

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СВОБОДНАЯ ПЛАСТИКА КАК ВИД ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.....	5
1.1. Исторические аспекты зарождения и развития свободной пластики.....	
1.2. Роль свободной пластики в современном хореографическом искусстве.....	17
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖАНРЕ КОНТЕМПОРАРИ.....	29
2.1. Хореографическая композиция «Месяц май».....	29
2.2. Хореографическая композиция «Дерево».....	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	48
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Свободная пластика – это уникальное направление танцевального искусства, в основу которого, вошли все виды хореографии: элементы классического, народного и современного танца.

Свободную пластику отличает уникальное мировоззрение, в основе которого лежит идея Ницше о танце, как метафоре свободы, и танцоре, как воплощении раскрепощенного и творческого духа человека. Фридрих Ницше отметил, что в танце тело, как и в любом другом виде искусства, становится художественным произведением, а значит, тоже выражает идею, мысль. [36]

Исполнение свободной пластики стало своеобразной философией, для его основателей. Танец дает исполнителю чувство изменения самой жизни, ощущение полета и свободы.

Цель выпускной квалификационной работы: выявить и изучить роль свободной пластики в современной хореографии и осуществить постановку хореографических композиций с использованием элементов свободной пластики.

Объект выпускной квалификационной работы: процесс постановки хореографических композиций с использованием элементов свободной пластики.

Предмет выпускной квалификационной работы: технология создания хореографических композиций с использованием элементов свободной пластики.

В соответствии с указанной целью задачами выпускной квалификационной работы являются:

1. На основе анализа литературы выявить сущность понятия «свободная пластика».
2. Исследовать исторические этапы возникновения и развития свободной пластики.
3. Изучить основные элементы свободной пластики.

4. Определить специфику постановки хореографических композиций с использованием элементов свободной пластики.

5. Осуществить постановку хореографических композиций «Месяц май» и «Дерево».

Ключевые слова – ТАНЕЦ, СВОБОДНАЯ ПЛАСТИКА, ТЕХНОЛОГИЯ, АВТОРСКАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ПОСТАНОВКА ТАНЦА.

Методы исследования:

- *теоретические*: изучение и анализ научной и учебно-методической литературы по теме исследования, моделирование этапов постановочной работы, проектирование содержания хореографических композиций.

- *эмпирические*: постановка хореографических композиций, разработка эскизов костюмов.

Практическая значимость выпускной квалификационной работы: данные хореографические композиции можно использовать в репертуаре любительских хореографических коллективов, в учреждениях, как общего, так и дополнительного образования.

Апробация выпускной квалификационной работы осуществлялась с выпускниками хореографического отделения в МБУ ДО «Детская школа искусств» города Верхняя Пышма.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

ГЛАВА 1. СВОБОДНАЯ ПЛАСТИКА КАК ВИД ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

1.1. Исторические аспекты зарождения и развития свободной пластики

Свободная пластика – это свободный танец, основанный на естественных движениях. Техника направлена на избавление от зажимов в теле, стереотипов и напряжения. Исполняя танец человек приобретает легкость и свободу.

Появление современного танца, с использованием свободной пластики в России, стало ответной реакцией на изменение устроения общественной жизни. По определенным политическим условиям, у российского современного танца, в начале его пути, была нехватка исторического опыта, и в воспитании хореографов и исполнителей, и в восприятии публики.

«Мы будем считать каждый день потраченный впустую, в который мы не танцевали хотя бы раз» Ф.Ницше [37].

Зарождение на свет идей искусства современного свободного танца принадлежат великому философу Фридриху Ницше. Он говорил о бесподобных ритмических движениях, способствующих ощущению единства и сливающимся в единый и целый пульсирующий организм. Танец древнего шамана, или какого-то другого ясновидящего, дает человеку возможность сделать прорыв за порог человеческого бытия, открывая мир неповторимых ощущений.

Для Ницше любой вид танца являлся атрибутом самого высококультурного искусства и мысли. Бесподобная легкость танца является противовесом «сложному, вескому, глубокому, тоскливому и торжественному» — одним словом, скучному. Является противостоянием закону земного притяжения, тому духу тяжести, из-за которого все вещи падают на планету. Образом Заратустры философ призывал «научиться летать», «стать легким», «танцевать не только ногами, но и головой» —

становиться легким и свободным в своем мышлении, подобно свободе и легкости хорошего плясуна в танце. [37]

Популярность Ницше и возникновение «ницшеанской» культуры сделали Серебряный век в России, важным периодом в истории современного танца.

Один из ведущих деятелей русского символизма и модернизма – Андрей Белый думал, о том, что его работы станут «танцем самореализующейся мысли». Сегодня, эту мысль повторяют ницшеанцы, один из таких людей, французский философ Ален Бадью. Для него танец – это «метафора неподчиняемой, невесомой, утонченной мысли», «знак возможности искусства, вписанного в тело». Свободная и незакрепленная мысль подобна танцу. [13]

Большое влияние высказывания Ницше оказали на великих танцовщиков. «И пусть будет потерян для нас тот день, когда ни разу не плясали мы!» [36] Айседора Дункан довольно часто использовала его цитаты в своих размышлениях о хореографическом искусстве. Кроме нее, Ницше интересовалась немецкая танцовщица Мэри Вигман. Она была одной из создательниц жанра модерн. Одну из своих постановок Мэри Вигман ставила на главу из поэмы Ницше «Так говорил Заратустра», и дала ей название «Песнь-пляска».

Труды Ницше любил читать Морис Бежар – культовая фигура, французский танцовщик и хореограф. Он был театральным и оперным режиссёром, оставил значимый след в истории хореографии двадцатого века.

Свой первый балет Морис Бежар поставил в городе Стокгольм в тысяча девятьсот пятьдесят первом году. Его творческий подход к любимому делу произвел настоящий фурор на публику. Бежар путем экспериментов, создавал абсолютно и принципиально новый вид спектакля. В нем был синтез и пения, и танца и пантомимы. Все составляющие занимали равные места. Эксперимент абсолютно удался. Постановки Морис Бежар ставил с использованием огромных пространств, для размещения хора,

оркестра и балета. Часто вовлекал в процесс зрителей. Всем его произведениям сопутствовал эпатаж великого мастера и чувствовался индивидуальный, авторский стиль. [4]

Вклад Мориса Бежара в развитие танца и хореографического искусства в целом очень трудно переоценить. Его постоянное стремление к максимально разнообразному задействованию всех пластических возможностей исполнителей помогли ему достичь поставленных целей. Морису удалось частично перенести античные традиции, легенды, обрядные зрелища и танцы в наше время, добавляя и развивая при этом концепцию универсального мужского танца, с использованием свободной пластики.

Деятели искусства создавали не только хореографию, но и целые высокие художественные манифесты, программы. Айседора Дункан написала «Танец будущего», Рудольф Лабан – «Мир танцовщика», Мэри Вигман – «Философия и современный танец».[16]

В данных работах активно критиковалось все искусственное. Айседора страстно критиковала балет за его якобы искусственность, условность и тот ущерб, наносимый телу. Представляя миру альтернативу – танец «естественный», подобный движению в природе. Образцами стали не балетные позиции классической хореографии, а «колебания волн и стремление ветров, рост живых существ и полет птиц, плывущие облака и... мысли человека... о Вселенной...». [2]

Для Айседоры Дункан балетное искусство было недостаточно удобным. Она считала, что движения в нем дробны, изолированы и не вытекают друг из друга. Они не связаны и лишь пытаются создать иллюзию, того что законы тяготения можно преодолеть. В свободном танце действия должны нести в себе зародыш, из которого могли бы вытекать все последующие движения – примерно так, как происходит эволюция в природе. Танцевать, считала Айседора, должен каждый человек. Личный танец должен соответствовать не классическим канонам и общепринятым законам, а строению собственного тела человека. Современный танец должен

быть построен на индивидуальности, свободе, спонтанности – так, как действует сама природа.

Немецкая танцовщица Мэри Вигман начала свою творческую деятельность в уникальном месте – на горе Истины, в Монти-Верата. коалиция художников, философов, духовенства, нудистов на берегу озера Лаго-Маджоре в итальянской Швейцарии. В 1913 году Рудольф Лабан, сын фельдмаршала из Австро-Венгрии, начал – подобно Заратустре, танцующему в «хороводах», – водить свои «движущиеся хоры». Это было похоже на пантомиму в исполнении группы людей. В этих «хорах» (где не было музыки и песен, только движение и жесты) участвовали Вигман, Сюзанн Перротте, и многие другие будущие танцовщики, создатели новых стилей – экспрессионизма и модерна. В теплом европейском климате, они исполняли танцы на берегу Лагос-Ма-джорже, без одежды или полуодетые, восхваляли солнце, изобретали другие ритуалы для освобожденного от всех рамок человечества. Примерами таких работ являются: «Танец ведьмы», «Памятник мертвым», «Песня-пляска» Вигман. [11]

Основоположники всех видов свободной пластики (Айседора Дункан, Рудольф Штайнер, Рудольф Лобан) были не просто танцорами, а людьми, которые открывают мир новой культуры. Они не считали умение танцевать искусством для искусства, феноменом высшего общества, какими воспринимались классические танцы. Они воспринимали умение танцевать – как социальное и массовое явление. Учитель ритмики из Женевы Жак Далькроз объяснял танец, ритмические движения, средством для воспитания силы воли. Танцы считались способом гармоничное развитие личности и способом укрепления здоровья организма.

