

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ КАК НАПРАВЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.....	7
1.1 Исторические аспекты формирования современной хореографии	7
1.2 Современный танец как неординарное выражение идеи и мысли в искусстве. Основные техники современного танца.....	13
1.3. Разнообразие хореографических форм.....	18
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ МАЛЫХ ФОРМ ХОРЕОГРАФИИ НА ОСНОВЕ ЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА.....	26
2.1 Хореографическая композиция «Игра вчетвером».....	26
2.2 Хореографическая композиция «Колыбельная».....	36
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	48
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	50
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Феномен современного танца вызывает на сегодняшний день активный общественный интерес, наблюдается мода на это развивающееся искусство, он провоцирует самые противоречивые реакции и мнения, как со стороны зрителя, так и критики. Мы называем современной хореографией направление, включающее в себя танец модерн, модерн-джаз, контемпорари, свободную пластику, разнообразные по стилю и технике «уличные танцы», фристайл, эксперимент или авторскую хореографию, при этом понимая, что термин «современная хореография» был применим и актуален для каждого этапа исторического развития.

Так, например, вальс в период своего появления в бальных залах считался новомодным, современным, а порой и непристойным с моральной точки зрения танцем, пока постепенно он не завоевал всю Европу. Свободный эмоциональный танец босоногой Айседоры Дункан, неудержимый в рамках канонов классического танца, в своё время вызывал восхищение у её современников, магнетически притягивая своей естественностью и проникновением в природу человека. Новая хореография была современна, признавалась новаторской и соответствовала духу своего времени.

Современная хореография понятие постоянно эволюционирующее, движущееся в поисках новых форм и средств. Она меняется в соответствии с развитием современного человека, создавая новый лексический язык, те художественные символы и знаки, понятные и интересные человеку XXI века. Поэтому говоря о лексике современной хореографии в работе, мы подразумеваем не конкретное танцевальное направление, которое не позволяет выйти за рамки своего жанра, а пластику, дающую свободу поиска и воплощения образа и идеи в движении.

На сегодняшний день современный танец выходит на лидирующие позиции. На хореографических конкурсах и фестивалях современный и эстрадный танец, как правило, преобладают. Многие коллективы, как

детские, любительские, так и профессиональные, выбирают своим направлением именно современный танец, поскольку он интересен, популярен, но, главное, доступен практически каждому желающему танцевать на сцене, независимо от его природных данных. Мы видим и проникаемся современной хореографией повсюду: в СМИ, в телевизионных шоу и музыкальных клипах, в театральных постановках, на социальных массовых мероприятиях.

Между тем, теория современного танца находится в начале процесса становления. Традиционные методы, разработанные в балетоведении и истории классического танца, не дают адекватного понимания природы современного танца, который чутко реагирует на «эволюцию» человека в постоянно меняющейся культурной среде, требует более широкого подхода.

В зарубежном искусствознании тема современного танца разработана более основательно. В отечественной литературе работ, посвященных современному танцу, немного. Можно назвать в первую очередь монографию Е. Я. Суриц «Балет и танец в Америке», монографию группы авторов В. В. Козлова, А. Е. Гиршона и Н. И. Веремеенко «Интегративная танцевально-двигательная терапия». Сведения о теории и практике современного танца в России XX в. можно подчерпнуть из книги «Диалоги о российском современном танце» Е. Васениной. В ней представлена попытка осмысления современного танца отечественными ведущими хореографами. Большую часть текстов на русском языке, посвященных современному танцу, составляют критические статьи и рецензии отечественных критиков и журналистов, например, публикации отечественных критиков О. Гердт, А. Гордеевой, М. Крыловой, Л. Барыкиной, Т. Кузнецовой, Н. Курюмовой, Н. Колесовой и др.

Цель выпускной квалификационной работы: выявить и изучить специфику создания малых форм хореографии и осуществить постановку малых форм на основе лексики современного танца.

Объект выпускной квалификационной работы: процесс постановки малых форм хореографии на основе лексики современного танца.

Предмет выпускной квалификационной работы: технология создания хореографических композиций на основе лексики современного танца.

В соответствии с указанной целью **задачами** выпускной квалификационной работы являются:

1. Исследовать исторические этапы возникновения и развития современной хореографии, ее основные направления.
2. На основе изучения и анализа литературы выявить сущность понятия малые формы хореографии.
3. Определить специфику постановки малых форм хореографии на основе лексики современного танца.
4. Разработать в постановках хореографических композиций авторское лексическое решение.
5. Осуществить постановку хореографических композиций «Колыбельная» и «Игра вчетвером».

Ключевые слова – ТАНЕЦ, СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ, МАЛЫЕ ФОРМЫ ХОРЕОГРАФИИ, ТЕХНОЛОГИЯ, АВТОРСКАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ПОСТАНОВКА ТАНЦА.

Методы исследования:

- *теоретические*: изучение и анализ научной и учебно-методической литературы по теме исследования, разработка этапов постановочной работы, определение основной идеи и содержания хореографических композиций.

- *эмпирические*: поиск музыкального материала, разработка авторской лексики современного танца, постановка хореографических композиций, проектирование эскизов костюмов.

Практическая значимость выпускной квалификационной работы: данные хореографические композиции можно использовать в репертуаре

любых танцевальных коллективов, применять как учебный материал в курсе предмета «Подготовка концертных номеров» или «Сценическая практика» в программах хореографических отделений детских школ искусств и детских хореографических школ. Композиции рассчитаны на старший школьный возраст.

