо. Альберт даже не пытался скрывать этого, он молча припал к руке Батильды. Жизель сначала не поверила, что возлюбленный обманул её, пока Ганс ни показал ей шпагу Альберта и герб на ней. У девушки было больное сердце, а трагедия так велика, что у неё помутился разум. Перед её глазами промелькнули счастливые дни, проведённые рядом с любимым. Жизель упала на руки матери и умерла.

Лесничий Ганс тяжело перенёс смерть Жизели и не мог забыть её, его постоянно мучила совесть. Молодой человек считал, что именно он виноват в её смерти. Не выдержав сердечных мук, он ночью отправился на сельское кладбище, где была похоронена Жизель. Среди могил он увидел танцующих виллис – девушек, умерших до своей свадьбы. Они собрались, чтобы приветствовать свою новую подругу. По приказу своей неумолимой повелительницы Мирты виллисы окружили Ганса и увлекли его в безудержном танце. Когда пляска призрачных девушек закончилась, на земле остался лежать мёртвый лесничий.

Граф Альберт тоже не знал покоя. Он решил поехать на кладбище и хотя бы прикоснуться к могильным плитам, под которыми лежала его возлюбленная. Когда он подошёл к могиле Жизели, его окружили девушки в белых воздушных платьях. Граф понял, что ему не вырваться из этого кольца, но сил и желания сопротивляться у него не было. И вдруг рядом с ним возникла призрачная тень Жизели, которая из последних сил пыталась спасти его от смерти. На рассвете призраки пропали, вместе с ними исчезла и Жизель. Даже после смерти она сумела защитить свою единственную любовь. Спасённый ею граф Альберт понял, что никогда не сможет забыть Жизель, она навсегда останется в его сердце.

Балет учит ценить и беречь настоящие чувства, отвечать за свои негативные поступки.

Тут заходят невеста Эффи с друзьями и Гурн, его соперник. В замок пришла погреться ведьма Мэдж и пророчит Эффи в женихи Гурна. Поступив слишком необдуманно, хозяин выгоняет старуху из замка, и та насылает на него проклятье. Джеймс пытается сосредоточиться на приготовлениях к торжеству, но мысли занимает прекрасное юное создание. Гурн видит изменения в своём сопернике, знает, что у него появился шанс, но доказать ничего не может.

Джеймсу ничего не остаётся, как признать, что влюблён он в другую девушку, намного более прекрасную, чем его избранница. Она снова появляется, но уже во время свадьбы. Видеть дух ветра может только её возлюбленный, что ещё больше затрудняет ситуацию. Играя, Сильфида уносит кольца, а Джеймс бросает свою невесту и идёт за духом в лес, совершенно не думая о последствиях.

## Второй акт

Гурн знает, что Эффи брошена и сильно страдает. С подачи ведьмы, он делает предложение девушке и та, получив одобрение Мэдж, соглашается. В это время Сильфида танцует для возлюбленного в лесу, старается изо всех сил, но дотронуться не даёт. Понимая, как ему тяжело, она зовёт сестёр, и они вместе танцуют для Джеймса. Столько прекрасных и совершенных созданий кружатся вокруг, что парню кажется, будто голова идёт кругом.

Ведьма помнит своё обещание и приводит его в исполнение. Мэдж заколдовывает шарф и даёт его Джемсу. Только с его помощью он может удержать видение. Во время их встречи в лесу, он накидывает на Сильфиду шарф. Но ужасом наполняется всё существо мальчика: крылышки у его возлюбленной опадают, и она умирает – шотландец целует труп.

Оказывается, что пленить дух ветра нельзя, она должна оставаться свободной, неприкасаемой. Сёстры относят Сильфиду с собой на облака, а где-то вдалеке слышится свадебная процессия: Эффи выходит за Гурна. Джеймс стоит посреди собственного безумия и горя, силясь определить, где ошибся. Теперь он понял, что всё это время гнался за несбыточной мечтой, потеряв при этом то, что было.

### **7 билет "Русские сезоны в Париже" (С.П. Дягелев)**

Сергей Павлович Дягилев

Русский театральный и художественный деятель, один из основателей группы «Мир Искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже и труппы «Русский балет Дягилева».

