

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ - КАК ОСНОВА ИСКУССТВА ХОРЕОГРАФИИ.....	6
1.1. Исторический аспект формирования классического танца.....	6
1.2. Роль Агриппины Яковлевны Вагановой и её вклад в историю русского классического танца.....	11
1.3. Методическая система классического танца А.Я. Вагановой.....	22
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА.....	31
2.1. Хореографическая композиция «История одного знакомства».....	31
2.2. Хореографическая композиция «Экзамен сдан».....	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Основой всех сценических танцев является классическая хореография. Классический танец развивает физические данные исполнителя, формирует необходимые профессиональные навыки, является источником высокой исполнительской культуры.

Классический танец и его школа существуют уже более четырехсот лет и являются единственной всеобъемлющей системой воспитания человеческого тела. Экзерсис, основанный на классическом танце, давно доказал право на первое место в освоении танцевального искусства. Какие бы новшества ни приносило в хореографию время, какие бы современные направления ни появлялись в танце - от джаз-модерна до хип-хопа - одно остается неизменным: классический экзерсис является стержнем, на основе которого развиваются другие танцевальные постановки. Все вместе это способствует правильному и гармоничному формированию тела для сценической деятельности, исправляет физические недостатки, создавая прекрасную манеру танца и осанку [1].

Даже очень опытные исполнители различных направлений не прекращают занятия классическим танцем на протяжении всей своей карьеры, т.к. основы классического танца универсальны.

В процессе обучения и развития обучающихся в сфере любительского хореографического творчества важно использовать профессиональные средства, в частности определенную лексику классического искусства.

Хореографическая лексика индивидуальна для педагога, балетмейстера, постановщика, её своеобразие и качество зависит от профессионализма и интеллекта автора. Искусство классического танца неразрывно связано с ежедневным, кропотливым трудом. Чтобы добиться успеха в этом направлении, необходима работоспособность и дисциплинированность всех участников процесса.

Естественно, что педагог, обучающий классическому танцу, обязан знать теорию, историю и репертуар классического танца. Должен разбираться в вопросах педагогики, физиологии, психологии, анатомии. На нем лежит большая ответственность, потому что от его владением хореографической лексикой зависит не только формирование способностей танцовщиков, но и их путь в профессию.

Преподавание классического танца – это та сфера, в которой необходимо творческое развитие, обучение и повышение квалификации. Классическая хореография - это настолько широкая и обширная отрасль, что изучать её приходится всю жизнь. Преподавание классического танца, как уже было сказано выше, это сложная и трудоёмкая работа, тем более, если необходимо преподавать для детей и подростков.

Целью выпускной квалифицированной работы является разработка технологии использования лексики классического танца в хореографических композициях.

Объектом выпускной квалифицированной работы является процесс создания двух хореографических композиций.

Предметом выпускной квалифицированной работы является технология использования лексических особенностей классического танца в хореографических постановках.

В соответствии с указанной целью, **задачами** выпускной квалифицированной работы являются:

1. Обзор научно-методической литературы, информационных источников сети Интернет по теме выпускной работы.
2. Изучение способов применения лексики классического танца в хореографических композициях.
3. Создание хореографических композиций с использованием лексики классического танца.

Методы исследования:

- *теоретические* – анализ научной литературы по теме исследования, моделирования содержания хореографических композиций и выбор хореографических средств его воплощения.

- *эмпирические* – постановка хореографических композиций, поиск художественно-выразительных средств.

Методологической основой исследования явились: основные положения научных работ по теории и истории классического танца (А.Я.Ваганова, В.П.Мей, А.М.Мессерер, Т.Б.Нарская и др.)

Ключевые слова: КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПОСТАНОВКА, ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

Практическая значимость проекта: данные хореографические композиции можно использовать в детских танцевальных коллективах, ансамблях, учреждениях дополнительного образования, в школах искусств.

Апробация выпускной квалифицированной работы была проведена на студентах 5 курса института музыкально-художественного образования заочного обучения.

Выпускная квалифицированная работа состоит из: введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1. КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ – КАК ОСНОВА ИСКУССТВА ХОРЕОГРАФИИ

1.1. Исторический аспект формирования классического танца

Классический танец — основное выразительное средство балета; система, основанная на тщательной разработке различных групп движений, появившаяся в конце XVI века в Италии и получившая своё дальнейшее развитие во Франции благодаря придворному балету [3]. Такое определение дает википедия.

Классический танец – это система движений, выработанная историей танцевального искусства за долгое время. Система дисциплинирует тело танцовщика, в результате чего оно становится прекрасным и подвижным, а так же послушным «инструментом» в руках балетмейстера. Классический танец отличается от других видов танцев, потому что в нем присутствует яркая выразительность хореографического искусства.

Классический танец начал зарождаться в XV-XVI в. в Италии [3]. На заре эпохи Возрождения появляется термин «балет», от латинского Ballo - танцюю. Этот вид искусства представлял собой одну из составных частей музыкально-драматического спектакля при дворах царствующих особ. Открытие в Париже в 1661 году Королевской Академии танца стало важным событием, которое повлияло на развитие балета. Именно в то время балет появился на профессиональной сцене и там, наконец, отделился от оперы, став самостоятельным жанром [2]. Почему же танец стали называть «классическим?»

Классическим стали называть особую форму театрального танца. Его движения и позы образовывали цельную художественную систему и подчинены определенной эстетике и правилам. Всё это объединялось единым смыслом, неким сюжетом, чаще всего романтического или поэтического содержания.

В тот период утверждается идея гармоничного человека, свободно владеющего телом, побеждающего пространства и силы притяжения, способного воплотить критерии прекрасного, гармоничного, соразмерного и целесообразного мира. Воспитанники классического танца, являются, прежде всего, артистами, которые исполняют конкретную роль. С другой стороны, они способны в своей пластике передать точный сюжет, музыку, исполнить определенную партию. Это соединение двух функций классического танца – основа его театральной и музыкальной природы, а сочетания того и другого дает неповторимую особенность хореографического искусства [1].

Термин «классический танец» возник поздно, лишь в конце XIX века, и вытеснил прежние названия: «благородный, серьезный, академический». Некоторые авторы считают, что определение «классический» ведёт к историческим истокам – к античности, где, по их мысли, такой танец зародился. Известный русский хореограф Леонид Якобсон считался оригинальной личностью в творческих кругах, он настаивал: термин обозначает принадлежность этого танца определенному стилю – классицизму. Классический танец, как классическая музыка, означает совершенный, вечный, безвременный, запечатленный в лучших произведениях прошлого, сохраняющий ценность и по сей день: ведь в нем – воплощение внутреннего мира человека, тончайших душевных порывов [4].

В России, термин классический танец появляется в конце XIX века. Это связано с тем, что отдельные виды танца обособлялись здесь достаточно долго. Танцовщики постепенно разделялись в своем жанре на классических и характерных, группа движений изменялась медленно.

Дальнейшее развитие система классического танца получила во Франции. В основу его легли разделение на элементы и систематизация движений. Система была построена на изучении различных групп движений, объединенными общими для каждой группы признаками.

В своей работе балетмейстер-педагог Г.Ф. Богданов рассказывал что, в системе классического танца разработаны позиции всех частей тела: ног, рук, корпуса и головы. В теории данного направления было разработано понятие о закрытых (*ferme*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croise*) и нескрещенных (*efface*) позициях и позах, а также о движении внутрь (*en dedans*) и наружу (*en dehors*) [4].

Терминология классического танца создавалась путем отсеивания временных элементов и отбора постоянных[4]. Особенно важны такие условия как, выворотность ног, хороший танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращения, легкий и высокий прыжок, чёткая координация движений, а так же сила и выносливость.

Классический танец сложился в последние четыре столетия и стал главным выразительным средством балетного спектакля. Мощным толчком для развития этого танца стал романтический балет, период 1830 – 1840-х годов. С этого времени происходит формирование и утверждение техники классического танца.

Совершенно новым и необычным, с точки зрения техники, становится танец на пальцах, считают, что автором его стала Мария Тальони, прославленная балерина XIX века. И действительно, благодаря прежде всего ее Сильфиде, новый вид танца стал неременной принадлежностью искусства балета.

Полностью сформировавшимся классический танец стал ко второй половине XIX века в спектаклях Мариуса Петипа, балетмейстерское творчество которого происходило на русской сцене. Известный танцовщик и педагог вместе со своим сподвижником Львом Ивановым бережно собирали находки предшественников и доводили до совершенства.

Танец с музыкой издавна шли «рука об руку». Музыка П.И. Чайковского обогатила балетный театр новыми возможностями, приобщила к новым открытиям в художественном искусстве. Техника классического танца изменялась и пополнялась новыми выразительными ходами [1].

Неповторимые «грустящие» лебеди Льва Иванова восхищали публику поэзией славянской грусти, демонстрировали веру в чудо, преданную любовь, сметающую все преграды. Встреча королевы лебедей Одетты с принцем Зигфридом дарит заколдованным девушкам искру надежды: впереди – освобождение от злых чар волшебника. Знаменитая «картина лебедей» построена как разрастание этой надежды и веры. Соединение музыки и пластики ярко демонстрирует все великолепие симфонического танца.

Несмотря на все великолепие танцевальных образов в «Лебедином озере», «Спящей красавицы», «Раймонде», начало XX века обозначило кризис системы классического танца. Изменилась жизнь. Романтизм и идеалы отступали, торжествовал прагматизм. Модель гармоничного мира, зеркально воплотившегося в этом виде танца, кому-то казалась безнадежно устарелой, далекой от современной жизни. На смену классическому высокопрофессиональному искусству с его устоявшимися академическими формами приходят любительские жанры. Талантливая Айседора Дункан возглавила тех, кто нападал на классический танец. Яростная противница «противоестественного» классического танца противопоставила ему собственные импровизации на инструментальную симфоническую музыку [9].

