

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

*Приложение к рабочей программе*

**ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ**

для проведения промежуточной аттестации  
по дисциплине

**«Наследие и репертуар»**

для обучающихся по программе

**Направление подготовки:** 52.03.01 Хореографическое искусство

**Профиль:** Педагогика народно-сценического танца

Разработчик: профессор Сычева Л.Б., Полковникова Я.Д.

**1. Перечень компетенций и планируемых результатов изучения дисциплины.  
Критерии оценивания результатов обучения и оценочные средства**

Компетенция	Индикаторы компетенций	Критерии оценивания результатов обучения					Оценочные средства
		1	2	3	4	5	
ПК-1: способность обучать танцевальным и теоретическим дисциплинам, сочетая научную теорию и достижения художественной практики.	<b>Знать:</b> – преподаваемую область профессиональной деятельности – Современные образовательные технологии профессионального образования (профессионального обучения) – методически правильный подход в обучении данному виду творчества – Возрастные особенности обучающихся, особенности обучения образования) одаренных обучающихся и обучающихся с проблемами в развитии и трудностями в обучении, вопросы индивидуализации обучения.	Отсутствие знаний	Фрагментарные знания	Общие, но не структурированные знания	Сформированные, но содержащие отдельные пробелы знания	Сформированные систематические знания	Устный ответ
	<b>Уметь:</b>	Отсутствие	Частично освоенное	В целом успешное,	В целом успешное,	Успешное и систематич-	Практический показ

	<ul style="list-style-type: none"> <li>– выполнять деятельность и (или) демонстрировать элементы деятельности, осваиваемой обучающимися, и (или) выполнять задания, предусмотренные программой учебного курса, дисциплины (модуля)</li> <li>– работать в ансамбле, как с солистами, так и со всем составом, используя профессиональную лексику</li> <li>– Контролировать и оценивать работу обучающихся на учебных занятиях и самостоятельную работу, успехи и затруднения в освоении программы учебного предмета, курса, дисциплины (модуля), определять их причины, индивидуализировать и корректировать процесс обучения и воспитания</li> </ul>	умений	умение	но не систематическое умение	но содержащее проблемы умение	ческое умение	
	<p><b>Владеть:</b> навыками проведения учебных занятий по учебным предметам, курсам, дисциплинам (модулям) образовательной програм-</p>	Отсутствие навыков	Фрагментарное применение навыков	В целом успешное, но не систематическое применение	В целом успешное, но сопровождающееся отдельными	Успешное и систематическое применение навыков	Практический показ

	мы			навыков	ошибками при- менение навыков		
ПК-2: способность осуществлять управление познавательными процессами обучающихся, формировать умственные, эмоциональные и двигательные действия.	<b>Знать:</b> – возрастные особенности обучающихся; педагогические, психологические и методические основы развития мотивации, организации и контроля учебной деятельности на занятиях различного вида	Отсутствие знаний	Фрагментарные знания	Общие, но не структурированные знания	Сформированные, но содержащие отдельные пробелы знания	Сформированные систематические знания	Устный ответ
	<b>Уметь:</b> – использовать педагогически обоснованные формы, методы и приемы организации деятельности обучающихся, применять современные технические средства обучения и образовательные технологии, с учетом: <ul style="list-style-type: none"> <li>○ стадии профессионального развития;</li> <li>○ возможности освоения образовательной программы на основе индивидуализации ее</li> </ul>	Отсутствие умений	Частично освоенное умение	В целом успешное, но не систематическое умение	В целом успешное, но содержащее пробелы умение	Успешное и систематическое умение	Практический показ

	содержания						
	<b>Владеть:</b> – навыком организации самостоятельной работы обучающихся по учебным предметам, курсам, дисциплинам (модулям) образовательной программы	Отсутствие навыков	Фрагментарное применение навыков	В целом успешное, но не систематическое применение навыков	В целом успешное, но сопровождающееся отдельными ошибками применение навыков	Успешное и систематическое применение навыков	Практический показ
ПК-3: способность использовать понятийный аппарат и терминологию хореографической педагогики, образования, психологии.	<b>Знать:</b> – профессиональную терминологию	Отсутствие знаний	Фрагментарные знания	Общие, но не структурированные знания	Сформированные, но содержащие отдельные пробелы знания	Сформированные систематические знания	Устный ответ
	<b>Уметь:</b> применять профессиональную терминологию	Отсутствие умений	Частично освоенное умение	В целом успешное, но не систематическое умение	В целом успешное, но содержащее пробелы умение	Успешное и систематическое умение	Практический показ
	<b>Владеть:</b> профессиональной терминологией	Отсутствие навыков	Фрагментарное применение навыков	В целом успешное, но не систематическое при-	В целом успешное, но сопровождающееся отдель-	Успешное и систематическое применение навыков	Практический показ

				менение навыков	ными ошибками применение навыков		
ПК-5: способность профессионально осуществлять педагогическую и репетиционную работу с исполнителями.	<b>Знать:</b> – преподаваемую область профессиональной деятельности	Отсутствие знаний	Фрагментарные знания	Общие, но не структурированные знания	Сформированные, но содержащие отдельные пробелы знания	Сформированные систематические знания	Устный ответ
	<b>Уметь:</b> – использовать систему знаний танца для преподавания в школах искусств, хореографических ансамблях и других учреждениях культуры и искусства – применять в профессиональной деятельности основные методы хореографической педагогики, формы, средства и методы постановочной, репетиторской и педагогической деятельности – видеть и корректировать технические, стилевые ошибки обучающихся, объяснять методически трудные приемы и соче-	Отсутствие умений	Частично освоенное умение	В целом успешное, но не систематическое умение	В целом успешное, но содержащее пробелы умение	Успешное и систематическое умение	Практический показ

	<p>тания движений, раскрыть перед исполнителями смысл, образность и музыкальность хореографических композиций</p>						
	<p><b>Владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– навыком грамотно излагать теоретические основы методики преподавания</li> <li>– способностью воспитывать и повышать технические и художественные возможности исполнителей</li> <li>– навыком подбора и освоения хореографического репертуара</li> </ul>	Отсутствие навыков	Фрагментарное применение навыков	В целом успешное, но не систематическое применение навыков	В целом успешное, но сопровождающееся отдельными ошибками применение навыков	Успешное и систематическое применение навыков	Практический показ
<p><b>ПК-6:</b> способность применять в педагогической практике собственный практический опыт исполнения хореографического репертуара.</p>	<p><b>Знать:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– основные принципы и этапы работы над хореографическим произведением, этапы репетиционной работы</li> </ul>	Отсутствие знаний	Фрагментарные знания	Общие, но не структурированные знания	Сформированные, но содержащие отдельные пробелы знания	Сформированные систематические знания	Устный ответ
	<p><b>Уметь:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Использовать учебно-методическую литературу в профессиональной деятельности.</li> <li>– Выразить действие,</li> </ul>	Отсутствие умений	Частично освоенное умение	В целом успешное, но не систематическое умение	В целом успешное, но содержащее пробелы умение	Успешное и систематическое умение	Практический показ

	<p>мысль, чувства через пластическую форму; владеть методикой действенного анализа.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Выстраивать мизансценический рисунок в танце, владеть ракурсами, радиусами движения.</li> <li>– анализировать, воспроизводить и демонстрировать исполнителям хореографический текст</li> </ul>						
	<p><b>Владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– навыками сочинения учебных и танцевальных комбинаций</li> <li>– приемами хореографической композиции</li> </ul>	Отсутствие навыков	Фрагментарное применение навыков	В целом успешное, но не систематическое применение навыков	В целом успешное, но сопровождающееся отдельными ошибками при применении навыков	Успешное и систематическое применение навыков	Практический показ

## 2. Шкалы оценивания и критерии оценки

позволяет оценить следующие знания, умения, навыки и/или опыт практической деятельности:

**Реферат** позволяет оценить следующие знания, умения, навыки и/или опыт практической деятельности:

**Владеть:**

- приемами саморегуляции эмоциональных и функциональных состояний при выполнении профессиональной деятельности.
- технологиями организации процесса самообразования;
- приемами целеполагания во временной перспективе, способами планирования, организации, самоконтроля и самооценки деятельности.

**Опрос** позволяет оценить следующие знания, умения, навыки и/или опыт практической деятельности:

**Уметь:**

- планировать цели и устанавливать приоритеты при выборе способов принятия решений с учетом условий, средств, личностных возможностей и временной перспективы достижения; осуществления деятельности.
- самостоятельно строить процесс овладения информацией, отобранной и структурированной для выполнения профессиональной деятельности.

