

Е. П. Шевченко

***Методические рекомендации
по дисциплине***

«Танец на эстраде»

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ГЕРНЫШЕВСКОГО

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Е.П. Шевченко

***Методические рекомендации
по дисциплине***

«Танец на эстраде»

*Методические рекомендации
для студентов Института искусств*

2016

Е.П. Шевченко

ШЗ7 Методические рекомендации по дисциплине «Танец на эстраде»: Методические рекомендации для студентов заочного отделения Института искусств. - Саратов, 2016. - 19 с.

Методические рекомендации по дисциплине «Танец на эстраде» включают информационные сведения о предмете, темы рефератов, вопросы к зачету, глоссарий.

Предназначены бакалаврам-заочникам, обучающимся по направлению подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, профиль Искусство современного танца.

Рекомендуют к печати:

Кафедра теории, истории и педагогики искусства
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Учебно-методический совет
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Работа издана в авторской редакции

© Шевченко Е.П. 2016.

Информационные материалы

1. Индекс и название дисциплины учебного плана	БЗ.ДВЗ.2 «Танец на эстраде» Продолжительность курса – 4,5 семестры.
2. Трудоемкость, отчетность	На изучение отводится всего: 72 час, из них 12 аудиторных час (лекционных – нет и практических – 12 час). Для самостоятельного изучения материала – 56 час. Формы отчетности: зачет – 5 семестр.
3. Содержание курса	<p>Введение</p> <p>Танец на эстраде - короткий танцевальный номер, сольный или групповой, представленный в сборных эстрадных концертах, в варьете, мюзик-холлах, театрах миниатюр; сопровождает и дополняет программу вокалистов, номера оригинальных и даже речевых жанров. Складывался на основе народного, бытового (бального) танца, классического балета, танца модерн, спортивной гимнастики, акробатики. Характер танцевальной пластики диктуется современными ритмами, формируется под влиянием смежных искусств: музыки, театра, живописи, цирка, пантомимы.</p> <p>Современные эстрадные танцы - это направление, которое объединило в себе элементы самых различных стилей. В эстрадном танце могут присутствовать элементы хип-хопа, фанка, классического балета или джаз-танца. Истоки эстрадного танца кроются в народном творчестве - выступлениях плясунов цыганских и русских хоров на народных гуляниях.</p> <p>На эстраде важную роль играет не только индивидуальность танцора, но и актерское мастерство. Дело в том, что эстрадные танцы - это не просто заученные движения, а небольшая театральная постановка. И именно поэтому танцор должен обладать не только пластикой, но и актерским мастерством. Эстрадный танец основывается на импровизации. Танцор должен суметь выразить себя, свое «я» посредством танца, и просто заученные механические движения в данном случае не уместны.</p> <p>Трудно провести четкую черту между эстрадным танцем и клубным. Можно даже говорить, что в этих двух направлениях больше схожего, чем различного. Но все же, основное отличие между ними заключается в индивидуальности и личности танцора. Именно импровизация играет главную роль в эстрадном танце, ведь любые эстрадные танцы - своеобразные театральные выступления.</p>

Тема 1. Танец на эстраде в XVIII- XIX веках

Народные танцы изначально входили в спектакли столичных трупп. В репертуаре были театрализованные дивертисментные представления деревенской, городской и военной жизни, вокально-танцевальные сюиты из русских народных песен и плясок:

- в 10-20-е гг. в петербургском и московском драматических театрах «Девишник, или Филаткина свадьба» с хорами и плясками, муз. А. Титова, «Деревня на берегах Волги, или Нежданный праздник» с русскими народными песнями и танцами;
- на балетной сцене «Семика, или Гулянье в Марьиной Роще», «Праздник в стане союзных войск» и др.

Выдвинулись танцовщики, исполнители русских, казачьих и других плясок (И. Лобанов, И. Аблец, они же и балетмейстеры). На протяжении XIX в., а в провинции и позднее, после основного спектакля или в антракте шли дивертисменты с танцевальными номерами.

Русские, украинские, цыганские пляски входили в программы народных хоров, выступавших на гуляньях, в садах и парках, на эстрадах вокзалов, позднее кафешантанов, театров-буфф. Популярной фигурой народных гуляний стал Д. Юров - музыкант и танцор, глава небольшой «семейной» группы, с представлением «Русская деревня» (танцы, частушки, игра на балалайке, гармонике). Русские пляски в шантанах и садах исполняли танцевальный квартет С. Караваяева, группа Борри, русские, украинские, кавказские танцы - Г. Егоров-Орлик, начинавший в трактирах моек. В Петербурге известность у широкого зрителя получила группа Родэ (братья В. и Р. Родэ, танцовщица Родэ с партнером Павловым и балалаечник И. Родэ). В стилизованных костюмах - лаптях (отсюда название жанра, распространенного в те годы, «лапотники»), поддевках они в комическом ракурсе показывали картинки деревенской жизни, народные танцы; В. Родэ и Павлов пародировали также салонные танцы, как бы исполняя их от лица деревенских «модников».