В тоже время Дягилевские сезоны 1909 – 1911 годов принесли мировую славу русскому балету. Отныне он вошел в сокровищницу духовного наследия человечества. В пылу нападок и ожесточенной борьбы классический танец выжил – более того, «научился» отвечать запросам времени. Кое – что заимствовалось у оппонентов, а те, в свою очередь, охотно перенимали накопленное высокопрофессиональным искусством и чужое интерпретировали по – своему. Танец, сложившийся в условиях придворной культуры как элитарный вид искусства, стал частью культуры демократической [1].

Классический танец начала нового тысячелетия, конечно же, отличается от того, каким он был в начале XX века. На нем отразились перемены жизненного уклада, обновления художественных ценностей. Спортивность воплотила в танцы динамику и открыла дорогу акробатизму. Разработка методики преподавания этого танца дала свои результаты, виртуозность исполнения резко выросла. Но несмотря на внешние факторы, тяга к гармонии и прекрасному осталась. И, главное, остались устойчивыми основы классического танца [1].

Классический танец в его основных исторических моментах развития, его особенностях - яркий культурный феномен, который в наши дни востребован в современном мире. Вместе с тем, классический танец - одно из самых спорных явлений в художественной культуре. С появлением танца модерн в начале XX века он стал утрачивать свое главное значение на сценах мирового искусства. С позиций танцевальных инноваций систему классического танца стали расценивать как устаревшую, а классическую хореографию стали рассматривать как своеобразный «музей» танца [2].

Творчество итальянского педагога-балетмейстера Энрико Чекетти, сильно повлияло на классическую хореографию. Его методика преподавания классического танца помогла позам стать более уверенными, в движениях проявлялся четкий итальянский характер, жесты стали реалистичнее. Так к началу XX века в русском балетном театре сформировались две школы: педагогическая и исполнительская. Французская и итальянская манеры исполнения не сильно симпатизировали русским танцовщикам. Грандиозная заслуга становления русской балетной школы и закрепления ее в методике преподавания принадлежит выдающемуся балетному педагогу Агриппине Яковлевне Вагановой. Она сумела соединить различные достижения танцевальных направлений и опираясь на свой большой опыт определила их в строгую, общепонятную форму.

За годы своей работы она отобрала, пересмотрела и объединила все действительно ценное в истории танцевальной системы [3].

Используя литературные источники и информацию из сети Интернет, я проследил формирование системы классического танца с точки зрения его истории. Несомненно, что развитие происходило в разные исторические эпохи и нашло в себе отражение разных «школ» хореографического искусства. Основоположником зарождения этого направления является Италия, большой вклад внесен балетмейстерами и постановщиками Франции и России. Интересны факты становления классического танца на фоне театральных постановок при дворах царствующих особ.

История развития классического танца неотрывна от музыкальной культуры страны. Появление новых течений в музыке, деятельность композиторов, открытие «громких» имен музыкального жанра способствовало органичному соединению балетного искусства и музыкального, обогащению системы классических движений новыми элементами.

Значительна роль российского хореографического искусства в истории классического танца, период конца XIX, начала XX века. Здесь все играет важную роль: «русские сезоны», которые переросли в «Дягилевские», музыка великого Петра Ильича Чайковского, и, конечно, известные танцовщики Анна Павлова, М.Ф.Кшесинская, Вацлав Нижинский, Агриппина Ваганова.

1.2. Роль Агриппины Яковлевны Вагановой и ее вклад в историю русского классического танца

Агриппина Ваганова родилась 14 (26 июня) 1879 года в городе Санкт-Петербург. Отец Яков Тимофеевич работал капельдинером в Мариинском театре. С раннего детства Агриппина Яковлевна часто посещала театр, каждый день узнавая что-то новое.

В 1888 году Агриппина была принята в Императорское театральное училище. Ее педагогами были выдающиеся балетмейстеры: Александр Облаков, Павел Гердт, Владимир Степанов, Евгения Соколова, Анна

Иогансон. Первые два года обучения в училище А.Я.Ваганова занималась у Льва Иванова. Позже, это время она назовет «годы безделья», считая их самыми нудными и бесполезными, затем перешла в класс Екатерины Вазем. Свою первую роль Ваганова сыграла в школьном спектакле «Волшебная флейта», где она исполнила роль матери главной героини Лизы [11].

Сразу после окончания балетного училища, Ваганову приняли в балетную труппу Мариинского театра. После нескольких лет упорного труда, она стала солисткой. Особенно хорошо у нее получались сольные вариации, после исполнения в балете «Коппелия», ее стали называть «королевой вариаций». Однако, не все оценили ее талант, так, например, Мариус Петипа, был не в восторге от исполнения балерины. У него в записях можно было увидеть следующие строки: «Г-жа Ваганова ужасна. На балет не иду...».

Она смело меняла хореографические приемы, которые казались строгим критикам неуместны, однако в дальнейшем они занимали почетное место в технике выдающихся танцовщиках [11].

В 1916 году А.Ваганова решила оставить сцену и заняться преподаванием в Петроградском хореографическом училище, разработала собственную педагогическую систему, ее техника была основана на ясности и осмысленности, обязательная правильная постановка корпуса,

Разработала собственную педагогическую систему, в которой техника основана на ясности и осмысленности, строгая постановка корпуса, рук и ног. «Система Вагановой» сыграла огромную роль в развитии балетного искусства XX века.

С 1931 по 1937 год Ваганова - художественный руководитель балетной труппы ЛАТОБ имени С.М. Кирова.

В 1946 году Агриппине Яковлевне Вагановой первой из деятелей хореографии, присвоено звание профессора.

Ваганова - народная артистка РСФСР (1934), лауреат Сталинской премии (Государственной премии СССР, 1946).

Творческую жизнь А. Вагановой можно разделить на два периода: первый - это сценическая карьера, о которой она не любит говорить, и совершенно противоположный второй период- послереволюционная педагогическая деятельность, после которой она получила мировое признание. Тем не менее, без печального опыта в артистической карьере, последующих величайших достижений могло бы и не быть [13].

А.Я. Ваганова - первый профессор хореографии. С 1921 года в школе начинает работать великий педагог, первый профессор хореографии. В 1889 году поступила в Санкт-Петербургское Императорское Театральное училище (ныне Академия Русского балета). Училась у педагогов А.А. Облакова, Е.О. Вазем, Л.И. Иванова, Х.П. Иогансона, П.А. Гердта.

Педагогическую деятельность начала в 1918 году, сначала в так называемой «Школе Миклоса», затем в Школе Русского балета А.Л. Волынского [8].

В 1921-51 годах в Петроградском-Ленинградском хореографическом училище, ведущий педагог классического танца, осуществила 29 выпусков; среди учениц: М.Т. Семенова, О.Г. Иордан, Н.А. Анисимова, Г.С. Уланова, Т.М. Вечеслова, Н.М. Дудинская, Ф.И. Балабина, Г.Н. Кириллова, А.Я. Шелест, О.Н. Моисеева, Н.А. Кургапкина, А.Е. Осипенко, И.А. Колпакова.

В 1934-41 годах - руководитель и ведущий преподаватель педагогического отделения училища, в 1946-51 годах - организатор и заведующая кафедрой хореографии Ленинградской консерватории. В 1931-37 годах - художественный руководитель балета Театра им. Кирова (Мариинского), где осуществила постановки в собственной редакции балетов «Лебединое озеро» (1933) и «Эсмеральда» (1935, 1948). В 1943-44 годах - художественный консультант балета Большого театра; оказала большое влияние на профессиональное становление М.М. Плисецкой [4].

Она воспитала не одно поколение выдающихся балерин. Пытливый исследователь, вдохновенный практик, она создала учебник «Основы

классического танца», которым пользуются руководители хореографических любительских и профессиональных коллективов и в наше время (выдержала пять изданий: 1934, 1939, 1948, 1963, 1980, переведена более чем на 10 языков), развивая лучшие свойства русской танцевальной школы: кантиленность, гармоничность, выразительность.

Ваганова уделяла большое внимание постановке корпуса, она считала, что его необходимо раскрепостить, это отличало ее методику от уже существующих на тот период методик преподавания классического танца. Ввела «новые руки» - красивые, сильные и энергичные, которые определили волевой характер танца [1].

Из вышесказанного можно сделать вывод, что блестящая педагогическая деятельность Вагановой и ее учебник создали ей славу великого педагога, а сформировавшаяся в России система преподавания классического танца во всем мире называется «методикой Вагановой».

«Основы классического танца» - итог педагогической деятельности А.Я. Вагановой. Структура книги представляет собой описание движений по видовым понятиям: например, батманы, прыжки, туры и т.д., что не соответствует порядку обучения, но систематизирует материал. Одновременно в пределах каждой главы движения рассматриваются по нарастанию - от простого до наиболее сложных, т.е. выстроена система [9].

А.Я. Ваганова установила четкую последовательность движений на уроке, что значительно отличался от порядка других школ; выработала положение рук, их координацию в движениях, что придает гармоничность танцу.

Plie (приседание) – именно с него, по системе Вагановой, следует начинать экзерсис, и следует исполнять plie по I позиции. В классах Э. Чеккетти и Н.Легата plie начиналось со II позиции. Ваганова считала, что исполнение по II позиции не дает определенного эффекта удержания вертикальной оси, которое так важно для танцовщиков, к тому же может привести к распушенности мускулатуры. После plie было названо движение

battement tendu («вытянутый») [8]. Для нас это является само собой разумеющимся порядком. Необходимо помнить, в старой французской школе, методе Чеккетти следом за plie шел grand battement jete.

Далее Ваганова перечислила порядок движений, который известен сейчас всем:

- demi plie, grand plie,
- battement tendu,
- battement tendu jete,
- rond de jamb par terre,
- battement fondu,
- battement frappe, -rond de jamb en l`air,
- petit battement,
- developpe,

-grand battement jete. Тем не менее, она писала «Никаких твердых схем и твердых норм для построения уроков я давать не буду. Это - область, в которой решающую роль играют опыт и чуткость преподавателя»[5].