**Знать:**

- содержание процессов самоорганизации и самообразования, их особенностей и технологий реализации, исходя из целей совершенствования профессиональной деятельности

**Доклад** позволяет оценить следующие знания, умения, навыки и/или опыт практической деятельности:

**Знать:**

- содержание процессов самоорганизации и самообразования, их особенностей и технологий реализации, исходя из целей совершенствования профессиональной деятельности

**Уметь:**

- планировать цели и устанавливать приоритеты при выборе способов принятия решений с учетом условий, средств, личностных возможностей и временной перспективы достижения; осуществления деятельности.
- самостоятельно строить процесс овладения информацией, отобранной и структурированной для выполнения профессиональной деятельности.

**Владеть:** - приемами саморегуляции эмоциональных и функциональных состояний при выполнении профессиональной деятельности.

- технологиями организации процесса самообразования;
- приемами целеполагания во временной перспективе, способами планирования, организации, самоконтроля и самооценки деятельности.

### Критерии оценки защиты реферата

критерии	Не зачтено      оценка      Зачтено			
	2 (неудовлетворительно)	3 (удовлетворительно)	4 (хорошо)	5 (отлично)
1. Обоснованность, четкость, краткость изложения.	Отсутствует ориентация в материале вопроса, последовательное изложение и логика в изложении темы.	Вопрос раскрыт частично. Допущены неточности и ошибки при толковании основных положений вопроса.	Материал изложен грамотно, но содержание вопроса раскрыто не в полной мере.	Прослеживается логика в изложении темы и собственный взгляд на проблему. Вопрос раскрыт полностью за оптимальное время.
2. Гибкость мышления, знание учебной и методической литературы.	Частичные знания учебной и методической литературы (менее 40%).	Избирательное знание некоторых источников учебной и методической литературы (не менее 50%).	В целом, хорошая ориентация в учебной и методической литературе (не менее 80%).	Эрудированность в знании учебной и методической литературы (100%).
3. Качество иллюстрации теоретического материала реферата.	Многочисленные грубые ошибки в воспроизведении иллюстраций.	Одна-две ошибки в тексте, иллюстрациях.	Текст и иллюстрации верны	Точное, выполнение без ошибок.
4. Грамотность искусствоведческого анализа.	Анализ неполный. Допущены многочисленные неточности и ошибки при толковании некоторых пунктов плана.	Анализ неполный. Допущены 3-4 неточности и/или ошибки при толковании некоторых пунктов плана.	Анализ достаточно уверенный, но некоторые пункты плана раскрыты не в полной мере (не более 2).	Грамотный, подробный анализ произведения искусства в соответствии с планом.
5. Уровень владения профессиональной терминологией.	Слабая ориентация в профессиональной терминологии, неумение при-	Большие затруднения в применении в ответе профессиональ-	Знание основных понятий терминологии (не менее 80%). Допущены незначительные	Уверенное 100% владение терминологией.

	менить при ответе.	ной терминологии. Избирательные знания (не менее 50%).	2-4 неточности.	
--	--------------------	--	-----------------	--

### Критерии оценки защиты доклада

критерии	Не зачтено	оценка	Зачтено	
	2 (неудовлетворительно)	3 (удовлетворительно)	4 (хорошо)	5 (отлично)
1. Обоснованность, четкость, краткость изложения доклада.	Отсутствует ориентация в материале вопроса, последовательное изложение и логика в изложении темы.	Вопрос раскрыт частично. Допущены неточности и ошибки при толковании основных положений вопроса.	Ответ достаточно уверенный, материал изложен грамотно, но содержание вопроса раскрыто не в полной мере.	Обоснованный, четкий ответ, прослеживается логика в изложении темы и собственный взгляд на проблему. Вопрос раскрыт полностью.
2. Гибкость мышления, знание учебной и методической литературы.	Частичные знания учебной и методической литературы (менее 40%).	Избирательное знание некоторых источников учебной и методической литературы (не менее 50%).	В целом, хорошая ориентация в учебной и методической литературе (не менее 80%).	Эрудированность в знании учебной и методической литературы (100%).
3. Качество изложения теоретического материала и иллюстраций доклада.	Многочисленные грубые ошибки в тексте.	Одна-две ошибки в тексте, иллюстрациях.	Текст верный.	Точное изложение теоретического и иллюстративного материала.
4. Грамотность изложения.	Анализ неполный. Допущены многочисленные неточности и ошибки при толковании некото-	Анализ неполный. Допущены 3-4 неточности и/или ошибки при толковании	Анализ достаточно уверенный, но некоторые пункты плана раскрыты не в полной мере (не более 2).	Грамотный, подробный анализ произведения искусства в соответствии с планом.

	рых пунктов плана.	некоторых пунктов плана.		
5. Уровень владения профессиональной терминологией.	Слабая ориентация в профессиональной терминологии.	Избирательные знания (не менее 50%).	Знание основных понятий терминологии (не менее 80%). Допущены незначительные 2-4 неточности.	Уверенное 100% владение терминологией.

### Критерии оценки опроса

критерии	оценка			
	Не зачтено 2 (неудовлетворительно)	3 (удовлетворительно)	4 (хорошо)	Зачтено 5 (отлично)
1. Обоснованность, четкость, краткость изложения ответа.	Отсутствует ориентация в материале вопроса, последовательное изложение и логика в изложении темы. Временные рамки ответа размыты.	Вопрос раскрыт частично. Допущены неточности и ошибки при толковании основных положений вопроса. Ответ затянут по времени, потребовались наводящие вопросы.	Ответ достаточно уверенный, материал изложен грамотно, но содержание вопроса раскрыто не в полной мере. Ответ затянут по времени.	Обоснованный, четкий ответ, прослеживается логика в изложении темы и собственный взгляд на проблему. Вопрос раскрыт полностью за оптимальное время.
2. Гибкость мышления, знание учебной и методической литературы.	Отсутствие ответов на дополнительные вопросы. Частичные знания учебной и методической литературы (не менее 40%).	Большие затруднения в ответах на дополнительные вопросы. Избирательное знание некоторых источников учебной и методической литературы (не менее 50%).	Незначительные неточности при ответах на дополнительные вопросы. В целом, хорошая ориентация в учебной и методической литературе (не менее 80%).	Грамотные и содержательные ответы на дополнительные вопросы. Эрудированность в знании учебной и методической литературы (100%).

3. Качество изложения теоретического материала и знание иллюстраций.	Многочисленные грубые ошибки в воспроизведении текста. Остановки имеют регулярный характер.	Одна-две ошибки в тексте, остановки (две – три) из-за неуверенного знания текста.	Текст верный. В целом, стабильное исполнение. Мелкие остановки (одна-две) психологического или моторного характера.	Яркое, точное, уверенное, стабильное исполнение без ошибок и остановок.
4. Грамотность искусствоведческого изложения.	Анализ неполный. Допущены многочисленные неточности и ошибки при толковании некоторых пунктов плана.	Анализ неполный. Допущены 3-4 неточности и/или ошибки при толковании некоторых пунктов плана.	Анализ достаточно уверенный, но некоторые пункты плана раскрыты не в полной мере (не более 2).	Грамотный, подробный анализ произведения искусства в соответствии с планом.
5. Уровень владения профессиональной терминологией.	Слабая ориентация в профессиональной терминологии, неумение применить при ответе.	Большие затруднения в применении в ответе профессиональной терминологии. Избирательные знания (не менее 50%).	Знание основных понятий терминологии (не менее 80%). Допущены незначительные 2-4 неточности.	Уверенное 100% владение терминологией. Грамотное применение при ответе.