Огромную роль в дворянском быту с петровских времен имели балы, маскарады, в зимние месяцы, проходившие чуть ли не ежедневно. Обучение танцам входило в неперемный кодекс воспитания дворянина. «Возникла грамматика бала, а сам он складывался в некоторое целостное театрализованное представление, в котором каждому элементу соответствовали фиксированные значения, стили поведе-

ния» (Лотман Ю. Беседы о русской культуре. М., 1994. С. 91). Танцевали экосез, вальс; котильон, мазурку и др., все эти танцы исполнялись и на сцене, входили в программы дивертисментов (превосходным исполнителем мазурки был премьер петербургской драмы И. Сосницкий - один из первых Городничих в гоголевском «Ревизоре»).

Широкая панорама танцев на эстраде складывалась не без влияния гастролеров. Французская оперетта, пришедшая в Россию в середине XIX в., ввела в моду так называемый каскадный репертуар, основанный на пластике канкана. Вслед за Анной Жюдик и другими гастролершами многочисленные каскадные певицы (шансонетки) сопровождали свои выступления канканом. Движения танца выглядели тогда чрезмерно «откровенными» (имели место даже судебные процессы по обвинениям в нарушении приличий). Время диктовало новые ритмы, новую моду: в начале XX в. западноевропейские танцы уступили место танцам Латинской Америки. Танцовщики мгновенно подхватывают модные салонные танцы. В программах шантанов широко представлен кек-уок, завезенный негритянскими танцорами, за ним последовало увлечение испано-негритянским матчишем, вариацией кек-уока, отличающимся большей пряностью и пикантностью пластики. Среди русских танцовщиц получила известность А. Монахова (кек-уок, матчиш, мазурка).

Тема 2. Танец на эстраде в начале XX века

В 10-е гг. вспыхнуло повальное и длительное увлечение танго, несмотря на упреки в безнравственности и неэстетичности, на запреты духовных лиц, увидевших в танце «измышление дьявола». Для публики открываются ночные залы танго. «В варьете выступают Лидия Джонсон и господин Альберт, «королева танго» мадмуазель Делан и др. Акробатические трюки широко используются в танцах Тони и Рено (номера «Медведь», «Танго»), эксцентрических танцах Нилли и Вилли и др. Получают распространение и «танцы с трансформацией» (Лизон Прони, Валери, трио Левандовские и др.).

Среди множества танцевальных номеров разнообразием и оригинальностью репертуара выделялся выступавший в «Яре» и других варьете ансамбль балерины Елены Чекетти (выросла в балетной семье и получила классическую подготовку). Ансамбль, 8-10 танцовщиков, исполнял сюжетные хореографические номера, основанные на характерном, салонном и классическом танце: «Торжество гадалки», «Ведьма»,

«Коломбина», «Золотая рыбка» и др. Имел собственные декорации, сценические костюмы, использовал световые эффекты.

Разнообразные танцевальные номера занимали значительное место в репертуаре театров миниатюр. Балетмейстером петербургского Литейного театра был известный танцовщик Мариинского театра Б. Романов. Он поставил балет на сюжет и муз. И. Саца «Козлоногие» с О. Глебовой-Судейкиной в главной роли, балеты поэта и композитора М. Кузмина - «Выбор невесты» и др.

В «Кривом, зеркале» особый успех имел Икар (Н. Барабанов), блестящий имитатор женских танцевальных номеров. Троицким театром руководил А. Фокин - старший брат знаменитого М. Фокина. В театрах миниатюр - Никольском, «Летучей мыши» и других начинал К. Голейзовский, в творчестве которого танец на эстраде всегда будет сосуществовать с академическим балетом. Всевозможные стилизованные куколки, маркизы представляли в хореографических миниатюрах «Летучей мыши» в исполнении Е. Маршевой, А. Гейнц и др.