Так же Ваганова разработала методические правила о важности в танце движений рук, корпуса и головы, которыми и по сей день пользуются руководители хореографических любительских коллектив и профессиональные балетные труппы.

Она не останавливалась на достигнутом и все больше и больше усовершенствовала свою методику, четко продумывала построение учебного процесса, с каждым разом экзерсис становился сложнее. Главной своей задачей, Ваганова считала научить танцовщиков сознательно подходить к каждому движению. Ученицы Вагановой прочно усваивали pas, а так же умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение. Агриппина Яковлевна просила выписать комбинации, которые вызывали трудность в исполнении танцовщиков, так она проводила работу над ошибками, тем самым развивала правильность исполнения учащихся. Важнейшей предпосылкой свободного владения телом в танце Ваганова

считала крепкую постановку корпуса [5]. От начальных *plié*, которые она рекомендует изучать обязательно с I позиции, более трудной для начинающих, но зато приучающей к собранности корпуса, ее усилия были направлены на выработку *aplomb*. В дальнейшем *aplomb* становится фундаментом для туров и сложных прыжков в *allegro*. В своей книге Ваганова нередко подчеркивает, что движение необходимо начинать «из корпуса», ибо танец «из корпуса» обеспечивает надежную опору и артистическую окраску *pas*. Об особом внимании, уделяемом *epaulement* (поворотам плеч и корпуса), свидетельствует то, что на ее уроках нельзя было увидеть подряд двух *pas*, исполняемых с одинаковым положением корпуса. Выработав у учениц необходимую устойчивость и гибкость, она затем смело вводила в экзерсис различные формы *fouette*, *renverse* и другие движения, основанные на поворотах корпуса [2].

Особое, пристальное внимание Ваганова уделяла правильному положению рук. Она была убеждена, что руки самая красивая и элегантная часть тела. О ногах, разумеется, говорить не приходится, любая школа классического танца прежде всего, пытается добиться от своих воспитанников развития выворотности, большого танцевального шага, крепости пальцев. В конечном итоге система Вагановой направлена к тому, чтобы научить «танцевать всем телом», добиться гармоничности движений, расширить диапазон выразительности. В книге движения сгруппированы по основным видам. Такая композиция ограничивала возможность останавливаться на ведении урока. В связи с этим стоит напомнить некоторые примечательные его особенности. Всем кому повезло обучаться классическому танцу у Вагановой, отмечают разнообразие хореографических комбинаций, прыжков, сложность и насыщенность экзерсиса [12].

Для начинающих танцовщиков, Агриппина Яковлевна считала полезным многократный повтор движений, с учетом правильности исполнения, для улучшения эластичности связок. В старших классах, Ваганова постоянно варьировала уроки, для развития у своих воспитанников

координации и «умного» подхода к комбинации. Так же Ваганова сама очень тщательно готовилась к своим занятиям, заранее продумывала все до мелочей, она была противницей импровизации педагога на уроке. Считала, что это не принесет педагогу положительных результатов.

На занятиях Агриппины Яковлевны ученицы находились в состоянии сосредоточенного, напряженного внимания, благодаря которому повышалась их активность, такие «думающие» занятия приносили огромную пользу и положительные результаты. Обязательно своим воспитанникам Ваганова предлагала придумать небольшое *adagio* или *allegro* на пройденном материале, чтобы развить творческую инициативу учащихся. С годами Агриппина Яковлевна только усложняла свои уроки, они становились более насыщенными и имели высокий уровень интенсивности. Она обращала особое внимание на талантливых балетмейстеров-постановщиков, изучала их работы, наиболее интересные работы интерпретировала под себя. Она не боялась вводить новые движения своим ученикам, считала, что это поможет подготовить артисток к работе над современными постановками [11].

Ваганова писала в одной из последних статей: «Ученицы, давно не видевшие меня, находят сдвиг, прогресс в моем преподавании. Отчего это происходит? От пристального внимания к спектаклям нового порядка. Ведь кругом жизнь, все растет, все движется вперед. Поэтому рекомендую... наблюдать за жизнью и за искусством». [6] Этот важный завет Ваганова оставила своим продолжателям.

Плодом длительной педагогической работы, огромного опыта, накопленного на практике и обобщенного глубокими размышлениями о путях развития преподавания хореографии, стала книга Вагановой «Основы классического танца», вскоре после выхода в свет переведенная практически на все европейские языки и ставшая незаменимым пособием для руководителей хореографических дисциплин. Следует отметить, что для руководителей любительских хореографических коллективов, эта книга является главным пособием. Именно там прописано, какие движения лучше

всего подходят для развития у детей выворотности, постановки корпуса, положения рук и ног в классическом танце [6].

Книга эта была очень высоко оценена и отечественными, и зарубежными специалистами в области балета: «Мадам Ваганова написала труд, который должен попасть на книжную полку каждого артиста балета.

Как выдающийся педагог и хранитель великой традиции, она создала исчерпывающий и простой учебник большой ценности. Ее взгляды освежающе просты и профессиональны: в книге есть настоящее чувство меры в отношении наболевшего вопроса о технических различиях традиционных школ. Какой урок заключается в ее обдуманном суждении, в ее объективном подходе! Жизнь, посвященная изучению балета, отданная ему, дала ей богатый запас знаний, подлинно проникновенное понимание потребностей ее учеников», - писала о книге Вагановой художественный руководитель английского национального балета Нинель де Валуа, и это лишь один из многочисленных восторженных отзывов об этом труде [7].

А.Я. Ваганова сама прошла через все трудности балета, выдающейся балериной она не стала. Ее истинное призвание и ее талант заключался в том, чтобы обучить искусству классического танца других. И на сегодняшний день, можно смело сказать, что А.Я. Ваганова является одним из самых значимых педагогов классического танца [1].

Изучив русскую, французскую и итальянскую школы, которые с течением времени стали взаимодействовать и дополнять друг друга. Ваганова, основываясь на школе Петипа и развивая ее, поскольку любая школа, согласно ее убеждениям, является живым организмом, а не догмой, создала свою систему обучения, выстраивая уроки так, что они способствовали максимальному развитию тела танцовщицы, и ее ученицы свободно танцевали до пятидесяти лет, вызывая удивление и восхищение всего балетного мира.

Борис Эйфман говорил: «Все-таки русский балет остается русским балетом, ни на что не похожим. При всей разнице в постановках Большого,

Мариинского, моего театра есть в них нечто общее, и эту общность определяют традиции русского балета. Ведь что такое русский балет? Французы, датчане, итальянцы - кто только не работал во славу русского балета! Русский балет - это чудо! Русский балет - это вагановский балет! Все придумала, сделала Агриппина Ваганова! Она ввела все то, что сегодня отождествляют с русским балетом». [8]

4 мая 1738 года начала свое летоисчисление первая русская балетная профессиональная школа. Она имела название - Танцевальная школа ее Императорского Величества (ныне Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой). Школа была создана по Указу Императрицы Анны Иоанновны в Санкт-Петербурге, именно по этому получила название в ее честь. Инициатором создания стал французский балетмейстер и педагог Жана-Батист Ланде. Событие стало знаменательным для всего русского балета, для всей национальной культуры. В специально оборудованных комнатах Зимнего дворца Петра Первого 12 девочек и мальчиков стали обучаться «иноземной» поступи у иностранных мастеров: Ж.Б. Ланде, Ф. Хилфердинга, Дж. Канциани. На протяжении всего XVIII века в школе, тесно связанной с придворной балетной труппой, преподавали приглашенные в Россию балетмейстеры, обучение основывалось на западноевропейском опыте [3].

В мае 1998 года образовательное учреждение отметило свое 260-летие. Юбилей подтвердил значение старейшей русской школы танца, ее миссии в хранении и развитии традиций прошлого. В 1991 году Ленинградское академическое хореографическое училище преобразовано в Академию Русского балета - высшее учебное заведение [6].

Таким образом, одна из старейших балетных школ мира, с именем которой тесно связаны расцвет и всемирное признание русской балетной школы, существует, развивается, ее прославляют не только знаменитые балетмейстеры, но и талантливые выпускники.

Академия, основанная как хореографическое образовательное учреждение, является одним из старейших в России государственных учебных заведений в области искусства, всемирно признанным центром хореографического образования. В Академию входят 3 факультета: исполнительский, педагогический и повышения квалификации, научно-исследовательский отдел, магистратура, аспирантура, редакционно-издательский отдел, библиотека, музей истории Русского балета и хореографического образования, школьный театр им. А.В. Ширяева видео - и аудиотека, интернат для обучающихся на исполнительском факультете и другие подразделения, обеспечивающие деятельность Академии.

В Академии реализуются образовательные программы основного общего образования с учетом профиля получаемого профессионального образования [8].

На исполнительском факультете среднего профессионального образования подготовка по специальностям - (070302) «хореографическое искусство», «квалификация артист балета» «Артист балета» (070300) «хореографическое искусство», степень бакалавр. В рамках реализации программы преподаются следующие предметы:

- классический танец, характерный танец, исторический танец, дуэтно-классический танец, современный танец, актёрское мастерство, хореографическое наследие и репертуар (сценическая практика);

- ритмика, музыкальная грамота и сольфеджио, теория музыки, анализ балетной и танцевальной музыки, музыкальная литература, основы игры на музыкальном инструменте, история музыки и музыкально-театральных жанров, история театра, история хореографического искусства, анатомия и физиология человека, литературные источники произведений балетной классики, история кино, история и культура Санкт-Петербурга;

- основы философии, экономики, социологии, политологии, права, история мировой культуры, история изобразительного искусства, русская

литература, зарубежная литература, физическая культура, эстетика, основы психологии.