Апробация выпускной квалификационной работы осуществлялась в МАОУК «Гимназия «Арт-этюд» с учениками 10-11 классов, являющимися выпускниками хореографического отделения гимназии.

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

ГЛАВА 1. СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ КАК НАПРАВЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

1.1. Исторические аспекты формирования современной хореографии

Термин «современный танец» или «современная хореография» в настоящее время не имеет чёткого определения и рассматривается различными хореографами, исследователями и критиками в различных вариантах. Внутри современного хореографического сообщества данное понятие употребляется при разной смысловой нагрузке.

В зависимости от контекста использования, в ходе своего становления и развития современная хореография сформировалась как широкое понятие, рассматриваемое с двух сторон:

- Вариант 1. Современная хореография как комплекс танцевальных направлений, спектр которого включает в себя уличные (hip-hop, break-dance, c-walk, crump, street dance и др.), клубные (go-go, jazz-funk, vogue, teak-tonic и др.), и другие сценические формы так называемого «свободного танца» современности и его производных (modern, jazz, contemporary dance, contemporary jazz и др.), а также экспериментальную хореографию.

- Вариант 2. Танцевальные стили современности, основанные на комплексе техник танца Марты Грэм, Хосе Лимона, Мерса Каннингема, Лестера Хортон, дополненные психосоматическими тренингами и синтезом элементов устоявшихся танцевальных систем – modern, jazz, contemporary dance, contemporary jazz, afro-jazz, техника ga-ga, контактная импровизация и др. [23]

Углубляясь в историю развития хореографического искусства следует отметить, что в конце XIX – начале XX века стали возникать теории движения, которые из-за отсутствия реальной хореографической структуры, в сущности, имели одно важное достоинство – объективно рассматривать движение и предлагать инструменты для его анализа. Эти теории основывались на колоссальной волне «свободы тела», которая появилась в

конце XIX – начале XX века, и внесли свой вклад в развитие концепции танца модерн. Среди них необходимо упомянуть теорию «телесного выражения» Франсуа Дельсарта и теорию связи движения и ритма Эмиля Жак-Далькроза. Дельсарт основу движения видел в его естественной природе и стремился сочетать гимнастические упражнения с музыкой. Эмиль Жак-Далькроз в основу своей системы положил учение о ритме как о синтезирующем элементе органического слияния музыки и пластики, утверждая, «ритм музыки и ритм в пластике соединены между собой теснейшими узами, у них одна общая основа – движение».

Танец «модерн» возник в начале XX века как направление, противопоставляемое классическому балету (само слово «модерн» означает «новый, современный»). Он получил развитие, прежде всего в США и Германии в 1920-30х годах и выражал эстетические принципы искусства начала XX века. Это были экспериментальные поиски танцовщиков в борьбе против условностей, формализма, тривиальности классического танца, за индивидуальность творческого самовыражения. Каждый хореограф в новом танце ставил своей целью спровоцировать зрителей к новому миропониманию, ощущению внутренних скрытых фактов реальности, отраженных через пластику и форму танца. Общим для представителей модерн танца было намерение создать новую авторскую хореографию, которая, могла соответствовать, по их мнению, духовным потребностям человека нового времени. Основными принципами этой хореографии они провозглашали: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов, оригинальные пластические средства.

В Америке танцевальная эстетика танца модерн появилась благодаря двум танцовщицам, Айседоре Дункан и Лои Фуллер. Возникло абсолютно новое танцевание, которое подразумевало особый вид пластики, основанный на технике инерциального движения с минимальной затратой энергии, подкреплённого личностными философскими суждениями. Дункан выдвигала новую художественную концепцию «танца будущего»,

основанную на античном идеале гармонического развития человека. Танец должен был стать выражением неповторимой человеческой индивидуальности, инструментом самопознания. [16]

В первой половине XX века в США танец модерн открыл перспективные пути развития хореографии. «Пионеры» современного танца мечтали о «новых» уникальных танцовщиках: физически совершенных, всесторонне развитых и свободных. В лексику добавились амплитудные движения корпуса, полиритмическое сочетание действий отдельных центров тела, пульсация, пантомимная пластика, сложный ритмический рисунок. Этот стиль вобрал в себя специфику этнического танца негритянских и индейских народов. Результатом новаторства в области движения стала независимость от сценического пространства, от содержания и длительности музыки, от школы и техники, от вкусов буржуазной публики. Особое влияние на популяризацию и формирование данного стиля оказали: Рут Сен-Дени, Тед Шоун, Чарлз Вейдман, Хосе Лимон, Лестер Хортон и др. [16, 31]

Под влияние творчества Айседоры Дункан попали отечественные балетмейстеры, представители классической хореографии, искавшие новые варианты пластического языка – М.М. Фокин, К.А. Голейзовский, Л.В. Яacobсон и др. В начале XX века в Москве и Петербурге повсеместно открывались танцевальные студии в рамках самодеятельного и полупрофессионального творчества, которые базировались в жилых помещениях и свободных залах: например, студия «Гептахор», школа античной пластики Бобринского, студия пластики Эллы Рабенек, курсы ритмики Нины Александровой, курсы синтетического танца Инны Чернецовой, студия Людмилы Алексеевой, Экспериментальный театр пантомимы (ЭКСТЕМИМ) под руководством Александра Румнева, театр танца Веры Майя, студия «Искусство движения» Валерии Цветаевой и др., «Школа пластики» Клавдии Исаченко, «Студия пластического движения» Зинаиды Вербовой, студия Тамары Глебовой, студия Елены Горловой, художественное движение в Институте им. Лесгафта и др. [23].