С номером «Четыре тура вальса» выступала в Никольском и других театрах миниатюр Е. Хованская. Из варьете («Ярь», «Альказар») перешли на сценическую площадку театра миниатюр сестры Ю. и Е. Бекефи - племянницы известного характерного танцора Мариинского театра - Альфреда Беке-фи, создавшего им обширный репертуар: характерные, народные, салонные («скарабей») и другие танцы; к началу 1917 они создали свой «Театр Бекефи». Программы Мамдновского театра миниатюр привлекали эффектной танцовщицей Е. (Эльзой) Крюгер - «королевой танго». С партнером В. Валли она выступала на разных площадках, в том числе в литературно-художественном кружке. Много гастролировала по провинции с художественно оформленными номерами: «Танго смерти», Танец амазонки, полька «Директуар» и др. В годы гражданской войны в Киеве и Одессе показала моноспектакль в «геометрических» костюмах художницы А. Экстер (с 1920 в Германии руководила балетом Кельнского оперного театра). В лучших театрах миниатюр выступали «частные прима-балерины» - выпускницы школы Л. Нелидовой: Мария Д'Арто, Анна Кебрен, Ольга Чаплыгина, Лидия Бонн с самым разнообразным репертуаром - от номеров, поставленных на классическую музыку, до танго (Д'Арто приглашена сниматься в фильме «Танго», 1913).

Элитарную публику привлекали танцы босоножек. Они

получили распространение в России после неоднократных гастролей Айседоры Дункан (впервые в 1904). Ее реформа танцевальной пластики, сценического костюма, использование классической музыки нашли (особенно в Москве) немало приверженцев. Танцовщица Е. Книппер-Рабенек открывает Студию мимопластики (в 1900-е гг. при МХТ, с 1911- независимая); М. Волошин, рецензируя «Вечер античных танцев» в Студии (замысел и композиция Рабенек), отмечает не просто подражание Дункан, а «самостоятельное и творческое развитие» (Летопись художественной жизни. 1911. № 6).

Серьезный интерес вызывала ритмическая теория Э.-Ж. Далькроза (в Петербурге и Москве начали работать курсы ритмической гимнастики). В Мюнхене и Дрездене у него прошла курс занятий Франческа Беата, также открывшая в 1909 в Москве свою школу. Выступала сама, как босоножка, с симфоническим оркестром в клубах, гастролеровала по стране. Известность приобрела босоножка Ада Корвин. Проводятся эксперименты по синтезу пластики и поэзии: вечера «Танец под слово» - чтение стихов как фон для пластических композиций танцовщиц Н. Миль (Н. Милуковой), Т. Савинской, также создавших свою студию.

В залах Благодородных собраний, консерватории, «Эрмитаже» выступают с концертными номерами артисты Императорского балета: А. Павлова, М. Кшесинская. Много гастролерует по стране Е. Гельцер с номерами «Куколка», «Пьеретта», «Marche militaire» и др. У характерных танцоров Мариинского театра Е. Лопуховой и А. Орлова (позднее выступавших также в оперетте и мюзик-холле) было несколько специально подготовленных для эстрады номеров: «Московская пляска», «Шведский танец», «Американский танец» и самый знаменитый «Рязанская пляска». Большой интерес вызывали выступления «русско-французской знаменитости» Н. Трухановой («Эрмитаж», 1913), начинавшей десятилетие назад в шантане Омона.

Отъезд ряда известных танцовщиков, балетмейстеров после Октябрьских событий не мог не обеднить общую картину танца на эстраде. Оставшимся пришлось приспособить свой репертуар к задачам, выдвинутым революционной идеологией. Так, танцовщица Мамоновского театра, «тангистка» А. Комнен вместе с партнером Ивингом (В.Ивановым) исполняют главные роли в балете «Красная звездочка» (1920-1921). А еще через год Ивинг и Комнен с «Танцем апашей» - одна из самых ангажированных пар нэповской эстрады.

В годы нэпа во вновь открытых ночных варьете, на эстрадах «Эрмитажа», «Аквариума» и других успехом пользуются:

- «тангисты» Л. Ивер и А. Нельсон;
- салонные танцы в «чистом» виде в исполнении трио Рене, Кэт и Арманд;
- чечеточно-акробатический дуэт Нью и Ферри (А. Скопина и Ф. Богородский);
- народные танцы Н. Боярской и Н. Александрова (выступали в первоклассных зарубежных варьете) и многие другие.

Как бы в параллель сильной режиссерской школе молодого советского театра проявляют себя молодые балетмейстеры. Среди них Н. Фореггер с его «танцами машин», сюжетно-танцевальными миниатюрами («Твербуль» и др.), в которых появляются современные персонажи в исполнении воспитанных в его мастерской синтетических актеров; используются гротеск, эксцентрика, пластика бытовых танцев. Пересмешник и великолепный стилизатор, Фореггер отдает дань экспрессионизму («Прогулка, страсть, смерть»), окрашенным иронией салонным танцам («Mon homme»), переосмысливает классику («Черный лебедь»).

Новаторством стало обращение к джазовой музыке, «шумовому оркестру». Лексика фореггеровских танцев используется «Синей блузой», до середины 30-х гг. с эксцентрическими танцами будут выступать бывшие синеблузники Л. Беркович и С. Ягодинский. В эксцентрических номерах, поставленных Н. Глан для Э. Мейя и А. Румнева, пришли на эстраду «типы улицы».

