

Иркутск 2021

Особенности зрительского восприятия и его влияние на создание хореографического произведения

Методические рекомендации для
руководителей хореографических
коллективов



УДК

ББК 85.345

Рассмотрено на заседании ПЦК
хореографических дисциплин
Протокол №9 от 31 мая 2021 г.
Председатель Кочева А.В.

Составители: Кочева Алена Владимировна – преподаватель ИОКК, Потапова Анастасия Алексеевна – студентка ИОКК.

Рецензент: заслуженный работник культуры РФ, преподаватель высшей категории ГБПОУ ИО ИРКПО Шишкова Е.А.

Особенности зрительского восприятия и его влияние на создание хореографического произведения : методические рекомендации для руководителей хореографических коллективов / ГБПОУ ИОКК; сост. Кочева А.В., преподаватель ИОКК, Потапова А.А., студентка ИОКК. - Иркутский областной колледж культуры. Иркутск, 2021. – 39с. – (В помощь руководителю творческого коллектива).

В методические рекомендации вошли актуальные вопросы постановки хореографических произведений в любительском коллективе: законы зрительского восприятия, основные элементы зрительского восприятия, особенности влияния зрительского восприятия на хореографическое произведение.

Методические рекомендации предназначены для руководителей творческих коллективов, студентов и преподавателей образовательных учреждений культуры и искусства.

Содержание

Введение.....	2
Раздел 1. Особенности зрительского восприятия хореографического произведения .	4
1.1. Законы зрительского восприятия.....	4
1.2. Основные элементы восприятия хореографического произведения	10
Раздел 2. Влияние зрительского восприятия на создание хореографического произведения.....	24
2.1. Особенности выбора выразительных средств для постановки хореографического произведения с учётом зрительского восприятия	24
Заключение.....	34
Список использованных источников	37

Введение

Зрительское восприятие хореографического произведения является совокупностью физических ощущений, эмоциональных и смысловых впечатлений. Танцевальная композиция воспринимается зрительно, поэтому все выразительные средства, имеющиеся в распоряжении хореографа, подчинены цели - создать впечатляющее зрелище. Отсюда следует, что хореограф должен владеть, хотя бы минимальными знаниями психологии зрительного (визуального) восприятия.

Умение быть зрителем, поставить себя на место зрителя, разобраться с особенностями его восприятия, одно из основных умений, без которого никогда не состоится хореограф-постановщик. Не учитывая особенностей зрительского восприятия, хореограф может разочаровать зрителя, который не смог увидеть того, что он задумал или увидел из-за кулис. Не получив нужной реакции зрителя, нужной оценки, вся работа хореографа становится бессмысленной и разочарование ждет не только зрителя, но и постановщика хореографического произведения.

Мы часто сталкиваемся с явлениями, когда выступления хореографического ансамбля при наличии красочных костюмов, сценического освещения и технически сложного исполнения не впечатляет зрителей, оставляет равнодушным публику, а другие композиции также технически грамотно исполненные, порой даже скромно костюмированы, впечатляют и становятся любимы зрителями.

Проблема восприятия хореографического произведения весьма актуальна как для хореографов-постановщиков, так и для зрителей, это связано с целым рядом вопросов, касающихся того, насколько точно зритель воспринимает идейную композицию, какие законы, методы и условия определяют зрительское восприятие.

Объект: зрительское восприятие.

Предмет: влияние зрительского восприятия на создание хореографического произведения.

Цель: рассмотреть особенности влияния зрительского восприятия на создание хореографического произведения.

Для достижения указанной цели в работе были поставлены следующие задачи:

1. Изучить законы зрительского восприятия;
2. Определить основные элементы восприятия хореографического произведения;
3. Выявить особенности выбора выразительных средств для постановки хореографического произведения с учётом зрительского восприятия.

Раздел 1. Особенности зрительского восприятия хореографического произведения

1.1. Законы зрительского восприятия

Восприятие – форма чувственного отражения действительности в сознании, способность обнаруживать, принимать, различать и усваивать явления внешнего мира и формировать их. Знание законов восприятия приводят к возникновению духовного контакта между исполнителями и зрителями. Применение их в творческом процессе позволяют помочь зрителю точнее оценить происходящее на сцене действие.

Восприятие танцевальной композиции — это активный процесс, в ходе которого зритель оценивает результаты деятельности хореографа, композитора, художника, танцовщиков в целом и в деталях, а также анализирует своё впечатление. Одним из такого рода действий зрителя, производимых во время просмотра композиции, является одновременное восприятие всех элементов хореографического произведения (музыки, танца, исполнителей, декорационного оформления и т. д.). Чем сложнее взаимодействие всех этих компонентов, тем больше усилий приходится прикладывать зрителю. Отдельное движение протекает во времени. Наш глаз различает его направление и скорость, их изменения; одновременно происходит также фиксация мышечного напряжения танцовщика, которое порождает у зрителя индуцированное (чаще всего неосознаваемое) мышечное чувство. В танце это чувство приобретает множество оттенков. Одно и то же движение, выполняемое с разным напряжением, создаёт разные мышечные чувства, которые активно воздействуют на зрителя, создавая у него различные впечатления. Поэтому любое изменение в танцевальной композиции, тесно связанное с мышечным напряжением, выраженным в том или ином танцевальном движении, воспринимается и зрителем.

Неподготовленный зритель воспринимает композицию танца в целом. В основе восприятия у него находится общее впечатление, которое часто формулируется в словах: «понравилось» или «не понравилось», «хорошо» или

«плохо», «интересно» или «не интересно». Подготовленный зритель, как правило, проникает в суть построения танца. Воздействие композиции, в данном случае, происходит на более высоком эмоциональном и художественном уровнях, поэтому важно понимать кто будет зрителем, кому вы представите свое хореографическое произведение. Если это жюри, то важны все аспекты композиции танца до мелочей, если это родители, то важно общее впечатление, если это дети, важен сюжет, актерская игра, если взрослые важен смысл, техника исполнения.

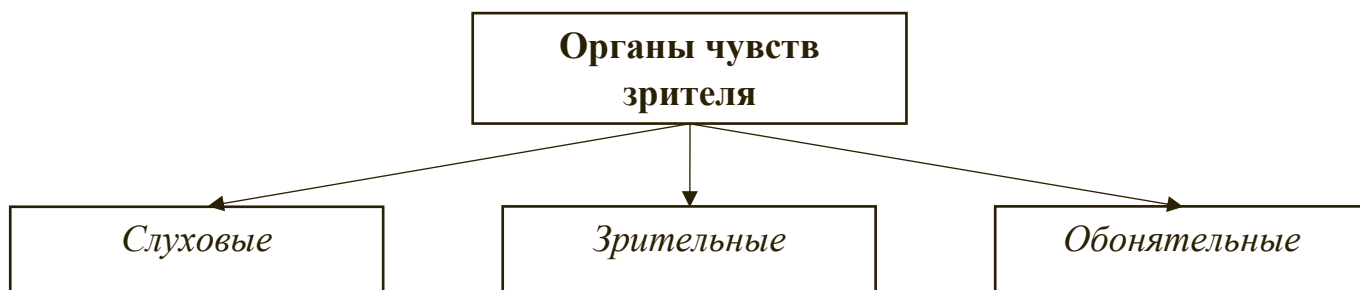
Восприятие изменяется с ростом опыта зрителя. От одного и того же танца или балета, просмотренного несколько раз, зритель получает разные впечатления. Восприятие меняется не только от повторения, но и от появления новых стимулов, желаний, задач. Уровень восприятия танцевальной композиции, т. е. с какой лёгкостью она воспринимается, зависит от готовности зрителя, также от вероятности совпадения ожидаемого и предложенного, от требований, диктуемых потребностями зрителя, и наличием его активности. Адекватность восприятия, зависит не только от содержания и формы танцевальной композиции, динамики её развития, неожиданных построений, но и от умения зрителя предугадать, предвидеть «за пределами» предложенного, дальнейшее разрешение. Ошибки восприятия скорее закономерны, нежели случайны, поскольку они отражают неадекватную готовность зрителя к восприятию или вскрывают недостатки построения хореографического произведения.