### 3. Типовые контрольные задания КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПО КУРСУ «НАСЛЕДИЕ И РЕПЕРТУАР»

1. Ж. Доберваль и балет «Тщетная предосторожность»: история создания и последующие постановки.  
*«Балет о соломе, или От худа до добра всего один шаг»  
Балет в 2 актах (3 картинах) на сборную музыку, балетмейстер Ж. Доберваль.  
Премьера состоялась 1 июля 1789 года в Театре Бордо.  
В России балет появился в начале девятнадцатого века почти из первых рук. Балетмейстер петербургского театра Шарль Дидло в молодости танцевал Колена у самого Доберваля. Впоследствии «Тщетную предосторожность» часто ставили и в Москве, и в столице.*
2. Эстетический манифест романтизма – балет Ф. Тальони «Сильфида». Анализ спектакля и сценическая судьба балета.  
*Сюжет балета основан на фантастической новелле французского писателя Шарля Нодье «Трильби» (1822). Премьера балета на музыку французского композитора Жана Шнейцхоффера в постановке балетмейстера Филиппо Тальони состоялась в 1832 году в Гранд-Опера в Париже. Главную партию исполнила дочь Ф. Тальони, известная балерина Мария Тальони, Эффи — Лиз Нобле, в других партиях*

*Жозеф Мазилье, Жорж Эли, Луиза Эли. Затем балет был показан в лондонском Ковент-Гардене 26 июля 1832 года, 18 сентября 1837 года — в Санкт-Петербурге, а 19 мая 1841 года — в миланском «Ла Скала».*

*Классическая версия на музыку Г. Левенхольда. Вторая известная версия появилась 28 ноября 1836 года в Королевской опере в Копенгагене. Хореография, в основу которой легла первоначальная версия Тальони, принадлежала Бурнонвилю. Главную партию исполнила семнадцатилетняя Люсиль Гран, роль Джеймса исполнял сам Бурнонвиль. Эта постановка вошла в историю балета, и именно она до сих пор ставится на всех крупнейших сценах мира.*

*Первой исполнительницей Сильфиды на московской сцене в 1837 году стала известная балерина Екатерина Санковская.*

3. «Жизель». История создания и сценическая судьба балета: смена редакций, драматургических концепций. Анализ драматургии, хореографии, эволюция романтических образов в современных спектаклях. Знаменитые исполнители образа Жизели. «Жизель» (полное название «Жизель, или Вилисы», фр. *Giselle, ou les Wilis*) — романтический балет-пантомима в двух актах на музыку Адольфа Шарля Адана. Либретто Т. Готье и Ж. Сен-Жоржа, балетмейстеры Ж. Коралли и Ж. Перро, художники П. Сисери (декорации), П. Лорнье (костюмы).

*Премьера состоялась 28 июня 1841 года в Академии музыки и танца, Париж. Сразу после премьеры балет был признан выдающимся достижением хореографического театра. Уже 18 декабря 1842 года балетмейстер Антуан Титюс знакомит с парижской новинкой Санкт-Петербург. Чуть ранее «Жизель» восхищает лондонцев, в следующем году зрителей миланской Ла Скала, в 1846 — бостонская премьера в США. При неизменном рисунке танца исполнительницы роли Жизели нередко предстают перед зрителем психологически различными личностями. Подобное многообразие — примета истинно классического сценического образа. Одна из устойчивых трактовок идет от первой Жизели — Карлотты Гризи. Другая традиция идет от великой Ольги Спесивцевой. Ее Жизель была обречена с самого начала. Сквозь заданные ролью шаловливость и непосредственность, героиня предчувствует злой рок с самого начала. Более гармонично иное понимание роли. Наиболее убедительной здесь считается Жизель, созданная Галиной Улановой.*

4. Сценическая история балета «Эсмеральда», эволюция романтических образов. Балет на музыку Цезаря Пуни в трех актах, пяти картинах. Сценарист (по В. Гюго) и балетмейстер Ж. Перро, художники У. Грив, М. Копер. Премьера состоялась 9 марта 1844 года в Театре ее Величества, Лондон. Балет «Эсмеральда», увидев свет рампы в Лондоне, обошел все европейские сцены, кроме французских, обрел приют в России, дожив здесь до наших дней. Он стал эстетическим манифестом балетмейстера Жюль Перро (1810-1892) — одного из столпов романтического балета. «Эсмеральда» — балет, написанный по канонам романтического театра середины XIX века. Музыка его не отличается оригинальностью, хотя и отмечена историческим и национальным колоритом. Она удобна для танцев, отражает ситуации, но в то же время не несет в себе ярких и глубоких характеристик персонажей.
5. Сценическая история балета «Корсар». Балет на музыку Адольфа Шарля Адана в трех актах, пяти картинах. Либретто (по Дж. Байрону) Ж. Сен-Жорж и Ж. Мазилье, балетмейстер Ж. Мазилье, художники Э. Деплешен, Ш. Камбон, Ж. Терри (декорации), А. Мартен (костюмы), П. Сакре (машинерия). Премьера состоялась 23 января 1856 года в Академии музыки и танца, Париж. В Петербурге «Корсар» появился двумя годами позже парижской премьеры. Ставил балет знаменитый Жюль Перро по настоятельной просьбе дирекции Императорских театров. Чужой сценарий не дал воз-

возможности развернуться таланту хореографа. Штатный композитор Цезарь Пуни переработал и дополнил музыку Адана. Перро сочинил новые пляски корсаров, четко выстроил сцену похищения Медоры. Петипа обращался к «Корсару» еще в 1880 и 1899 годах. Последняя постановка была сочинена для бенефиса последней из итальянских балерин на сцене Мариинского театра Пьерины Леняни.

6. Петербургская и Московская сцены в середине XIX века. Творчество Е. Андрияновой, Т. Смирновой, Е. Санковской, Т. Карпаковой и др.

В 60-70 гг. XIX века стала стремительно развиваться техника танца, отодвигая на второй план его содержание. В результате чего через десять лет балетные спектакли опять вернулись к форме дивертисмента и пантомимы. Большой художественной высоты достигло искусство актеров как драматического, так и музыкального театров. На сцене блистали Е. С. Семенова, А. Я. Воробьева-Петрова, А. И. Истомина, Е. А. Санковская, Е. И. Андреевна, П. С. Мочалов, В. А. Каратыгин, М. С. Щепкин, О. А. Петров, А. П. Глушковский и многие другие. Имя первой русской Жизели — Елены Ивановны Андреевны — в 1840–1850 годах гремело в Петербурге, Москве, в городах русской провинции, а также в ряде европейских столиц.

7. А. Бурнонвиль и датская версия балета «Сильфида».

В 1834 году балет «Сильфида» на парижской сцене увидел выдающийся датский танцовщик и балетмейстер, близкий друг сказочника Андерсена Август Бурнонвиль. Восхищенный сюжетом "Сильфиды" Бурнонвиль заимствует либретто Ф. Тальони и А. Нурри и на сцене Королевской Оперы в Копенгагене создает свой оригинальный балет, музыку к которому заказывает молодому датскому композитору Херману Левенскьольду. Премьера «Сильфиды» в Копенгагене состоялась 28 ноября 1836 года и имела огромный успех. Роль Джеймса исполнял сам Бурнонвиль. Партию Сильфиды танцевала его ученица, семнадцатилетняя Люсиль Гран, получившая затем мировую известность как одна из выдающихся романтических танцовщиц.

В современном балетном репертуаре существуют две оригинальные хореографические версии «Сильфиды»: французская и датская. Возобновленный П. Лакоттом балет Филиппо Тальони идет на парижской сцене и в Новосибирске. Сценическая история «Сильфиды» Августа Бурнонвиля, начатая в 1836 году, не прерывалась и балет до сих пор с успехом идет и в Копенгагене и в России.

8. А. Сен-Леон и сценическая история балета «Коппелия»

«Коппелия, или Девушка с голубыми глазами» — балет-пантомима на музыку Лео Делиба в двух актах, трех картинах. Сценаристы Ш. Нюиттер, А. Сен-Леон (по Э. Гофману), балетмейстер А. Сен-Леон, художники Ш. Камбон, Э. Депенсен, А. Лавастр, А. Альбер. Премьера состоялась 25 мая 1870 года в Парижской Оперы. Премьера «Коппелии» в хореографии А. Сен-Леона состоялась 25 мая 1870 года на сцене парижского театра Grand Opera. Большой успех, выпавший на долю «Коппелии» на премьере, сопутствует этому балету и до сих пор — он идет на многих сценах мира, являясь классикой жанра. В России он был впервые поставлен 24 января 1882 года в московском Большом театре Й. Хансеном, следовавшим хореографии Сен-Леона. Почти через три года, 25 ноября 1884 года, премьера «Коппелии» состоялась и в столичном Мариинском театре в хореографии знаменитого М. Петипа (1818—1910). Существует также вариант А. Горского (1871—1924), осуществленный в Большом театре в 1905 году.

9. Ранние балеты М. Петипа. «Пахита», «Дочь Фараона» - новая организация спектакля.