Главными теоретиками и практиками выразительного танца в Западной Европе, главным образом в Германии, стали Рудольф фон Лабан, Курт Йосс, Мари Вигман и др. [2]

Особенностью развития этого направления танца в Германии было то, что впервые в истории культуры авангардное направление танца было признано государством и развивалось как национальное искусство. Это было вызвано тем, что, в отличие от Франции, Италии и России, традиции классического балета не имели сильного влияния в Германии.

Рудольф фон Лабан был одним из теоретиков и вдохновителей танцевального экспрессионизма в Германии, а затем в Европе. Он сформировал философское основание нового «Немецкого театра танца», который получил развитие и после 1960-х годов в творчестве П. Бауш, С. Линк и многих других хореографов. [2]

Лабан призывал изучать движение в системе отношений человека с космосом. За движениями тела, утверждал он, скрыт «скрытый и забытый всеми пейзаж, земля молчания, царство души...». Самая важная из находок Лабана – то, что инструмент экспрессии – это не тело, а пространство. Оно отражает внутреннюю природу движения. Таким образом, Лабан сосредоточил внимание на теле в пространстве, а не на расположении частей самого тела. Лабан создал свою систему танца, где движение осуществляется в объемном пространстве с различными направлениями, и где пространство перемещается вместе с танцором.

Важно отметить, что в отличие от классического или джазового танца в модерне существенным являлась попытка выстроить связь между формой танца и внутренним психологическим состоянием исполнителя или хореографа. Большинство направлений «свободного» танца сформировалось под влиянием какой-либо философской идеи или определенного видения мира. Движение не может родиться из ничего, внутреннее оправдание внешней выразительности – одна из основополагающих идей этого направления в хореографии.

В параллели с модерн танцем первой половины XX века стали появляться новые взгляды на перспективы новой хореографии. Новаторы стремились минимизировать значение костюма, музыки и оформления, но при этом максимизировать лексический материал и глубину мысли, отвергая любые канонические условия композиции танца, что обозначило начало эпохи постмодерна во всём мире. Данный танец не имел определённой формы и направлен на передачу духовного состояния человека.

Представителями постмодернизма в хореографии стали: Стив Пэкстон, Триша Браун, Алвина Эйли в США, Пина Бауш в Германии, Анна де Кеерсмакер в Бельгии, Роберт Коэн в Англии, Мин Танаки в Японии, Алла Сигалова в России и др. [16, 17].

Трансформация современного танца на этом не остановилась, она динамично продолжалась. Каждый хореограф синтезировал фонд пластического языка постмодерна с элементами восточных практик, боевых искусств, акробатики, джазового танца, классического танца, психосоматическими практиками и др. Вследствие этого родилось новое направление в хореографическом искусстве, без утверждённой техники, которое сформировалось на принципах танцев модерн и постмодерн, синтезируемых с различными авторскими методиками и двигательными теориями получившее название «contemporary dance» (в пер. с английского – современный).

Художественные произведения, созданные на основе contemporary dance направлены на пробуждение особой эмоциональной реакции. Пластические образы выражают то, что скрыто в глубине и можно почувствовать на подсознательном уровне, благодаря этому формы художественного произведения, используемые в хореографическом искусстве, подверглись некоторым изменениям.

В России contemporary dance, как танцевальное направление, возникло в начале 90-х усилиями зарубежных культурных центров, фондов и организаций. Среди хореографов можно выделить следующих: Ольга Пона,

Татьяна Баганова, Николай Огрызков, Александра Кукин, Сергей Смирнов, Александр Гурвич, Евгений Панфилов, Геннадий Абрамов, Александр Пепеляев, Елена Прокопьева, ПоВСТАНЦЫ, «Сайра Бланш» (А. Андрианов и О. Сулименко), театр «Игуан» (Н. Гастева и М. Иванов). [30, 33]

В 2000-е годы интерес к российскому современному танцу появился за рубежом, европейские педагоги и хореографы современного танца развернули образовательную деятельность в крупных городах России: Москве, Санкт-Петербурге, Красноярске, Челябинске, Екатеринбурге и Владивостоке. Отечественные труппы начали часто приглашать на европейские фестивали.

Европейский и американский зритель захотел посмотреть, что существует в России кроме балета, и их ожидания очень даже оправдывались, поскольку российские хореографы в силу полного отсутствия информации изобретали «нечто новое» и самобытное, экспериментировали в различных жанрах. [30, 33]

Появились профессиональные репертуарные труппы: в Москве театр «Кинетик» Александра Пепеляева, труппа современного танца театра «Балет Москва», в Екатеринбурге «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой, «Эксцентрик балет Сергея Смирнова», «Окоём» Александра Гурвича, в Челябинске Театр современного танца, в Калининграде «Инклюзы» Н. Агульник, в Новосибирске театр «Вампитер» и крупные тематические фестивали: «CONTEXT. Diana Vishneva», Open dance, фестиваль ЦЕХ. Постепенно начало формироваться профессиональное сообщество современного танца. [30, 33]

В 2010 годы современный танец получил свой законный статус на государственном уровне в стандартах ФГОС третьего поколения. 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». [30, 33]

1.2. Современный танец как неординарное выражение идеи и мысли в искусстве. Основные техники современного танца

Движение в его естественном виде возникает вместе с человеком и становится средством его существования, миропонимания, коммуникации, воплощения эмоций и мыслей. Рассматривая движение как основное составляющее и главное выразительное средство танцевального искусства, можно сказать, что человеческое тело «танцует» на протяжении всей жизни. Оно подчиняется внутренним биологическим ритмам (биению сердца, дыхательному ритму), внешним природным явлениям (смене дня и ночи, времён года, циклу лунных фаз), слуховому восприятию метроритмических звуковых систем, окружающих нас в повседневной жизни.