Восприятие хореографического произведения является актом психики. Танцовщики доносят до зрителя смысл с помощью своих инструментов, составляющих в комплексе хореографический язык, рождающийся из активного взаимного когнитивного процесса. Почти абсолютная образность этого языка позволяет разглядеть во всех составляющих хореографического произведения (в пластике исполнителей, сюжете, цвете, звуке, costume) идею. Зритель вступает с танцовщиком в совместный творческий процесс по творению «здесь и сейчас» художественных образов, сообразно особенностям своего восприятия. К индивидуальным особенностям относятся анатомо-физиологические особенности

зрения, личностный опыт, интеллект, творческая фантазия, отношение к изображенному, а также все богатство личности зрителя, возраст и т.д.

Восприятие искусства вообще и хореографического произведения в частности предполагает прохождение двух уровней: через восприятие форм, выраженных в композиции, сценического оформления, музыки, лексики к восприятию идейного содержания самого произведения.

Зрительское восприятие — это процесс, в котором хореографическое произведение является источником воздействия ощущений на органы чувств зрителя.



Особенностью зрительного восприятия является четкое представление о целом, оно начинается с выделения общих структурных особенностей объекта, затем осваиваются отношения между предметами, и между деталями предметов, кроме этого, оно основывается на таких процессах как, восприятие яркости и цвета, восприятию движения и восприятию формы.

Слуховое восприятие – это способность воспринимать и понимать звуки и различия между ними. А **звук** — это звуковые волны, которые образуются во круг нас. Звуковые волны характеризуются параметрами – громкость, частота звуковых волн, продолжительность звукового воздействия и ритм.

Зрительское восприятие хореографического произведения происходит одновременно на двух уровнях, которые взаимосвязаны между собой.

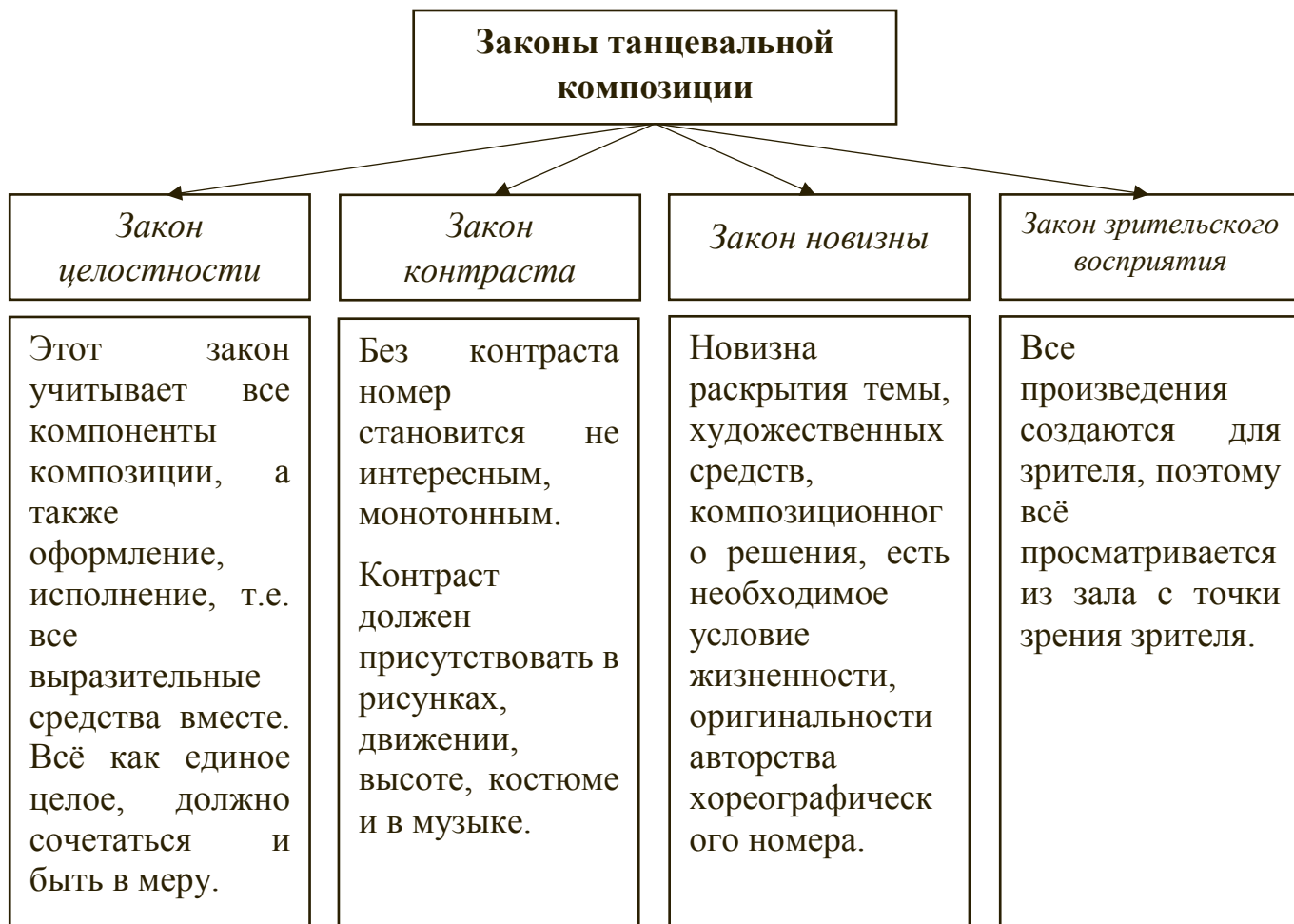
На физиологическом уровне зрители воспринимают внешнюю сторону содержательной формы. На психологическом уровне у зрителя при восприятии содержательной формы возникают эмоциональные, смысловые представления.



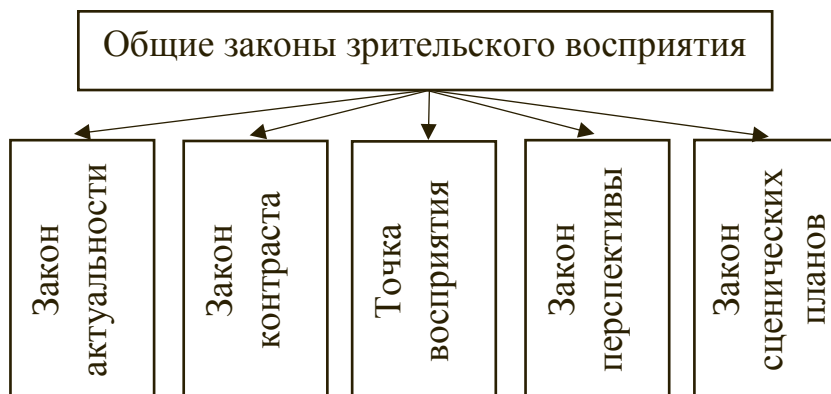
Приступая к работе над хореографическим произведением, постановщик должен знать, какую тему, идею и цель он перед собой ставит. В соответствии с этим он продумывает содержание, музыку, жанр, разрабатывает лексику и рисунок танца. Но не всегда мы учитываем зрительское восприятие, не задумываемся о том, как произведение будет восприниматься зрителем. Процесс, в котором хореографическое произведение является источником воздействия на органы чувств зрителя, является первым этапом к осознанию хореографической постановки, к ее осмыслению и в заключении к ее оценке и оценке работы хореографа-постановщика.

Существует целый ряд законов построения композиции танца, среди которых и закон зрительского восприятия. Соблюдая эти законы, хореограф вынужден искать такое решение своего произведения, которое принимает во внимание все аспекты, включая и зрительское восприятие. Все законы танцевальной композиции действуют одновременно и согласованно, т.е. выделение каждого из них необходимо лишь в целях теоретического осмысления процесса композиции танца в

ее деталях. Балетмейстер может считать свое произведение успешно решенным в том случае, если слышимый, рожденный музыкой образ будет совпадать с видимым хореографическим образом.



Мы выделили внутри закона зрительского восприятия ряд общих и частных законов, которые необходимо учитывать при создании хореографического произведения. Общие законы перекликаются с основными законами построения композиции, но нацелены именно на зрительское восприятие.



1. **Закон актуальности.** Основой этого закона является создание образа танца или образа в танце, который созвучен зрителям-современникам. Каждая эпоха предъявляла свои требования к созданию танцевальной композиции, выделяя характерные формы в разных видах танца. Сценическое время находится во взаимосвязи с реальным временем, даже если оно не совпадает с ним с исторической точки зрения. Время, в котором живет зритель, диктует развитие сценического действия, конфликтов, коллизий, столкновения характеров. То, что было интересно вчера, может стать неуместным, уйти в небытие. В работах отечественных авторов нашего века нередко в качестве синонима актуальности употребляется термин «жизненность». Думается, что термин «актуальность» ближе по смыслу к содержанию этого закона.