Молодой французский танцовщик приехал в Петербург в 1847 году вместе со своим отцом-педагогом. Уже через год он участвовал в переносе «Пахиты» на московскую сцену, под руководством Перро ставил небольшие дивертисменты. Пер-

вой большой постановкой Петипа была «Дочь фараона» (1862г). Либретто Мариуса Петипа и Жюль Анри Сен-Жоржа по «Роману мумии» Теофиля Готье. Музыка Цезаря Пуни. Англичанин, застигнутый песчаной бурей, прятался в пирамиде. Во сне он превращался в египтянина Таора и влюблялся в ожившую мумию царевны Аспиччи.

10. Сценическая история балета «Дон Кихот».

Балет на музыку Людвиг Минкуса в четырех актах, семи картинах с прологом на сюжет романа Серватеса. Либретто М. Петипа. Музыка была написана быстро, и 14 (26) декабря 1869 года в московском Большом театре состоялась премьера комического спектакля, в котором лишь Дульцинея исполняла чисто классический танец, остальные же герои были представлены характерными. В 1871 году для постановки в столичном Большом Каменном театре Петипа сделал новую редакцию балета. В 1900 году в Москве по инициативе директора Московской конторы Императорских театров Владимира Теляковского состоялась новая постановка «Дон Кихота». Александр Горский сохранил сценарный план и частично хореографию Петипа. К музыке Минкуса добавили новый испанский танец Антона Симона и фанданго Эдуарда Направника. В 1946 году появился неспешный восточный танец (хореограф Анисимова). Главное новшество Горского состояло в том, что он перенес в кабачок ложное самоубийство Базиля. У Петипа в 1869 году оно происходило в последней картине балета. В хореографическом плане вся картина демонстрирует удивительное разнообразие характерного танца. По традиции здесь даже балерина танцевала на каблучках.

11. Сценическая история балета «Баядерка».

Балет на музыку Людвиг Минкуса в четырех актах, семи картинах с апофеозом. Сценаристы М. Петипа, С. Худеков, балетмейстер М. Петипа, художники М. Бочаров, Г. Вагнер, И. Андреев, А. Роллер. Премьера состоялась 23 января 1877 года в Большом театре (Санкт-Петербург). Ценилась уникальная сцена теней, да и партия главной героини привлекала балерин. Так, уже в советское время «Баядерку» в 1920 году восстановили для Ольги Спесивцевой. В середине 1920-х годов произошло несчастье — погибли декорации последнего, четвертого акта (возможно, по вине петербургского наводнения 1924 года). Тем не менее, еще осенью 1929 года Марина Семенова перед тем как покинуть родной театр не без успеха танцевала «Баядерку» в варианте 1900 года, не смущаясь отсутствием финального акта. В 1948 году в характерную сюиту органично вошел танец золотого Божка (хореограф и первый исполнитель Николай Зубковский). Классическая сюита включила в себя па д'аксьон из исчезнувшего финального акта. Пономарев и Чабукиани, убрав ненужную здесь тень Никии, обогатили партии солистов. В целом по танцевальному разнообразию и богатству нынешний второй акт «Баядерки» уникален. Лишь в 1991 году Юрий Григорович взял за основу постановку 1948 года, заменив некоторые пантомимные сцены танцевальными. За рубежом долго удовлетворялись одним актом «Теней», пока бывшая балерина Кировского балета Наталья Макарова не решилась в 1980 году поставить в Американском театре балет «Баядерка» в 4 актах. Конечно, в Нью-Йорке никто не помнил финальный акт в оригинале, даже соответствующая музыка была недоступна.

12. Балетная музыка П.И. Чайковского.

Чайковский выступил в области балетной музыки как реформатор, превратив ее из подчиненного, вспомогательного элемента, служащего только сопровождением танца, в начало, одухотворяющее танец, делающее его способным к выражению сложных психологических состояний в их развитии, движении, многообразии степеней и оттенков. Симфонизация балета представляется одним из важнейших элементов осуществленной Чайковским в этой области реформы. Именно благодаря симфонизму мышления, способности к охвату больших, протяженных от-

резков действия непрерывным музыкальным развитием и установлению связей между отдаленными его точками, автору «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» удалось создать внутренне целостные и законченные композиции подобного масштаба, причем это концепционное единство достигается отнюдь не в ущерб тому качеству, которое принято именовать в балетном обиходе «дансатностью».

13. Сценическая история балета «Спящая красавица».

*Балет-феерия в 3 актах (с прологом и апофеозом). Композитор П. Чайковский, сценаристы (по сказкам Ш. Перро) И. Всеволожский и М. Петипа, балетмейстер М. Петипа, художники Г. Левот, И. Андреев, К. Иванов, М. Шишков, М. Бочаров, дирижер Р. Дриго. Премьера состоялась 3 января 1890 года в Мариинском театре. Заняты были все лучшие силы труппы. Аврору танцевала Карлотта Брианца — одна из итальянских балерин, которые служили в 1890-х годах по контракту в Мариинском театре, и на долю которых выпало исполнение ведущих партий в балетах Чайковского и Глазунова. Дезире — Павел Гердт, фея Сирени — Мария Петипа, Карабосс — Энрике Чеккетти (итальянский артист, балетмейстер и педагог, виртуозно исполнявший также партию Голубой птицы). Сценическая жизнь спектакля в Мариинском театре активно продолжилась и в XX веке. В 1914 году было решено заменить оригинальную сценографию, это было поручено известному художнику Константину Коровину. В 1952 году Константин Сергеев осуществил капитальную хореографическую и режиссерскую редакцию старинного балета, «направленную на более полное и глубокое раскрытие идейно-художественного замысла композитора и постановщика». Танцевально усложнились образы феи Сирени, которая рассталась с туфлями на каблуках и волшебным жезлом, и Дезире, который получил новые вариации во втором и третьем актах. Заново поставлены некоторые номера: выход фей в прологе, фарандола второго акта, шествие персонажей и секстет фей в последнем акте. Восхищение вызывали стильные декорации и костюмы Симона Вирсаладзе. В 1999 году Мариинский театр решился на, казалось бы, безумную идею — реконструировать «Спящую красавицу» образца 1890 года. К этому времени стала доступной коллекция бывшего главного режиссера дореволюционного Мариинского театра Николая Сергеева, хранящаяся ныне в Гарвардском университете. Балетмейстер-постановщик реконструкции Сергей Вихарев писал: «Когда я познакомился с записями Николая Сергеева, стало ясно, что „Спящая красавица“ поддается реставрации в максимально приближенном к оригиналу Петипа виде».*

14. Последний период творчества М. Петипа. Балет «Раймонда».

*Балет на музыку Александра Глазунова в трех актах, четырех картинах. Либретто Л. Пашковой. Балетмейстер М. Петипа, художники О. Аллегри, П. Ламбин, К. Иванов, дирижер Р. Дриго. Премьера состоялась 7 (19) января 1898 года в Мариинском театре. Глазунов, как в свое время Чайковский, пользовался советами Петипа. Для старого хореографа, чье творчество составило целую эпоху в истории русской балетной сцены, «Раймонда», по словам той же В. Красовской, «явилась лебединой песней... В этом балете последний раз пышно расцвела эстетика спектаклей XIX века, утверждая, но и исчерпывая свои законы». В хореографии с неистощимой фантазией воплотилось все богатство русского балетного стиля XIX века. Премьера состоялась 7 (19) января 1898 года на сцене петербургского Мариинского театра. Спектакль стал новым триумфом знаменитого композитора. Глазунову преподнесли лавровый венок, был прочитан торжественный адрес от артистов балета. Через два года в Москве «Раймонду» поставил А. Горский, сохранив хореографию Петипа. В 1908 году он сделал новую редакцию балета. На протяжении XX века появились постановки «Раймонды», осуществленные другими балетмейстерами, которые, однако, опирались на первоначальный замысел*