Помимо Вигман, другие хореографы, придерживающиеся жанру модерна, тоже начали обращаться к актуальным политическим и экзистенциальным вопросам, вопросам о жизни. Курт Йосс поставил современный балет «Зеленый стол» – о тех переговорах, проваливаемых европейскими дипломатами, которые стали причинами мировой войны.

У Йосса начинала свою танцевальную деятельность Пина Бауш – позже создавшая свой театр танца в немецком городе Вуппертель. В XX веке наряду с танцем-развлечением появился танец-размышление, танец-сатира. Это результат того, что появились настоящие «интеллектуальные танцовщики» – или, как в случае с Лобаном, интеллектуалы начали танцевать, становясь художниками танца.[22]

Они противопоставляли себя тому легкому жанру-развлечению, которым традиционно считался балет. Балет в восемнадцатом и девятнадцатом веках являлся легким развлечением, дивертисментом: балеты в театре представляли в антрактах, между двумя короткими операми или между двумя действиями оперы, и часто это так и называлось – балетный дивертисмент (*divertissement* по-французски «развлечение»).[5]

Чтобы дистанцироваться от этой традиции, новые хореографы назвали свой стиль не балетом, а танцем модерн. К модерну относились Мэри Вигман, Курт Йосс и другие ученики Лабана в Европе, а в США – Марта Грэм и другие танцовщики. В нашей стране танец модерн начинал успешно развиваться в 1920-е годы, но был запрещен по идеологическим мотивам. В это время «место на троне» занял академический балет, а другие жанры кроме, народно-сценического танца стали «безвкусицей».

Сперва классический балет отстранялся от процессов, происходящих с танцем модерн. Исключениями были хореографы-философы, которые ставили содержательные спектакли. Ярким примером можно считать работы великого мастера Мориса Бежара. [8]

Он был сыном философа Гастона Берже, написавшего трактат о феноменологии Гуссерля. Морис с отличием получил философское образование, а далее направился бороздить просторы хореографического искусства, изучая классический танец. Несмотря на небольшой рост и не длинные ноги, смог получить главную роль Зигфрида в балете «Лебединое озеро».

В середине пятидесятых годов Морис основал свою первую группу и поставил первый балет – «Симфония для мужчины соло» на музыку композитора-современника Пьера Анри.[7] Музыка была собрана из различных музыкальных фрагментов, прекрасных реалистичных звуков природы, а также бытовых шумов – вроде технических гудков. Лишь музыка заставляла публику взбунтоваться. Премьера обернулась скандалом. Зрители посчитали, что тема нетипичная и недопустима для балетного спектакля: тоска, одиночество, грусть, тревога.

Настроения эти полностью олицетворяли то время. Время самого популярного философа Жан-Поля Сартра. Бежара, очевидно, сразу причислили к обществу хореографов-философов. Спустя пять лет, труды Ницше попали к нему и это помогло примирить две его сильнейшие страсти – к миру философии и искусству танца. И танец пережил изменения, приобрел сильную мощь, необузданную страсть и витализм. Создав новое общество – «Балет XX века», Бежар обращался к древним мифам, в которых движения и танцы обладали сакральным смыслом. Свет увидели постановки по древнегреческим мифам балеты «Орфей», «Весна священная», «Жертва».[38]

В 1961 году Бежар ставит, один из самых популярных балетов – «Болеро». В нем участвовали исполнители: уроженец Аргентины Хорхе Донн, великая русская балерина Майя Плисецкая, Сильви Гиллем. Морис обратился к музыке Равеля, которую композитор сочинял по заказу танцовщицы – Иды Рубинштейн.

Для Иды, балет был репродуцирован ее сестрой. Действие балета происходит в кабаке, в финале Идея запрыгивала на стол и исполняла свои танцы, в окружении восторженных посетителей-мужчин.

В сравнении «Болеро» Бежара, известно, что танец этот также исполняется на возвышенности. Но из-за смены стиля хореографии, добавления элементов свободной пластики, переосмысления замысла и настроения танец был больше похож не на пьяное веселье

в кабаке, а на серьезный, страстный и глубокомысленный ритуал жертвоприношения. Ведь стол у Мориса не стол. Был использован алтарь, для жертвоприношения.

Это отражает возросшую серьезность и сакральность в мире современного танца в сравнении с его прородителем – классическим танцем девятнадцатого века. Морис Бежар в конце шестидесятых годов изменил свои религиозные взгляды и принял ислам. Не переставая при этом интересоваться буддизмом. Его знаменитыми школами танцев являются «Мудра» (в переводе «жест»). Она располагалась в Брюсселе, а так же школа «Рудра» (одно из имен богов в древней мифологии) находившаяся в Лозанне. [9]

В последствие Морис Бежар поставил почти сотню балетов, один из которых был посвящен Заратустре. Его он воспринимал как философа, пророка, законодателя, танцующего бога, исполняемого танцы ногами и головой.

Неоценимый вклад в искусство танца внесла танцовщица, хореограф и идеолог Марта Грэм, посвятившая всю свою жизнь хореографии. В своих произведениях она показала размышления о роли женщины в актуальных современных вопросах. В то время исполнители не думали об общественных проблемах. Их заботило лишь свое благополучие, слишком серьезно задавались этом вопросом.

Марта Грэм была человеком общества. Она интересовалась социальными и религиозными вопросами. Ее композиция «Плач» – олицетворяет застывшую скульптуру, пытающуюся вылезти прочь из своей кожи, отречься от женского существа. Марта Грэм создатель собственной техники. Она систематизировала движения, активно используя понятия сжатия и расслабления. У нее имеется своя лицензионная система для педагогов: она связала искусство танца с бизнесом.

На контрасте с ней действовала Дункан, объехавшая весь мир, вдохновившая своим танцем миллионы, собиравшая полные аудитории

последователей. Именно традиции Дункан породили интерес современного танца к восточным единоборствам и йоге.

Труппа Грэм существует и сегодня: исполняет ее постановки, проводит педагогическую деятельность. Современные танцовщики значительно отличаются от людей эпохи модерна. Эпоха глобализма и антиглобализма воздействует на сознание современных людей. Наша социальная жизнь современного общества отличается от эпохи Марты Грэм. Сам смысл современного танца, в том, что он исполняется сегодня, здесь и сейчас. [19]

Марта Грэм и ее последователи являются достоянием национальной культуры Америки, в которой современному танцу придают особую значимость. Так же, как и развитие и признание значатся в Финдландии, Швеции, Израиле. Аналогичная история и с молодыми государствами, в которых отсутствует широкое распространение народного танца, или народный культура не передает подлинный образ государственности.

В России современный танец развивается при отсутствии культурного сходства, но он протекает через интерес общества к современному искусству, соединяя визуальные ощущения и танцевальные движения.

Один из учеников Марты Грэм – Мерс Каннингем вскоре превзошёл своего преподавателя. Он перерос репертуар танцевальных постановок Марты Грэм и стал создателем своей труппы, с уникальным художественным видением.

Отличительные черты его стиля – обширное пространство, в котором отсутствуют любые зафиксированные точки. Танцевальная деятельность происходит в сложных взаимоотношениях между музыкой и пространством.

Задачей современного танца становится перелом пространства и времени, в противовес классическому балету, в котором сохраняется линейность. Важное место в современном танце занимает одномоментное присутствие на сцене. Что продолжил сохранять Каннингем у Грэм – так это ее «миротворчество». [41]

Грэм как и все, была увлечена трудами Ницше, повторяя «Бог умер, поэтому я создам свой мир сама». Овладение миром при помощи тела – с таким посылом она создавала свои номера. Каннингем продолжил это.

В период семидесятых – восьмидесятых годов двадцатого века, танец постмодерн начал распространяться за пределами США. Происходит формирование многочисленных национальных хореографических школ.

Проводилось фундаментальное исследование, осуществляемое группой авторов из Оксфордского университета. «Международная энциклопедия танца» были проанализирована. Было решено предпринять попытку воссоздания процесса формирования и развития танцевальных театров двадцатого века.

Вдохновленное идеями американских хореографов во Франции семидесятых годов двадцатого века было создано движение «Новый французский танец» под руководством Карла Карлсон, Доменика Багуэ Даниэля Ларю Жан Клода Жаллотта, Каринэ Сапорта и Мегги Марен. [5]

Центрами искусства стали «Театр тишины» Жакьи Гарнье и Бриджит Лефевр экспериментальная театральная труппа в «Гранд-Опера», Академия современного искусства, Национальный хореографический центр Франции «Рубе-Норд» и Национальный центр современного танца основанный Элвином Николайсом).[17]

В Германии семидесятые годы ознаменовались рождением знаменитой танцевальной труппы под руководством Пины Бауш «Tanztheater Wuppertal».