Закон актуальности, или жизненности, характеризуется следующими основными чертами:

- движения и рисунки танца, а также его фигуры и их соотношение с развитием действия должны быть типичными для изображаемой эпохи;
- в композиции должно присутствовать ощущение движения во времени, что делает ее «живой», эмоциональной, художественно наполненной;
- необходимо добиться новизны танцевальной композиции.

Балетмейстер, который рождает танцевальную композицию, всегда идет тернистым путем, преодолевая всё устаревшее, нежизнеспособное.

2. **Закон контраста.** Этот закон отражает взаимодействие согласных элементов композиции с резко различающимися между собой по контрасту. Контрасты являются движущей силой танцевальной композиции и определяют ее выразительность. Значение контрастов как сочетание противоположного в зрительском восприятии очень велико. Существенную роль в композиции танца играют контрасты плоскостного и объемного построения, контрасты рисунков танца, контрасты движений танца, контрасты динамики, контрасты образов танца и т.д. Так, на смену круговым формам рисунка приходит линейное построение, колонны

переходят в шеренги или диагональное движение; быстрое движение сменяется медленным.

Также можно выделить более мелкие законы, назовем их частными. Одним из частных законов композиции можно назвать закон симметрии, выступающую в явном или скрытом виде, и ее антипод - асимметрию. Очень важна мизансценическая ось. Человек выгоднее смотрится на первом плане, поэтому осью сцены можно признать середину первого плана сцены в высоту человеческой фигуры. Ось делит сцену на левую и правую сторону. Наши глаза в силу условного рефлекса оглядывают сцену слева направо. Таким образом композиция в левой части сцены означает предварительность, взгляд как бы «гонит» её в пустое пространство правой части сцены. Композиция справа тяготеет к окончательности. Пространство левой стороны «давит» на композицию справа, делая её значимее, монументальнее. В правильном и неоднозначном использовании этой закономерности секрет многих балетмейстерских эффектов. Для того чтобы показать стремление в движении человека, его лучше пустить слева направо, глаз зрителя будет его как бы подгонять. Если надо показать препятствие, трудность в движении выгоднее направление справа на лево. Когда балетмейстер слишком перегружает одну часть сцены, относительно средней линии у зрителя создаётся впечатление отталкивающего неравновесия. Всё, что находится, слева от центра сцены кажется ближе к зрителю, поэтому если нам нужно создать незаметное появления героя на сцене, то этого можно достичь выходом из правой верхней кулисы. Рисунок хореографического произведения должен равномерно распределяться по сценической площадке, за исключением сознательного использования балетмейстером такого распределения.

3. **Точка восприятия (фокус).** Изображение героя, группы исполнителей или просто начало движений привлекает наше внимание в зависимости от того, где в данный момент находится точка восприятия, т.е. то, что наиболее полно видит зритель, то, что бросается в глаза. Умение правильно определить точку восприятия и логически переводить взгляд зрителя по сцене с одной точки к другой даёт возможность правильного понимания развития танца и позволяет запомнить, яркие

важные этапы драматургии. Это позволяет нам использовать приём **ФОКУСА** (появление, исчезновение) и т.д. Заставлять зрителя смотреть туда, куда нужно балетмейстеру. Однако часто случается обратное, например, (мы не видим, что делают солисты, хотя они являются главными носителями содержания, так, как им мешает кордебалет, или наоборот кордебалет на заднем плане выполняет сложные и интересные комбинации, но зритель не может этого оценить, т. к. смотрит на солистов). То есть на сцене всегда есть что-то главное, а что-то второстепенное и зритель должен увидеть это главное и интересное.

4. **Закон перспективы** (всё, что дальше меньше). Например, построение линейной композиции, для сохранения равномерного роста исполнителей в глубину нужно ставить более высоких, или можно создать эффект уходящей дороги двумя линиями, исходящими в центре задника.

5. **Закон использования сценических планов**. Сценическое пространство имеет 3 измерения: глубину, ширину, высоту.

По глубине сцена делится на сценические планы, которые определяются на кулисы, и зависит от их количества:

- а) аванс сцена (просцениум).
- б) первый план (расстояние от красной линии до первой пары кулис).

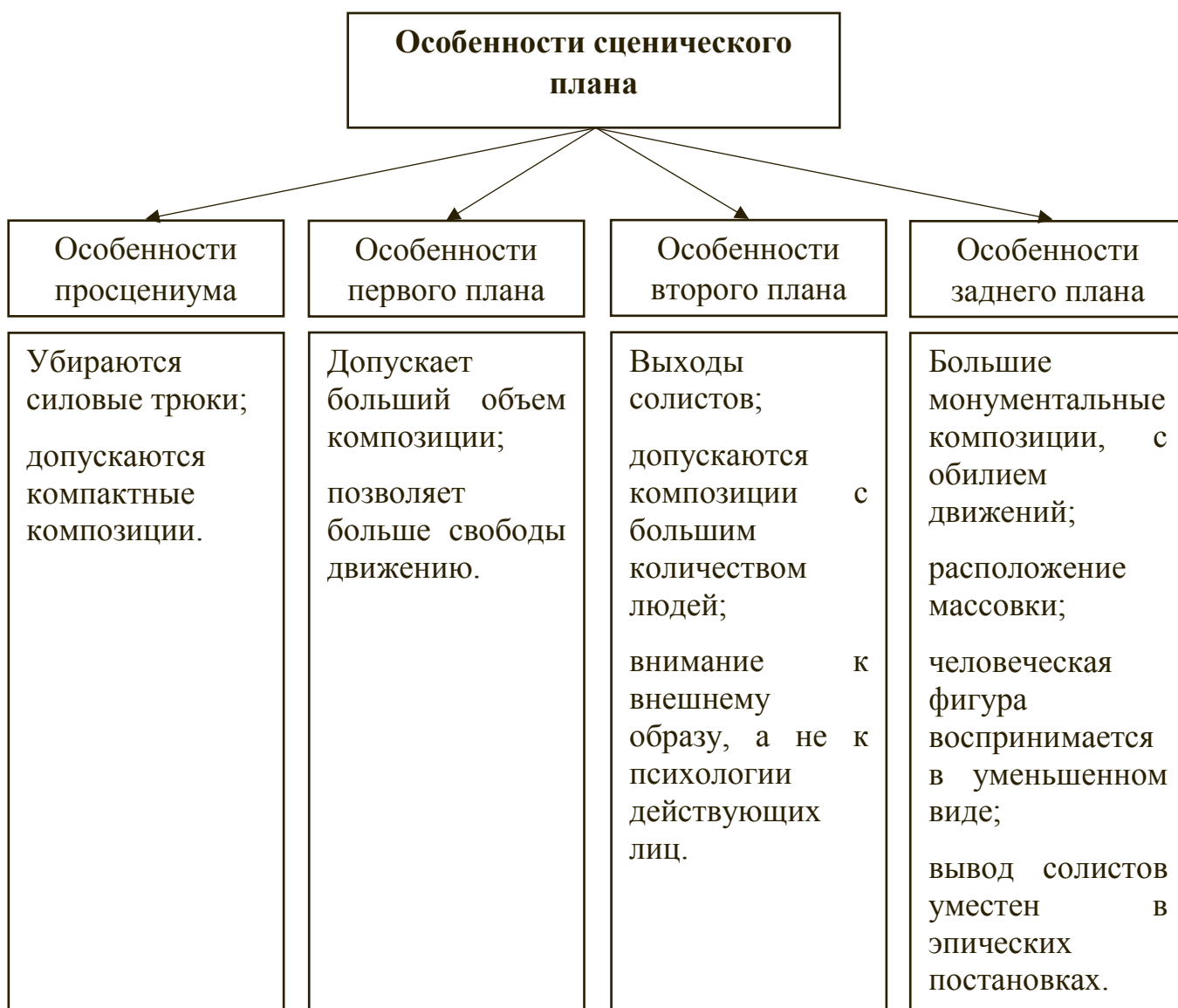
Красная линия — это черта, по которой проходит занавес.

Просцениум и первый план воспринимаются почти одинаково, в случае чего массовые танцы выглядят громоздко, здесь выдаются сценические фокусы, «убиваются» иллюзии, нужно убирать все силовые трюки, чтобы не выдавать «белых ниток» работы артиста, напряжения мимики. Слишком крупное движение на «носу» у зрителя утомляет восприятие.