Для получения степени «бакалавр» преподаются:

- мастерство классического, характерного, дуэтно-классического и современного танцев, актёрское мастерство, хореографическое наследие и репертуар. История хореографического, музыкального, драматического, изобразительного искусств, история костюма, основы режиссуры, общая теория искусства; История России, философия, экономика, социология, правоведение, русская литература, зарубежная литература, эстетика, психология, мировая художественная культура.

В Академии существует аспирантура.

Таким образом, можно сделать вывод, что академия русского балета - как высшее учебное заведение страны, играет большую роль в сохранении старейшей русской школы классического танца, в хранении развития традиций прошлого [2].

Изучая биографию Агриппины Яковлевны Вагановой по литературным источникам, можно оценить, какая высокопрофессиональная школа подготовки была у нее в Императорском училище, в труппе Мариинского театра. Очевидно, это сыграло определенную роль в том, что она в возрасте 37 лет становится педагогом. Весь опыт Агриппины Вагановой был направлен на создание уникальной педагогической системы в балетном искусстве. Для нее, работа педагогом была не просто любимой, она являлась смыслом жизни, требовала колоссальных физических и эмоциональных затрат, обогащала не только ее саму опытом классического танца, но и культуру русского балета неповторимой художественной ценностью.

Не случайно, А.Я.Ваганова – первый профессор хореографии, имела много государственных наград.

Среди выпускников А.Вагановой известные артисты балета, о которых сказано выше, она написала учебник по хореографии, по которому до сих пор

занимаются студенты, всем известен ее порядок движений на уроке и еще много новаторского привнесено ей в балет.

По заслугам оценен вклад А.Я.Вагановой в русское хореографическое искусство, старейшее учебное заведение профессионального балета носит ее имя.

1.3. Методическая система классического танца А.Я. Вагановой

«Система» А.Я.Вагановой – теоретические основы традиций русской балетной школы. Творчество многих русских хореографов, педагогов, танцовщиков было направлено на совершенствование техники и выразительности классического танца. На русской сцене работало также немало известных зарубежных педагогов. Прививаемые ими навыки творчески усваивались исполнителями и подчас значительно изменялись в сценической практике [7]. Огромный опыт, накопленный русским балетом, а в советское время критически осмысленный и систематизированный, стал базой новаторской деятельности следующих поколений педагогов танца. Эта грандиозная работа была возглавлена А.Я. Вагановой, профессором хореографии и народной артисткой РСФСР, педагогом Ленинградского государственного хореографического училища, ныне - Академии русского балета, носящей теперь ее имя.

Система Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой. Если в двадцатые годы деятели советского балета отстаивали классическое наследие от псевдо новаторов, то в тридцатые - главной задачей стало создание современного репертуара. Методика преподавания Агриппины Яковлевны Вагановой признана во всем мире и давно стала каноном классического танца. Без сомнения можно утверждать, что данное положение дел останется еще надолго. Тенденции современного балета стремятся к развитию данной методики [10].

Плодом длительной педагогической работы, огромного опыта, накопленного на практике и обобщенного глубокими размышлениями о

путях развития преподавания хореографии, стала книга Вагановой «Основы классического танца», вскоре после выхода в свет переведенная практически на все европейские языки и ставшая незаменимым пособием для педагогов. Книга уже выдержала более девяти изданий и переведена более чем на 27 языков [11]. Книга навсегда останется настольной книгой педагога и руководством обучения классической хореографии. Школа Вагановой получила признание и широкое распространение в практической деятельности ее учениц, многие из которых стали учителями классического танца. И уже подготовили целую плеяду своих выдающихся учеников.

Здание с двумя рядами колонн на петербургской улице Зодчего Росси знакомо всем любителям балета. Здесь находится прославленное Ленинградское хореографическое училище, из стен которого разлетелись по всему миру великолепные его питомцы. Сегодня училище носит название - Академия балета. Однако имя, присвоенное ему, останется неизменным - это имя Агриппины Яковлевны Вагановой [8].

Ректор Академии, профессор Вера Дорофеева, рассказывает, что выпускники Академии работают преподавателями по всему миру. Академия поддерживает дружеские отношения со многими танцевальными труппами Европы: Португалия, Италия, Венгрия, Дания и многими другими. С приглашают педагогов не только классического танца, но и современного танца.

«Наши артисты солируют в лучших театрах: Grand Opйra и Covent Garden, American Ballet Theatre и New York City Ballet, Wien Staatsoper, Deutsche Oper Berlin и Bayerische Staatsoper».- говорит Вера Дорофеева.

Книгу «Основы классического танца» знает и ценит весь хореографический мир. Переведенная на английский, немецкий, испанский, польский, чешский, венгерский и многие другие языки, она перешагнула рубежи всех стран, где существует балетное искусство. Можно с уверенностью сказать, что переводы этой книги способствовали утверждению мировой славы русского балета не менее чем зарубежные

гастроли выдающихся балерин, учениц Вагановой, и крупнейших хореографических коллективов страны. На опыт Вагановой опираются авторы современных зарубежных учебников классического танца. Тем более велика популярность ее педагогической системы в нашей стране. Пяти изданий «Основ классического танца», выпущенных на русском языке, оказалось недостаточно, чтобы удовлетворить потребность современных мастеров балета. За последние годы в связи с расширением сети хореографического образования, появлением множества балетных трупп стала ощущаться необходимость в новом издании книги Вагановой [4].

Педагогическая система Вагановой распространена в хореографической педагогической практике, оказывает значительное влияние на зарубежный балет.

В новых балетных спектаклях утверждался и отшлифовывался исполнительский стиль танцовщиков. Основы этого стиля закладывала хореографическая школа, которую можно назвать вагановской [4].

Начиная с 30-х годов стала очевидной художественная однородность ленинградской балетной труппы. «Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех - от артисток кордебалета до ведущих балерин - нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы - это и есть отличительные черты «школы Вагановой», - пишет в воспоминаниях о своем педагоге Н.М. Дудинская. Решительно отвергая излишнюю декоративность, позирование, занимавшие немалое место в хореографии прошлого, Ваганова добивалась от учениц эмоциональной выразительности, строгости формы, волевой, энергичной манеры исполнения [9].

Так же метод Вагановой оказывал огромное влияние на развитие мужского танца. Танцовщики, которые непосредственно у нее никогда не

учились, приобретали чисто вагановский «стальной» aplomb, умение находить опору в корпусе, брать force (запас силы) руками для туров и прыжков. Опыт Вагановой был признан и воспринят другими педагогами, а ее ученицы постепенно распространили этот опыт по стране. Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное - стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению [16].

Определённый стиль преподавания и классическая основа русской школы в то время не имело определения как «русская школа», несмотря на значительные успехи некоторых отечественных педагогов.

В 30-е годы, когда была поставлена задача систематизации знаний в самых разных областях, А.Я. Ваганова занялась обобщением тех данных, что на протяжении десятилетий использовали балетные педагоги и накопленного ею собственного опыта, тем самым заложив основу академической методики преподавания. Унификация, требуемая от учебных заведений, привела к написанию единых программ, которым должны были следовать все педагоги, к выработке единой терминологии (которая не требовалась до революции, когда для общения повсеместно использовался французский язык, но оказалась необходимой в новой действительности, когда в силу разных причин приходилось преимущественно использовать русский язык). Аналогичные процессы проходили и в других дисциплинах, преподаваемых в балетной школе - в 30-е годы в Ленинградском хореографическом техникуме закладывались основы методики и обобщались принципы преподавания характерного и бального (исторического) танца[5].

Ваганова помнила школьные уроки Екатерины Вазем, умевшей вырабатывать у своих учениц мягкость и силу plié, прислушивалась к советам и комментариям Ольги Преображенской по поводу итальянского экзерсиса. Пристально наблюдала за творчеством своего ровесника, хореографа Михаила Фокина, который добивался в своих спектаклях

одухотворённости танца и, не без влияния Дункан - непринуждённой и поэтической пластики рук. Это позволило ей шаг за шагом отобрать наиболее характерные особенности русской танцевальной манеры. Не будучи как-то особенно одарённой от природы, Ваганова была технически сильной и виртуозной танцовщицей. По словам балетоведа Л.Д. Блок, она «сумела понять самую сущность форм классического танца»; «по окончании артистической карьеры она взялась за преподавание и оказалась одарённой исключительными педагогическими способностями»[5].

«Сейчас вседозволенность времени перешла и в искусство. Демонстрация пороков не привлечет нового зрителя, уродство - не вдохновляет, а искусство должно будить в людях добрые чувства, а не низменные», - Эльвира Кокорина, артистка балета, педагог классического танца, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, заведующая кафедрой методики преподавания классического и дуэтно-классического танца Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. - Конечно, всякое время диктует свои изменения, они могут и должны быть. Агриппина Яковлевна Ваганова также изменила методику, и ее вариант существует по сей день [11]. Но, соединив несколько направлений в одну русскую школу, она опубликовала совершенный вариант, разумный и научный. Балетная школа всегда тесно связана с театром, и какие-то новые театральные идеи, постановки диктуют новшества и нововведения. И это очень хорошо, это обогащает школу. Так в свое время школу Петипа развил Фокин. Он дал новую ветвь школе, и от главной реки пошли новые ручейки. Но это было не «взамен», это было «в плюс». Иногда бывает подмена элементов, и это скорее вредит школе [7].

Сейчас мир начинает увлекаться экспериментами, свободной пластикой, неоклассикой, модерном. Танцовщик, работающий в таких стилях, даже при превосходном владении своим телом, с классикой просто не справится, не сможет станцевать. А прошедший классическую школу знает точные выверенные основы. В классике важна точность математическая.

Здесь не должно быть легкого отношения, все должно быть продумано, направлено на формирование совершенного владения телом. Поэтому к нам приезжают, интересуются, стараются увидеть многое. Но главное, чтобы мы сами не увлеклись внешней красотью» [11].

Татьяна Михайловна Вечеслова в своей книге «Я - балерина» писала о методике обучения А.Я. Вагановой: «Метод Вагановой тем и ценен, что он всегда в движении. Он не отставал от хода и развития нашего балетного искусства. И в этом его сила, жизненность» [8].