*Петипа.*

15. Исполнительское искусство последней трети XIX века. М. Суровщикова, Е. Вазем, Е. Соколова, В. Никитина, П. Гердт, Ф. Кшесинский, П. Карсавин.  
*В балетах Петипа и Иванова выступали: М. С. Суровщикова-Петипа, Е. О. Вазем, Е. П. Соколова, В. А. Никитина, М. М. Петипа, П. А. Гердт, П. К. Карсавин, Н. Г. Легат, И. Ф. Кшесинский, А. В. Ширяев и др. К началу 20 века эстетика балетного академизма достигла вершины в произведениях великих мастеров и после их ухода распадалась в балетах эпигонов. Защитниками классического наследия на сцене Большого театра были Е. В. Гельцер и В. Д. Тихомиров. В то же время Гельцер выступала в новаторских балетах Горского, создала образы Саламбо и рыбацки в балетах «Саламбо» Арендса и «Любовь быстра!» (1913, на Симфонические танцы Э. Грига). Приверженцами Горского были танцовщицы С. В. Фёдорова, А. М. Балашова, В. А. Каралли, танцовщики М. М. Мордкин, Л. Л. Новиков, В. А. Рябцев, И. Е. Сидоров. Хранителями академического стиля в Мариинском театре (Петербург) были танцовщицы О. И. Преображенская, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, Ю. Н. Седова, А. Я. Ваганова, Л. Н. Егорова, танцовщики Н. Г. Легат, С. К. Андрианов. Ведущими исполнителями в балетах Фокина были Т. П. Карсавина и В. Ф. Нижинский. Для А. П. Павловой Фокин создал балеты «Шопениана» и «Лебедь» («Умиравший лебедь») на музыку К. Сен-Санса. В 1910 Павлова создала собственную труппу, с которой гастролировала во многих странах.*
16. История создания балета «Щелкунчик» и его последующие редакции.  
*Балет-феерия на музыку Петра Ильича Чайковского в двух актах, трех картинах. Сценарист М. Петипа, балетмейстер Л. Иванов, художники К. Иванов, М. Бочаров, костюмы И. Всеволожского, Е. Пономарева, дирижер Р. Дриго. Премьера состоялась 6 декабря 1892 года в Мариинском театре. По сценарию и подробным указаниям тяжело заболевшего Петипа постановку «Щелкунчика» осуществил второй балетмейстер Мариинского театра Л. Иванов (1834—1901). Лев Иванович Иванов, окончивший в 1852 году Петербургское театральное училище, в это время заканчивал карьеру танцовщика и уже семь лет работал балетмейстером. Премьера состоялась 6 (18) декабря. Критика была противоречивой — как положительной, так и резко отрицательной. Однако балет продержался в репертуаре Мариинского театра более тридцати лет. В 1923 году спектакль был восстановлен балетмейстером Ф. Лопуховым (1886—1973). В 1929 году он создал новую хореографическую версию спектакля. В первоначальном сценарии героиня балета именовалась Кларой, но в советские годы ее стали называть Машей (у Дюма — Мари). Позднее постановки балета на различных советских сценах осуществляли разные балетмейстеры.*
17. Сценическая история балета «Лебединое озеро».  
*Балет на музыку Петра Чайковского в четырех актах. Либретто В. Бегичева и В. Гельцера. В 1875 году дирекция императорских театров обратилась к Чайковскому с необычным заказом. Ему предлагалось написать балет «Озеро лебедей». Необычным этот заказ являлся потому, что ранее «серьезные» композиторы балетной музыки не писали. Исключение составляли лишь произведения в этом жанре Адана и Делиба. Против ожидания многих, Чайковский заказ принял. В 1877 году на сцене Большого театра появился еще один его спектакль — премьера «Лебединого озера» состоялась 20 февраля (4 марта по новому стилю), — это событие осталось незамеченным. Собственно, с точки зрения балетоманов это и не было событием: спектакль оказался неудачным и через восемь лет сошел со сцены. Сценарий новой постановки балета был разработан самим Петипа. Весной 1893 года началась его совместная работа с Чайковским, прервавшаяся безвременной кончиной композитора. Потрясенный как смертью Чайковского, так и своими личными потерями, Петипа заболел. На вечере, посвященном памяти Чай-*

ковского и состоявшемся 17 февраля 1894 года, в числе других номеров была исполнена 2-я картина «Лебединого озера» в постановке Иванова. Высоко оценив хореографические находки Иванова, Петипа поручил ему лебединые сцены. Кроме того, Иванов поставил Чардаш и Венецианский танец. После выздоровления Петипа со свойственным ему мастерством закончил постановку. К сожалению, новый поворот сюжета, — счастливый конец вместо первоначально задуманного трагического, — предложенный Модестом Чайковским, братом и либреттистом некоторых опер композитора, обусловил относительную неудачу финала. 15 января 1895 года в Мариинском театре, в Петербурге, состоялась, наконец, премьера, давшая долгую жизнь «Лебединому озеру». Балет на протяжении XX века шел на многих сценах в различных вариантах. Хореография его впитала идеи А. Горского (1871—1924), А. Вагановой (1879—1951), К. Сергеева (1910—1992), Ф. Лопухова (1886—1973).

18. Исполнительское искусство на рубеже XIX – XX веков: О. Преображенская, М. Кшесинская, В. Трефилова, Ю. Седова, Е. Гельцер, В. Тихомиров.

Хранителями академического стиля в Мариинском театре (Петербург) были танцовщицы О. И. Преображенская, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, Ю. Н. Седова, А. Я. Ваганова, Л. Н. Егорова, танцовщики Н. Г. Легат, С. К. Андрианов. Ведущими исполнителями в балетах Фокина были Т. П. Карсавина и В. Ф. Нижинский. Для А. П. Павловой Фокин создал балеты «Шопениана» и «Лебедь» («Умиравший лебедь») на музыку К. Сен-Санса. В 1910 Павлова создала собственную труппу, с которой гастролировала во многих странах. С 1909 С. П. Дягилев организовал гастрольные русские балеты в Париже, известные под названием «Русских сезонов». В Ленинграде 1920-х годах балет возглавлял Ф. В. Лопухов. Хранитель наследия и смелый экспериментатор, он поставил танцевальную симфонию «Величие мироздания» на музыку Четвёртой симфонии Л. Бетховена (1923), скоморошьи игры «Ночь на Лысой горе» на музыку М. П. Мусоргского (1924) и балет «Байка про Лису...» Стравинского (1927), фантастическую сказку «Ледяная дева» на музыку Э. Грига в обработке Б. В. Асафьева (1927), где классический танец сочетался с акробатикой. Лопухов поставил первый, ещё несовершенный балет на революционную тему «Красный вихрь» Дешевова (1924), первую советскую хореографическую драму «Крепостная балерина» Корчмарёва (1927). В новых спектаклях 1920-х гг. участвовали: в Москве — Б. В. Гельцер, В. В. Кригер, М. П. Кандаурова, А. И. Абрамова, В. В. Кудрявцева, Н. Б. Подгорецкая, Л. М. Банк, Б. В. Смольцов, Л. А. Жуков; в Ленинграде — Е. П. Гердт, Е. М. Люком, О. П. Мунгалова, Л. С. Леонтьев, А. В. Лопухов, Б. В. Шавров, В. А. Семёнов, П. А. Гусев и др.

19. М. Фокин и его балеты.

Ни одно из всегда новых, всегда творческих произведений Фокина не имело такого широкого резонанса, как «Шопениана» (1908 г.). «Шопениана» — перелом, вершина; после нее вид нашей классики меняется. Не сразу (никогда не сразу!), но долго потом, вплоть до наших дней, живет это влияние. Премьера «Шопенианы» состоялась 10 (23) февраля 1907 года в петербургском Мариинском театре в рамках благотворительного спектакля. 11 марта 1908 года, также в благотворительном спектакле на сцене Мариинского театра, была показана вторая редакция балета, которая и стала классической, неоднократно воспроизводимой на протяжении XX века во многих театрах мира. Вторая редакция балета привнесла некоторые изменения в порядок номеров. Часть их была заменена. Была добавлена мужская мазурка для Нижинского, вступлением стал прелюд, а не полонез. «Шопениана» — изящная стилизация на романтическую тему и вместе с тем — музыкально-хореографическое обобщение романтизма с его вечным конфликтом между мечтой и действительностью, иллюзорностью мечты, неуловимостью идеала. В хореографическом решении органично слиты свойственная Фокину