В этой связи эволюция танца происходила в параллельном взаимодействии с развитием человеческой истории и культуры, породив множество различных танцевальных жанров и направлений. Каждый вид хореографического искусства является уникальным и предлагает свои возможности познания окружающего мира и человеческой природы. Но, одно из лидирующих мест в настоящее время в хореографическом пространстве занимает современный танец. [33]

Как средство неординарного выражения идеи и мысли в искусстве современный танец определяется неограниченной свободой поиска. Его характеристиками являются: глубина мысли, естественность и свобода тела, пластичность и т. д. Танцевальные рас современной хореографии не поддаются полной фиксации, записи, поскольку свобода движения определяет и свободу импровизации. Смена их структуры настолько контрастна и динамична, что очертания тела превращаются либо в размытые кадры, либо в кубические построения. [23, 36]

Основой современного танца является его индивидуальная авторская подача, благодаря которой хореограф как исследователь постигает различные сферы человеческого существования – бытовую, духовную, эмоциональную, историческую, пространственную и т. д. Такое исследование превращается в идеи, которые в дальнейшем и становятся источником движения тела.

Исследователи истории развития современного танца выделяют следующие основные «авторские» техники:

- Техника Марты Грэм (Graham Technique) - техника танца модерн, созданная американской танцовщицей и хореографом Мартой Грэм (1894 - 1991). Техника Грэм раскрывает совершенно новый подход в физике движения, которое подчинено дыханию и анатомическим изменениям при дыхании. Механизм движения – усилие и расслабление («сжатие – высвобождение»), важнейший элемент ее.

- Техника Хамфри-Вейдман (Humphrey-Weidman Technique) - техника танца модерн, созданная американскими танцовщиками, педагогами и хореографами Дорис Хамфри и Чарлзом Вейдманом (20-30-е гг.). Техника основана на теории действия падения и восстановления.

- Техника Хосе Лимона (Jose Limon Technique) - техника танца модерн, созданная учеником Хамфри-Вейдмана, танцовщиком и хореографом Хосе Аркадио Лимоном (1908 - 1972) в первой половине XX века. Основной задачей техники является выражение личного взаимодействия с окружающим миром с помощью движения. Идея ощущения веса тела через падение, последующего импульса, отдачи, зависания были взяты у Хамфри и переосмыслены Лимоном по-своему.

- Техника Лестера Хортон (Lester Horton Technique) - техника танца модерн, созданная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем танца Лестером Хортоном (1906 - 1953). Хореограф развил свой собственный подход к танцу, включил элементы индийского народного танца, японские жесты рук, яванскую и балийскую изоляцию верха, афрокарибские элементы. Техника Хортон подчеркивает анатомический

подход к танцующему телу, включая гибкость, силу, координацию, пространственную свободу.

- Техника Хоукинса (Hawkins Technique) - техника танца модерн, созданная американским танцовщиком и хореографом Эриком Хоукинсом (1909 - 1994). Техника воплощает философию, что танец должен интегрировать тело, ум и душу и в то же время следовать научным принципам. Система включает анализ различных иллюстраций, образов, рисунков, которые показывают взаимосвязь между движениями тела и повседневными объектами. Например, сходство между спиральным действием позвоночника и положением винтовой лестницы.

- Техника Каннингхэм (Cunningham Technique) - техника танца постмодерн, разработанная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем Мерсом Каннингемом. Хореограф использовал так называемый «случайный метод», решая с помощью жребия, какую структуру танца выбрать. Ключевой характеристикой его работ была фрагментарность, в его танце различные части тела двигались как бы независимо друг от друга, переписывая законы естественной человеческой координации.

- Техника релиз (Release based Technique) - техника современного танца, которая предлагает практику освобождения от стресса, ненужных стереотипов в теле, привычного образа мышления, страха неповоротливости, неуклюжести. В процесс изучения техники включены анатомические аспекты, такие как: костная структура, мышечная, дыхательная и нервная системы, таким образом, развивается понимание собственного тела, что даёт большое разнообразие для развития хореографической лексики танцовщика. Основное внимание уделяется трем базовым принципам, являющимся обязательными в современном танце: баланс, артикуляция (импульс, инерция), гравитация (центр тяжести, работа с весом). Важным аспектом техники релиз является обучение технике *par terre* (работы с полом), технике падения и смещения баланса.

- Контактная импровизация (Contact Improvisation, CI) - танец, в котором импровизация строится вокруг точки контакта с партнёром. Контактная импровизация является одной из форм свободного танца. Контактную импровизацию танцуют в форме перформанса или в форме социального танца. Часто последнее происходит в форме «джемов» (англ. jam), где люди могут как принимать участие в танце, так и выступать в качестве зрителей, и менять роли в любой момент.

- Техника Flying low. Основателем этой техники является Дэвид Замбрано (David Zambrano) – американский танцор венесуэльского происхождения. В основе техники упражнения на полу, с помощью которых изучаются и отрабатываются основные принципы contemporary (сжатие и расслабление, изоляция, спиральность, перетекание, инерционность, падение). Занятия построены на освобождении от зажимов и заостенелости в теле, а также способствуют улучшению пространственного восприятия исполнителя.