Печально, когда метод превращается в догму, в свод немых, бессмысленных законоположений. А ещё есть такие педагоги, которые, не имея таланта «своего глаза» на ученика, слепо передают танцевальные комбинации вагановских уроков, записав их когда-то в свой блокнот. Такие педагоги опасны тем, что они, выдавая свою беспомощность за метод Вагановой, искажают и коверкают представление о подлинной силе её педагогики. Ваганова писала: «Нередко артистки балета, не могущие больше выступать на сцене или же просто потерявшие трудоспособность, устремляются в педагогику. Неужели они думают, что это так просто? Они ошибаются: учатся многие, но выучиваются не все».

Особой заслугой Вагановой следует считать разработанные ею методические правила о роли и значении в танце сложенных движений рук, корпуса и головы. Рабочая роль рук, которые не только служат украшением танца, но и помогают исполнению самых сложных движений - технологическое открытие Вагановой, облегчающее освоение техники классического танца и ничуть не обедняющее ни пластику, ни выразительность движений рук [10].

Сама Ваганова отнюдь не рассматривала свою педагогическую систему как неизменную, раз и навсегда установленную. Опираясь на ее обширный опыт, ученицы Вагановой обогащают и корректируют эту педагогическую систему своей творческой практикой. Так, в ряде балетных классов сейчас с успехом применяется экзерсис на высоких, а не на низких полупальцах. За

последние годы в связи с расширением культурных связей возникла возможность международного обмена творческим опытом и в области хореографической педагогики.

Мимо внимания деятелей российского балета не прошли достижения зарубежных танцовщиков в области техники балетного искусства, особенно в турах и виртуозных заносках. На эти разделы балетного экзерсиса сейчас обращено особое внимание. Ныне педагогический метод Вагановой стал ведущим и основополагающим методом всей русской хореографической школы. Он творчески развивается продолжателями Вагановой, работающими в различных балетных училищах страны. Уже при жизни Вагановой ее сподвижники по Ленинградскому государственному хореографическому училищу А. Ширяев, А. Бочаров и А. Лопухов впервые в истории балетного искусства разработали методику характерного танца, изложив ее в книге «Основы характерного танца» (1939). В последующие полтора десятилетия вышли учебные пособия Н. Ивановского, Л. Ярмолевич, затрагивающие различные сферы преподавания танца в балетном училище. Особенно же активизировалось изучение опыта прославленной ленинградской «академии танца» с середины 60-х годов, когда одно за другим выходят ценные пособия, авторы которых с учетом накопленного развивают педагогическую систему Вагановой. Среди них книга учениц Вагановой по педагогическому отделению училища Н. Базаровой и В. Мей «Азбука классического танца» (1964) - методическая разработка для чрезвычайно ответственных трех младших классов училища, фундаментальный труд А. Писарева и В. Костровицкой «Школа классического танца» (1968), учебник Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» (1969), где впервые систематизирован и изложен опыт преподавания дуэтного танца. Ряд ценных пособий выпустило и Московское государственное хореографическое училище [5].

Исходя из данного материала, можно считать, что достижением системы Вагановой, обеспечивающей ей жизненность и непрерывное

развитие является научно обоснованная последовательность всего учебного процесса. Строгое соблюдение индуктивного метода переходов от простого к сложному, от частного к обобщенному - таков принцип поступательного развития художественного сознания и танцевальной техники учащегося [13].

Методика преподавания классического танца по системе А.Я. Вагановой не утратила актуальности и по сей день.

В настоящее время обучение в Академии ведется на двух факультетах - исполнительском и педагогическом. Сегодня в Академии обучается свыше 450 человек. Из них на исполнительском факультете более 300 человек, на педагогическом - более 150. На исполнительском факультете готовят артистов балета. Принимаются дети в возрасте 10 лет. Срок обучения на исполнительском факультете - 8 лет. За это время воспитанники (первые 5 лет обучения) и студенты (последние три года) получают профессиональное образование (классический, характерный, дуэтный, историко-бытовой танец, танец модерн, актерское мастерство), выполняют программу общеобразовательной школы, получают необходимую музыкальную, искусствоведческую и общегуманитарную подготовку. Студенты и воспитанники имеют обширную сценическую практику, участвуя в спектаклях Мариинского и Михайловского театров, спектаклях и концертах Академии на сценах Школьного театра, Эрмитажного и Мариинского театров. Выпускники исполнительского факультета работают в качестве артистов балета в труппах, как правило, с классическим репертуаром [7].

На педагогическом факультете ведется подготовка специалистов с высшим профессиональным образованием по четырем специальностям: педагог-репетитор балета, балетмейстер, балетовед, концертмейстер балета. В 2004 году предполагается открытие отделения балетного менеджмента. Срок обучения на педагогическом факультете - 4-5 лет.

Таким образом, совершенствуя методику преподавания танца, обогащая лексикон и эмоциональную выразительность движений, педагоги, продолжатели Вагановой, стремятся к тому, чтобы хореографическая школа

отвечала современному уровню российского балетного искусства, приумножала его славу [6].

Ваганова А.Я. с математической точностью доказала систему своей пластической аргументации. И школа ее, как великое достояние балетного искусства, была и остается в центре внимания и требования времени, ибо обеспечивает стабильность балетного искусства, прочную базу, на основе которой могут иметь место любые эксперименты, и, овладев которой, танцовщики могут исполнять любую хореографию любых жанров.

Классическая школа и методика Агриппины Яковлевны Вагановой еще очень долго останутся фундаментом балета и классического профессионального танца, фундаментом и основой настоящей хореографии. В Уральском государственном педагогическом университете высшее профессиональное образование в области хореографии реализуется в Институте музыкального и художественного образования на основе образовательных программ с учетом профиля специальности [6].

Образовательная программа «Педагогическое образование. Дополнительное образование (хореографическое образование) 44.03.01 обеспечивает подготовку квалифицированные кадры для системы музыкально-художественного образования и культуры. Выпускники работают педагогами дополнительного образования по направлению «хореография».

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

2.1. Хореографическая композиция «История одного знакомства»

Зима - прекрасное, чудное время года. Все покрывается белым снегом, все будто становится заколдованным, но в тоже время романтичным. Зима - волшебное время года, её с нетерпением ждут взрослые и дети. Эта замечательная пора, когда каждый, даже самый серьёзный человек верит в чудо. Можно бросаться снежками, строить снежную бабу, кататься на санках. И, конечно же, какая зима без похода на каток! Там собирается много разных людей и происходят интересные знакомства. Именно на катке и разворачивается наша история. Главными героями данной композиции являются девушка и юноша, которые пришли покататься на коньках и случайно познакомились. Она - красивая, грациозная и, к тому же, прекрасно стоит на льду. Он - стеснительный, немного неуклюжий и надел коньки первый раз.

Сюжет хореографической композиции.

Экспозиция начинается с выхода исполнительницы, которая не спеша появляется из-за кулис. Происходит знакомство зрителей с главной героиней. Она выполняет основной шаг и не сложную комбинацию. В **завязке** появляется второй исполнитель, неуверенными шагами передвигается по сцене. Выполняет свою комбинацию. В **развитии** действия зрители наблюдают «знакомство» главных героев, как исполнитель «врезается» в девушку. В **кульминации** происходит конфликт между главными героями. **Развязка** начинается, когда главные герои прониклись теплыми чувствами друг к другу. Берутся за руки и исчезают со сцены.

Музыкальное сопровождение: « Голубой Дунай», Иоганн Штраус – австрийский композитор, автор множества танцевальных произведений.

Этапы работы над хореографической композицией.

I этап - организационный.

На данном этапе проводилась теоретическая подготовка: определение темы и идеи номера, сюжетная линия, музыкальное сопровождение, построение драматургии танца, костюмы исполнителей.

II этап – основной.

Составление и разучивание движений и комбинаций классического танца, репетиционная и постановочная работа, работа над замыслом постановки «История одного знакомства», работа над манерой исполнения участников.

III этап – завершающий.

На данном этапе хореографическая постановка разучена до конца. Каждая комбинация четко отработана, так же отработана сценография на генеральной репетиции, с исполнителями окончательно определены актерские задачи.

Запись танца приведена в таблице 1.

Условные обозначения:

D1-исполнитель 1 (девушка),

D2- исполнитель 2 (юноша)

Таблица 1

1- 4 такт	Начало музыки, из-за кулис появляется D1. Изображает скольжение по льду. На 2-ой такт поднимает правую ногу назад на 90 градусов, руки в свободном положении, на 3-ий такт поднимает левую ногу в сторону на 40 градусов, правой рукой делает легкий взмах вверх, голова наклоняется вниз, через «вздых» поднимается вверх, на 4-ый такт делает три тура вправо,
-----------	--

	делает прыжок <i>tombe coupe jete</i> , останавливается на середине сцены.
5- 8 такт	D1 на правой ноге делает 2 тур шене, останавливается в позе <i>Arabesque</i> , левую руку вытягивает вперед, правая находится во II позиции, правая нога вытянута назад на 45 градусов, корпус слегка наклонен вперед. Затем выполняет <i>demi plie</i> на правой ноге, после этого она вскакивает слегка перегибая корпус и повышая ногу в положение атитюд. Рукой делает небольшой замах назад, разворачивается в положение <i>круазе</i> , и выполняет два пируэта.
9- 12 такт	Переступает на левую ногу, <i>Tour chainee</i> , останавливается лицом на зрителей. Выпад вправо, левая рука поднимается в III позицию, правая рука во II позиции. На 11-ый такт правой рукой делает небольшой замах, левую ногу поднимает в положение атитюд, замирает на долю секунды и плавно опускает руки и ногу, лицом остается на левую кулису, на 12 такт делает большой подход и выполняет <i>pas de shas</i> , после этого встает в <i>препарасьон</i> , выполняет 3 <i>grand pirouette</i> , опускается на колено, руки поднимает в III позицию.
13-15 такт	На 13-ый такт выполняет <i>Balance</i> вправо, руки раскрыты во II-ю позицию. На 14-ый такт <i>Balance</i> влево, руки раскрыты во II-ю позицию. На 15-ый такт выбивает правую ногу на 40 градусов и делает на нее поворот, остается в V позиции <i>глиссад</i>