Активную деятельность продолжил Голейзовский, работавший, в разных жанрах (миниатюры на музыку С. Прокофьева, А. Скрябина, К. Дебюсси; танго на песенку «Шумит ночной Марсель», номера для Е. Ленской и И. Лентовского и др., работы в Московском и Ленинградском мюзик-холлах. Своего рода сенсацией стали его танцы «герлс», впервые поставленные в 1928 году. В программе его «Камерного балета» - «Эксцентрические танцы» под джаз-банд на муз. М. Блантера, Ю. Милютин и Д. Покрасса.

В поисках новой пластики, нового сценического костюма, наряду с Голейзовским, экспериментирует Л. Лукин, работы которого, по мнению профессора А. Сидорова, представляют русский танцевальный экспрессионизм. Особое значение приобретает костюм: одетая в трико, как бы обна-

женная фигура танцовщика декорируется, «гримируется» выразительными цветными деталями (художники Б. Эрдман, С. Юткевич, П. Галаджев).

Новые гастроли Айседоры Дункан в 1921, выступление в присутствии руководства страны в Большом театре с концертной программой, завершившейся исполнением «Интернационала» как символа грядущей мировой революции, снова привлекли внимание к этому виду танца. Начинает работать ее совместная с Ирмой Дункан школа, существовавшая до конца 40-х гг. Наряду с ней продолжают действовать созданные ранее и рожденные заново хореографические студии разных, преимущественно пластических направлений: в Петрограде исповедующая «дунканизм» студия З. Вербовой, в Москве студии В. Майя, Л. Алексеевой и многие другие. Частные студии знаменовали широкий интерес к танцу, возникший еще в 10-е гг., к тому же они в какой-то степени компенсировали сокращение эстрадных площадок в связи с закрытием варьете и многих театров миниатюр (не считая короткого, 1922-1924 оживления начала нэпа).

Однако уже в 1924 году по решению Наркомпроса частные студии закрываются, лучшим удается найти приют под крышей ГАХН (Государственная академия художественных наук), в свою очередь закрытой в 1930 (студия 20-х гг. под руководством Алексеевой выживает как «гармоническая гимнастика» при Доме ученых). И тем не менее, казалось бы, замкнутые на своей внутренней жизни студии оказывают влияние на эстрадный танец, демонстрируя неограниченные возможности расширения выразительных средств, новой танцевальной лексики. Студии становятся базой для создания первых, своего рода образцовых хореографических учебных заведений. На основе студий «Драмбалет» Н. Греминой и Н. Рахманова, «Пантомима и танец» А. Шаломытовой, «Синтетический танец» И. Чернецкой созданы Государственные высшие хореографические мастерские (1920), реорганизованные в хореографический факультет ГИТИС (1923). Несмотря на кратковременность существования, была разработана серьезная программа, приглашены педагоги - известные деятели театра, хореографии, историки искусств. Эта программа легла в основу учебного плана хореографического отделения Театрального техникум им. А. В. Луначарского (1924-1927). В нее вошли все имевшиеся в 20-х гг. хореографические жанры: от традиционного классического и характерного танцев до ритмопластики, гимнастики

по Далькрозу и биомеханики, что позволяло воспитать танцовщика-универсала, владеющего широкой палитрой выразительных средств. Связь учебного процесса со сценической практикой способствовала тому, что из стен техникума вышли мастера, определившие развитие хореографической эстрады 30-50-х гг.: А. Редель, В. Резцов, М. Хрусталева, танцовщики и балетмейстеры П. Вирский, Н. Болотов, Н. Холфин, Э. Мей и многие другие.

К началу 30-х гг. танец на эстраде претерпевает существенные изменения. Ритмо-пластическое направление оказалось под запретом. Исчезли с эстрады «танцы апашей», постепенно уменьшилась доля салонных танцев. Их место заняли танцевальные миниатюры, комедийные, сатирические, гротесковые: «Галантерейный» Мея, «Репортер» А. Румнева. В создании таких миниатюр участвуют артисты академического балета: А. Мессерер («Футболист»), В. Цаплин («Подхалим»), В. Вайнонен («Прогульщики»), для которых эстрада становится экспериментальной площадкой, позволяющей осваивать не только новые темы, но и новую лексику. Танцовщицы Г. Лерхе, В. Друцкая (первоначально в паре с Румневым) показывают целые концертные программы. На некоторых работах сказывается влияние немецкого экспрессионизма с его акцентом на социальную тематику (танцовщицы Мери Вигман, Валеска). Художник-экспрессионист Георг Гросс подсказал создание «Социальных портретов» Л. Спокойской - работы, ярко отразившей тенденции танцевальной эстрады начала 30-х гг. В ее создании принял участие поэт Кузмин, чтец А. Шварц, предварявший танцевально-пластические миниатюры Спокойской чтением литературных произведений, которые еще усиливали социальные акценты.