Важнейшей задачей своей жизни Сергей Дягилев считал пропаганду русского искусства в Европе. Восприятие России в качестве крупнейшей европейской культурной нации начала XX века, еще до наступления революции и массовой эмиграции, было положено усилиями Сергея Дягилева. Он тонко чувствовал запросы времени, понимал, что публика хочет увидеть. А еще у него был редкий дар находить таланты. Он мечтал стать певцом, композитором, художественным критиком. В итоге он взялся за более сложную работу — создавать образ нового искусства в живописи, музыке, танце, в моде. Умение уловить и вывести в свет новое и небывалое

— суть его работы. Самым знаменитым проектом Дягилева стали «Русские сезоны» — театральная антреприза, где гастролировали лучшие артисты Императорских театров Санкт-Петербурга и Москвы.

Дягилев мечтал показать западному миру русское искусство во всем его великолепии и включить его в общеевропейский художественный процесс. В 1906 году он организовал в Париже первый Русский сезон — выставку «Два века русской живописи и скульптуры», которая приятно удивила и любителей искусства, и критиков. Париж стал живо интересоваться русской культурой, и спустя три года Сергей Дягилев впервые привез за границу сформированную им же из звезд отечественной сцены балетную труппу — в том числе легендарных Анну Павлову и Тамару Карсавину. Гастроли русского балета год за годом покоряли зарубежную публику, и в 1911 году Дягилев выбрал постоянное место проведения своего Ballets Russes («Русского балета») — в Театре Монте-Карло.

Будучи предприимчивым организатором, Дягилев обладал чутьём на таланты. Пригласив в компанию целую плеяду одарённых танцовщиков и хореографов — Вацлава Нижинского, Леонида Мясина, Михаила Фокина, Сержа Лифаря, Джорджа Баланчина, он обеспечил возможность для совершенствования уже признанным артистам.

Над декорациями и костюмами дягилевских постановок работали его соратники по «Миру искусства» Леон Бакст и Александр Бенуа.

Позднее Дягилев привлекал в качестве декораторов передовых художников Европы — Пабло Пикассо, Коко Шанель, и многих других. Не менее плодотворным было сотрудничество Дягилева с известными композиторами тех лет — Рихардом Штраусом, Сергеем Прокофьевым, Клодом Дебюсси, — и в особенности с открытым им Игорем Стравинским.

С самого начала основным направлением хореографии его сезонов стало стремление раздвинуть рамки классического балета.

Эксперименты с танцевальными формами Нижинского опережали время и потому были не сразу приняты зрителями. Фокин добавил движениям «богатую пластику», а продолжатель заложенных им принципов - Мясин - обогатил хореографию «ломаными и вычурными формами». Баланчин же окончательно отошёл от правил академического танца, придав своим балетам

более стилизованное и экспрессионистское звучание.

Сезоны Дягилева — особенно первые, в программу которых входили балеты на музыку И. Ф. Стравинского «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», сыграли значительную роль в популяризации русской культуры в Европе и способствовали установлению моды на всё русское.

В дягилевских балетах с самого начала прослеживалось стремление к синтезу музыки, пения, танца и изобразительного искусства в одно целое, подчиненное общей концепции. Именно эта черта была революционной для того времени и как раз благодаря этой особенности выступления Русского балета Дягилева вызывали то бури аплодисментов, то шквалы критики. Находясь в поиске новых форм, экспериментируя с пластикой, декорациями, музыкальным оформлением, антреприза Дягилева существенно опережала свое время.

◆ 1906 год. Выставка русских художников в Париже

Он привез в столицу Франции иконы и работы мастеров XVIII–XIX веков. А особое внимание уделил художникам из группы «Мир искусства»

◆ 1908 год. Федор Шаляпин: опера «Борис Годунов» и открытие Русских сезонов

В 1907 году импресарио организовал в Париже Русские исторические концерты. А спустя год состоялась громкая премьера, которая стала началом многолетней славы отечественного искусства за рубежом.

◆ 1909 год. Анна Павлова: олицетворение русского балета

На вторые Русские сезоны Сергей Дягилев готовил для Парижа балет. Артистам разрешили репетировать в театре Эрмитаж и использовать во время гастролей роскошные декорации из Мариинского театра.