в) второй план человек воспринимает здесь всё сразу. Здесь хорошо смотрятся массовые танцы, прыжки, трюки. Хорошо делать выходы, когда выход персонажа нам бросается в глаза. Этот план называют ещё «семейным», именно здесь легче всего создаётся атмосфера жизни, действия одновременно целой группы людей.

г) третий и четвёртый план сцены, чем дальше мы удаляем исполнителей от зрителей, тем незаметнее становятся физические усилия, мимика исполнителей не

видна, но зато взгляд охватывает всю или большую часть сценического пространства. Поэтому задние планы хороши для больших монументальных композиций, масштабных мизансцен (статичное расположение на сцене). Эффектом удаления от зрителя достигается большая компактность композиций, а также более чёткое вписывание фигур в декорации. Но длительное пребывание на заднем плане размагничивает зрителя. Поэтому нужно использовать закон контраста и полноценно использовать различные планы.



По высоте сценическое пространство делится на 3 размера:

1. На полу (ниже человеческого роста - par terre);
2. На высоте человеческого роста;
3. Выше человеческого роста (поддержки).

Приёмы использования сценического пространства:

- изменение климата сцены (климат создают кулисы и задник);
- использование различных возвышений, перегородок, которые должны входить в предметную режиссуру и использоваться как можно правильнее;
- использование декораций и различных бытовых предметов.

В трёхмерном пространстве следует рассматривать фигуру как в статике, так и в динамике. Мизансцена существует в пространстве и во времени в последовательной раскадровке это зримое проявление состояния, мысли, чувства персонажей на данном отрезке времени, когда постановщик выстраивает отдельные группы исполнителей в нужную образно-пластическую композицию. Мизансцена должна быть действенна, обоснована, логична. Она продолжение раскрытия сценического действия и сценических образов, создаёт атмосферу, помогает развивать действие. Всякое перемещение продиктовано необходимостью. Мизансцена может быть статичной, но в то же время и смысловой. Она может быть насыщена несложными танцевальными движениями. Все фигуры, все мизансцены подчинены главному событию, которое происходит на сцене, подчиняясь единой мысли.

Еще одной важной особенностью является геометрия мизансцены в построении пространственной композиции.



Освещение также играет большую роль в зрительском восприятии. Для обогащения образов действующих лиц подбирается художественный свет, выражающий и подчёркивающий роль персонажа. Освещение костюмов позволяет выявить их объем и фактуру. С помощью света можно обогащать цветовое решение хореографического номера.

Существуют **универсальные законы визуального восприятия**, с учетом которых, композиция, с большой вероятностью, будет оценена зрителем как понятная и приятная.



Закон подобия. Этот закон действует, когда балетмейстер строит свои рисунки по принципу симметрии.

Закон «фигура-фон». Этот закон используется, когда балетмейстеру нужно выделить главного персонажа. Это можно сделать, если кордебалет выполняет одни определенные движения, а солист совершенно противоположные.

Закон равновесия. Все рисунки, используемые в танце, должны равномерно распределяться по сценической площадке, строиться в зависимости друг от друга, отображать одну тему, нести одну мысль.

Закон замкнутости. Это закон возможно использовать для характеристики противоборствующих сил, которые нужно держать на расстоянии.

Закон дополнения до целого. Этот закон применяется балетмейстером, когда он выстраивает хореографическую композицию с помощью приема «полифонии». Так же этот закон выражается в феномене «константности восприятия». Восприятие за счет прошлого опыта «корректирует» увиденное.

Закон простоты. Этот закон употребим балетмейстером в постановке массовых номеров. Иногда простейшие «па», исполненные даже в унисон, выглядят гораздо интереснее и эффективнее, чем многосложные движения, втиснутые в скучные линии квадрата.

Закон структурности. Этот закон можно применить балетмейстеру, когда он хочет донести до зрителя настроение, за счет построения композиции, движения исполнителей по вертикали или горизонтали, в зависимости от того, что хочет показать автор.

Знание законов зрительского восприятия приводит к возникновению духовного контакта между исполнителями и зрителями. Применение их в творческом процессе позволяют помочь зрителю точнее оценить происходящее на сцене действие.

1.2. Основные элементы восприятия хореографического произведения

Зная законы зрительского восприятия, хореограф-постановщик сам должен войти в «роль» зрителя, спрогнозировать его видение происходящего на сцене. Выделим основные элементы восприятия хореографического произведения:

- **восприятие пространства танцевальной композиции;**
- **восприятие времени танцевальной композиции;**
- **восприятие перспективы и коррекция сознанием непосредственного визуального ощущения;**
- **умение зрителя различить главный и неглавные элементы танца («фигуры» и «фона»);**

- **установка и эмоциональная готовность к восприятию танцевальной композиции;**
- **наличие зрительского опыта.**

Пространство для танцевальной композиции является важнейшим фактором. Даже хореографический замысел, не воплощённый на сцене, организуется в воображаемом пространстве. Танцевальное пространство, как и физическое, имеет свои границы. Эти границы определяются хореографом и исполнителями, или только исполнителями (в фольклорном танце). На организацию пространства в танцевальной композиции, влияют такие факторы, как замысел, традиционность формы, место исполнения, количество исполнителей, музыка и т. д. Так, пространство на балу, организуется законами бальной хореографии, сценическое пространство - законами сценического танца, пространство в фольклоре, организуется законами фольклорного танца.

На восприятие танцевальной композиции влияют такие признаки пространства, как глубина, или удалённость. Важное значение имеет расстояние танцевальной композиции от зрителя. Чем дальше композиция удалена от зрителя, тем большее пространство она должна занимать. Естественно, требуется и заполнение этого пространства большим количеством исполнителей. Примером могут служить танцевальные композиции, исполняемые на площадях и стадионах. Камерные танцевальные композиции требуют приближённого зрителя. Такие композиции, как правило, ограничены и количеством исполнителей.

Видеоряд композиции развёртывается в ограниченном пространстве (сцена, площадь, поляна и т. п.). Но сценическое качество видеоряда, имеет пространственную протяжённость, порой независимую от границ реального пространства. Когда речь идёт о сценическом пространстве, то оно в данный момент, может быть предельно малым или предельно большим. Мы знаем, как сцена в короткое время, может превратиться из придворного зала, в берег прекрасного озера, в балете «Лебединое озеро» или из реального мира Жизели в ирреальный мир виллис в балете «Жизель». В таких превращениях, большое значение играет декорационное оформление. Оно, в первую очередь, способствует изменению

видеоряда. Но действительность и жизненность этому пространству придаёт танцевальная композиция, строящаяся в зависимости от предлагаемых обстоятельств и места действия.

На восприятие пространства, влияет и причинность движения: почему исполнитель перемещается из одной точки в другую, почему он делает это движение, а не другое. В этом случае большое значение имеет задача, поставленная хореографом перед исполнителем. Собственно, задача и её решение, являются основными факторами сценического действия: так, перемещение исполнителей по прямым линиям придаёт композиции торжественность, праздничность и, наоборот. Чтобы пространство сделать, с точки зрения восприятия праздничным, необходимо композицию строить по прямым линиям и колоннам.

Самым важным фактором, влияющим на **восприятие времени танцевальной композиции**, является физическое время, но большое значение играют и «биологические часы». Субъективное восприятие времени зависит и от настроений зрителя. На субъективное восприятие времени, существенно влияет качество танцевальной композиции. Напомним, что один и тот же отрезок сценического времени, заполненный только одним исполнителем, воспринимается как более длительный, по сравнению с тем, когда на сцене несколько исполнителей. С точки зрения зрителя, в заполненном интервале сценического времени происходит больше событий, и восприятие этого интервала требует от него больше усилий. Бездейственная композиция с многократно повторяющимися однообразными движениями, воспринимается как «растянутая», более длительная, чем действенная с разнообразными движениями.

Когда мы смотрим танец, сюиту или балет, а не секундное движение, то речь идёт не о чистом восприятии, а скорее о суждении. Мы судим о длительности времени, связывая его с событийным рядом сценического действия. Точность суждений о временных интервалах в танцевальной композиции, зависит как от действий танцовщиков на сцене, так и от эмоционального состояния зрителя, который воспринимает это действие.