Пина Бауш общалась с миром через авторский «невербальный язык». Ее постановки являлись соединением хореографии, драматического театрального искусства и видеоинсталляции. Своему театру она дала название «Театр танца Вупперталь».[50]

Пина Бауш перевернула танцевальный мир навсегда. В ее образе не было ни одного намека, ни одной предпосылки к балетному гламуру.

Всегда в черном, в грубых ботинках, с полным отсутствием макияжа, она приводила в тупик своей немногословностью и глубиной мысли. В

юности она поступила в школу Курта Йосса, и придерживалась идеи синтеза хореографии со всеми другими видами искусства. После практики в США Пина вернулась к своему учителю и исполняла сольные партии в Фольксванг-балете.[16]

Алла Сигалова отзывалась о Пине как о человеке, к которому невозможно применить какие-либо рамки, так как они все размыты. Все сочинения Пины Бауш создают впечатление «живого спектакля». Танец был для нее смыслом жизни.

Устойчиво сохранялся интерес хореографов к проблеме телесности. В творческих поисках появлялось стремлений уйти от сложных хореографических форм к специфическим структурам современного танца, исследующим телесность современного человека.

Отношение к телу сформировалось как к субстанции, как к самодостаточному источнику значений и смыслов.

Цифровой перформанс так же значительно повлиял на современное искусство в целом. влиянием цифровых технологий продолжает набирать обороты и по сей день. Спектакли качественно преобразовались. Перформанс со смежными сферами культуры, с регулярными практиками искусства кино, видео - искусства, инсталляций, способствовал полному изменению стилей и жанров постановок.

Сегодня актуально движение в сторону развития свободной пластики, приветствуют развитие свободы творчества, продолжая сохранять дух свободного танца. Для примера танец Буто, возникший в Японии в послевоенное время на всплеске освобождения от жестких стандартных границ и рамок традиционного театра. Характерные черты свободной пластики пробуждают в человеке способности к творчеству, развивают мышление и увеличивают способы выражения личности.

Возможно, глобальный вес аудитории, которая способна воспринимать и что не мало важно, понимать современный танец, остался тот же, но заметен скачек и увеличение событий, историй, которые можно посетить

публике. Поэтому внутренняя конкуренция между компаниями современного танца значительно увеличилась. Важно не забывать об индивидуальности и интеллектуальной основах композиций, об актуальности проблемы для современной публики.

Так же современный танец является прекрасным инструментом для того, чтобы найти свое лицо. В современном мире хореографов и исполнителей много, они все имеют право на свободное самовыражение. Не всегда они имеют достаточное материальное обеспечение. Спонсировать современное искусство готов не каждый. Тем более в период, когда коллективы «загораются» один за другим, и так же стремительно гаснут.

Помогают современные средства информационных технологий и коммуникаций. «Система грибницы» – объединение нескольких коллективов, локализаций, где доступно почерпнуть стратификацию, помня о том, что в основе должна лежать актуальная общественная проблема.

Самый главный ответ на самый важный вопрос, зачем современный танец, звучит так: это право на самовыражение, которое должно быть актуальным, т.е. тот вид искусства, который рождается на стыке индивидуального и общественного, монолога и диалога.

Свободная пластика – организовавшееся в начале двадцатого века движение за освобождение от границ классического танца и синтез танца с жизнью. В стиле свободной пластики сформулировались принципы, на которых был основан танец модерн и посмодерн, контемпорари, будто и контактная импровизация.

В России свободная пластика появилась на сломе эпох в девятнадцатом и двадцатом веках, когда был расцвет академического балета, все последователи Петипа, чувствовали усталость и неактуальность стиля. Опытные хореографы были в размышлениях, как поступить дальше.[17]

Так появился интерес к свободным формам танца у Горского, к творчеству Айседоры Дункан. В российских учреждениях культуры открылось множество кружков последователей Айседоры Дункан. Но

молодая советская культура категорически отказывается от современного вида танца и отсутствие сюжета в постановках.

На сохранение Свободного танца и свободной пластики в наше время повлияла детская самодеятельность: бывшие «дункановцы» проводили занятия и мастер-классы во всех любительских и профессиональных хореографических коллективах.

Абстрактные балеты в один акт начали развиваться, благодаря интересу к хореографии Баланчина. В любой культуре несмотря на запреты, всегда происходит взаимное влияние.

По популярности такие направления, как модерн, постмодерн, контемпорари и другие многочисленные подвиды современной хореографии, начинают сдвигать с места классический балет. Постановки современных хореографов нашли своего зрителя. Современный стиль танца стремительно развивается и распространяется. Так же, стало популярно называть современные группы словосочетанием, заимствованным из Европы – «Театр танца».

Кроме этого, стремительно развиваются и набирают популярность – Шоу-балеты. Они завораживают публику ярким, феерическим и не всегда осмысленным шоу. Зрителем легко воспринимается такой вид постановки. Понятными мотивы делает шутивная форма и тщательно подобранное музыкальное сопровождение под определенный лексический материал.

Шоу-балет можно отнести к экономически выгодным проектам, поэтому профессиональные танцовщики часто начинают работать артистами именно в этом направлении.

Один из наиболее известных шоу-балетов России – балет «Ликк», который начинает свою историю с конца двадцатого века и начала двадцать первого. Отметив конец тысячелетия, приняли решение о создании шоу балета. Первая репетиция состоялась в феврале двухтысячного года на базе Московского Государственного Университета Культуры и Искусств,

находящегося на левом берегу Москвы реки в Московской области. Участниками стали одни из самых выдающихся студентов.[39]

Подводя итог о творчестве профессиональных хореографических коллективов в России, заметно, что количество профессиональных коллективов увеличивается и постоянно растет. Хотя и бытует мнение, что профессия хореограф в России недостаточно ценится в обществе, и не всегда уровень заработной платы является достойным, хореографы продолжают вкладывать знания и душу в обучающихся, заражают их своей энергией и прививают любовь к искусству танца. В России хореографическое искусство будет развиваться и вновь, и вновь, покоря сердца своего зрителя.

1.2. Роль свободной пластики в современном хореографическом искусстве

В Российской Федерации на сегодняшний момент не принят общемировой стандарт термина «современный танец». Нередко можно встретить замену термин «социальный танец». В настоящее время, никак эту «терминологическую неразбериху» исправить нельзя.

Остается признать официально оба значения: «современный танец» – как социальный и «модерн» – как современный сценический танец в мировом понимании.

На общем уровне современный танец – это танец актуальный в настоящем времени. Который так же может быть разделен на две большие группы: танец сценический (хореографическое искусство) и танец социальный (бытовой), то есть танец как культурный феномен, составляющий единый организм с привычной жизнью нашего общества. [24]

Эта двойственность приводит к тому, что бытовой танец и сценическим часто переплетаются или взаимозаменяемы друг другом. Без сомнений, эти направления влияют и будут продолжать влиять друг на друга. В бытовом танце заимствуются хореографические элементы и движения,

которые появляются на сценических подмостках. Яркий пример – все современные музыкальные клипы. Молодежь стремительно распространяет интересные движения в местах общественного скопления. Так же и сценическая хореография быстро реагирует на возникновение новых, модных танцевальных направлений социальных танцев. Многие профессионалы своего дела прославились и приобрели всенародную любовь через то, что в своих сценических стилях хореографии, применяли лексику и манеру исполнения социальных популярных танцев того или иного времени.

Главным источником идей постановщиков для свободного танца, с использованием элементов свободной пластики, проявили себя: движение к физическому совершенствованию, раскрепощение тела, обретение внутренней свободы, отрицание границ и рамок, смешение танцевальных направлений и стилей. Основоположники свободного современного танца считали, что танцевать может и должен каждый, и что танец поможет каждому лично развиваться и изменять свою жизнь.

Свободная пластика – это всегда раскрепощение, самовыражение, полет тела и души. Свободная пластика помогает получить особое отношение к себе, своей физической форме, обрести важный способ мыслить. Свободная пластика позволяет быть одновременно внезапным и серьезным. Человек получает возможность выразить себя в творческом мире, почувствовать радость движения, гармонию тела с музыкой и ритмом.

Свободная пластика – направление в современной хореографии. Особый стиль сценического танца, удивительным образом сочетающий в себе элементы джаза и модерна, техники классического танца, народно-сценическую лексику и восточные единоборства. [32]

Пластика – важный аспект перевоплощения актера. Одновременно с хореографией свободная пластика является важной частью процесса воплощения образа и роли. В одном ряду с пластикой стоят такие аспекты как, быстрые перевоплощения танцора. Процесс эмоционального переживания, умение взаимодействовать с партнером, возможность

создавать внешний образ с помощью средств выразительности, свет, грим, декорации, мимика, харизма, костюм.

Свободная пластика может составлять и основу русской народно-сценической пляски, открывая перед исполнителем большую перспективу самодеятельного, любительского творчества – свободно комбинируются разнообразные движения, сочинение новые и развиваются старые варианты.

В настоящее время, определенно, искусство развивается с помощью свободной пластики. На это уделяется внимание многими исследователями художественной культуры. Они подчеркивают значимость свободной пластики в театральном искусстве, цифровом искусстве, музыкальном и хореографическом.