- Современный танец (Contemporary Dance) - направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX - начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американского и европейского танца модерн и танца постмодерн.

Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Несмотря на то, что существование современного танца насчитывает уже целое столетие, он продолжает меняться, искать новые формы проявления и не застывает, чтобы появилась возможность дать ему строгое определение. Уже сформировались такие формы современного танца как кинотанец (смешение кино и танца) - в данном случае под танцем понимается не только хореографическая постановка, но и любое движение вообще; танцевальный перформанс - танец, выходящий за рамки сцены, использующий городское пространство; танцевальный спектакль и др. [37]

Изучая литературу по современной хореографии, можно выделить некоторые ее особенности:

- В современном танце в основе движения лежат такие характеристики как энергетический импульс, баланс, инерция и координация. Их единство используется исполнителями для достижения внутренней и визуальной свободы тела, которое существует на сцене в трёхмерном пространстве. [23, 36]

- Для современного танца характерна расщеплённость движения, при котором смена конструкций тела напоминает абстракционизм, характеризующийся в живописи нанесением брызг, бесформенных мазков краски на полотно, в музыке – механическим соединением шумовых эффектов. В танце это проявляется в одновременном динамичном движении нескольких частей тела согласно различным ритмическим структурам музыки (полицентрии). [23, 36]

- Принцип полифонии может быть выражен и в лексическом материале и композиционном построения. Балетмейстер в современной хореографии «расщепляет» пространство на зоны действия. Таким образом, танец приобретает своеобразную динамику, глубину, которая ощущается на подсознательном уровне и не улавливается с первого взгляда. Задумка балетмейстера воплощается в абстрактной многоплановой форме танца. Такая необычная визуализация замысла хореографа оказывает влияние на конструкцию тела, смену его положений в современном танце, взаимодействие с партнерами. В первую очередь это касается вертикальной оси танцовщика, которая в классической хореографии является основой техники, а также использования многоуровневой системы движения тела. В теории движения современного танца вертикаль изломана, скручена, смещена под некоторым углом или перевёрнута до горизонтали.

В современной хореографии разнообразие и особенности лексики проявляются в следующем:

- деформации и наклонах основной оси тела (позвоночника);

- динамичном перемещении согласно инерциальному движению при общем поддержании апломба и смене уровня действия (от партерного до воздушного);
- свободное движение рук, ног и головы независимо от других центров тела (полицентриа);
- вращательных движениях как отдельных частей тела, так и всего туловища с поступательным нарастанием динамики или в фиксированной конструкции;
- объёмному движению всех центров тела на основе тенденции смены сжатия и расширения (contraction, release);
- эмоциональной подлинности и динамике общей позы и конкретного жеста исполнителя;
- прыжковые элементы, исполненные на основе изображения непреодолимости гравитационного тяготения. [23, 36]

1.3. Разнообразие хореографических форм

Простейший танец, выражающий то или иное настроение, всегда содержателен, одухотворен, его форма, как воплощение явлений духовной жизни человека, не случайна.

В хореографическом искусстве произведение состоит из отдельных элементов, составляющих его форму и раскрывающих его конкретное содержание. Это построение осуществляется при помощи различных систем, категорий, понятий, находящихся во взаимодействии. [28]

Содержание и форма – эстетические категории, выражающие соотношения в искусстве внутреннего, духовного, идейно-образного начала и его внешнего, непосредственно воспринимаемого, слышимого и зримого воплощения. Содержание произведения танцевального искусства отражает реальную или вымышленную действительность. Оно может включать чувства, переживания, состояния людей, их характеры и поступки, события истории и современной жизни, и т. д. [28]

Хореографическая форма складывается из танцевально-пластического языка, танцевальных и пантомимных эпизодов и сцен (сольных, ансамблевых, массовых), организуемых в единую цельную композицию. Содержание и форма не могут существовать отдельно друг от друга, они взаимосвязаны. Все, что мы не видим воплощенным в форме, остается лишь замыслом, но не действительным содержанием произведения. И наоборот, форма может быть только тогда художественна, когда она наполнена внутренним содержанием, осмыслена, одухотворена. Отдельные танцевальные движения и взаимодействия, взятые сами по себе, еще не составляют художественной формы. Хотя они и обладают некоторым кругом выразительных возможностей, но в бессвязном виде не несут никакого определенного содержания.

Форма и сама влияет на содержание. Слабая, не соответствующая содержанию форма, может испортить или исказить сам замысел произведения. Талант и мастерство хореографа выражаются, помимо прочего, в умении создать форму, наилучшим образом выявляющую содержание, найти такие выразительные средства, которые окажутся единственно верными для данного художественного замысла. [28]

Веками вырабатывались малые и крупные танцевально-хореографические формы. Структурные формы классического балета стали складываться в XVI веке (Италия). К XVII столетию они закрепились внутри этого театрального действия и стали неотъемлемой частью балетного спектакля. «Вариация», «pas de deux», «pas de trois», «pas de quatre» стали развиваться в балетах Л. Дюпре, Ж. Доберваля, Ф. Гильфердинга, П. Бошана и др. [2]

В балетном искусстве наибольшее распространение получили формы классического танца, которые сегодня имеют свои утверждённые каноны. Существуют несколько групп классических хореографических форм, в которых содержание выражается в сугубо танцевальном развитии. Первая группа – это так называемый «чистый» танец, вторая – «действенный». К

хореографическим формам «чистого» танца относятся – вариации, дуэты, трио, квартеты с устойчивой конструкцией: выход, *adagio*, вариации, *coda*. Другая группа – это хореографические формы, включающие действие – монологи (передающие ход мысли), действенные дуэты, формы *pas d'action*. [2]

Существует и «смешанные формы», которые представляют собой сочетание разных классических форм, структуры которых произвольно переплетаются. Таковыми являются соло, дуэты или трио на фоне танцующего кордебалета. Их формы не имеют устойчивой конструкции и служат для усиления выразительности вариации, дуэта, трио.