◆ 1910 год. Игорь Стравинский: первый балет с русскими мотивами

После Русских сезонов артисты быстро становились знаменитыми, и каждый год Дягилев открывал и продвигал новые таланты. Благодаря гастролям мир узнавал о самых талантливых отечественных балеринах и танцорах, художниках и хореографах. В 1910 году Дягилев ставил балет «Жар-птица».

А музыку к нему написал молодой композитор Игорь Стравинский, которого после премьеры уже знала вся Европа.

◆ 1914 год. Наталия Гончарова: авангардный «Золотой петушок»

Любовь к России и всему русскому, привитая Европе дягилевскими Сезонами, достигла своего апогея в 1914 году, после премьеры балета «Золотой петушок».

◆ 1917 год. Пабло Пикассо: новый эпатажный стиль

В постановке как театральный художник дебютировал Пабло Пикассо, он создал декорации и костюмы.

◆ 1921 год. Коко Шанель и воссоздание дягилевского балета.

В 1921 году Русские сезоны настиг экономический кризис. Балет «Спящая красавица», привезенный Дягилевым в Лондон, был успешным, но не прибыльным.

Коко Шанель вложила в восстановление Сезонов колоссальные средства, а через несколько лет даже участвовала в постановках, создавая костюмы.

◆ 1925 год. Джордж Баланчин: новая знаменитость Русских сезонов

Джордж Баланчин обновил для Дягилева «Песню соловья» и поставил спектакль «Барабо», которые вдохнули новую жизнь в балетную антрепризу. Баланчин работал с Дягилевым до конца Русских сезонов, а потом переехал в США и основал Школу американского балета.

◆ 1929 год. Смерть Сергея Дягилева: конец Русских сезонов

Успех Русских сезонов напрямую связан с уникальностью личности самого Сергея Дягилева.

Такой человек обязан был появиться — чтобы русское искусство не осталось в пределах национальных границ, а шагнуло в Европу.

**8 билет Танец Модерн. Айсейдора Дункан**

Большинство хореографов и танцоров начала XX века относились к балету крайне негативно. Айседора Дункан считала его безобразной бессмысленной гимнастикой.

Двадцатый век определенно стал временем отрыва ото всего, на что опирался балет. Временем беспрецедентного творческого роста танцоров и хореографов. Временем шока, удивления и зрителей, которые изменили свое представление о танце. Временем революции в полном смысле этого слова.

Танец модерн, одно из направлений современной зарубежной хореографии, зародившееся в конце 19 - начале 20 вв. в США и Германии. Термин "танец модерн" появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Войдя в употребление, вытеснил др. термины (свободный танец, дунканизм, танец босоножек, ритмопластический танец, выразительный, экспрессионистский, абсолютный, новый художественный), возникавшие в процессе развития этого направления. Общим для представителей танца модерн, независимо от того, к какому течению они принадлежали и в какой период провозглашали свои эстетические программы, было намерение создать новую хореографию, отвечавшую, по их мнению, духовным потребностям человека 20 века. Основные её принципы: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами.

Однако основоположницей нового направления в хореографии стала А. Дункан. Её проповедь обновлённой античности, "танца будущего", возвращённого к естественным формам, свободного не только от театральных условностей, но и исторических и бытовых, оказала большое влияние на многих деятелей искусства, стремившихся освободиться от академических движений.

Источником вдохновения Дункан считала природу. Выражая личные чувства, её искусство не имело общих черт с какой-либо хореографической системой. Оно обращалось к героическим и романтическим образам, порождённым музыкой такого же характера. Техника не была сложной, но сравнительно ограниченным набором движений и поз танцовщица передавала тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием. Дункан не создала законченной школы, хотя и открыла путь новому в хореографическом искусстве.

Импровизационность, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке — все эти принципиальные нововведения Дункан предопределили пути танца модерн

Особенностью модерна является то, что танцоры постоянно ищут новые движения, экспериментируют. Это живой и постоянно развивающийся стиль, который отличается изяществом, стремлением преодолеть каноны, выразить духовные потребности человека. И именно это трогает зрителя до глубины души.