В современном мире мало литературного материала о свободной пластике, так как не было получено достаточно научных разработок, по конкретным аспектам, связанным с различными видами искусства, именно, хореографии. [32,33]

Безусловно, преподаватели и создатели хореографических постановок современных видов хореографического искусства в своем творчестве используют основы свободной пластики, контактную импровизацию, отходя к народной хореографии, одни из вариантов потери былой бури эмоций, получаемых от просмотра постановки, утрата своей природы развития языка тела, утрата своей импровизационной природы.

Особенностью развития свободной пластики в Российской Федерации, в данной политической обстановке, является отсутствие исторического опыта в нашем обществе, в воспитании исполнителей в и хореографов, в восприятии публики. Направление модерн развивается на протяжении ста лет, постмодерн, с элементами свободной пластики развивается уже более пятидесяти лет. Россия лишь начинает вливаться в этот процесс. Именно поэтому спектакли современных российских хореографов Смирнова, Пепеляева, Панфилова, Поны, Бавдилович, Багановой и прочих зачастую

сталкиваются с проблемой непонимания и неприятия публики, хотя с восторгом принимают творчество Западных стран. [7]

В настоящий момент складывается интересная ситуация, когда танцоры и хореографы в силу потребности времени, абсолютно готовы принять новую лексику и эстетическое нормы современного танца, но в силу отсутствия информации и систем необходимого образования исполнителей и хореографов не имеют представления, как это реализовать.

Хочется привести высказывание известного теоретика и практика танцтерапии А. Гирсона о сегодняшнем положении современного танца в России:

«Если считать, что танец – это язык, то большинство событий, происходящих на современной танцевальной сцене – это способ разговора на чужом языке, когда тебя обволакивает само звучание ранее незнакомых звуков, но соединяешь ты их по законам известного тебе языка. Многие группы современного танца используют лексику контемпорари, модерна, контактного партнеринга, но используют практически в готовом виде» [17]

Современный танец – это искусство, которое является принципиально авторским, индивидуальным. Оно принадлежит к той сфере искусства, которая отвергает наличие каких-либо эталонов, образцов, стандартов и моделей и делает ставку на индивидуальность автора, который создает свой собственный автономный художественный мир.

Современная хореография не ставит понятие идеальных и признанных обществом законов и параметров телесной красоты, а стремится к четкому определению современного состояния общества – и человека внутри него.

Современный танец не раскрывает переплетённые и понятные истории, он служит способом выражения ощущения и опыта, пережитого человеком. Логика сюжета, линия драматургии современного танцевального спектакля не определяется одной фабулой. Структура современного танца более совпадает с чередой метафор и образов. Так же, постановщик использует для

выражения своей художественной идеи все средства художественной выразительности – танец, литературу, театр, музыку ...

Современный танец разрушает художественные границы, декларируя свою неприкосновенность к стандартным законам театрального действия. Принципиальным стало отказываться от рамок при исполнении, виртуозности и ограниченности в эстетических и моральных нормах. Главенствуют внезапность, существование в режиме «здесь и сейчас», спонтанность, постоянные эксперименты с движением, работа вне сценической среды, растекание художественных форм танца в различных видах действия, перформансах.

Современный танец многолик. Он воспринимается как единый, цельный и непреходящий объект. Постоянный процесс поиска свежих идей и нового лексического материала, которые помогут наработать постановщику свою уникальную индивидуальность. Вековая история имеет в своем арсенале множество самых разных подходов, стилей и техник.

В 2010 году современный танец приобрел свою легитимность на государственном уровне в стандартах ФГОС третьего поколения. [20]

В направлении подготовки «Хореографическое искусство» появился профиль – «Педагог современного танца», в направлении подготовки «Хореографическое исполнительство» – профили: «Артист-танцовщик ансамбля современного танца» и «Артист-танцовщик ансамбля эстрадного танца».

В стандарте СПО «Искусство танца (по видам)» появились профили «Артист ансамбля современного танца» и «Артист ансамбля бального танца». Современный танец начал быть признан равным партнером в сфере хореографического творчества, в одном списке с искусством балета и народно-сценическим танцем. Произошло возникновение целого ряда проблем и трудностей при воплощении этих стандартов на практике.[19]

В большинстве случаев педагогов-хореографов для современного танца готовят академии и университеты культуры и искусств, которые в

силу их профессиональной направленности готовят кадры для любительских творческих коллективов.

В настоящее время существует раздвоенность задач в процессе профессионального обучения педагогов-хореографов именно в данных образовательных учреждениях – для профессионального или для любительского искусства. Эта раздвоенность накладывает след на полный процесс обучения. Основной причиной этого является то, что обучение в области хореографического имеет два стандарта — «Народная художественная культура» и «Хореографическое искусство», хотя, к примеру, музыкальное искусство из стандарта «Народной художественной культуры» полностью исключено.

В настоящее время стоит отметить коллективы, в постановках которых присутствуют элементы свободной пластики. Эксцентрик-балет, под руководством Сергея Владимировича Смирнова, зародился в стенах Свердловского колледжа искусств и культуры в девяностых годах двадцатого века. Произведя фурор на площадках современного танца, они заняли высшее место своеобразного идола современного искусства в России. Эксцентричные постановки нашли своего зрителя, нашли единомышленников и вдохновили сотни людей.

За историю своего существования танцевальный театр был четыре раза премирован «Золотой Маской», занимал многочисленные Гран-при всевозможных отечественных и международных конкурсов, покорила сердца столичной публики и иностранного зрителя. Этому поспособствовало простое желание танцевать. Танец заразителен, он дарит эмоции и физические ощущения, подобные наркотическим веществам.

Эксцентрики ведут свою деятельность в Свердловском театре музыкальной комедии. В их власти обе сцены знаменитого театра, принимают активное участие в театральных постановках, устраивают хореографические вечера. На их счету так же выступления на Олимпиаде, крупных спортивных мероприятий, ежемесячные гастроли по всему миру.

Окружение эксцентрик-балета – искренние, преданные поклонники, обожаемые зрители, ученики, которых вдохновляет совместное творчество, возможность взаимодействия с любимым балетом на «танцевальных мастерских», коллеги по творчеству и строжайшие критики.

Эксцентрики продержались на сцене более двадцати лет, это внушительные сроки для современного театра. Они по-прежнему занимают первые позиции в российском искусстве, танца контемпорари и постоянно совершают открытия новых творческих перспектив. Им по-прежнему есть что сказать миру своим творчеством.

На счету коллектива пятнадцать танцевальных спектаклей, около сотни миниатюр и концертных постановок. Сергей Владимирович является Балетмейстером Свердловского театра музыкальной комедии, хореографом-постановщиком спектаклей: «Парк советского периода», «Ночь открытых дверей», «Храни меня, любимая моя», «Свадьба Кречанского», «www.сиЛиконоVая дура.net», «Мёртвые души», «Алые паруса», «C'est la vie» [46]. Сергей Смирнов сотрудничает с многими российскими танцевальными компаниями. Помогает молодым постановщикам.

Награды и премии эксцентрик балета:

- звание Ведущего педагога-хореографа среди творческих лабораторий: фестиваль IFMS (горож Витебск, Беларусь, 2003-2008);
- театральная платформа «Движение» (город Нижний Новгород, 2004) танцевальная школа (Новосибирск, 2005);
- «Театральный форум» (город Хабаровск, 2008);
- Лауреат премии имени Евгения Панфилова (2003);
- Лауреат Премии Губернатора Свердловской области за выдающиеся достижения в области культуры и искусства (2003);
- обладатель приза «Душа танца» в номинации «Рыцарь современного танца» (2009);
- Лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска» в номинации «Лучшая работа хореографа» (спектакль «Глиняный ветер» 2009).

Сергей Владимирович Смирнов, утверждает, что находит сильное вдохновение в своих исполнителях, которые обучались в разных школах и изучали разные танцевальные направления.

«Иногда произведение может зародиться из миниатюрного движения или этюда, и, как волна снежного кома, он будет катиться и приведет к спектаклю. Я часто не понимаю, что я ставлю изначально, и не думаю о содержании. Это все делается в живом режиме. Для меня в этом есть какой-то драйв», – признается Сергей Владимирович.[14]

Он подчеркивает: «Как только я начну вести записи содержания того, что у меня должно произойти, с этого момента я могу сказать, что меня нет, я умер».[36]

Не менее яркий коллектив в современной Российской культуре – «Балет Евгения Панфилова». Он был образован как уникальное театральное, творческое объединение, которые состоит из нескольких хореографических трупп: «Балет Евгения Панфилова», «Балет Толстых Евгения Панфилова», Танцевальная компания «Бойцовский клуб».

Все три компании имеют отличия в танцевальной эстетике, но объединены единым, авторским подчерком хореографа Евгения Алексеевича Панфилова. Заслуги Евгения Алексеевича:

- Лауреат Всесоюзного и международных конкурсов балетмейстеров;
- Лауреата Премии Правительства Российской Федерации им. Фёдора Волкова;
- Лауреат Российской национальной театральной Премии «Золотая Маска».

Евгений Панфилов покинул мир в 2002 году.