К XX веку в искусствоведческой литературе и балетной практике закрепились такие термины как «малые формы» и «крупные формы» (М. Фокин, Р. Захаров, И. Смирнов и др.). Упоминания о малых формах встречаются уже в работах великих теоретиков XVII века, таких как Ж.Ж. Новер, К. Блазис, Г. Анджолини и др.

Надо отметить, что в Италии, термин «балет» первоначально обозначал не сценическое действие, а лишь танцевальный эпизод, подчас не имевший сюжетной основы, а лишь передававший определённое настроение. Такие танцевальные декоративные «вставки» проходили в перерывах между актами или в конце других театральных действий, например, драматических, комедийных, оперных представлений и носили название «интермеццо» (от лат. «*intermedius*» – находящееся посреди, промежуточное). В этом жанре работали такие мастера как: Ж. Люлли, Л. Дюпре, М. Гардель, П. Бошан – они ставили танцевальные взаимодействия между драматическими частями, основой которых были малые формы – сольные номера и дуэты, небольшие группы. [2]

Говоря о современной хореографии, используется следующее разделение танцевальных форм:

- *Малые* – соло, дуэт, групповой танец, массовый танец;

- *Крупные* – хореографическая сюита, хореографический спектакль, модерн-балет или contemporary балет, тематическая концертная программа и т. д.

Также существуют формы, которые могут быть реализованы как в масштабном варианте, так и в миниатюрном – моноспектакль, танцевальный перформанс, инсталляция. Учитывая принципы современного танца, которые основываются на полной свободе автора в реализации замысла, можно сказать, что само понятие «форма» как конкретная структура противоречит современной хореографии. Несмотря на это, всё-таки вышеуказанные формы закрепились в современном танце как основные. [24]

Малые формы танца

«*Вариация*» происходит от латинского «изменение». Она является формой балетного спектакля, посредством чего раскрывается сюжет действия, характер героя. В вариации показываются технические возможности артиста, его исполнительская виртуозность.

Термин «*соло*» (от итал. «solo» - «один») означает исполнение одним танцовщиком (или танцовщицей) любого танцевального номера или фрагмента крупной формы. Следует отметить, что при рассмотрении сольной композиции как отдельного самостоятельного произведения, можно выявить индивидуальные черты героя, эмоциональное наполнение образа, своеобразная характерность, передаваемая средствами пластического языка. [1,12]

«*Дуэт*», «*pas de deux*» (от итал. duetto, от лат. duo - два), – «танец вдвоём», существовал ещё в XVIII веке, когда сочиняли балетные спектакли такие великие мастера как Ж. Доберваль, Г. Анджолини, П. Бошан, К. Дидло и др. По прошествии времени, в дуэтном танце изменилось многое: техника, актёрское исполнение, драматургическое построение и другие составляющие. Тем не менее, открытые ещё в XVIII веке законы действенности, выразительности, смысла, одухотворённости, правомерны и

сейчас. В классическом балете сформировалась каноническая пятичастная форма *pas-de-deux*. [9]

Хореографический дуэт – исполнение танцевальных партий двух танцовщиков, во время которых раскрываются личные отношения главных действующих лиц, их чувства, мысли, наполненные сюжетным звеном, являющимся главным замыслом балетного спектакля.

Балетмейстеры, искусствоведы современного времени разделяют дуэтную форму на два понятия – «хореографический дуэт» и «*pas de deux*» и считают их различными по значениям. Хореографический дуэт сегодня – это самостоятельное художественное произведение, *pas de deux* – танцевальное действие внутри балетного спектакля. Дуэтный танец, в свою очередь подразделяется на: «двойку», «танец женщины и мужчины», «танец-диалог». «Танец-диалог» – это высший вид дуэтного танца. Здесь каждый партнёр посредством индивидуальной пластики ведёт свою тему, несущую мысль и чувство. Дуэты в форме действенного диалога, являются неременной важнейшей частью балетного спектакля. [9]

В современном танце дуэт может быть исполнен в унисон друг с другом, с использованием канонов или изолированно, в рамках партнёринга, на основе различных соединений дуэтно-классического и дуэтно-акробатического танцев, а также в рамках контактной импровизации.