	кабриоль, томбе кабриоль, тур де форс, остается в I арабеске в plie, отходит назад, делая правой рукой обратное pour de bras.
16- 20 такт	D1 по диагонали направляясь к правой кулисе прыгает 2 Sissonne, руки в прыжке свободны. На 17-ый такт D1 встает в позу Arabesque и делает Jete entrelacee, ноги приземляются в V позицию, руки в III позиции. Далее скользящим шагом плавно перемещается по сцене, переменным шагом, ноги открываются на 40 градусов. После делает препарасьон, начинает движение rond de jambe en lair, заканчивает в plie, делает pas de boure и два пируэта ан дэ дан. Замирает в позе.
21- 32 такт	На 21-ый такт танцовщица наступает на правую ногу, левую ногу поднимает на 40 градусов, пауза, затем поднимает правую ногу на 40 градусов, руки находятся за спиной. На 25-ый такт делает шоссе, из стойки на носках по V позиции делает выпад вперед и возвращается в исходное положение скользящим движением. На 27-ой такт делает переход на левую ногу вперед на носок, шагом скользит вперед через полуприсед по IV позиции, выпрямляясь, стойка на правую ногу на полупальцы, скользящим шагом перемещается в сторону через II позицию. Затем основным шагом делает круг по линии танца. Останавливается на середине сцены, спиной к правым кулисам. Импровизированными движениями поправляет головной убор, подтягивает гетры.

33- 36 такт	На 33-ий такт из-за кулис появляется D2, неуверенными шагами, покачиваясь вперед-назад. На 34-ый такт останавливается на правой ноге, пошатываясь, руками рисуя импровизационные круги. На 35 такт поднимает ногу вперед на 90 градусов, делает полный rond, переводит правую ногу на passe, и делает на нее tombe, руки находятся в III арабеске. Делает полный круг, выбрасывает левую ногу на эффасе, после этого ноги собираются в V позицию, танцовщик поднимается на releve, делает сотеню, открывает ногу на дегаже и остается в позе «меркурий».
37- 39 такт	На 37-ой такт D2 скользящим движением наступает на левую ногу, правую поднимает на 40 градусов, затем переступает на правую ногу, поднимается на полупальцы, корпус наклоняет вперед, руки при этом свободны, на 38-ой такт не успевает затормозить и «врезается» спиной в исполнителя D1. На 38-ой такт исполнитель D1 опускается в demi plie, и поднимает правую ногу в положение releve. На 39-ый такт исполнители D2 и D1 удивленно разворачиваются друг на друга.
40- 43 такт	D1 с удивлением разворачивается на исполнителя D2, так же покачиваясь. Исполнитель D2 импровизированными движениями пытается извиниться за случившиеся только что. D1 отворачивается спиной к D2, делает прыжок из V позиции вверх опускаясь в скрестный выпад левой ноги в сторону, левая рука поднимается вверх в

	III позицию, правая нога назад на 60 градусов – левой и взмахом правой ноги прыгает вверх. На 43-ий такт D1 делает круг вокруг D2. D2 в это время опускается в плие по II позиции, руки поднимаются вверх, далее опускается на одно колено, тянется к исполнителю D1. Исполнительница D1 делает glissade assamble, 2 раза surre assamble, встает в I арабеск на полупальцах, делает tombe вперед, поднимает его с колена, берёт его под руку и они синхронно начинают исполнять комбинацию.
44 - 51 такт	Исполнитель D2 подаёт правую руку D1, делают 2 скользящих шага вперед, ноги поднимают на 45 градусов, далее D1 делает 2 полных тура, на третий тур, раскрывает ногу на 180 градусов, D2 поддерживает исполнительницу D1 правой рукой за талию, левой за руку. На 48-ой такт берутся за руки, стоя лицом друг к другу, шагают вперед, свободную ногу поднимают назад, корпус наклонен немного вперед, разворот ранверсе, и снова остаются в исходном положении. На 50-ый такт связка повторяется.
52 – 55 такт	Исполнители делают один скользящий шаг по диагонали, исполнитель D2 подпрыгивает вверх по V позиции, правую ногу выбивает в сторону, переступает на левую, поворот к D1, остаётся за спиной исполнительнице D1, хочет обнять, раскрывает руки широко в стороны, исполнительница D1 через плие, ускользает от

	танцовщика D2. Направляется в правой задней кулисе, скользящим шагом.
56 - 59 такт	Исполнители перемещаются по кругу, по линии танца, быстрым скользящим шагом, каждый раз поднимая ногу на 45 градусов. На 57-ой такт делают прыжок Grand jete, приземляются в V позицию, через плие выпрыгивают вверх, правая нога в положении атитюд, левая нога вытянута вперед на 35 градусов. Далее исполняют 2 tour r��que, останавливаются в положение arabesque. Исполнители остаются лицом друг к другу, D1 поднимает ногу на 180 градусов, в это время к ней подъезжает исполнитель D2.
60 - 67 такт	Двигаясь по диагонали, исполнитель D1 садится на шпагат, D2 придерживает её за талию, на 63-ий такт выполняет тур на правой ноге, руки поднимаются наверх, поднимает исполнительницу D1, связка повторяется. Далее оба исполнителя выполняют Pas chasse. Исполнительница D1 переступает на правую ногу, опираясь на исполнителя D2 запрыгивает к нему на плечо. На 65-ый такт D2 медленно делает поворот с исполнительницей D1, аккуратно спускает её вниз. Остаются лицом друг на друга, держатся за руки, смотрят в глаза.

Запись танца

Рисунок танца приведен в таблице 2.

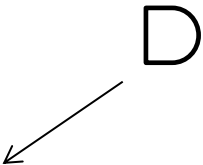
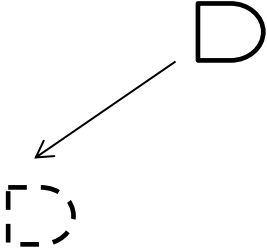
Обозначения:

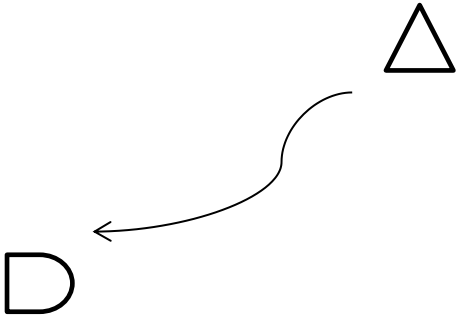
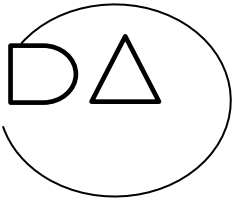
△ - исполнитель (юноша)

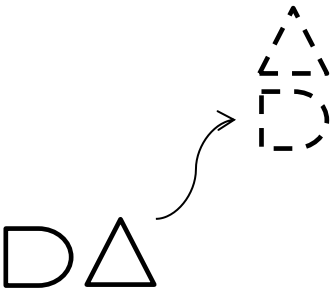
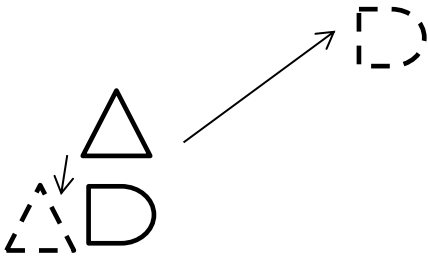
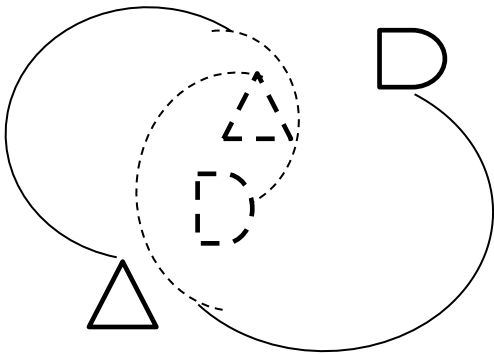
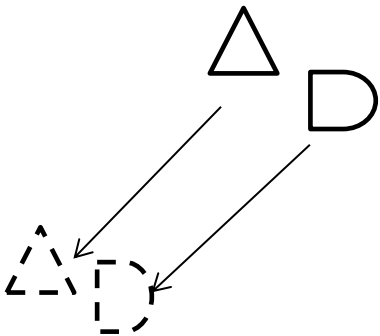
D - исполнитель (девушка)

—————>- направление движения

Таблица 2

Рисунок	Описание
	1 - 4 такт Из-за кулис появляется исполнитель D1, направляется на середину сцены.
	5- 12 такт Выполняет комбинацию на середине сцены.
	13 – 15 такт Выполняет комбинацию на середине сцены, немного перемещаясь вправо-влево.
	16- 20 такт Исполнитель D1 перемещается к левой передней кулисе. Остаётся спиной к правой кулисе

	21- 32 такт Выполняет комбинацию.
	33- 36 такт Из-за кулис появляется исполнитель D2
	37- 39 такт Исполнитель D2 сталкивается с исполнителем D1, и чуть расходятся друг от друга.
	40- 43 такт Исполнитель D1 делает круг вокруг исполнителя D2,

	44-51 такт Исполнители вместе передвигаются на середину сцены.
	52-55 такт D2 пытается обнять исполнителя D1, но D1 вырывается и скользящим шагом направляется к задней кулисе.
	56-59 такт Исполнители перемещаются по кругу, постепенно сужая круг
	60-63 такт D2 и D1 в паре по диагонали перемещаются на середину сцены.