Театр был создан им в 1987 году и за все годы своего существования внес весомый вклад в отечественную культуру. Многие из его постановок можно отнести к классике современной хореографии. Работы, которые на слуху у каждого деятеля искусства: «8 русских песен», «Блокада», «Ромео и Джульетта». «Золотой Маской» балет был премирован четыре раза, и

одиннадцать раз учувствовал в этой престижной премии, представляя город Пермь, девять раз был удостоен персональных номинаций.

Первую премию «Золотой Маска» коллектив получил еще как не профессиональный, малоизвестный, с небольшой хореографической подготовкой за спектакль «Бабы», исполняемый «Балетом Толстых».

В 2006 году в номинации «Лучший спектакль в современном танце» премию балету присудили за одноактный хореографический балет «Клетка для попугаев» с музыкальным сопровождением Жорджа Бизе – Родиона Щедрина «Кармен – сюита».

Евгений Алексеевич сам создавал эскизы костюмов, сочинял либретто, режиссировал, являлся сценографом. Панфилов сам исполнил партию в своем спектакле.

В 2009 году две награды «Золотой Маски» Балет Евгения Панфилова, получил спектакль «Casting-off»/«Отторжение» хореографом-постановщиком которого была Лариса Александрова из Москвы.

Балет Евгения Панфилова является живой легендой искусства города Пермь. Он необъяснимо парадоксален и неповторим. Блистательное объединение танцоров, воплощение театральных традиций хореографии Дягилева, лоск классики, романтизм русского авангарда и таинства сюрреализма.

Тонкости психологизма и дерзость экспериментов, феерические зрелища, в одинаковой степени заманчиво для изысканных ценителей балетного искусства и массовой публики.

Балет Евгения Панфилова принимал участие в самых престижных фестивалях современного танца в России и в иностранных странах. На счету уникального театра также участие в:

- Международном фестивале современного танца «На грани», проходящего ежегодно в Екатеринбурге;
- Международном фестивале современной хореографии «IFMC» (Витебск, Белоруссия);

- Международном фестивале «Золотая Маска» стран Балтии» (Таллинн, Эстония);
- Международном фестивале современной хореографии на сцене «Tanzhaus» (Дюссельдорф, Германия);
- Международном фестивале «Дягилевские сезоны» в Перми;
- Международном фестивале современной культуры в Краснодаре;
- Международном фестивале искусства оперы и балета «Сыктывкарская опера» (Сыктывкар, Республика Коми);
- Международном конкурсе артистов балета имени Рудольфа Нуриева (Казань, Республика Татарстан);
- Международном конкурсе артистов балета имени Екатерины Максимовой «Арабеск» в Перми.

Уникальное художественное наследие балета Евгения Алексеевича Панфилова существовало и будет существовать основным сравнимым стандартом творческой деятельности театра. Постановки коллектива становятся идеалом исполнительского, хореографического мастерства, последними достижениями в области балетного искусства и театрального авангарда, открытием новых территорий свободного танца. [22]

Великий хореограф создал в городе Пермь не только неповторимый театр России, а также школу совершенно новой современной хореографии, используя элементы свободной пластики. Театр давно превзошел все границы провинциальной достопримечательности и подарил Пермскому краю значение – культурная столица Урала, как в нашей стране, так и за рубежом.

Сейчас балетом Евгения Панфилова руководит Сергей Райник. В творческой разработке коллектива сейчас уральская балетная трилогия с символикой миров разных уровней. Будут рассмотрены вопросы человеческой мудрости, единства мира и общества. Источником вдохновения стали сказы Бажова и исторические реальные истории. Будет раскрыта мистическая система историй Бажова.

На моду современного хореографического искусства непрерывно влияют различные танцевальные течения как из сферы классического балета, так и из пафосных бальных танцев, а также и из народно-сценической хореографии. В зависимости от предпочтений, фантазий и вкуса постановщиков и возникают новые стили танца.

В настоящее время можно заметить мотивы израильской темы, используемой в труппе «Батшева», Стиль которого был создан Охадом Нарином. Охад сконцентрировал свободу движений, при этом творчески объединяя труппу. Внутри коллектива происходит «внутреннее веселье», учитываются мысли и идеи каждого участника.

Стиль гага – это импровизированные движения в одном стиле. Безусловно, когда постановщик задает один стиль и дает полную свободу творчеству исполнителей это определенные риски. Необходимы многочасовые репетиции, тренировки и непрерывную работу над совершенством физических данных. [45]

Охад Нарин работает исключительно в своей труппе и не сотрудничает с другими коллективами. Он уверен, что профессиональные постановки получаются, когда полностью знаешь и уверен в своих танцовщиках. Уметь доверять им и прислушиваться к мнению каждого. Так же, в каждом номере должны присутствовать свои специи. И каждому просто необходимо подобрать индивидуальный состав.[14]

В современном танце существует своя разнообразная система, в которую каждый хореограф вносит свои изменения. Существуют современные классы, используемые на уроках, современный станок, партеринг. Большое количество разнообразных методик преподавания.

Свободная пластика показывает сценическую лексику, отвергающую содержание или видоизменяющую её. Имеет в себе бытовые жесты, раскрывает естественную пластику человеческого тела. Различается присутствием ломаных линий, согнутыми невыворотными коленями,

тяготением к земле, отказ от выворотности, подъёма на пальцы, от тяжёлого обременяющего костюма.

Свободная пластика применяется для отражения земной реальности художественных образов.

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖАНРЕ КОНТЕМПОРАРИ

2.1. Хореографическая композиция «Месяц май»

Тема данной постановки многогранность души человека в трудные жизненные периоды. Каждый человек переживает стрессовую ситуацию по своему. Одно из самых страшных событий в истории – война. История знает множество примеров, когда хранительницы домашних очагов оставляли свои насущные заботы старикам и детям, а сами, взяв в руки оружие, отправлялись помогать сыновьям, братьям, отцам и мужьям. Война – это событие, которое надо не только пережить, но и осмыслить. Она не только разрушает, но часто ведет к сплочению народа, к эмоциональному, культурному, нравственному, этическому всплеску. Она объединяет людей в едином порыве против общего врага.

Место и роль женщины во всенародном подвиге Великой Отечественной войны никогда не потеряют своей актуальности, тем более в современной России, когда растёт исследовательский интерес к многоуровневым и разноплановым проблемам, связанным со всем спектром взаимоотношений женщины, общества и государства.

В постановке «Месяц май» показано именно сплочение людей, при возникновении общей проблемы. У каждого человека существуют свои внутренние страхи, которые поглощают его, подчиняют себе. Но если он силен духом и тверд характером, то есть возможность справиться с проблемой.

Идея постановки: показать картину военного времени со стороны наших дней.

Для того чтобы раскрыть идею своей постановки, было необходимо было изучить техники свободной пластики, так как данный метод подходит

под содержание номера. Свободная пластика может отражать эмоции, переживания, чувства человека всеми доступными движениями.

Композиция построена на основе свободной пластики.

В процессе работы над постановкой была изучена историческая литература и книги по психологии.

Форма: дуэт

Стиль: современный танец, свободная пластика

Вид: хореографическая композиция

Хронометраж: 3 минуты 38 секунд

Для работы было выбрано два исполнителя. Обе девушки – главные героини.

Характеристика действующих лиц:

В хореографической постановке «Месяц май» взаимодействуют две героини - две девушки. Это молодые особы двадцати лет. Друг для друга девушки, являются подругами, которые вместе попали во времена войны.

Девушки помогают друг другу выбраться из таких эмоциональных, зависимых отношений и от этого очень страдают. Данная ситуация стала для них неожиданностью; они стойко справляются с проблемой, столкнувшись с ней вплотную.

Сюжет хореографической композиции «Месяц май»

В экспозиции происходит знакомство зрителя с героями. Изначально на сцене никого нет. Исполнители появляются из разных, противоположных кулис и движутся в направлении к друг другу. Важно было передать образ героинь.

В завязке происходит процесс соединения, неизбежное связывание судеб героев. Передается состояние полного отчаяния.

Перед кульминацией действия героев становятся более активны. Начинается переломный момент в эмоциональном состоянии. Герои истощены, но не думают сдаваться, злость от своего бессилия мотивирует их подняться и дать отпор врагу и судьбе.

В кульминации номера показан весь спектр эмоциональных переживаний человека. В этот момент пластика меняется, становится более напряженной и истеричной. В этой части композиции присутствует больше прыжков. Появляются светлые мотивы и зарождается светлая надежда на будущее.

В развязке номера герои с умиротворением и пониманием принимают свою судьбу.

Музыкальное сопровождение подобрано с целью, что бы задать правильное эмоциональное состояние зрителю. Исполнитель Юлия Паршута, композиция – «Месяц май».

Этапы работы над хореографической композицией.

1. Разработка идеи, костюма, поиск музыки.