*изобразительность и обобщенная образность романтической школы.*

20. Сценическая история балета «Бахчисарайский фонтан».  
*Балет на музыку Бориса Асафьева в четырех актах. Сценарист (по поэме А. Пушкина) Н. Волков, балетмейстер Р. Захаров, художник В. Ходасевич, дирижер Е. Мравинский. Премьера состоялась 28 сентября 1934 года в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета. Музыка, хореография, живопись «Бахчисарайского фонтана», каждая в отдельности, не могут быть признаны вершиной в своей области. Но, объединившись, они образовали уникальный сплав, который придал этому спектаклю качества шедевра. Такая гармония частей не часто достигается в балете. «Бахчисарайский фонтан» — один из первых спектаклей нового направления в советском балете, направления «хореодрамы». Премьера 28 сентября 1934 года в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова (Мариинском) прошла с большим успехом. До наших дней балет остается в репертуаре.*
21. Л. Лавровский и его балет «Ромео и Джульетта».  
*Замысел балета родился не столько из музыки, сколько из понимания шекспировской трагедии. Хореограф далее писал: «Несмотря на то что танец действенный является основным и главным существом спектакля и уже в самом себе включает элементы пантомимы, все же в целом ряде сценических построений приходится прибегать к ней. В целом музыка Прокофьева и постановка Лавровского создали мощный и цельный спектакль с яркими характеристиками персонажей. Несмотря на то что Тибальд лишен развернутого танца, его образ злого и яростного драчуна один из запоминающихся в спектакле. Чуть больше танца отпущено его антиподу Меркуцио, но их бой, и особенно смерть Меркуцио, также из несомненных удач спектакля. В спектакле Лавровского на первом месте была первая исполнительница роли Джульетты Галина Уланова. Ее пробег (не танцевальный, а почти бытовой) к патеру Лоренцо потрясал зрителей и стал одной из легенд отечественного балета. Роль Улановой в оценке и судьбе ленинградского спектакля трудно переоценить, но и для самой артистки образ Джульетты стал едва ли не вершиной ее творческой судьбы.*
22. Сценическая история балета «Золушка».  
*Балет на музыку Сергея Прокофьева в трех актах, шести картинах. Либретто Н. Волкова (по сказке Ш. Перро). Балетмейстер Р. Захаров, художник П. Вильямс, дирижер Ю. Файер. Премьера состоялась 21 ноября 1945 года в Большом театре. Либретто для Прокофьева написал театральный критик, искусствовед и драматург, юрист по образованию Н. Д. Волков (1894—1965). Постановщиком спектакля должен был стать талантливый артист балета и хореограф В. Чабукиани, работавший тогда в Ленинграде. Сочинение шло успешно: до лета 1941 года были написаны два акта. Однако начало Великой Отечественной войны перечеркнуло все планы. Прокофьев скитался по стране; отложив балет, он работал над захватившим его замыслом патриотической оперы «Война и мир», сочинял инструментальные произведения. Лишь в 1943 году, приехав в Пермь, где находился эвакуированный Театр имени Кирова, он обсудил все детали балета с либреттистом и, вернувшись в Москву, закончил музыку в clavire. Ленинградский театр его больше не привлекал: Чабукиани еще в 1941 году переехал в Тбилиси, Уланова танцевала на сцене Большого театра. Именно там балетмейстером Р. Захаровым (1907—1984) и была осуществлена постановка балета. На премьере, состоявшейся в Москве 21 ноября 1945 года, партию Золушки танцевала О. Лепешинская. Лишь на следующих спектаклях Уланова вошла в роль. Менее чем через пять месяцев в Ленинграде, в Кировском театре К. Сергеев (1910—1992) также поставил «Золушку». В дальнейшем балет шел на многих сценах мира в различных постановках.*

23. Исполнительское искусство 1930-50-х годов: М. Семенова, Г. Уланова, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, О. Лепешинская.
- ДУДИНСКАЯ, НАТАЛЬЯ МИХАЙЛОВНА (1912– 2003), русская артистка балета, педагог. Родилась в Харькове 8 августа 1912. По окончании Ленинградского хореографического училища (педагог А.Я.Ваганова) в 1931–1962 – в труппе ленинградского Театра оперы и балета (с 1935 – им. С.М.Кирова). Блестящая техника и незаурядные актерские данные позволили Дудинской исполнять здесь ведущие роли во всех балетах как классического (постановки М.Петипа балетов П.И.Чайковского и А.К.Глазунова, Дон Кихот А.А.Горского, музыка Л.Минкуса и др.), так и современного репертуара. В числе лучших ее ролей – Лауренсия в одноименном балете на сюжет пьесы Лопе де Вега Овечий источник (балетмейстер В.М.Чабукиани, музыка А.А.Крейна, 1939). Со второй половины 1940-х годов Дудинская постоянно выступала в спектаклях, поставленных ее мужем К.М.Сергеевым, в том числе в балетах Золушка (музыка С.С.Прокофьева, 1946) и Тропой грома (музыка Кара Караева, 1958). С 1950-х годов вела педагогическую работу. СЕМЕНОВА, МАРИНА ТИМОФЕЕВНА (1908–2010), русская артистка балета, педагог. Родилась в Петербурге 30 мая (12 июня) 1908. Обучалась танцу в Петроградском хореографическом училище (педагог А.Я.Ваганова). В 1925–1929 работала в ленинградском Театре оперы и балета, в 1929–1952 – в московском Большом театре. Основа исполнительского искусства Семеновой – партии в старых классических балетах, главным образом М.Петипа. Несмотря на это, Семенова сыграла огромную роль в становлении классического балета послереволюционных лет. Храня, как и ее наставница Ваганова, чистоту академического танца, она сумела обогатить его новыми красками, придать невиданную ранее динамику и широту, переинтонировала старые партии соответственно духу эпохи. Недаром танец Семеновой называли «героическим», а ее облик «царственным». Эти качества, однако, отнюдь не лишали искусство балерины женского обаяния. Ее интерпретация ролей Одетты-Одиллии в Лебедином озере П.И.Чайковского, Раймонды в одноименном балете А.К.Глазунова поражали блеском исполнения танцев и высоким драматизмом; в партии Никии (Баядерка М.Петипа, музыка Л.Минкуса) она достигала высот трагедийности. С 1950-х годов Семенова занималась преподаванием и получила известность также как один из самых талантливых репетиторов и педагогов Большого театра. УЛАНОВА, ГАЛИНА СЕРГЕЕВНА (1910–1998), русская балерина. Родилась в Санкт-Петербурге 26 декабря 1909 (8 января 1910) в семье танцовщиков Мариинского театра. В 9 лет была принята в Петроградское хореографическое училище, где основными ее педагогами стали ее мать – М.Ф.Романова, а затем А.Я.Ваганова. После выпускного спектакля 16 мая 1928 Уланова была принята в труппу ленинградского Театра оперы и балета (впоследствии Театра им. С.М.Кирова). Уланова исполнила главные партии в таких балетах традиционного репертуара, как Спящая красавица (музыка Чайковского, 1929), Лебединое озеро (музыка Чайковского, 1929), Раймонда (музыка А.К.Глазунова, 1931) и Жизель (музыка А.Адама, 1932). Ее высшими достижениями стали партии Марии в Бахчисарайском фонтане (1934) и Джульетты в поставленном Л.М.Лавровским балете С.С.Прокофьева Ромео и Джульетта (1940). Среди других партий, созданных Улановой, – Корали в Утраченных иллюзиях (музыка Б.В.Асафьева, хореография Р.В.Захарова, 1935), главная роль в Золушке (музыка С.С.Прокофьева, хореография Р.В.Захарова, 1945), Тао-Хоа в Красном маке (музыка Р.М.Глиэра, хореография Лавровского, 1949) и Катерина в Сказке о Каменном цветке (музыка Прокофьева, хореография Л.М.Лавровского, 1954). Танец Улановой запечатлен в кинолентах Ромео и Джульетта (1954) и Балет Большого театра (1956).*

24. Развитие мужского сценического танца: А. Ермолаев, В. Чабукиани, А. Мессерер, К. Сергеев, М. Габович.