Одновременно на волне увлечения спортом развивается дуэтно-акробатический танец, получивший наиболее художественное воплощение в творчестве М. Понны и А. Каверзина, создававших свои номера на классическую музыку. Органичного сплава физкультуры и танца добились А. Мозговая и Э. Тараховский, В. Сергеева и А. Таскин и др. Однако к середине 30-х гг. жесткое требование неперемнной сюжетности коснулось и этих дуэтов. Их номера, пленяющие красотой пластических поз, эффектностью трюков, при искусственном введении сюжетов подчас утрачивали жанровую чистоту, легкость, впечатляющую зрелищность. Исключением стало лишь трио Кастелио, продолжавшее работать по-прежнему.

Однако отдельные дуэты сумели плодотворно адаптировать сюжет, создавая обобщенные «картинки» современности, исполненные оптимизма, энергии, динамики, настроений, определивших официальную атмосферу этих лет. Так, в огромном репертуаре Редель и Хрусталева нашли место сценки «На катке», «После бала» и др. Еще дальше по этому пути пошли Н. Мирзоянц и Резцов в номерах «Интересная книга» и «Фрак». Не случайно на I Всесоюзном конкурсе артистов эстрады (1939) все эти номера были удостоены первой премии (отмечены и работы балетмейстеров Г. Шаховской, П. Кретьова), а хореографический жанр в целом занял одно из ведущих мест.

Особенно интенсивное развитие в 30-е гг. получает народный танец, в предыдущее десятилетие представленный, в основном, танцовщиками старшего поколения. Один из них, Г. Орлик, организовал в 1923 ансамбль украинского танца «Курень», схема его номеров стала в дальнейшем основой многих ансамблевых плясок на материале танцев различных народов. Тогда же заявила о себе молодая узбекская танцовщица Тамара Ханум (Т. Петросян), соединив в своих номерах танец с песней. Уже в 1925 она участвует в Рос. этнографическом концерте на Всемирной выставке декоративного искусства в Париже, а через 10 лет получает золотую медаль на Международном фестивале танца в Лондоне (1935). В 1936 в Москве прошел Всесоюзный фестиваль народного танца, который стал рассматриваться как явление не только художественного, но и политического порядка.

Тема 3. Танец на эстраде в середине XX века

Успех созданного И. Моисеевым в 1937 Ансамбля народного танца СССР способствовал рождению многочисленных ансамблей народного танца в союзных и автономных республиках. Создание таких ансамблей (в 1948 появилась и знаменитая «Березка»), как бы состязавшихся друг с другом по количеству участников, многоцветью красок, общему оптимистическому настрою, в 40-50-е гг. стало государственной политикой. Среди этих ансамблей особое место занял Краснознаменный ансамбль песни и пляски Красной армии (позднее Советской армии) - небольшая группа армейской самодеятельности к середине 30-х гг. сильно расширилась за счет профессиональных танцовщиков, а с приходом к ее руководству П. Вирского репертуар ансамбля обогатился, наряду с разнообразными красноармейскими плясками, народными и жанровыми танцами. Ансамбли, выступавшие, как правило,

с целостными программами, представляют особое направление, рожденное советской действительностью. При всей одаренности отдельных танцоров, изобретательности балетмейстеров, пластической выразительности и захватывающей энергии массовых плясок, неизбежно вырабатываются стереотипы исполнения народного танца, которые доминируют на эстраде 40-50-х гг.

На этом общем фоне заблистал талант М. Эсамбаева, создателя «театра одного танцора». К 1960, когда на I Всероссийском конкурсе артистов эстрады ему присудили первую премию, он уже имел всесоюзную известность, начал гастролировать за рубежом. Танцевальный фольклор, который Эсамбаев привозил из своих поездок, при аутентичности исполнения, приобретал индивидуальную окраску благодаря стихийной эмоциональности артиста, внутренней экспрессии в сочетании с красотой пластических линий. Его программа «Танцы народов мира» получила долгую и счастливую жизнь на эстраде. Яркими исполнителями народных танцев являлись: И. Смирнова, Н. Шабшай и М. Абдулаева. Народный танец непременно входил и в концертный репертуар артистов академического балета (В. Кригер, Н. Анисимовой, С. Кореня). Начиная с 20-х гг. активно выступали на эстраде со специально подготовленными номерами О. Мунгалова, П. Гусев, Е. Люком и Б. Шавров. В 40-50-е гг. эту традицию продолжили О. Лепешинская и В. Преображенский, В. Чабукиани и др. Многим из них эстрада помогла обрести свой стиль. Заметным событием стали программы Лепешинской (1942) и А. Ермолаева (1953). Однако художественные достижения, приобретенные в свое время танцевальной эстрадой, заметно иссякали. В прессе появились статьи о жанровом и тематическом однообразии репертуара, отсутствии заметных индивидуальностей, нивелировке исполнительской манеры. Кризис танцевальной эстрады отчасти был проявлением негативных процессов, происходивших в хореографическом искусстве. На эстраде он еще усугублялся отсутствием школы. Пополнение приходило из самодеятельности, из ансамблей народного танца - отсутствие всесторонней подготовки, общей культуры сказывалось на результатах. Необходимость создания специальных учебных заведений для артистов эстрады осознавалась многими.