Тема войны Тема Великой Отечественной войны не уходила с годами из русской советской литературы. Одной из самых малоисследованных в современной литературе является тема женщины и войны. И это вовсе не случайно: сражения, битвы и ратные подвиги испокон веку считались уделом мужским. Женщинам предназначалось иное: беречь домашний очаг, поднимать детей, а еще – ждать мужчин, уходивших на войну. Женское начало выступало, отождествлялось с самой жизнью, ее простым повседневным течением, миром обычных житейских дел и забот. Образ женщины несет с собой тепло и уют, нежность и покой а, главное, он несет с собой любовь, без которой немислимо для человека счастье. Именно за любовь и счастье должны сражаться настоящие мужчины, и именно необходимость защиты дома, женщин и детей способна хотя бы отчасти оправдать войну. Далее было определено, какой должен быть костюм у исполнителей, и произведен поиск музыки.

Костюмы были выбраны в оттенках, подчеркивающих состояние исполнителя.

2. Набор хореографического текста.

Перед тем, как начать работать с исполнителями, нужно отобрать лексический материал и составить комбинации. Хореографическая композиция осуществлена в стиле контемпорари, с использованием элементов свободной пластики. Был изучен видео материал работ Пины Бауш, Раду Поклитару, Евгения Панфилова.

3. Работа с исполнителями.

С исполнителями композиции «Месяц май» перед началом работы над постановкой была проведена беседа, на тему «Роль женщины в военные периоды». Были приведены яркие героические истории. Это проделывалось для того, чтобы исполнители яснее уловили суть работы, и нашли в этом что-то от себя.

Далее разучивались заранее подготовленные комбинации. Сложностей в процессе работе выявлено не было.

4. Отрабатывание номера.

Последним этапом работы над хореографической композицией является отработка номера. После этого постановщику необходимо оценить проделанную работу и сопоставить задуманные результаты с итоговыми.

Запись танца приведена в таблице 1.

Обозначения:

D1 – исполнитель 1 (девушка)

D2 – исполнитель 2 (девушка),

Пр.н. – правая нога,

Л.н. – левая нога

Таблица 1

1 – 2 такт	Номер начинается не с точки. В период вступления, на сцену исполнители D1 и D2 начинают появляться с разных сторон, идя уверенным шагом и стремясь к друг другу. На последние аккорды вступления D1 и D2 соединяются руками, как бы отмораживая друг друга.
3 – 6 такт	На 3-6 такты в музыке начинается куплет. Исполнители находятся в центре сцены, лицом к друг другу. Начинается взаимодействие у D1 и D2. Исполнители не разъединяются и не отходят друг от друга. D1 и D2 разворачиваются к друг другу лицом, кладя противоположные руки на плечи. Делают rond на plie и расходятся по диагонали. D2 стоит спиной к зрителю, D1 делает глубокий выпад.
9 – 12 такт	Исполнители D1 и D2 переходят на нижний уровень. Метафора отчаяния. Движения вялые. Исполнители D1 и D2 держатся за голову. на 11-м и 12-м тактах, D1 имитирует летчика, одновременно убаюкивая и успокаивая D2
13 – 16 такт	Начинается припев. Исполнители находятся на нижнем уровне. Постепенно начиная вырастать, олицетворяя надежду на светлое будущее и стремление к своим мечтам. Движения стремятся вверх и в продвижении вперед.
17 – 20 такт	Исполнитель D1 и D2 медленно отступая назад, возвращаются в свою реальность. В военное тяжелое время. Начинается кульминация. Движения исполнителей становятся более размашистыми и истеричными. Происходит внутренняя борьба.
21 – 24 такт	Наступает время полного отчаяния. Исполнители возвращаются в центр сцены. Опускаясь в нижний уровень. Исполнитель D1 садится вниз, D2, укладывается сверху.

	Герои переглядываются и готовятся к рывку вверх.
25 – 28 такт	С 25 такта начинается партнеринг. Исполнителя D1 взаимодействует с исполнителем D2. Они бегут на месте, перекатываются. Эта часть тщательно отработывалась на репетиции, задачей стояло наработать навык использования свободной пластики с период импровизации. Этот момент номера носит импровизационный характер, исполнителям было задано задание направлений движения по сцене.
29 – 32 такт	Следующие комбинации выполняются напротив друг друга. На 29-й такт, синхронно, Исполнители D2 и D1 вращаясь отдаляются к разным кулисам по среднему уровню сцену. делают выпад назад, руки проходят через по телу вверх, затем по дуге вниз, далее шаг вперед, левая нога поднимается наверх в сторону, руки догоняют ее. Следующими движениями являются туры, руки начинают проходить через низ наверх, правая нога согнута не выворотно. Далее Сильный, резкий перегиб корпуса в большой позе, переход на правую ногу и <i>penversee</i> , прыжок <i>ferme</i> вруками во второй свободной позиции, выпад на правую ногу <i>anface</i> , левая рука проходит через бок вниз и помогает выйти в тур. Далее выпад назад по направлению к другому исполнителю, на правую ногу и четыре шага назад. Прыжок на две ноги и соскок в кольцо, руки вытянуты вверх. Далее три шага в сторону, выпад на правую ногу, левая рука проходит через сторону вниз.
33 – 36 такт	D1 и D2 бегут к друг другу навстречу в центр сцены. D1 находится в глубоком выпаде. D2 стоит в позе в широко раскрытыми руками, раскрытой грудью, опираясь о D1. Поза статична.

37 – 40 такт	D1 ловит собой D2, начиная поворачиваться на 360 градусов с висящим D2. Затем D2 отклоняется назад, а D1 притягивает его к себе, и держа за руку перебрасывает в прыжке. D2 приземляется в глубокий выпад правую ногу. D1 не отпускает, держит руку D2. Далее D1 падает в противоположную сторону в plie, D1 соскакивает, отталкиваясь от пола и выталкивается в сторону из этого положения. D2 скользит по полу, поднимается вверх.
41 – 43 такт	Исполнители имитируют самолет. Поворачиваясь, теряют друг друга и разбегаются к разным кулисам, в противоположные по диагонали стороны. Хаотично разбегаются по сценическому пространству.
44 такт	D1 и D2 выстраиваются в линию, друг за другом, лицом к зрителю. Начинается связка-унисон
45 – 50 такт	Начинается связка-унисон, с использованием сброса тела и полного расслабления.
51 – 52 такт.	Комбинацией из нескольких прыжков исполнитель D1 оказывается в правом нижнем углу сцены, а исполнитель D2 в левом нижнем.
53 – 55 такт	D1 делает глубокий выпад, начинается связка-канон. D2 отстает на два счета. Движения максимально широкие. Присутствуют такие элементы как вращения, перекаты и прыжки.
56 – 59 такт	Двигаясь по дуге, исполнители возвращаются к точке, с которой начиналась завязка композиции. Протягивают руки к зрителям, опускаются вниз и укладываются в единое целое.

Запись танца

Рисунок танца приведён в таблице 2.

Обозначения:

 – исполнители;

 – начальное движение;

 – конечное движение;


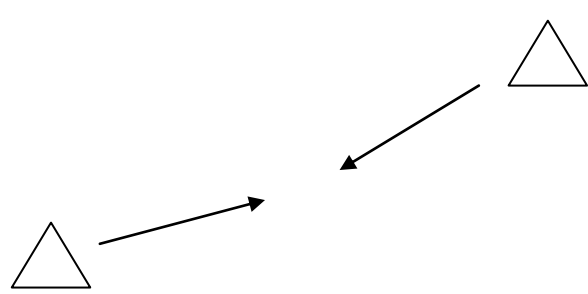
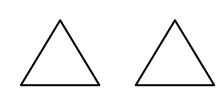
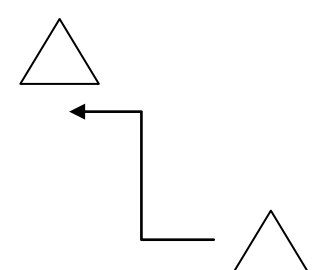
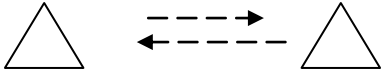
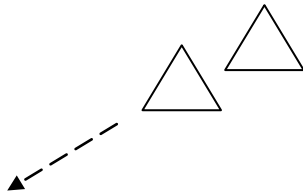

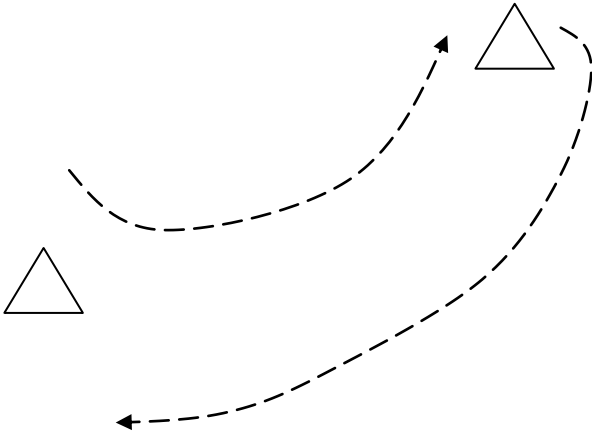
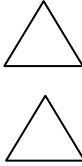
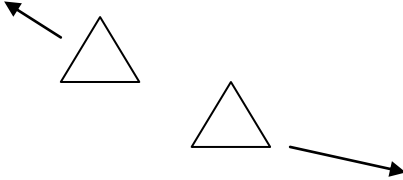
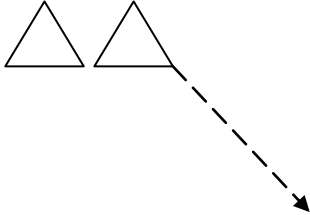

 – исполнитель опускается на колени.