Восприятие сценического времени зависит от возраста зрителя, его душевного и физического состояния, его подготовки к восприятию хореографического времени. Заметим, что у детей, время «бежит» быстрее, импульсивнее. В подавленном состоянии, время зрителя «течёт» медленно. Отсчёт времени происходит от определённой точки, до которой есть события прошлого, после - события настоящего. Исходя из этого, можно судить о временной перспективе. У зрителя эта перспектива связана со сценическим временем, которое измеряется событийным рядом. Каждое новое восприятие следующего момента композиции танца, основано на прошлом в виде остаточного, «следового» времени, с предположением о новом восприятии. Как правило, в искусстве танца прошлое не объясняется, а будущее непредсказуемо, поэтому в танцевальной композиции прошлое и будущее слиты в настоящем, сиюминутном восприятии хореографического произведения.

Восприятие перспективы и коррекция сознанием непосредственных визуальных ощущений также очень важны. Хореограф конструирует в своём сознании композицию в трёхмерном пространстве. Зритель видит её со своего места. Оказывается, от места, которое занимает зритель, нередко зависит, насколько полно его восприятие композиции совпадает с её «видением» постановщиком. Представим себе, что наше место в середине первого ряда партера. Мы видим первый ряд танцовщиков, притом с положения «снизу». Остальные исполнители нам не видны или видны лишь временами. Представим теперь, что наши места в боковой ложе, тогда соответствующий угол сцены недоступен нашему восприятию, зато мы гораздо лучше видим всю композицию в целом. Но самое полное впечатление мы получим с самых «непрестижных» мест - с балкона, когда вся сцена, как на ладони, правда, расстояние великовато, детали костюмов, выражение лиц танцовщиков оказались неразличимы. На кого следует ориентироваться хореографу должен решить он сам, но желательно, создавая композицию, нужно смотреть на неё не только из середины первого ряда.

В литературе по психологии давно обсуждается различие между объективными величинами объектов и нашими ощущениями, отражающими пространственные отношения. Так, общеизвестен эффект зрительного «схождения»

рельсов, при взгляде на них. В живописи эту деформацию пространства в зрительном образе передают с помощью «прямой перспективы». Тот же самый эффект, но по-иному, проявляется в хореографии. Ощущение «деформирует» изображение, но восприятие за счёт прошлого опыта «корректирует» увиденное. Так, круговое движение по сцене мы видим, как овальное, а воспринимаем (осознаём) именно как круговое. Колонна исполнителей, движущихся из глубины сцены, воспринимается как движение одного человека. Полукруг дорисовывается воображением зрителей до круга. Так проявляется феномен константности восприятия. Он обеспечивает нам постоянство свойств всего видимого и, таким образом, позволяет узнавать и идентифицировать формы, когда они воспринимаются под различными углами зрения. Коррекция видимого в сознании, осуществляется в соответствии с прошлым опытом, что и обеспечивает весьма правильное восприятие.

Зритель должен **уметь различить главное и неглавное в танцевальной композиции («фигуры» и «фона»)**. В психологии восприятия существует тест на выделение в изображении «фигуры» и «фона»: так, в известном чёрно-белом изображении, зритель воспринимает то белую вазу на чёрном фоне, то два зеркально симметричных чёрных профиля на белом фоне. Эти два восприятия зависят от установки и взаимоисключают друг друга: значимой осознаётся «фигура», а остальное «фон».

В искусствоведческой литературе, в аналогичном значении говорится о «первом» и «втором» плане, различении «главного» и «неглавного» в сценическом действии. Существует значительное число правил, определяющих, какой рисунок, движение, приложение и комбинация в танце следует считать «фигурой», а что будет «фоном». Так, движение, рисунок танца, исполняемый на переднем плане, как правило, является «фигурой», а всё остальное, что происходит в это время на сцене, будет служить «фоном». «Фигура» несёт определённую мысль, способствует развитию действия. Во времени и в пространстве, фигура подчиняет себе всё то, что служит «фоном». Но и «фон» оказывает определённое воздействие на зрителя, он способствует выделению «фигуры». Действия «фигуры» и воздействие «фона»

взаимосвязаны. Это взаимодействие зависит от содержания и формы танцевальной композиции. В пространстве «фигура» может исполняться и на втором плане, а композиционный «фон» на первом. Но это не является сущностью взаимосвязи «фигуры» и «фона», а скорее, одним из приёмов композиционного решения.

Рисунок танца, или движения, часто повторяющиеся в композиции, являются основными, а все остальные движения становятся второстепенными и служат «фоном». В то же время, может быть, несколько основных движений или рисунков, и объединить их могут второстепенные движения и рисунки, которые способствуют не только организации, но и созданию целостности композиции.

Большое значение для восприятия и выделения «фигуры» и «фона» имеет музыка. Она не заполняет «слуховой вакуум» композиции, а воздействует на восприятие как «фигуры», так и «фона». Чем ближе движение или рисунок соотносится со структурой музыкального произведения, при котором зрительное и слуховое восприятие, не противоречат друг другу, тем ярче выступает взаимосвязь «фигуры» и «фона». В частности, музыка может выступать в качестве «фигуры», а хореография служить только «фоном» и наоборот.

В психологии большое внимание уделяется понятию «установка», т. е. своего рода «предготовность» субъекта восприятия, к будущему действию, его осмыслению, анализу. Установка зрителя, выбирающего то или иное зрелище, во многом предопределяет его отношение к этому зрелищу. Зритель с удовольствием идёт смотреть любимого артиста, знакомый, зарекомендовавший себя, ансамбль танца или балет. Ему интересно смотреть как новое, так и полюбившееся старое. В этом случае большое значение имеют индивидуальные особенности воспринимающего, его желания и настроение. Основой восприятия танцевальной композиции являются культура и опыт зрителя, его готовность к восприятию содержания хореографического произведения. Сходство ощущений, переданных в композиции, с ощущениями воспринимающих её зрителей и порождает положительную оценку воспринимаемого. Восприятие танцевальной композиции на сцене происходит посредством сравнения условного «языка танца», заложенного в форме и содержании композиции, с объективными свойствами реального,

конкретного мира. Важное значение в передаваемом содержании и воспринимаемых ощущениях, играет переход от изображения предмета или явления, к выражению его состояний и действий персонажей. Поэтому композиция, более или менее приближаясь по структуре к формам предметов или явлений, воспринимается, в конечном счете, как символически-образное их отражение.

«Идеальным зрителем» можно считать профессионального постановщика или танцовщика «с большим стажем», т. к. они умеют видеть все нюансы танцевальной композиции, соотносить её содержание и форму и т. п., особенно, если знакомы с замыслом постановщика данной композиции. Но ориентироваться на такого «идеального зрителя» нельзя, т. к. сценическое действие ориентировано на его реального «потребителя», в зале (на стадионе, площади и т. д.) присутствуют люди, чей зрительский опыт очень различен: завсегдатаи-знатоки и люди случайно пришедшие впервые. От числа и настроений тех и других подчас зависит успех или провал танцевальной композиции.

Отсюда следует, что хореограф-постановщик должен овладеть ещё одним набором знаний, умений и навыков. Ему необходимо научиться привлекать именно «своего» зрителя, значит, прежде всего - рекламировать свои постановки. Ему желательно иметь хотя бы часть постоянных зрителей, которые «задают тон» эмоциональных реакций остальным зрителям. Ему следует овладеть мастерством воспитания зрительного опыта что, бесспорно, предполагает многократный контакт постановщика и его коллектива с постоянным зрителем, своего рода «хореографический всеобуч». В свою очередь, последнее требует от хореографа-постановщика развития, мало свойственного для него качества - владения искусством оратора, ведущего диалог со зрителем или хотя бы произносящего монолог, предваряющий зрелище. Уместно вспомнить восточную мудрость: «верёвка хороша длинная, а речь - короткая». Словесное введение должно быть лаконичным, содержательным, эмоционально насыщенным, иначе лучше от него воздержаться. Но если постановщик владеет таким умением, он выявляет для зрителей многие детали мастерства и, тем самым, способствует повышению зрительской культуры.

Существуют приёмы построения танцевальной композиции, обостряющие её восприятие зрителем. Сюжетность и орнаментальность - ещё одно проявление закона контрастности. Сюжетность есть проявление основного содержания композиции, конкретизация времени и места сценического действия, характера и взаимоотношений персонажей. Орнаментальность есть средство, обеспечивающее зрелищность, эмоциональную насыщенность. Подобно орнаменту в вышивке или резьбе по дереву танцевальные орнаменты «обрамляют» основное действие, часто образуя «второй план», украшая танец. Сочетание сюжетности и орнаментальности, обеспечивает зрелищность композиции и в то же время переключает внимание зрителей с «первого плана» на «второй» (орнаментальный), даёт передышку солистам, выявляя красоту орнаментального компонента танца.