	64-67 такт Исполнители делают заключительную комбинацию. Остаются лицом друг на друга.
---	--

2.2. Хореографическая композиция «Экзамен сдан»

Тема данной постановки – экзамен, который пытаются сдать студенты. Все учащиеся всегда переживают, когда приближается экзаменационная сессия. Существует множество примет: кто-то верит, что «пятак» под пяткой принесет им удачу, и экзамен будет сдан на «отлично», кто-то делает множество шпаргалок и прячет их во все карманы, или что, «высшие силы» обязательно им помогут.

В хореографической постановке «Экзамен сдан», зрители могут наблюдать за двумя совершенно разными учениками, и их отношением к сдаче экзамена.

Экспозиция начинается с того, что двое студентов, юноша и девушка, сидят за партой и готовятся к ответу. Юноша - он все выучил, он все знает, уверен, что сдаст экзамен на «отлично». Девушка – она ничего не учила, но все же надежда есть, что кто-нибудь ей поможет.

В **завязке** зрители наблюдают, как студентка, пытается хоть что-то списать, у своего соседа по парте. Но все тщетно, он не хочет делиться. И тогда, в **развитии действия**, мы можем наблюдать, как студентка, отбирает у исполнителя тетрадь. В **кульминации** номера происходит их импровизированная «борьба» за тетрадь, где хитростью побеждает девушка. В завязке номера: она садится за парту, поднимает руку, готова отвечать.

Музыкальное сопровождение: All Names, композитор Jun Miyake

Этапы работы над хореографической постановкой

I этап - организационный.

На данном этапе проводилась теоретическая подготовка: выбор темы и идеи номера, сюжетная линия, музыкальное сопровождение, построение драматургии танца, костюмы исполнителей.

II этап – основной.

Составление и разучивание движений и комбинаций классического танца, репетиционная и постановочная работа, работа над замыслом постановки «Экзамен сдан», работа над техникой и манерой исполнения участников.

III этап – завершающий.

На заключительном этапе хореографическая постановка разучена до конца. Каждая комбинация четко отработана, так же отработана сценография на генеральной репетиции, с исполнителями окончательно определены актерские задачи.

Запись танца приведена в таблице 3.

Условные обозначения:

D1-исполнитель 1 (девушка),

D2- исполнитель 2 (юноша).

Таблица 3

1 – 4 такт	Начало музыки. На сцене на стульях сидят танцовщики. Исполнитель D1 сидит ровно, изображает, что пишет в тетради. Исполнительница D2 изображает скуку, сидит «нога на ногу», правую ногу раскачивает, рукой «подпирает» голову. У исполнителя D2 явное безразличие к экзамену. D1 наоборот вовлечен в
------------	---

	процесс.
5 – 8 такт	На 5 такт исполнитель D2, наклоняется к исполнителю D1, левую ногу вытягивает в сторону, пытается схватить тетрадь. D1 отклоняется в противоположную сторону. Тогда исполнитель D2 пытается отвлечь D1, импровизированными движениями. Танцовщик D1 не обращает никакого внимания, продолжает сидеть ровно. На 7 такт D2 поднимается со стула, выбегает на передний план. Танцует свою комбинацию: <i>tombe pas de boure</i>, руки проходят через I позицию, левая рука уходит во II позицию, правая поднимется вверх, затем правая рука открывается в сторону, руки делают положение <i>алонже</i>, затем исполнитель делает <i>ранверсе</i>, поднимает правую ногу в положение <i>атитюд</i> и выполняет прыжок «перекидное». Останавливается в <i>plie</i>, делает 2 «занозки», покачивается.
9 – 12 такт	Правой ногой скользит по полу, левой ногой делает <i>plie</i>, затем через <i>пассе</i>, переводит левую ногу назад, поднимаясь на полупальцы, руками плавными движениями переводит вправо-влево. Резким движением правую ногу опускает в пол. Прыжок <i>pas de chat</i>, ноги согнутые в коленях, руки свободны, далее связующий прыжок <i>pas faillj</i>, проводит свободную ногу через <i>demi plie</i> по I позиции вперед, затем приземляется на ногу с небольшим отклонением от вертикальной оси.

	Остается лицом на правые кулисы. Прыжок по II позиции, с одной ноги на другую, руками рисует круг, через подготовительную позицию, начинает бег, останавливается за спиной у исполнителя D1.
13 – 16 такт	Вместе с D1, поворачивают корпус вправо, делают наклон, через низ переводят корпус влево, поднимаются в прямое положение, руки вытягивают вправо, влево, наверх и исполнительница D2 выхватывает тетрадь. D1 возмущен, поднимается со стула, выполняет двойной содебаск приземляется на левое колено, поднимается, делает шестое <i>pour d des bras</i>. Выходят на середину сцены, останавливаются лицом друг к другу, D2 держит тетрадь за спиной.
17 – 20 такт	Делают <i>pas chasse</i>, передвигаясь вперед, одна нога «догоняет» другую в прыжке. Переступание на левую ногу, правую ногу высоко поднимаю в воздух на 180 градусов, опускаются вниз на одно колено, правую руку поднимают наверх, левую в сторону, корпус через скручивание поднимает наверх, ногами выпрыгивают, доворачиваются, остается лицом на друг на друга. D1 делает <i>grand jete</i> на D2, руками пытается поймать танцовщицу D2, она же «проскользает», через D1, остаются спиной друг к другу. D2 делает сгибает правую ногу в колене, делает небольшой «Фляг», имитирует «пенюк». Отбрасывает тетрадь назад.

	Разбегаются по сторонам лицом остаются на зрителей.
21 – 24 такт	Исполняют общую комбинацию: прыжок с двух ног на одну, приземляются в <i>demi plie</i> , левая ногу в положение «кудепье», через <i>rond</i> делают <i>ras chasse</i> , исполнитель D1 берет за руку D2, она «заворачивается» к нему, вместе делают поворот. Выпад вправо, D2 «разворачивается» от D1, подпрыгивает на руки к D1. Делают поддержку. Исполнитель D1 высоко поднимает танцовщицу, держит ее одной рукой за талию, другой рукой за бедро, руки вытягивает, после танцовщик аккуратно опускает D2, делают <i>sissonne ferme</i> , исполнитель D1 разворачивается и начинает уходить.
25 – 26 такт	D2 направляется за танцовщиком, догоняет его, пролезает через его руку, накидывает ее на себя, как бы «обнимая» его рукой себя. Делают 2 шага вперед.
27 – 30 такт	D2 , берет за руки исполнителя D1, передвигаясь в сторону левых кулис, шаг правой ногой в сторону, исполнительница делает один двойной тур, под рукой исполнителя, еще 2 шага вперед. Исполнитель держит танцовщицу за талию, она делает выпад назад, правую ногу вытягивает на носок.
31 – 34 такт	На 31 такт исполнители перемещаются к правым кулисам вальсовым шагом. Исполнительница D2 запрыгивает на бедро исполнителя D1 ,

	поворачиваются, он опускается на колено, она держится за его плечо, наклоняется вниз, ногу поднимает на 180 градусов, через passe опускает ногу вниз, делает 2 demi plie, поднимает правую ногу в положение attitude. Один тур шене, и вместе делают balance вправо, влево.
35 – 38 такт	Исполнители отпрыгивают в сторону, тем самым перемещаются на середину сцены. D2 кладет правую руку на плечо исполнителю D1, D1 работает зеркально, наклоняются вперед и проходят под руками друг у друга. Танцовщица делает один тур шене, обхватывает исполнителя D1 левой рукой за шею, сидится на шпагат, в тот момент D1 правой рукой поддерживает исполнительницу, помогает ей опуститься и подняться. Разбегаются в разные стороны, делают небольшой круг.
39 – 42 такт	На 39 такт исполнительница подпрыгивает, в этот момент ее подхватывает D1, делает вместе с ней 2 поворота, опускает вниз, правой рукой держит ее левую руку в III позиции, она выполняет пирует. На 40 такт раскрывает ногу в сторону на 90 градусов. Поднимает руки снизу вверх в III позицию. Делает прыжок grand jete в повороте. Оба исполнителя подбегают к тетрадке. Исполнительница D2 отталкивает, исполнителя D1, поднимает тетрадь с пола.
43 – 46 такт	Исполнитель D1 делает «пошатывается», правой ногой шагает в сторону, левую вытягивает на

	носок, далее подпрыгивает, поджимая обе ноги к себе, руками размахивает вниз-вверх, делает <i>sissonne</i>, в это время исполнительница D2 с тетрадкой делает прыжок <i>pas de chat</i>, ноги согнутые в коленях, садится на стул, поднимает руку. D1 садится на стул берется за голову.
--	---

Запись танца

Рисунок танца приведен в таблице 4.