Таблица 2

Рисунок	Описание
	<p>1 – 4 такт</p> <p>Из третьей и первой противоположной кулисы с разных сторон выходят исполнители D1 и D2. Двигаясь к центру сцены.</p>
	<p>5 – 11 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2, не покидая центральную локацию, исполняют свои движения.</p>
	<p>12 – 17 такт</p> <p>Исполнитель D2 приближается к исполнителю D1.</p>

	<p style="text-align: center;">18 – 25 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 приближаются к центру сцены, опускаются на колени и исполняют движения на нижнем уровне.</p>
	<p style="text-align: center;">26 – 30 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 передвигаются по диагонали к верхнему правому углу сцены.</p>
	<p style="text-align: center;">31 – 36 такт</p> <p>Исполнителями D1 и D2 выполняются комбинации в партнеринге.</p>
	<p style="text-align: center;">37 – 45 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 двигаются по дуге.</p>

	<p>46 – 48 такт</p> <p>Танцовщики D2, D1, выстраиваются друг за другом</p>
	<p>49 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2 разбегаются в направлении противоположных кулис.</p>
	<p>50 – 58 такт</p> <p>D1 и D2 движутся синхронно по диагонали, обойдя круг, возвращаются в центр сцены, на исходную позицию.</p>
	<p>59 такт</p> <p>Оба исполнителя сидят в центре сцены</p>

2.2. Хореографическая композиция «Дерево»

Основой темы данной постановки стал анализ стихотворения советского и российского поэта-фронтовика Григория Поженяна - «Я такое дерево». В постановке затронута и экологическая тема связи человека с природой, и проблема личностного конфликта. Человеку, в современном мире практически невозможно существовать изолированно от общества.

Так или иначе каждый ежедневно подвержен давлению. Об близких, от коллег, от случайных знакомых. Каждому важно занять «свое» место в этом мире. Проиграть свою социальную роль и ощутить значимость. Чувство собственной значимости – важное условие для ощущения полноценности, гармонии и полноты жизни.

Всегда найдется человек, который то или иное действие делает лучше, чем вы. Но нет ни одного человека, который обладает таким набором качеств, способностей, чувств, желаний, которые есть у вас. Нет смысла стремиться делать идеально или лучше, чем другие. Важно делать так, чтобы было ощущение, что то, что вы делаете, это хорошо и правильно для вас. Этого достаточно, это ценно. И то, что вы есть – это ценно и важно. И тогда, когда вы сможете ощущать ценность себя, тогда вы уже сможете ощущать ценность другого. И между вами может возникнуть и развиваться персональное общение. То общение, которое позволит укрепить ценность друг друга и бытия в этом мире.

Для того, чтобы раскрыть тему постановки было выбрано направление контемпорари с использованием элементов свободной пластики. Была подобрана соответствующая лексика и изучен литературный материал, были просмотрены видео материалы постановок хореографов Западных стран.

Форма: соло

Стиль: современный танец, свободная пластика

Вид: хореографическая композиция

Хронометраж: 3 минуты 08 секунд

Музыкальное сопровождение: Исполнитель – Елена Камбурова, композиция «Я такое дерево». Музыкальный размер 4/4.

Сюжет хореографической постановки «Дерево»

В экспозиции действие начинается с точки. Исполнитель находится в центре сцены. С первыми звуками передается образ вырастающего, и распускающего свои ветви, грациозного дерева. Исполнитель показывает резкие хаотичные и в тоже время аккуратные движения. Музыка прерывистая. Экспозиция заканчивается паузой в действиях и музыке.

В завязке под аккомпанемент строк стихотворения Григория Поженяна исполнитель передает тягучий, нежный образ молодого дерева, олицетворяя юного человека, только столкнувшегося с окружающим миром. Зарождается конфликт человека и общества.

Перед кульминацией движения героя начинают быть более широкими. Человек начинает прорисовывать свой образ, обозначая свои индивидуальные особенности. Начинается переломный момент в эмоциональном состоянии.

В кульминации номера показан всплеск эмоциональных переживаний. Пластика становится более динамичной. В этой части композиции присутствует больше прыжков и падений.

В развязке номера герой вновь начинает повторять движения, которые были использованы в начале композиции, заставив зрителя переварить в голове весь импульс. Возвращается в состояние покоя.

Этапы работы над хореографической композицией.

1. Разработка идеи, костюма, поиск музыки.

В постановке «Я такое дерево» был сделан акцент именно на значение индивидуальности каждого человека в современном обществе. С психологической точки зрения индивидуальность человека - явление многогранное. Для его описания используют определенный ряд терминов, каждый из которых подчеркивает специфическую особенность индивидуальности.

Любая индивидуальность выступает, прежде всего, как нечто единичное. Но она несводима к единичности. Единичность указывает лишь на факт существования индивидуальности, на ее наличность, но качественная определенность индивидуального бытия здесь отсутствует. Поэтому определение индивидуальности через единичность является формальной ее характеристикой, не связанной с ее подлинным содержанием.

Индивидуальность характеризуется и неповторимостью, которая обуславливает ее собственное "лицо". Но сама по себе неповторимость, как и единичность, не является сущностным свойством индивидуальности. Индивидуальность не возникает прямо из различий индивидов, не тождественна своеобразию личности.

Костюм был выбран в оттенках подчеркивающих состояние исполнителя.

2. Набор хореографического текста.

Перед тем, как начать работать с исполнителями, нужно отобрать лексический материал и составить комбинации. Хореографическая композиция осуществлена в стиле контемпорари, с использованием элементов свободной пластики

3. Работа с исполнителями.

С исполнителями композиции «Месяц май» перед началом работы над постановкой была проведена беседа, на тему «Роль женщины в военные периоды». Были приведены яркие героические истории. Это проделывалось

для того, чтобы исполнители яснее уловили суть работы, и нашли в этом что-то от себя.

Далее разучивались заранее подготовленные комбинации. Сложностей в процессе работе выявлено не было.

4. Отрабатывание номера.

Последним этапом работы над хореографической композицией является отрабатывание номера. После этого постановщику необходимо оценить проделанную работу и сопоставить задуманные результаты с итоговыми. Постановка удалась осмысленной и лексически разнообразной. Были использованы элементы свободной пластики, партеринг и импровизация.

Запись танца приведена в таблице 3.

Обозначения:

D1 – исполнитель 1 (главный герой),

Пр.н. – правая нога,

Л.н. – левая нога.

Таблица 3

1 – 6 такт	Номер начинается с точки. Вступление занимает 6 тактов. Исполнитель стоит в центре сцены, спиной к зрителю. Постепенно начинает поднимать руки, имитируя ветви большого роскошного дерева.
7-й такт	«Дерево» перевоплощается в человека. Движения замирают и растягиваются
8-й такт	Исполнитель D1, медленно перебрасывает взгляд через плечо, на зрителя. Разворачивает корпус
9-й так	Исполнитель D1 стоит лицом к зрителю в полностью открытой позе. Взгляд направлен вперед.
10-12-й такт	Исполнитель D1 делает два взмаха руками, как бы сбрасывая

	<p>листву. Выпад правой ногой вперед, с сильным прогибом в корпусе и размахом рук. Выпад правой ногой в сторону. Руки по окружности переходят справа налево. Battmen jete с сокращенной стопой. Колесо вправо.</p>
13 – 14 такт	<p>Начинается партеринг, исполнитель оказывается в левой стороне сцены. Плавно растекаясь, опускается в шпагат, правая рука вытягивается вверх. Действия происходят на нижнем уровне. Руки и ноги прижимаются к телу, исполнитель D1 лежит на боку</p>
15 – 16 такт	<p>Перекат на спину, прогиб в спине. Руки тянутся вверх, соединяются, пальцы совершают мелкие движения. Исполняя swing правой ногой, отталкиваясь руками исполнитель вырастает вверх. Anface к зрителю.</p>
17 – 20 такт	<p>Следующие комбинации выполняются anface. Выпад вперед правой ногой. Руки сложены поверх друг друга, согнуты в локтях на уровне груди. Резкий сброс вниз. Прыжок вверх. И вновь сброс вниз только с руками, вытянутыми вверх. Не разгибаясь, вращения в сторону центра по диагонали с руками, заданными вверх.</p>
33 – 36 такт	<p>D1 оказывается в центре. Начинает разгибаться, в джазовом положение корпуса, тянется вверх. Изображает сначала мачту гигантского корабля, красную скрипку и копье. Далее «прячется» под крышей, построенной из рук. Резкий прыжок вверх в позе 1 arabesque, руки в третьей свободной позиции.</p>
37 – 40 такт	<p>Прыжками назад, передвигается в правый нижний угол сцены. Растекается в шпагат, с одной рукой поднятой вверх.</p>
41 – 43 такт	<p>Партеринг. Через перекал, D1 оказывается в складочке. Исполняет «уголок» с согнутыми в коленях ногами. Руки</p>

	раскрыты в свободную 2-ю позицию. Мотает головой, не соглашаясь со стандартами окружающего мира. Левая нога тянется вперед, правая спереди согнута в колене. Левая рука наврху. В коленно-логтевой позе прогибается в пояснице, голова тянется наверх. Перекатами перемещается на передний план.
44 такт	D1 лежит на авансцене. Руки медленно тянутся к небу.
45 – 50 такт	Размахивая руками, исполнитель выталкивает себя наверх. Садится в глубокое plié спиной к зрителю, руки раскинуты в разные стороны.
51-52 такт	Начинается кульминация. Исполнитель бежит в правый нижний угол стены. Дергаясь на месте, руки перестают слушаться и хаотично, истерично поднимаются к небу.
53-55 такт	Руки натянуты и раскрыты в разные стороны. Не сходя с положения глубокого plié по второй позиции ног, вращения по диагонали. Ferme назад, руки изображают огонь
56 – 59 такт	Движения становятся более спокойными. Руки опускаются вниз. Исполнитель D1 спокойным шагом идет в изначальную точку. Руки вновь превращаются в ветви, но теперь исполнитель стоит a face.