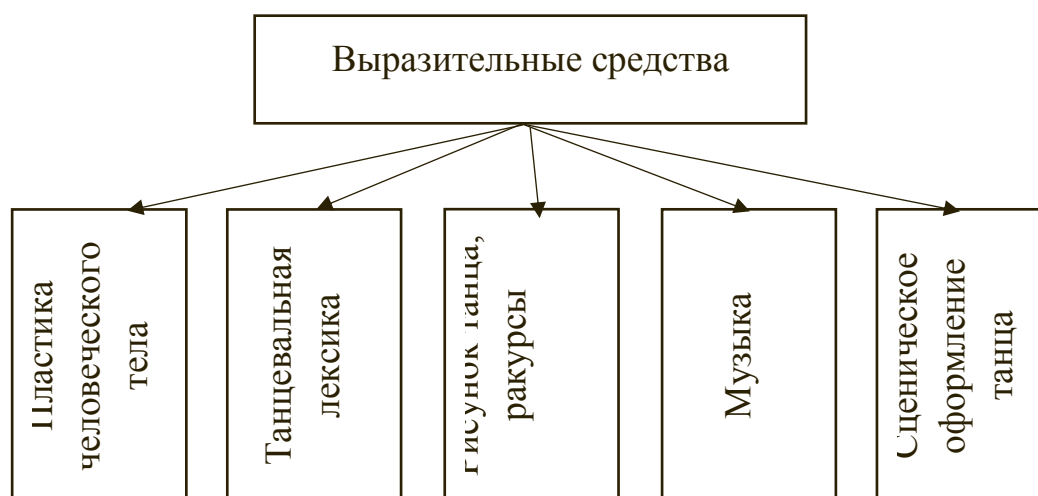
Иллюзорность, как композиционный приём, обостряющий интерес зрителя к развитию действия. Иллюзорность достигается, например, во время высоких прыжков солистов на первом плане, за счёт полуприседания исполнителей на втором плане. Интересен иллюзорный приём, применяемый в круговом хороводе: часть танцовщиков на стороне, обращённой к зрительному залу, движется на полусогнутых ногах, а на противоположной стороне на полупальцах. Создаётся иллюзия «развёрнутости» круга в сторону зала. Общеизвестен иллюзорный приём скользящего движения в ансамбле «Берёзка». Для него нужны утяжелённые сарафаны, до самого пола, скрывающие скользящие движения танцовщиц на полусогнутых ногах.

Раздел 2. Влияние зрительского восприятия на создание хореографического произведения

2.1. Особенности выбора выразительных средств для постановки хореографического произведения с учётом зрительского восприятия

Танец — это не просто устоявшаяся система правил исполнения движений, это некая философия жизни. Это призма, через которую воспринимается этот мир. Она не иллюзорна, а, наоборот, очень логична и выверена, потому как связана с сохранением безопасности и тела, и души. Движения логичны, потому что это отражение сказочных действий, и изящество их исполнения связано именно с тем, что они органичны и понятны душе человека, поэтому и воспринимаются глазом как эстетичные. В сценическом танце отражается система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе стилизации образа, зачастую бытового, удобного и понятного человеческому телу. Эта система формировалась на протяжении многих веков у различных народов. Сегодня уже можно говорить об исторически сложившейся системе выразительных средств и норм, составляющих искусство хореографии, определяющих его специфические черты и право на самостоятельность в потоке искусств.

Сценический танец обусловлен своими выразительными средствами.



Все эти выразительные средства, составляя единое целое, называют композицией (от лат. - соединение, связь) танца.

Сочинение текста танца должно быть логично связано с рисунком танца. Существует прямая взаимосвязь, которую необходимо учитывать сочинителю танца: хореографический текст простой – рисунок танца должен быть сложным и насыщенным (такой прием используется в хороводах). И наоборот, если хореографический текст сложный – рисунок танца должен быть простым, иначе зрительно действие будет перегружено.

Если **рисунок танца** — это перемещение исполнителей по сценической площадке, то **хореографический текст** — это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Рисунок танца и хореографический текст составляют композицию танца. Танцевальный язык хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы. Танцевальный язык так же древен, как литературный, им выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей и их характеры, образы героев, идея произведения. На хореографический текст влияли условия быта народа, его занятия, климат и т. д. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также жизненный уклад, социальный строй.

Зрители при восприятии сценического действия в хореографическом произведении реагируют в первую очередь на язык танца – движение. Специфической особенностью хореографического искусства является отсутствие в нем слова, что несколько ограничивает возможности хореографии в прямом изображении событий, но вместе с тем, благодаря отсутствию слова, пластическая выразительность движений человеческого тела развивается в специфический танцевально-хореографический язык. Следует отметить, что необходимо следить за логикой развития движений, т.к. танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии.

В танцевальном тексте должны быть отображены индивидуальные особенности характеров действующих лиц, даже некоторые привычки, свойственные им. Особенно ярко это выражается в комедийных, гротесковых

образах. Значит, существует как неразрывная связь между рисунком и законами драматургии, так и между хореографическим текстом и законами драматургии. В хореографическом произведении балетмейстер стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием. Один из приемов, используемых при сочинении движений и комбинаций — это **прием контраста**: контраст быстрых дробных движений и неожиданной паузы. Танцевальная фраза, «сказанная шепотом», может смениться фразой, построенной на звучании форте. Очень важно для балетмейстера не механически чередовать контрастные моменты, а делать это обоснованно. Ритм и акцент в том или ином танцевальном движении могут иногда кардинально изменить характер движения и даже его национальную принадлежность. Например, «веревочка» в русском духе исполняется на полупальцах, в украинском — в более быстром темпе, легко, с чуть согнутыми коленями, с акцентом на движении вверх (этому способствуют узкие юбки), в венгерском — почти на вытянутых ногах, более резко, напряженно, с акцентом на движении вниз, в болгарском — невыворотливо, без вытягивания подъема. Большое значение имеет ракурс, в котором воспринимается движение.

В каждом регионе существует свой набор бытовых движений, который лежит в основе народного, фольклорного, бытового танца. Эти движения сформировались под влиянием определенных элементов.

Существуют источники влияния на типичный хореографический текст:

1. **Рельеф местности, географическое положение.** Русские шагали широко, уверенно, горцы-карпаты — небольшими шагами, осторожно, поморы — раскачиваясь, широко расставляя ноги, чукчи, коряки — с кочки на кочку.

2. **Климат.** От климата зависела форма одежды, она, в свою очередь, оказывала влияние на формирование пластики, например, русские северные танцы исполнялись в тяжелой длинной одежде, сарафанах, южане танцуют в легкой свободной одежде.

3. **Большое** влияние на пластику оказали национальные украшения. В башкирских танцах используются браслеты, серьги, у монголов, калмыков — тряска корпуса, звон монет, для грузин типичны руки на кинжале.

4. **Уклад жизни отразился в темах и образах.** Для Молдавии актуальны сбор винограда, для Литвы — лен, для Башкирии — наездники, для Белоруссии — бульба.

5. **Обычаи и нравы** сказываются, например, на том, как поднимают руки, как держат девушку. В Узбекистане нет парных танцев, существует разделение на мужскую и женскую половину. Обычаи и нравы формируются под влиянием философии и религии.

Движения складываются в танцевальную комбинацию, которая является важнейшим выразительным средством хореографического искусства.

В ее структуре должно присутствовать:

1. Главное, доминирующее движение
2. Второстепенное, связующее движение
3. «Завершающая точка», которая в соответствующих условиях может быть началом следующей танцевальной фразы.

Сочиняя лексику танца важно помнить, что танцевальная комбинация только тогда является завершенной, когда в ней задействованы движения ног, рук, корпуса и головы. Очень часто танец перенасыщается искусственно усложненными движениями, которые при этом не несут никакой смысловой нагрузки. Наблюдается увлечение постановками, в которых техника – цель, а не средство для выражения образного содержания. Эффектные трюки, которые знакомы и удаются исполнителям, балетмейстер вставляет во все номера. Одинаковые комбинации кочуют из одной постановки в другую. В результате появляются танцы похожие друг на друга. Работа над техникой сама по себе важна, но ограничиваться только ею невозможно. Она не должна исключать смысл, эмоциональный настрой. Необходимо, чтобы любое движение, поворот головы, вращение или прыжок были оправданы образом и замыслом балетмейстера.