Обозначения:

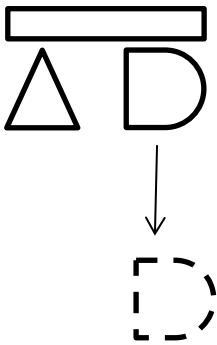
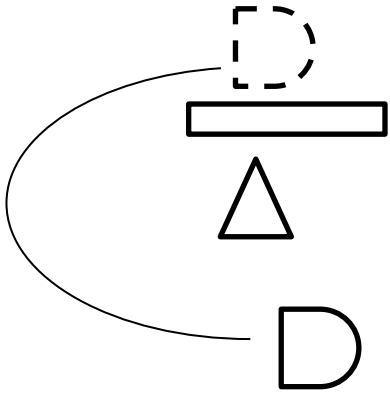
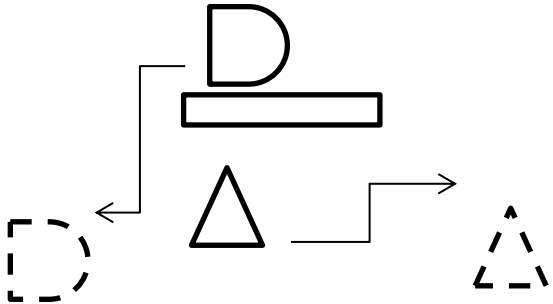
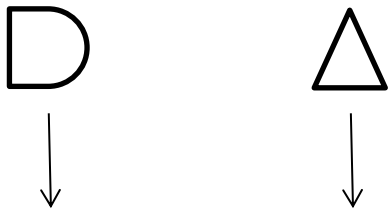
 - исполнитель (юноша)

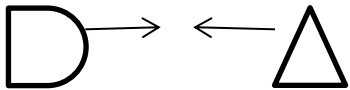
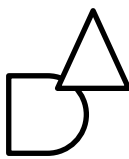
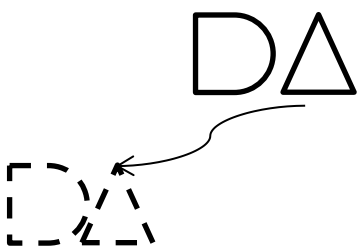
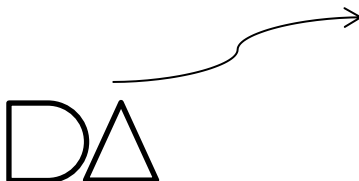
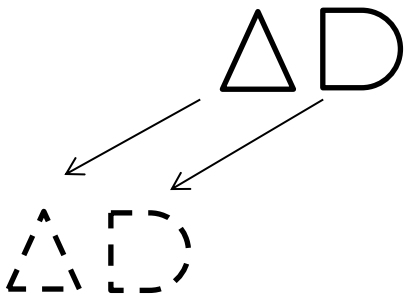
 - исполнитель (девушка)

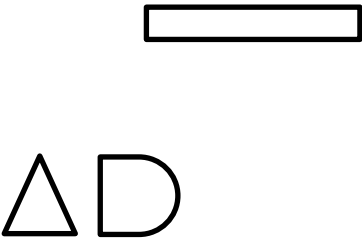
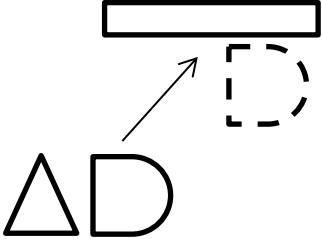
—————>- направление движения

Таблица 4.

	1-4 такт На сцене за партой сидят исполнители. Юноша пишет в тетради, девушка сидит.
---	---

	5-8 такт Исполнительница выбегает на передний план.
	9- 12 такт Солистка выполняет свою комбинацию, перемещается за парту и отбирает тетрадь у танцовщика.
	13- 16 такт Танцовщики выполняют общую комбинацию и разбегаются в разные стороны.
	17-20 такт Исполняют танцевальную комбинацию в синхронне

	21-24 такт Приближаются друг к другу, и выполняют танцевальную поддержку
	25-28 такт Танцевальная поддержка, танцовщик высоко поднимает исполнительницу.
	29-32 такт Вальсовым шагом перемещаются к левой кулисе
	33- 36 такт Перебегают к правой кулисе
	37-40 такт Исполнитель разворачивается и начинается уходить. Танцовщица догоняет и обнимает его.

	41- 44 такт Исполнитель поднимает тетрадь, исполнительница отвлекает его и перехватывает тетрадь.
	45-46 такт Танцовщица садится за парту, поднимает руку.

Заключение

Балет - одна из самых элегантных форм искусства, проявление которой строго, подчинено собственным законам и правилам классического танца.

В ходе работы мною изучен теоретический материал по теме «Технология использования лексики классического танца в постановке хореографических композиций».

Доказано, что хореографическая лексика индивидуальна для каждого педагога, зависит от его опыта, профессионализма, а классический танец – основа хореографической культуры. В художественном искусстве танец воспитывает музыкальность, выразительность, влияет на развитие творческого потенциала детей.

На основе полученных знаний, используя хореографическую лексику, я разработал две танцевальные композиции для обучающихся дополнительного образования по классу хореографии возраста 13-16 лет. Тема первой композиции «История одного знакомства», второй – «Экзамен».

Я постарался построить композиции таким образом, чтобы пластическая выразительность движений тела ярко демонстрировала задуманный сюжет. Отсутствие слова в танце, на мой взгляд, доказывает необходимость профессионального владения лексикой танца. Используя полученные сведения из литературных источников, в своих постановках я максимально старался применить лексику классического танца. Так как эта разновидность танца отражает духовный мир, имеет поэтическую направленность, чаще мне пришлось прибегать к образно-выразительной лексике и технической. Наиболее используемыми элементами в постановках получились следующие: *arabesque*, *demi plie*, *releve*.

Особое внимание было уделено подбору музыкального сопровождения. Я остановился на музыке И.Штрауса. Проанализировав музыкальный

материал для композиций в целом и по отдельным функциональным элементам, я понял, что музыка соответствует заданным темам постановки.

Таким образом, можно сделать вывод, что дипломная работа выполнена полностью, цель и задачи реализованы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аркина, Н. Е. Языком танца / Н.Е. Аркина. М.: Знание, 1975. 98с.
2. Балет: Энциклопедия / Ю.Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 528-531 с.
3. Богданов Г.Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения. Ч.3. [Текст]: Учебно-методическое пособие / Г.Ф. Богданов. М.: Наука. Искусство. Культура, 2007. 192 с.
4. Богданов Г.Ф. Работа над содержанием хореографического произведения. Ч.2 [Текст]: Учебно-методическое пособие / Г.Ф. Богданов. Котельнич: ВЦХТ, 2006. 144 с.
5. Буксикова О. Б. Региональные и семантические аспекты традиционной танцевальной культуры Белгородчины / О. Б. Буксикова, М. Н. Амелина. М.: Наука. Искусство. Культура., 2015. № 2. 46–58с.
6. Дон Мак Дона (США). Восьмидесятые годы в американском балете. // Балет, 1991. № 6. 44с.
7. Дон Мак Дона. Художник, чутко слушавший время. // Балет, 1999. № 1. 46с.
8. Дункан А. Моя исповедь. М.: Книжный дом, 1987. 65с.
9. Дункан А. Танец будущего. // Моя жизнь. Киев: Круг, 1990. 98с.
10. Еремина М. Ю. Роман с танцем / М. Ю. Еремина. СПб.: Созвездие, 1998. 252 с.
11. Жиров М. С. Народная художественная культура Белгородчины / М. С. Жиров. Белгород, 2000. 265с.
12. Зенина Н.Н. Краткая методика преподавания модерн-джаз танца: для начинающих [Текст] / Н.Н. Зенина. Киров: обл. Дом народного творчества Кировский, 2007. 48 с.
13. Казак И.И. Музыкальная литература. Музыка в нашей жизни. М.: Каллиграф, 2012. 96 с.
14. Каргина З.А., Технология разработки образовательной программы дополнительного образования детей. [Текст] / З.А. Каргина // Воспитание и

дополнительное образование детей и молодёжи. М.: Внешкольник, 2006. № 5. 11-15 с.

15. Касьян Голейзовский: Жизнь и творчество. М.: Знание, 1984. 102с.

16. Катонова С. Музыка советского балета: Очерки истории и теории. Л.: Искусство, 1990. 43с.

17. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века / В. Красовская. Л.: Искусство, 1971. 525 с.

18. Красовская В. Советский балетный театр 1917 - 1967 гг. Л. М., 1976. 24-26с.

19. Мамардашвили М. Время и пространство театральности / М. Мамардашвили // Театр, 1989. № 4. 105–108с.

20. Меланьин, А.А. Теоретические аспекты изучения хореографического искусства [Текст]: методы анализа танцевального движения. М.: Внешкольник, 2010. 74-75с.

21. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. М.: Знание, 1990. 43с.

22. Мирный В.И. Хореографическая композиция: Учеб. Пособие. Самара: Самарская государственная академия культуры и искусств, 2003. 150с.

23. Музыка и хореография современного балета: Сборник. Выпуск 2. Л.: 1977. Выпуск 3. Л.: 1979. Выпуск 4. М.: 1982. 75-76с.

24. Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания / Б. Ф. Нижинская. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 576 с.

25. Никитин В. Ю. Модерн джаз-танец. М.: ГИТИС, 2000. 54с.

26. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника. М.: Издательский дом «Один из лучших», 2006. 215 с.

27. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника [Текст]: учебное пособие / В.Ю. Никитин. М.: Издательский дом «Один из лучших», 2006. 240 с.

28. Пасютинская В. Волшебный мир танца. М.: Искусство, 1985. 94с.

29. Платон. Сочинения: в 3 т. / Платон. М.: Высшая школа, 1973. Т. 3, ч. 1. 359 с.

30. Полятков С.С. Основы современного танца. 2-е изд. Ростов н/Д: Феникс, 2006. 80 с.
31. Пузыревский А.И. Музыкальное образование. Основы музыкально-теоретических знаний. М.: Книга по требованию, 2012. 130 с.
32. Сидоров В. Современный танец. М.: Первина, 1922. 53-54 с.
33. Смит Л. Танцы. Начальный курс. М.: АСТ, 2001. 63 с.
34. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. 267 с.
35. Федорова Л. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции. М.: Искусство, 1987. 34с.
36. Феликсдал Б. Современный джаз-танец в Европе. / Балет, 1995. № 1-2. 62 с.
37. Фокин М. Против течения. Л. М.: Искусство, 1962. 78-83 с.
38. Фрид Р. Выразительные Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна. Л.: ЛГИТМ и К, 1992. 42 с.
39. Ходсон М. В поисках «Весны священной» / М. Ходсон , Л.: Театр, 1990. № 12. 150–159 с.
40. Н. Шереметьевская. Танец на эстраде. / Н.Шереметьевская. М.: Искусство, 1985. 95с.
41. Э. Шумилова. Правда балета. / Э. Шумилова. М.: Изд. дом «Один из лучших», 1976. 46-47 с.