В 60-е гг. подготовка эстрадных танцоров и номеров начинается в ГУЦЭИ, в ВТМЭИ, в Киевской студии эстрадного и циркового искусства, на народно-эстрадном отделении Ленинградского хореографического училища им. Вагановой.

Вскоре они выпустили талантливых танцовщиков: Р. Петрову, Г. и В. Сазоновых, В. Кононовича, Н. Баева, С. Грицая, Л. Павинскую и др. Соответствующие факультеты ГИТИС и Ленинградской консерватории подготовили молодых балетмейстеров, работающих и на эстраде: Г. Майорова, В. Елизарьева, Б. Эйфмана, И. Есаулова, Д. Брянцева, В. Манохина, Б. Ляпаева и др.

С 1966 кроме традиционных Всесоюзного и Всероссийского конкурсов по всем жанрам эстрады стали регулярными конкурсы хореографических концертных номеров, конкурсы балетмейстеров и исполнителей, смотры ансамблей песни и танца, поощряющие создание нового репертуара. Кажется, никогда еще на эстраде не работало сразу столько хореографов, в том числе воспитанных и в недрах самой эстрады: А. Обрант, Б. Каменькович, В. Копылов, Э. Виноградова создавали различные номера, в том числе и сатирического плана, ставшие в 60-е гг. популярными.

Хореографической сатире отдал дань и один из самых ярких советских балетмейстеров - Л. Якобсон, равно успешно работавший в театре и на эстраде. Созданный им ансамбль «Хореографические миниатюры» (1969) как бы подводил итоги достижениям академической и эстрадной хореографии тех лет, значительно обогатил концертный репертуар и стал прообразом начинавших возникать камерных танцевальных коллективов («Ансамбль современного балета» Эйфмана, «Ритм-балет» Ю. Взорова, «Ритмы планеты» Б. Санкина, «Камерный балет» С. Власова). Их руководители получили более широкое поле для экспериментальных поисков новой танцевальной лексики, новой тематики, для воспитания собственных танцовщиков.

В возрожденных в 60-х гг. Московском и Ленинградском мюзик-холлах ведущее место занял ансамблевый танец: «Радуга» под рук. Холфина в Москве; работы И. Вельского, Взорова, М. Годенко и др. с танцевальным ансамблем в Ленинграде. В 70-е гг. на эстраду пришли талантливые исполнители: Л. Сабитова, А. Гайдаров вместе с Л. Гайдаровой и А. Евтушенко, Н. и О. Кирюшкины.

Новым словом на эстраде стала программа В. Шубарина «Танцы в современных ритмах», основанная на лексике чарльстона, рок-н-ролла, твиста, степа, на джазовую музыку (1967). Новые ритмы, новая пластика были подхвачены Т. Лейбель и В. Никольским. В 70-80-е гг. они много выступали в варьете, куда из-за резкого уменьшения количества сборных концертов переходит основная масса эстрадных тан-

цоров.

В варьете создаются танцевальные ансамбли, привлекающие броской зрелищностью («Московский театр варьете» под рук. Ю. Черенкова, «Московский мюзик-холл» под рук. П. Равинского и др.). Сокращение сольных номеров эстрадного танца связано также с распадом творческих мастерских, объединявших танцоров и балетмейстеров-миниатюристов. Но это не значит, что танец исчезает с эстрады. Напротив, он теперь органично входит в номера артистов самых разных жанров. Еще в прежние десятилетия, но особенно последовательно начиная с 60-х гг. стал использоваться в номерах оригинальных жанров, в сочетании с пантомимой, акробатикой, жонглированием и др. (работы реж. С. Каштеляна, А. Бойко и др.).