*В 30-е гг. XX в. была основана школа мужского танца, которая воспитала целую плеяду выдающихся танцовщиков: А. Ермолаева, В. Чабукиани, С. Каплана, Н. Зубковского, совершивших переворот в области мужского танца. Вахтанг Михайлович Чабукиани (1910-1992) – величайший танцовщик и балетмейстер XX века, народный артист СССР, в родной Грузии считался народным героем. «Чародей танца» – так назвал его Котэ Махарадзе в телевизионном фильме, снятом еще при жизни великого мастера, а критики называли его «неистовый Вахтанг», а его танец – «полетом орла». Константин Михайлович Сергеев (1910-1992) – олицетворение лирического героя советской балетной сцены. Он был словно рожден для ампулы принцев и сказочных возлюбленных. Главной темой его творчества всегда оставалась любовь. Константин Михайлович был очень органичен в старых классических балетах: незабываемы его Зигфрид, Жан де Бриен и особенно Дезире. Балет «Спящая красавица», жемчужина наследия, обязан Сергееву тем, что он сделал партию Дезире танцевальной (вариации в сцене охоты и в па-де-де финального акта). Сделано это тонко, с глубинным ощущением стиля Петипа. Алексей Николаевич Ермолаев (1910-1975) – народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, выпускник Ленинградского хореографического училища по классу В.И. Пономарева. На выпускном спектакле танцевал партию Бога ветра в балете «Талисман». В нем поражали виртуозность исполнения сложнейших танцевальных движений, высокие прыжки, стремительные вращения и двойные туры в воздухе. Ермолаев создал новый стиль мужского танца, экспрессивного, высокотехнического, действенного. Совершенствуя технику своего танца, артист ввел много интересных, выразительных и технически сложных движений, чем обогатил лексику классического балета. Михаил Маркович Габович (1905-1965) – премьер московского балета 1940-х годов. Он был своего рода эталоном мужского исполнительства Большого театра тех лет. Высокий, статный, с красивым одухотворенным лицом, он был мужествен и очень сценичен. Его техника танца была достаточно солидной: широкий прыжок, горделивый апломб во вращениях, высокое мастерство кавалера в партнерстве с балериной.*

25. Исполнительское искусство: М. Плисецкая, Н. Бессмертнова, Е. Максимова, А. Осипенко, И. Колпакова, Г. Комлева, В. Васильев, М. Лиєпа.

*Появились такие понятия, как «драматизация балета», «образ в танце», «воспитание танцующего актёра», «поиск смысла в танце», они прочно вошли в практику балета 30–50-х годов. Чтобы сделать пантомиму и танец в балете драматургически оправданными и выразительными, приглашали драматических режиссеров. От хореографов требовали изучения эпохи, по которой ставится балет, и её культуры, отказа от традиционной пачки в пользу соответствующего времени костюма. К счастью, руководство страны решило сберечь балетную классику. Были попытки осовременить и переделать сюжеты старых балетов, но на сам танец уже не покушались – традиции и достижения императорского балета в области хореографии хранили и оберегали от покушений молодых балетмейстеров. Ольга Васильевна Лепешинская (1916-2008), народная артистка СССР, лауреат Государственных премий СССР, символизирует понятие «советский балет» во всех его проявлениях. Она и олицетворяет московскую стилистику танцевального исполнительства с ее открытым темпераментом. Лепешинская славилась неподражаемыми по темпу и искрометности фуэте, число которых доходило до пятидесяти с одного приема. «Она легко исполняла по три-четыре пируэта без партнера. У нее был взрывной высокий прыжок, «стальные» пуанты и какая-то особенная радостная энергетика танца». Майя Михайловна Плисецкая (р. 1925 г.) одна из самых харизматичных личностей в балете, создавшая в некотором роде*

своей, «плисецкий» стиль танца. В тридцать четыре года балерина была удостоена высшего звания – народной артистки СССР, к своему шестидесятилетию она получила самую высшую награду – звание Героя Социалистического Труда. Балерина в совершенстве владеет темпами аллегро: прыжок Плисецкой легендарен – это так называемый «трамплинный» взрывной прыжок, достаточно редкий у балерин. Она на мгновение повисает в шпагате или взрывается в полете, отброшенной ногой касаясь затылка. У Плисецкой был природный огромный шаг, которым она искусно владела в те времена, когда поднимать ногу на высоту более 90° считалось неприличным. Касьян Голейзовский сравнивал Плисецкую с легендарной Фанни Эльслер, покорявшей в XIX веке весь балетный и небалетный свет Европы своей притягательной женственностью. На сцене Большого театра Майя Плисецкая исполняла ведущие партии репертуара. Кроме «Раймонды» и «Лебединого озера», следует отметить блистательную роль Китри («Дон Кихот»), Лауренсии, Хозяйку Медной горы. Впервые в Москве она также танцевала героинь балета «Спартак» Эгину и Фригию. Уже в эпоху Григоровича балерина смогла войти в новый репертуар, освоить современную стилистику. Она танцевала Мехмене Бану в «Легенде о любви». Но главное событие в ее творческой жизни зрелого периода произошло в 1967 г., когда кубинский балетмейстер Альберто Алонсо поставил для нее балет «Кармен». Плисецкая предстала в совершенно новой ипостаси, выраженной средствами нетрадиционного неакадемического танца: хлесткие батманы, соблазнительные ракурсы поворотов корпуса, экспрессивная мимическая игра – все приемы использовались для создания образа свободолюбивой Кармен, смысл жизни которой – любовь. В сущности, тема всего творчества Майи Плисецкой: любовь, страстная, земная, независимая. Талант Екатерины Сергеевны Максимовой (1939-2009) – народной артистки СССР, солистки Большого театра – яркий, оригинальный, многозначный. Каждая новая роль балерины открывала какую-либо интересную и своеобразную его грань. Она то увлекала светлым лиризмом, то потрясала своим драматизмом, то радовала блесками живого юмора. Но в любой партии Максимова на редкость естественна, органична, ей всегда присуща высокая исполнительская культура, поэтичность, тонкое ощущение стиля. В 1958-1988 гг. Максимова ведущая артистка балета Большого театра. Великолепное владение классическим танцем, превосходные внешние данные, артистичность и личное обаяние позволили Максимовой овладеть традиционным репертуаром театра. Ее первая большая роль – Катерина в балете Ю.Н. Григоровича «Каменный цветок». Балерина академической школы, наделенная огромным сценическим обаянием, необыкновенно грациозная, изящная Максимова сразу получила признание зрителей. Ее танец отличался отточенностью, чистотой каждого движения, артистизмом. Прекрасные данные позволяли ей выступать в самых различных по жанру и по характеру партиях. Классический репертуар открылся для Максимовой партией Жизели, которую она готовила с Г.С. Улановой, это одна из лучших ее ролей. Необыкновенно удачной для балерины стала роль Китри из балета «Дон Кихот». Стремительность полетов блестящая техника мелких движений, безупречные вращения позволили создать ликующий образ радости и света. Так же в ее репертуаре Одетта-Одиллия, Маша, Аврора, Джульетта, Золушка, Фригия и многие другие. Такое разнообразие ролей подчеркивает исключительные возможности балерины в самых различных жанрах: лирико-драматическом, героическом, трагедийном, комедийно-сатирическом. Наталья Игоревна Бессмертнова (1941-2008) – народная артистка СССР, родилась 19 июля 1941 г. в Москве. С детства любила танцы и интересовалась балетом, поэтому в 1952 г. родители отдали ее учиться в Московское хореографическое училище, которое она окончила в 1961 г. по классу у педагогов М.А. Кожуховой и С.Н. Головкиной. В том же году Наталья Бессмертнова была принята в труппу Боль-

*шого театра, где проработала до 1995 г. Ее дебютом был седьмой вальс и мазурка в «Шопениане» М.М. Фокина, она выступила также в главной роли современного балета А.И. Баланчивадзе «Страницы жизни» в постановке Л.М. Лавровского. Яркая индивидуальность артистки проявилась очень рано. Она начинала как лирическая героиня, этому способствовали ее внешние данные, и первоначальный ее репертуар складывался в соответствии с данным амплуа. Многие историки и критики балета отмечают, что Бессмертнова была идеальной сильфидой, грезой балета. Все партии Владимира Васильева отличались большим разнообразием, требующим от артиста разноплановости его амплуа. Очень интересен был созданный им образ Щелкунчика в постановке Юрия Григоровича. Владимир Васильев сумел со свойственным ему артистизмом показать превращение Щелкунчика-куклы в образ, исполненный одухотворенности и благородства.*

### ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Балетмейстер Бальтазарини – создатель первого французского балета «Цирцея и ее нимфы» («Комедийный балет Королевы»), его историческая роль.
2. Содержание либретто балетов по произведениям Ж.Б. Мольера «Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве».
3. Сценические жанры: опера-балет, балет-трагедия, балет-драма, мелодраматический балет, пастораль, балет выходов.
4. Эволюция техники исполнения в XVII веке.
5. Первые сюжетно-действенные балеты французского придворного театра.
6. Утверждение сюжетно-действенного балета.
7. Ж.Ж. Новерр о связи искусства хореографии с действительностью, о танце, пантомиме, действенном танце, о сочинении балетов, о работе балетмейстера с композитором и художником.
8. Ученики К. Блазиса – танцовщики Л. Гран, К. Гризи, Ф. Черрито, В. Цукки, К. Берретта, Ф. Фабри и др.
9. Композиторы: Д. Обер, Дж. Россини, А. Адан.
10. Великие балерины романтической эпохи – М. Тальони, К. Гризи, Ф. Эльслер, Ф. Черрито, Л. Гран.
11. Балеты Ф. Тальони – «Сильфида», «Натали, или Швейцарская молочница», «Восстание в серале», «Дева Дуная», «Пери».
12. Мария Тальони – выдающаяся балерина романтической эпохи.
13. Балеты А. Бурнонвиля – «Народное предание», «Сильфида», «Неаполь, или Рыбак и его невеста», «Далеко от Дании».
14. Балеты Ж. Перро – «Жизель», «Ундина», «Эсмеральда», «Корсар».
15. Сценическая интерпретация национальных танцев Ф. Эльслер.
16. Миланский театр Ла Скала.
17. Видные представительницы виртуозного танца – Вирджиния Цуки, Карлотта Брианца, Пьерина Леньяни, Энрико Чекетти.
18. Романтические тенденции в сказочных балетах Ш. Дидло.
19. Приобщение к балетному жанру выдающихся композиторов-симфонистов – П.И. Чайковского, А.К. Глазунова.
20. Развитие формы хореографической миниатюры. Одноактные балеты «Сон в летнюю ночь», «Испытание Дамиса», «Времена года».
21. Музыка источник хореографической образности. Вальс снежных хлопьев из балета «Щелкунчик», лебединые сцены из балета «Лебединое озеро».

22. Симфонизация характерного танца «Половецкие пляски» в опере А.П. Бородина «Князь Игорь», славянские танцы в опере-балете Н.А. Римского–Корсакова «Млада».
23. Жанр философско-психологической драмы. Балет «Золотой век», «Ангара».
24. Жанр исторического балета - «Спартак», «Иван Грозный».
25. Хронология балетов Дж. Баланчина в Мариинском театре.

### **ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ**

1. Создание французского сценического балета.
2. Теоретическое наследие Ж.Ж. Новерра «Письма о танце и балетах».
3. Эстетические принципы комедийных балетов Ж. Доберваля.
4. Музыка и танец в романтическом балете.
5. Балет Ф. Тальони – «Сильфида».
6. Балет А. Бурнонвиля – «Сильфида».
7. Балет Ж. Перро – «Жизель».
8. Поэтичность и лирический драматизм хореографии балета «Жизель».
9. Балет «Жизель» на русской сцене.
10. Балеты по романтическим произведениям А.С. Пушкина – «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», «Кавказский пленник», «Три пояса, или Русская сандрильона», «Черная шаль, или Наказанная невеста».
11. Балет А. Сен-Леона «Коппелия». Второе рождение спектакля на московской сцене.
12. Влияние русской драмы, оперы, симфонической музыки на балет.
13. Поиски возможностей синтеза народного и классического танца в балетах «Дочь фараона», «Дон Кихот», «Баядерка».
14. Опыты симфонизации балетного танца в балетах «Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро».
15. Художественное значение балета «Лебединое озеро» - судьба на русской, советской и мировой сцене.
16. Редакции балета «Лебединое озеро» – А. Горского, А. Вагановой, К. Сергеева, В. Бурмейстера, Ю. Григоровича, В. Васильева и др.
17. В. Вайнонен и его вклад в развитие культуры классического танца. Новое прочтение балета «Щелкунчик».
18. «Каменный цветок» Ю. Григоровича как начало нового этапа в развитии балетного театра.
19. Постановка Ю. Григоровича «Легенда о любви» и проблемы танцевального симфонизма.
20. Сценическая история балета «Спартак».
21. Сохранение и развитие традиций классического танца в ведущих театрах Европы.
22. Народно-патриотический дивертисмент в XIX веке.
23. новаторства в постановке народных и характерных танцев в балетах С. Соколова.
24. 30-е годы XX века – новая жизнь народного танца.

### **ПРИМЕРНЫЕ ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОГО ПОКАЗА**

1. «Рил». Народно-характерный танец из I акта балета «Сильфида»
2. Вальс крестьянок из I акта балета «Жизель»
3. Крестьянский танец из I акта балета «Жизель»  
Балет «Баядерка»
4. «Танец с попугаями» из II акта.  
Балет «Лебединое озеро»

5. Выход, вальс и кода лебедей. 2-я картина I акта.
6. Венгерский и испанский танцы из II акта  
Балет «Спящая красавица»
7. Свита феи Сирени (хор.К. Сергеева). Пролог.
8. Сцена нереид из II акта.  
Балет «Дон Кихот»
9. «Сегидилья» из I акта.
10. «Фанданго» из II акта
11. Цыганский танец из II акта.  
Балет «Щелкунчик»
12. Сцена снежинок из II акта.
13. Опера «Фауст» сцена «Вальпургиева ночь»
14. Танец Нимф (хор.Л. Лавровского)
15. Русский танец (хор.К. Голейзовского)
16. Балет «Щелкунчик» Русский танец (хор.В. Вайнонена)
17. Балет «Раймонда» Испанский танец, «Рамонеска»
18. Балет «Бахчисарайский фонтан» Краковяк
19. Опера «Князь Игорь» Половецкие пляски
20. Балет «Ромео и Джульетта» Танец Рыцарей из I акта (хор.Л.Лавровского).

#### **4. Методическиематериалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений, навыков**

##### **4.1 Формы контроля уровня обученности студентов:**

В процессе изучения дисциплины предусмотрены следующие формы контроля: текущий, промежуточный (экзамен) и итоговый контроль (экзамен), контроль самостоятельной работы студента.

**Текущий контроль** осуществляется в течение семестра в виде устного опроса-собеседования со студентами по темам курса.

**Промежуточный контроль** осуществляется в форме аттестации.

**Итоговый контроль** осуществляется в форме экзамена в конце 7 семестра.

Итоговая оценка предполагает суммарный учет посещения занятий, степени активности студента и выполнение им всех видов аудиторной и самостоятельной работы.

**Контроль самостоятельной работы студентов** осуществляется в течение 4 – 7 семестров. Формы контроля: устный опрос, написание реферата и т.д. Результаты контроля самостоятельной работы студентов учитываются при осуществлении промежуточного контроля по дисциплине.

##### **4.2.Описание процедуры аттестации**

Процедура промежуточного и итогового контроля по дисциплине проходит в соответствии с Положением о текущем контроле успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся в ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского»

- Аттестационные испытания проводятся преподавателем (или комиссией преподавателей – в случае модульной дисциплины), ведущим лекционные занятия по данной дисциплине, или преподавателями, ведущими практические и лекционные за-

нения. Присутствие посторонних лиц в ходе проведения аттестационных испытаний без разрешения ректора или проректора не допускается (за исключением работников института, выполняющих контролирующие функции в соответствии со своими должностными обязанностями). В случае отсутствия ведущего преподавателя аттестационные испытания проводятся преподавателем, назначенным письменным распоряжением по кафедре (структурному подразделению).

- Инвалиды и лица с ограниченными возможностями здоровья, имеющие нарушения опорно-двигательного аппарата, допускаются на аттестационные испытания в сопровождении ассистентов-сопровождающих.
- Во время аттестационных испытаний обучающиеся могут пользоваться программой учебной дисциплины, а также с разрешения преподавателя справочной и нормативной литературой.
- Время подготовки ответа при сдаче зачета в устной форме должно составлять не менее 40 минут (по желанию обучающегося ответ может быть досрочным). Время ответа – не более 15 минут.
- При проведении устного экзамена билет выбирает сам экзаменуемый в случайном порядке.
- Экзаменатору предоставляется право задавать обучающимся дополнительные вопросы в рамках программы дисциплины текущего семестра, а также, помимо теоретических вопросов.
- Оценка результатов устного аттестационного испытания объявляется обучающимся в день его проведения. При проведении письменных аттестационных испытаний или компьютерного тестирования – в день их проведения или не позднее следующего рабочего дня после их проведения.
- Результаты выполнения аттестационных испытаний, проводимых в письменной форме, форме итоговой контрольной работы или компьютерного тестирования, должны быть объявлены обучающимся и выставлены в зачётные книжки не позднее следующего рабочего дня после их проведения.

### **4.3. Структура экзамена**

Экзамен складывается из устного ответа (ответ на вопросы, знание иллюстративного материала), практического показа избранных педагогом танцевальных номеров и сцен мирового балетного наследия, участия в дискуссионном собеседовании с преподавателем по теме реферата.

Знания, умения и владение предметом студента оценивается по дифференцированной системе оценки наличия основных единиц компетенции.

---