«*Pas de trois*» – одна из разновидностей малой формы, включающая танец трёх солистов. Композиционной основой является *pas de deux* с дополнительной танцовщицей, исполняющей свою вариацию между адажио и вариацией танцовщика. Как и другие малые формы, *pas de trois* имеет каноничную структуру: вступление (*entree*), *adagio*, вариации каждого из участников, общая кода (*coda*). Ж.Ж. Новер в своей работе упоминал о роли *pas de trois* в балетном искусстве, говоря о нем как о равном с *pas de deux*: «*Pas de deux* или *pas de trois*-это красивые станковые картины; они совершенно не требуют широкой рамки, но и не могут развернуться без помощи эпизодов. Одного акта достаточно для экспозиции, для завязки и

развязки, и сюжет такого рода требует не больше одной декорации. Этому жанру нужны только легкие тона, могущие передавать любовь; он, без сомнения, приобретет больше интереса, если в действие будет вовлечена ревность. Контрасты создают обаяние искусства. Задача балетмейстера отыскать и выбрать в мифологии контрастирующие черты». [18]

«*Pas de quatre*» (от франц. «quatre» – «четыре») – танец четырёх. Этот термин утвердился к XIX веку. В своих «Письмах о танце» Ж.Ж. Новер упоминал о нём: «Симметричные фигуры, идущие справа налево, терпимы, по-моему, только в выходах (*corpsd'entrée*), которые лишены выразительности, и которые, не выражая ничего, служат для того только, чтобы дать передохнуть первым танцовщикам; они могут иметь место в общем балете, заканчивающем праздник; их можно допустить еще в технических ра, в *pas de quatre*, *pas de six* и т. д., хотя и в таких танцах нелепо жертвовать выразительностью и чувством ради ловкости корпуса и проворства ног. Но в сценах действия, симметрия должна уступить место природе. Пример, как бы слаб он ни был, поможет понять меня и, быть может, подкрепит мое мнение» [6, с. 143Новер]. Построение *pas de quatre* во многом выстраивалось по принципу *pas de deux*, сохраняя всю структуру: *entree*, вариации четырёх танцовщиков, *coda*. *Pas de quatre* может быть как дивертисментным (чистым), так и действенным (сюжетным). [9]

В XX веке эта разновидность малой хореографической формы трансформируется в хореографические квартеты. Структура их становится более иной, более свободной в вариационном смысле. Это обусловлено и тем, что возможности для сочинения танцев для четырёх танцовщиков весьма значительны: для четырёх женщин, для четырёх мужчин, двух мужчин и двух женщин, трёх мужчин и одной женщины, трёх женщин и одного мужчины.

В форме *pas de quatre* выстроена хореографическая фантазия «Павана Мавра» Х. Лимона.

Групповой танец – танцевальная форма, представленная в виде танца нескольких исполнителей (обычно от трёх до 8). Аналогом этой формы является «хореографическая миниатюра» - (от франц. «miniature», итальян. «miniatura», от латин. «minium» - киноварь, сурик) - малая форма танцевально-сценического представления, отличающаяся не большими размерами, особенной тщательностью и тонкостью исполнения. Название произошло от сурика, которым в старинных рукописях расцвечивали заглавные буквы. Наиболее древним видом миниатюры была книжная миниатюра – иллюстрации в рукописных книгах XI–XVII вв. (обычно многокрасочные)». Из древней живописи миниатюра была заимствована и другими видами искусств: музыкой, литературой, драматическим театром, в том числе и хореографией. [9, 13]

Хореографическая миниатюра может быть сюжетной и бессюжетной. Такая форма танца является благоприятной для хореографического эксперимента, поиска новых образов и выразительных средств. [34]

Начиная от семи-восьми человек и выше, танец принято считать уже «массовым». В данной форме появляются более сложные и широкие возможности для создания рисунков танца, что открывает новые горизонты в балетмейстерских экспериментах.

Крупные формы танца

В перечисленном списке форм хореографических произведений особое место занимает «хореографический спектакль». Данную форму танца отличает количественный состав исполнителей, структура композиции, воздействия на зрителя. Для хореографического спектакля характерна драматургия, масштабность, многофункциональность, длительная реализация на сцене, широкий спектр выразительных средств и стилей, зрелищность (использование светового оформления, декораций, многоплановой музыки и др.). Это обеспечивает спектаклю широкую зрительскую аудиторию и востребованность у балетмейстеров. [34]

«Балет» (от франц. ballet, от позднелат. ballo - танцую) - это высшая форма хореографического искусства (от греч. choreia - пляска и grapho - пишу), в котором танец поднимается до уровня музыкально-сценического представления. Если классический балет – это гармония танца и музыки, которые связаны между собой неразрывно, то «современный балет» - это эксперимент. [1]

В современной хореографии формообразующие элементы как правило в достаточно абстрактны, что продиктовано общей тенденцией свободы авторских действий. Балетмейстер не ограничен рамками в выборе средств, приёмов, принципов творчества. В его арсенале безграничный запас самых невероятных вариантов работы. Такой подход является побуждающим к активности и позволяющим выстраивать форму произведения по собственному усмотрению. [34]

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ МАЛЫХ ФОРМ ХОРЕОГРАФИИ НА ОСНОВЕ ЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

2.1. Хореографическая композиция «Игра вчетвером»

Тема данной композиции – это взаимоотношение людей. Главный вопрос: что является отправной точкой в создании невидимых связей между людьми, какая сила объединяет или, наоборот, раскрывает внутренние противоречия характеров.

«Вся наша жизнь – игра, а люди в ней - актёры» - так писал У. Шекспир и, кажется, эту простую истину знает каждый человек. А, значит, в жизни, как и в любой игре есть определенные правила и установки, нарушая, или, соблюдая которые, можно либо выиграть, либо остаться ни с чем.

Люди приходят в этот мир и погружаются в увлекательную игру под названием «жизнь». К сожалению, когда дело касается собственной личности и интересов, человек забывает про игру и «живет» уже на полном серьёзе, отвоевывая свое место под солнцем и, не замечая других, идёт вперёд к достижению своих личных целей.