Тема 4. Танец на эстраде в конце XX века

Современные ритмы подсказывали не только пластику, но и неожиданные трюковые комбинации. По-своему осваивался танец и вокалистами. Неподвижно стоявшие у микрофонной стойки, они к 70-м гг. задвигались, затанцевали. Эстрада обогатилась певцами, освоившими современную танцевальную лексику (В. Леонтьев, Лайма Вайкуле, Богдан Титомир и др.). Вслед за А. Пугачевой с ее «Рециталом» большинство эстрадных вокалистов стали выступать со своими танцевальными группами, их пластические композиции служат красочным, движущимся фоном, помогают полнее раскрыть песенные образы. Высокий профессионализм танцевальной группы «Тоддес», выступающей с Леонтьевым, был отмечен премией «Овация» (1995). Вскоре балет «Тоддес» начал работать самостоятельно с концертными номерами и программами. Вокально-танцевальными группами, по существу, являются «На-на», «Доктор Ватсон», «Русская песня» Надежды Бабкиной и многие другие. Неожиданные, экстравагантные сочетания пластики и вокала демонстрирует на эстраде Борис Моисеев (программа «Борис Моисеев и его леди» и др.). Танцевальная пластика широко используется рок-группами. На основе современных североамериканских танцев вырабатывается новая танцевальная лексика, осваивается рэп, техно-поп, брейк, вбирающие элементы акробатики. Не остались в стороне и разговорные жанры (программы К. Новиковой, Е. Шифрина, К. Райкина и др.). Спектакль «Лица», первая работа К. Райкина в Государственном театре миниатюр, 1982, была целиком построена на танце.

В 90-е гг. танец на эстраде резко поляризовался, как бы вернувшись к ситуации 20-х гг. Танцевальные коллективы, занятые в шоу-бизнесе, вроде «Эротик-дэнс» и др., делают ставку на эротику - выступления в ночных клубах диктуют свои законы. Одновременно по всей стране, и особенно интенсивно на периферии, развивается студийное движение. Особую технику «плавающего танца» с элементами классического балета, танца модерн, брейк-данса, йоги, ушу разрабатывает Студия, позднее ставшая «Театром камерного танца» под руководством О. Бавдилович (Владивосток). Владеет движением на уровне лучших мировых стандартов коллектив екатеринбургского театра «Провинциальные танцы» (руководитель Т. Баганова) - постановки дважды удостоивались «Золотой маски» («Свадебка», 2000, и «Кленовый сад», 2001). Обладателем «Золотой маски» (балет «Бабы», 2001) стал и Пермский «Эксперимент» трагически погибшего (2002) Е. Панфилова, по-своему развивавшего стиль модерн в сочетании с классикой; в его составе небольшая группа «Балет толстых», остроумные «Танцы провинции Зюкайка» на музыку индийских фильмов, пародийные шоу «Разгуляюще», «Бабы». В Барнауле интересно работает Театр пластической драмы «Синтез». Эти и другие полупрофессиональные коллективы со всего бывшего Советского Союза съезжались в Витебск, где раз в два года проходил международный фестиваль современного танца. Подобные фестивали стали проходить в Москве, Волгограде и др. городах.

При всей кажущейся изолированности, самодостаточности работы студий они дают примеры освоения и синтеза разных хореографических систем, глубоких по мысли и современных по форме пластических решений. Особое место занимает созданный в 1991 моек, ансамбль «Русские сезоны» (с 1996 Моск. гос. ансамбль танца «Русские сезоны») под рук. засл. деят. иск. РФ Н. Андросова. В репертуаре три программы (около ста номеров), составленные из танцев народов мира и одноактных классических балетов. Танцевальная миниатюра, созданная на основе народной и современной хореографии в сочетании с классикой определяет и репертуар «Сибирского калейдоскопа» (Кемерово, рук. В. Селиверстов).

На профессиональной эстраде в последние годы чуть ли единственным направлением сольного танца остается степ. Продолжает выступать на отечественной и зарубежной эстраде Сабитова, с концертными номерами в шоу-программах участвует солистка Большого театра А. Волочкова. С соль-

	ными номерами выступают и представители бального танца (А. и П. Чеботаревы, О. и В. Андрюшкины); также ансамбли, в том числе Театр бального танца. Многие молодые танцовщицы успешно работают за рубежом.
4. Основные учебники и пособия	<p>1. Озджевиз, Е.Л. Методические указания по предмету "Теоретические основы подготовки хореографа" [Электронный ресурс] / Е.Л. Озджевиз ; СГУ им. Н.Г. Чернышевского, Пед. ин-т. Саратов, 2011. - 10 с.</p> <p>2. Царькова, Е.Г. Методические указания по изучению дисциплины «История театрального искусства» [Электронный ресурс] / Е.Г. Царькова. Саратов, 2011. - 34 с.</p> <p>3. Иванова, Н.А. Методические указания по дисциплине "Шедевры хореографического искусства" [Электронный ресурс] / Н.А. Иванова ; СГУ им. Н. Г. Чернышевского, Пед. ин-т. Саратов, 2011. - 10 с.</p>
5. Самостоятельная работа студентов	<ul style="list-style-type: none"> • изучение учебного материала; • просмотр видеороликов по изучаемым темам; • подготовка реферата.
6. Форма аттестации	<p>На зачет выносятся следующие разделы:</p> <ul style="list-style-type: none"> - историко-теоретический и методический материал (студент отвечает на один теоретический вопроса билета); - практический показ эстрадного номера.