Работа балетмейстера заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции. Выбор формы, жанровой направленности, количественный состав – все это балетмейстер определяет в самом начале своей работы.

В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую развивающуюся фразу, предложение. Поэтому при сочинении хореографического текста балетмейстер должен следить за логикой развития движений. Иногда движение на месте не производит впечатление, но, если его исполнить с быстрым продвижением по кругу — сразу становится интересным, а еще лучше воспринимается, когда делается по диагонали или во вращении. Таким образом, сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца. Сочиняя хореографический текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы.

Рисунок танца – это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке в определенной последовательности и композиционной завершенности. Рисунок танца организует движения танцующих, и оказывает на зрителя определенное психическое воздействие. Еще со времен Пифагора было доказано воздействие на зрителя различных построений, перестроений. Различались спокойно-статичное горизонтальное построение, возвышенные – вертикальное построение, возбуждающе-динамичные – диагональные построения. Изобразительная эстетика и культура каждого народа выявляют характерные геометрические закономерности. Так, например, античность культивировала прямую, Египет – острые углы, древняя Индия воспевала нескончаемую округлость. На народное творчество большое влияние оказало много различных факторов, таких как, географическое расположение проживания народа, климат, уклад жизни, и даже вероисповедание. Рассмотрим эмоциональные возможности, скрытые в простой сценической геометрии. Движение по прямой дает композиции строгость, сухость. Оно очень красиво, но не следует им злоупотреблять.

Движение по прямой слишком аскетично. Если перевести его в звуковой образ, это скорее, длительное звучание одной ноты. Если движение в линии идет на авансцену, то это дает ощущение сильного напора, давления, большого эмоционального воздействия на зрителя. В народной хореографии, например, в хороводе, чаще используется круговое построение.

Круг – рисунок неустойчивый, отображает, изображает образ солнца. По настроению круг выражает радость, вечность, что-то бесконечное и всегда мажорное. Круг прекрасен еще тем, что таит в себе все ракурсы человеческого тела в музыкальном их чередовании. Прямая и круг вообще имеют множество преимуществ перед колонной.

Квадрат – это точное и узаконенное, контрастный и очень статичный рисунок. По настроению это восклицание. Многие традиционные кадрили в русском танце имеют неизменное квадратное построение.

Диагональ может рассматриваться по-разному, в зависимости от направления движения танцующих. Но, в основном, это стремление, героизм. Хотя в некоторых случаях – безысходность. Она всегда очень эффектна.

Все рисунки, используемые в танце, должны строиться в зависимости друг от друга, отображать одну тему, нести одну мысль. А если этого не происходит, то внимание понижается, восприятие номера падает. Длительность восприятия зависит от сложности рисунка, они находятся в прямо пропорциональной зависимости. Чем сложнее рисунок, тем он интенсивнее и дольше воспринимается зрителем, и наоборот. Обратная пропорциональная зависимость в восприятии рисунка существует в сочетании рисунка и лексики. Чем сложнее рисунок, тем лексика должна быть проще, и наоборот.

По характеру восприятия рисунки могут быть: образным – несущий в себе какой – либо конкретный образ, например, стая летящих журавлей – клин. Для образного рисунка необходимо найти наиболее эффектную конкретную пластику движений, наиболее характерные перестроения. Трюковой рисунок отличается оригинальным построением, выражающий наиболее эффектное зрелище, имеет элемент неожиданности.

Для активизации зрительского восприятия используются различные приемы построения пространственной композиции:

- учет пространства и времени (приемы использования рисунков танца);
- учет зрительского восприятия (прием подачи рисунка). Это не единственные приемы построения пространственной композиции, а лишь основные.

Немаловажную роль в системе выразительных средств танца играет ракурс. **Ракурс** – это расположение человеческого тела в пространстве, на сценической площадке. Умение балетмейстера пользоваться ракурсами дает возможность концентрировать внимание зрителя и воздействовать на восприятие им хореографического произведения. При создании хореографического номера любой ракурс хорош, если он работает на основную мысль, которую хочет донести до зрителя балетмейстер. Таких ракурсов множество. Среди основных: *en face*, *croise*, *efface*. По закону восприятия в любой момент номера, если актер анфас направляется на зрителя, зритель настораживается, ждет какого-то важного сообщения.

Прямолинейный выход на зрителя композиционно «выращивает» фигуру артиста, он обретает все большую значимость. Удаление от зрителя пятящейся назад анфас фигуры редко производит художественный эффект. Но, и оно применимо в парадоксальных решениях, где возможна неожиданная пластика. Фигура в три четверти к залу (*croise*, *efface*) – движение по диагонали, этот ракурс самый громкоговорящий, так как диагональ – самое длинное расстояние на сценической площадке. Этот ракурс хорош еще и тем, что дает возможность исполнителям обращаться друг к другу, одновременно не скрывая от зрителей своих движений. Эта поза достаточна раскрыта и читаема для зрителя.

Профиль применяется реже, чем какой-то другой ракурс, так как менее универсален. В тоже время профильная поза в статике может помочь создать эффект окаменелости человеческой фигуры. Часто используется в танцах, которые изображают кукол, глиняные или деревянные игрушки. Долгое нахождение танцующего в профиль дает ощущение затянутости, надоедливости. Полуспинной ракурс применяется часто, когда надо сосредоточить внимание зрителя на главном

объекте, пластика всей фигуры приобретает от этой особой красноречивости и вместе с тем какую-то таинственность.

Спинной ракурс – может быть весьма выразителен, а иногда и более красноречив, чем положение «анфас». Человек стоит спиной. Одно плечо его слегка отведено на зрителя, чуть склонен набок тяжелый подбородок: сама усталость. А вот сгорбленная спина: человеку плохо. И при этом твердо и прямо поставленная голова. Несгибаемость до последнего. А наоборот – прямая спина и низко, чуть набок склоненная голова – горькое разочарование. Спина – словно некий занавес, на котором как бы написан крупными буквами итог. Остановка в повороте спинным ракурсом лучше всего доносит преодоление усталости, боли, страха, любого сильного чувства, охватившего все человеческое существо. Часто используется удаление фигуры спиной. Но выражает она не слабость несмотря на то, что человек, удаляясь, на глазах уменьшается. Вид фигуры, прямо удаляющейся от вас вдаль, чаще всего – эпическая точка. Человек будто соединяется с пространством, уходит в жизнь, в природу. Все искуснее становится выразительность человеческого тела, все тонченнее восприятие зрителя, все новые возможности открываются перед балетмейстером, педагогом.

Существует ряд жестов и движений, которые можно предложить самому зная тему. Исполнять и делать можно по-своему если понятно. Обязательно нужно делать всё утрированно, так как со сцены этого не видно для зрителя. Жесты помогают понять чувства, внутренний мир человека, при этом амплитуда жестов всегда усиливается.

Жесты — это язык на сцене. Жест может заменить иногда целую фразу. Использование жеста в хореографическом произведении помогает балетмейстеру более полно раскрыть образ, характер героя, его взаимоотношение с партнером, его настроение: радость, грусть, на каком-то этапе жест человеческого тела нашел незаменимого спутника - ритм, одно из величайших открытий человека и очень важное качество природы хореографии. Особое место в выразительных средствах танца занимают руки. Работа над пластикой рук помогают создать манеру.

1. Поднятая рука, кисть в кулаке, поднят палец на верх – всё хорошо;

2. Если указательный палец качается – неодобрение, скандал;
3. Указательным пальцем маню к себе – подзывать человека к себе;
4. Палец к губе – тишина;
5. Указательный палец ко лбу – умственная способность;
6. Стучать кулаком по лбу – пустота в голове, если усиливать, то – с начала по лбу, потом по столу;

7. Потереть пальцы – деньги;
8. Две руки на вверх и голова – обращение к богу;
9. Обнимая себя, тереть предплечья – греется;
10. Одной рукой поглаживая руку другого – ласка, нежность;
11. Заворачивать рукава на сцене – готов к действию;
12. Обнять человека за плечи – дружеские отношения;
13. Положить руку на колено и держать т- ваши отношения более близкие;
14. Убрать руки под горло – надоело, хватит;
15. Убрать руки за спину – не хочет здороваться;
16. Две руки развести в сторону, плечи на вверх – удивление;
17. Руки в стороны, ладони во внутрь – размер (большой, маленький);
18. Руки скрещены на груди, голова на вверх – гордость;
19. Перебирать руки – смещение, робость;
20. Хватать за руки, плечи – обратить внимание;
21. Рука направлена в какую-либо сторону – указ человека;
22. Руки на бёдра – красоваться;
23. Одна рука за ухом – подслушивать;
24. Поцеловал руку и отдал – прощаю, благодарность.