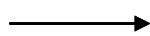
Запись танца

Рисунок танца приведён в таблице 4.

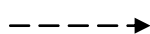
Обозначения:



– исполнитель;



– начальное движение;



– конечное движение;






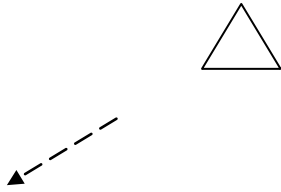
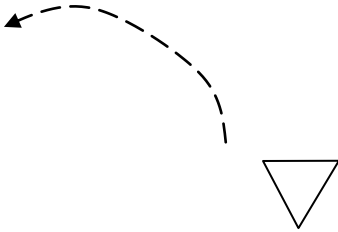
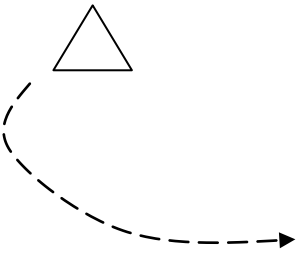


 – исполнитель опускается на колени.

Таблица 4

Рисунок	Описание
	<p>1 – 6 такт</p> <p>Танец начинается с точки. Исполнитель D1 находится в центре сцены, спиной к зрителю.</p>
	<p>7 – 11 такт</p> <p>Не меняя локацию, исполнитель разворачивается лицом к зрителю</p>
	<p>12 – 17 такт</p> <p>Исполнитель D1 из центра сцены смещается в левую сторону.</p>
	<p>18 – 25 такт</p> <p>Исполнители D1 опускается на нижний уровень. Исполняя комбинацию к левом верхнем углу сцены.</p>

	<p>26 – 30 такт</p> <p>Вырастая, Исполнитель D1 вновь перемещается в центр</p>
	<p>31 – 36 такт</p> <p>По дуге Исполнитель D1 оказывается в правом нижнем углу сцены.</p>
	<p>37 – 45 такт</p> <p>Исполнители D1 продвигаясь по первому плану сцены, оказывается между центром и левой стороной сцены</p>
	<p>46-55 такт</p> <p>Комбинация исполняется в центре сцены.</p>

	<p>56-59 такт Локация не меняется.</p>
---	---

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современном мире актуально движение в сторону использования лексики свободной пластики, свободы творчества. Продолжает приветствоваться аудиторией присутствие духа свободного танца.

Характерные черты свободной пластики пробуждают в человеке скрытые, резервные способности к творчеству, развивают способы выражения личности.

Большая часть публики, способной воспринимать современный танец, остается неизменным, постоянно расширяясь за счет привязки постановок к событиям происходящим на нашей планете. Появилось большое количество событий, историй, с помощью которых можно найти общий язык со зрителем. Поэтому внутренняя конкуренция среди коллективов современного танца, использующих в своей работе элементы свободной пластики увеличилась.

Свободная пластика - это право на самовыражение, которое всегда актуально для.

Происходит синтез индивидуального сознания и общественного, монологов и диалогов.

Свободная пластика – направление возникшее в начале XX века. Движение за освобождение от рамок классического танца и слияние танца с жизнью.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бадью А. Малое руководство по эстетике. СПб., 2014.
2. Барышникова Т. Азбука хореографии. М.: Айрис-пресс, 2000. 266 с.
3. Баскаков В. Ю. Свободное тело. М.: Институт Обще-гуманитарных Исследований, 2004. 204 с.
4. Бебик М. А. Использование танцедвигательной терапии в решении проблемы самопринятия. М.: МГУ, 2011. 100 с.
5. Бежар М. Мгновение в жизни другого. Мемуары. М., 1989.
6. Валери П. Об искусстве. Душа и танец. М., 1993.
7. Валукин Е. П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М.: ГИТИС, 1992. 23 с.
8. Вальнина Л. Айседора Дункан в Петербурге. М.: Весы, 1995. 42 с.
9. Васенина Е. История матрешки // Театр. 2015. N 20. 28-31 с.
10. Васенина Е. Российский современный танец. Диалоги. М.: Emergency Exit, 2004. 296 с.
11. Вигман «Философия современного танца» 1933
12. Гиршон А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация. М.: Альманах 1, 2012. 115 с.
13. Гиршон А. Танцевальная импровизация. М.: Альманах, 2014. 96 с.
14. Горшкова Е. Выразительные движения. Танец души. / Ред. сост. Баскаков В.Ю. М.: Институт Общегуманитарных исследований, 200. 224 с.
15. Грицанов А.А, М.А.Можейко Постмодернизм Энциклопедия
16. Дункан А. Моя жизнь. Танец будущего. М.: Книга, 2013. 124 с.
17. Есаулов И.Г. Устойчивость и координация в хореографии: учебное пособие, СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. 160 с.
18. Запора Р. Импровизация присутствует. М.: Альманах 1, 2012. 117 с.
19. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 2004. 351 с.
20. Зыков А.И. Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов. СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. 344 с.

21. Ивановский Н.П. «Основы подготовки специалистов хореографов»
22. Ивлева Л.Д. Джазовый танец. Учебное пособие. Челябинск: ЧГИК. 2002. 157 с.
23. Издательство GARAGE «Марта Грэм. Память крови, автобиография» 2002 г.
24. Кнастер М. Мудрость тела. / Пер. с англ. М.: Эксмо, 2002. 496 с.
25. Козлов В. В., Гиршон А. Е., Веремеенко Н. И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. СПб.: Речь, 2006. 286 с.
26. Лопухов А. «Основы характерного танца»
27. Материал мастер-класса преподавателя Педро Гомеса (Нидерланды) в рамках XII Международного фестиваля современного танца «Open look 2010» в г. Санкт-Петербург
28. Материал мастер-класса преподавателя Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского Е.Л. Озджевиз.
29. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. М.: Искусство, 2010. 265 с.
30. Монте Веррита «экспрессионистская утопия» 1985
31. Мухина В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество. М.: Академия, 2010. 608 с.
32. Никитин В. Ю. Методика преподавания модерн танца. // Я вхожу в мир искусств. 2001. N 4. 45-50 с.
33. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. М. : ГИТИС, 2000. 245 с.
34. Никитин В.Ю. Современный танец: тенденции и перспективы // Вестник МГУКИ. 2013. N 2. 232-238 с.
35. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
36. Ницше ««Рождение трагедии из духа музыки»»
37. Ницше Ф. Так говорил Заратустра//Избранные произведения. М., 1990
38. Панферов В.И. Балетмейстер в драматическом спектакле. Челябинск: ЧГИК, 1996. 176 с.

39. Панферов В.И. Мастерство хореографа. Учебное пособие. Челябинск.: ЧГИК, 2009. 367 с.
40. Панферов В.И. Пластика современного танца. Учебное пособие. Челябинск: ЧГИК, 1996. 165 с.
41. Пидкасистый П.И. Педагогика. М.: Педагогическое общество России, 1998. 640 с.
42. Полятков С.С. Основы современного танца. М.: Искусство, 2005, 80 с.
43. Рунин Б. М. О психологии импровизации. М.: Альманах, 2011. 123 с.
44. Сандомирский М.Е. Психосоматика и телесная психотерапия: Практическое руководство. М.: Независимая фирма «Класс», 2005. 592 с.
45. Столяренко Л.Д. Основы психологии. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 672 с.
46. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Урал, 2004. 392 с.
47. Теория, методика и практика современной хореографии. Учебно-методический комплекс дисциплины. Кемерово: КемГУКИ, 2014. 96 с.
48. Фельденкрайз М. Осознание через движение: двенадцать практических уроков / Пер. с англ. М. Папуш. М.: Институт Общегуманитарных исследований, 2000, 160 с.
49. Холл Джим. Уроки танцев. Лучшая методика обучения танцам. – М.: АСТ: Астрель, 2009.
50. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность. М.: Полюмя, 1999. 58 с.