Темы рефератов

1. Истоки эстрадных танцев.
2. Сценический жанр танцевального лубка в выступлениях сатириков-куплетистов и танцовщиков.
3. «Салонные» и «декадентские» танцы начала XX века.
4. Сюжетная танцевальная миниатюра.
5. Современный эстрадный танец.

Вопросы к зачету

1. Отличительные черты эстрадного танца
2. Основные характеристики эстрадных номеров
3. Жанровые разновидности эстрадного танца по применяемой в них технике
4. Шоу на эстраде.
5. Разновидности эстрадных танцев (акробатический танец, классический танец, сюжетно-характерный танец, народный танец, массовые танцы герлс, ритмические танцы).
6. Развитие эстрадного танца в настоящее время.

Глоссарий

ЭСТРАДНЫЙ ТАНЕЦ - танцевально-игровая миниатюра. Вид сценического танца, небольшая хореографическая сценка, предназначенная для эстрадного исполнения (обычно в концерте). Построена на четкой драматургической основе, на лаконичных средствах хореографической выразительности. В процессе своего развития, эстрадный танец, оказал влияние и на современную хореографию. Элементы эстрадной акробатики и жанровой специфики органично вошли в лексику классического танца.

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ - танец, воплощающий в своей хореографии идеи, темы, образы, почерпнутые из современной действительности и использующие при этом основные хореографические системы и приемы, пластические навыки свойственные и употребляемые в данное конкретное время. Он обращен не к массе, не к толпе, а к индивидуальности. Отличается персональностью высказывания к небольшому числу зрителей, что позволяет ему уходить от академического пространства.

Современный танец не имеет никакого отношения к тому, что является клубным танцем, шоу-танцем, эстрадным танцем и так далее. То есть это не современные танцы, а современный танец – это один из видов хореографического искусства, что когда-то было тем, что называлось «танец-модерн», потом это переросло в «танец-постмодерн», потом «пост-постмодерн». И когда уже все устали прибавлять вот это «пост-», решили, что это будет называться «contemporary dance» («современный танец»).

ТАНЕЦ МОДЕРН - направление в современной хореографии, зародившееся в конце XIX- начале XX вв. Основные принципы - это отказ от канонов, отвержение традиционных балетных форм, воплощение тем и сюжетов новыми танцевально-пластическими средствами. В процессе развития этого направления, создались соответствующие методики обучения танцу модерн.

ДЖАЗ ТАНЕЦ - вид танцевального искусства, сложившийся на рубеже XIX-XX веков в результате слияния европейской и африканской культур и утвердившегося, прежде всего, в США. Основные черты джаз танца - это основополагающая роль ритма, импровизация, высокое техническое мастерство исполнителя. Современный джаз танец соединяет в себе воедино такие стили и направления, как: этно и балет, степ и модерн, а также популярные уличные направления.

CONTEMPORARY DANCE (контемп) - актуальный танец, не имеющий казалось бы явной структуры, постоянно видоизменяющийся в зависимости от носителя стиля. На самом деле имеющий глубокую философскую и исследовательскую основу. Вбирает в себя как новые тенденции и течения современного искусства, так и традиционные методы и практики, основанные на биомеханики тела человека. В результате чего становится доступным видом танца и поиска танца не только для профессиональных исполнителей.

ДЕМИ-КЛАССИКА - Demi (франц. - полу-, наполовину) термин указывает на исполнение только половины движений. Полностью опирается на классическую балетную школу, но перекликается с другими танцевальными

стилями: джаз, современный танец, народный танец. Элементы в своей основе остаются как в классическом балете, но они могут видоизменяться и значительно отклоняться от классических канонов, допускается импровизация, как в танцевальных элементах, так и в музыке и костюмах.

При характеристике исполнения принято считать, что только половина исполняемых движений относится к классическому танцу, остальная часть к любому другому, не классическому, но половина обязательно должна иметь отношение именно к классическому танцу.

СТИЛИЗОВАННЫЙ ТАНЕЦ

Мастерство современного хореографа, стилизующего народный танец, заключается в умении правильно сочетать современные, акробатические движения, трюки с истинно народными движениями.