Мимика:

1. Закрывать глаза – страх, ужас, удовольствие;
2. Подмигивать – подбадривать, заигрывать, просьба не выдавать;
3. Глаза в пол – стыд, не хочу разговаривать;
4. Отводить глаза – не хочу контактировать, не хочу быть откровенной;

5. Закрывать глаза – возмущаться;
6. Смотреть прямо в глаза – любовь, чувство;
7. Посмотреть на человека и на предмет несколько раз – чтоб собеседник обратил внимание на предмет;
8. Щуриться – хитрость;
9. Закрывать рот тыльной стороной руки – неловкость, смущение;
10. Резко закрыть рот рукой – сознание о сказанном, отчаяние;
11. Открыть рот – удивление;
12. Сжать губы – гнев, боль;
13. Открыть зубы – гнев, ярость;
14. Руки к щекам – восторг, ужас;
15. Надуть щеки – толстый человек;
16. Несколько раз ударить по щеке – взбодрить;
17. Чесать подбородок – задумчивость.

Корпус:

1. Быстро повернуть голову – отрицание;
2. Наклонить голову, покачать – согласие;
3. Голову вниз, плечи на вверх – стыд, страх;
4. Отвернуть голову, корпус – не желательный контакт;
5. Гладить себя по голове – гордость;
6. Расслабить тело – подавленность;
7. Плечи поочередно двигаются – неловкость;
8. Один раз поднять плечи – не знаю;
9. Один раз прикоснуться к человеку – помогу;
10. Глубокий поклон – приветствовать, уважение к человеку;
11. Наклониться до талии и остаться – смирись, если встал – поздоровался;
12. Пятиться назад – страх;
13. Сидеть на краешке стула – переживание;
14. Сидеть облокотившись на ноги – внимание.

- Сценография хореографической композиции

Танец всегда представляет собою зрелище. Отсюда рождается необходимость его изобразительного оформления – сценографии. К оформлению танца относятся: костюмы, аксессуары и реквизит; грим и прически исполнителей; техника сцены (декорации, освещение, шумовое оформление). Самое главное – все виды оформления должны наиболее полно раскрыть содержание хореографического произведения. Важно учитывать и такую особенность хореографического произведения как кратковременность его действия на сценической площадке. Поэтому одним из основных требований к разработке оформления танца должна стать концентрация выразительных средств, чтобы за считанные минуты произвести впечатление на зрителя своей яркостью, созвучностью музыке и идее постановочного решения.

Для активизации зрительского восприятия используют приёмы:

- увеличение или уменьшение количества исполнителей во время номера;
- ускорение и замедление темпа движения;
- яркая смена рисунка;
- смена характера движений;
- смена музыкального сопровождения;
- приемы построения комбинаций.

Заключение

Учёт зрительского восприятия важен. Ведь именно зритель в конечном итоге оценивает, насколько удачно или неудачным оказалось композиционное решение видимого им танца, именно на зрителя балетмейстер и композитор создают свою танцевальную композицию. При сочинении нужно представлять себя в зрительном зале. Видеть сцену и слушать звук. Воспитывать взгляд со стороны на себя же. Также стоит учитывать для какого зрителя вы сочиняете произведение, для жюри, родителей, детей или взрослых. Ведь каждый воспринимает произведение по-разному. Жюри смотрит композицию танца, родители смотрят на технику исполнения или просто на своего ребенка, не замечая ничего, дети на актерскую игру и сюжет. Восприятие изменяется с ростом опыта зрителя. От одного и того же танца или балета, просмотренного несколько раз, зритель получает разные впечатления. Восприятие меняется не только от повторения, но и от появления новых стимулов, желаний, задач.

Уровень восприятия танцевальной композиции, т. е. с какой лёгкостью она воспринимается, зависит от готовности зрителя, также от вероятности совпадения ожидаемого и предложенного, от требований, диктуемых потребностями зрителя, и наличием его активности. Адекватность восприятия, зависит не только от содержания и формы танцевальной композиции, динамики её развития, неожиданных построений, но и от умения зрителя предугадать, предвидеть «за пределами» предложенного, дальнейшее разрешение.

В сознании зрителя накапливается информация о правилах, приёмах, законов композиции в виде следов, или образов, памяти, а также в виде установок, общих идей и понятий. Активные занятия хореографией обостряют восприятие, делают зрителя более чувствительным к тонкостям построения хореографического произведения. Поэтому в основе зрительского восприятия лежит опыт постоянного просмотра и анализа увиденных хореографических произведений. Этот процесс может происходить в виде самообучения, с установкой на изучение

хореографического искусства или в системе организованного обучения с различными целевыми установками.

Список использованных источников

1. УДК 793.3 ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ [Электронный ресурс]. – URL: <https://kzref.org/a-mirzahmetov-atindafi-v2.html?page=30> (дата обращения 12.05.2021).
2. Восприятие времени в танцевальной композиции// статьи для высших учебных заведений / 2017 – 2021 – [Электронный ресурс]. – URL: https://bstudy.net/879977/iskusstvo/vospriyatie_vremeni_tantsevalnoy_kompozitsii (дата обращения 11.05.2021).
3. Даренская Н.В. Композиция и постановка народно-сценического танца [Текст] : учебное пособие / Н. В. Даренская, Л. Я. Николаева ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского. - Омск : Изд-во Омского гос. ун-та, 2017. - 70 с
4. Закон зрительского восприятия [Электронный ресурс]. – URL: <https://thelib.info/literatura/3031652-iii-zakon-zritelskogo-vospriyatiya> (дата обращения 12.05.2021).
5. Зрительное восприятие, его особенности и функции [Электронный ресурс]. – URL : <http://diplomba.ru/work/112663> (дата обращения 12.05.2021)
6. Карпенко И.А., Артемова Е.С. Выразительные средства и законы зрительского восприятия хореографического произведения // Культура и время перемен. – 2019.
7. Каташева Д.Н. Русский балет: традиции одухотворенного танца : монография / Д. Н. Катяшева ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. - 2-е изд. - Санкт-Петербург : СПбГУП, 2020. - 236 с
8. Крапенко В.Н, Артемова Е.С. Психологические особенности восприятия хореографического произведения (КИБО) // Культура жизни Юга России – 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-osobennosti-vospriyatiya-horeograficheskogo-proizvedeniya/viewer> (дата обращения 12.05.2021).

9. Кузнецов И.Н., Мимика и жесты. Секреты общения. – 2020.
10. Ливингстон М. Искусство и восприятие. Биология зрения// КоЛибри 2020.
11. Мелехов А. В., Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца. – 2016.
12. Мимика, взгляд, поза и жесты: их краткая интерпретация и скрывааемый смысл - // центр дополнительного образования [Электронный ресурс] – URL: <http://www.elitarium.ru/vzgljad-mimika-jemocii-poza-zhest-lico-obman-uverenost> (дата обращения 12.05.2021).
13. Музеи, театры, храмы, [Электронный ресурс] – URL: http://info.galaxytec.ru/services/scope/museums_theaters_churches.php (дата обращения 12.05.2021).
14. Основные подходы к музыке и движению // Культура жизни Юга России – 2020. – URL: <https://studfile.net/preview/2957759/page:9/> (дата обращения 12.05.2021).
15. Особенности зрительского восприятия / 2019. // [Электронный ресурс] – URL: https://kuam.edu.kz/sites/default/files/Vestnik_KUAM/2012/4_2012.pdf (дата обращения 14.05.2021).
16. Танцевальная композиция и постановщик/ 2017 – 2021// [Электронный ресурс] – URL: https://bstudy.net/879976/iskusstvo/tantsevalnaya_kompozitsiya_postanovschik (дата обращения 11.05.2021).
17. Черноокая А. В. Постановка обрядового действия : учебно-методический комплекс по дисциплине : учебное пособие / Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова" ; - Абакан : Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова, 2018. - 74 с.