В данной хореографической постановке представлена небольшая история развития взаимоотношений четырёх героев. Мы не знаем кто они, где они находятся, каковы их жизненные ориентиры. Это обычные люди, каждый из которых погружен в свои мысли. Только некий импульс заставляет их «очнуться» от своих проблем и увидеть друг друга. Именно он начинает историю их отношений, и именно он является причиной развязки действия.

Возможно, это необычная игрушка или некий предмет, который заинтересовал одного, и, играя и изучая его, он постепенно втягивает в игру остальных. А может быть, это новость, слух, мнение или идея, родившаяся внутри человека, которая, благодаря взаимодействию четверых, превращается в целую историю, где каждому предназначена своя небольшая роль.

Условие этой игры только одно: она появилась благодаря четверым и существует только в единстве их взаимодействия. Как только один нарушает правила – игра теряет всякий смысл и рассеивается как дым. И тот, кто пытался «перетянуть одеяло на себя» осознает свою ошибку и не оставляет надежды начать игру заново.

Сюжет хореографической композиции «Игра вчетвером».

В экспозиции происходит знакомство зрителя с героями. На сцене находится группа из четырёх человек. Исполнители стоят компактно в центре, каждый из них словно стоит на определенной ступени, что характеризует их возможное различие как на социальном, так и на духовном уровне. Их лиц не видно, все они погружены в свои мысли. С первыми звуками музыки они словно возвращаются в реальность, открывая зрителю свой облик. Один из героев, заинтересовавшись находящимся рядом предметом, выхватывает его из пространства и начинает исследовать. Остальные же не остаются равнодушными, словно устав от своих раздумий, они включаются в процесс изучения находки, рассматривая, прислушиваясь, передавая её из рук в руки. Таким образом, увлекательная игра захватывает главных героев и влечёт за собой.

В завязке мы наблюдаем историю развития их взаимоотношений, где пятым главным героем становится случайная «находка». Каждый пытается удержать её в своих руках, привлекая внимание остальных, или пробует отделить для себя хотя бы маленький кусочек. «Новый герой» подталкивает людей к соперничеству, в результате которого группа разъединяется на пары, а пары постепенно распадаются на единицы. В какой-то момент герои понимают тщетность своих попыток «играть» отдельно от других и снова объединяются в группу.

Теперь их «игра» развивается с новой силой, она слажена, потому что каждый выполняет свою роль, справедливо разделив свою находку на четверых. Постепенно игра обостряется. Герои словно не в силах удержать свою «игрушку» в руках, она выскальзывает от них, просачивается сквозь

пальцы, растворяется, и они, сбиваются в бесформенную кучу, стараясь защититься, спрятать то, что им дорого.

В кульминации постановки происходит последнее соперничество героев за право удержать своё маленькое счастье. Здесь происходит переломный момент: или всё связаны невидимой нитью и действуют как единый организм, или каждый за себя.

В развязке композиции мы видим, как один из героев решает судьбу игры. Он забирает находку себе, отбрасывая всех остальных за пределы своего маленького мира. Игра завораживает его, ведь теперь только он один может наслаждаться ею, вокруг нет никого. Трое героев, понимая, что игра окончена, вновь погружаются в свои мысли и расходятся по своим дорогам. Герой, оставшийся в выигрыше, «раскрывает» свою находку, и осознает, что она пуста, эфемерна. Она существовала и была столь ценна, когда все четверо были вместе. Герой оглядывается назад, оставляя внутри себя надежду вернуть всё обратно.

Для данной постановки выбраны костюмы в серых тонах. Они выглядят так, как и повседневная одежда, не рассказывая зрителю о социальном статусе или характере героя. Музыкальным сопровождением для постановки выбрана электронная группа World's end girlfriend, композиция – «День рождения». Музыкальный размер 4/4.

Этапы работы над хореографической композицией.

1. Разработка идеи, моделирование костюма, поиск музыки.

Первый этап работы заключался в поиске основной идеи постановки. Поскольку задачей данной работы было создание малой формы хореографии, значит необходимо было продумать сюжет, в котором будут задействованы от 1 до 5 человек. Тема для номера изначально не была задана, поэтому был выбран – конфликт. Идея возникла благодаря знакомству с трудами по психоанализу выдающегося американского психолога Эрика Берна (*«Игры, в которые играют люди», «Люди, которые играют в игры»*).

Музыкальный материал не подбирался специально, скорее, идея постановки исходила от музыки. Костюм не должен был отвлекать зрителя от основной мысли, но в то же время должен был создать определенную атмосферу номера. Поэтому были выбраны нейтральные цвета (белый, кремовый, бежевый, от светло-серого до темно-серого), а сам костюм должен был напоминать повседневный наряд человека (прил. № 1).

2. Выбор хореографической лексики.

В выборе танцевального языка для данной постановки было отдано предпочтение современной хореографии. Свободная пластика и лексика, идущая от образа «повседневного человека», позволила максимально реалистично воплотить в номере задуманную идею. Дала возможность исполнителям привнести элементы импровизации, собственного видения их образа и роли в танце. Влияние также оказал и выбор музыкального материала (электронная музыка).

3. Работа с исполнителями.

Перед непосредственной работой над композицией, с исполнителями была проведена беседа, в которой обсуждался основной замысел номера, роли каждого из героев. Был прослушан музыкальный материал, с которым предстоит работать.

С техникой современной хореографии исполнители были знакомы, поскольку являлись выпускниками хореографического отделения «Гимназии «Арт-этюд», где обучались современному танцу.

На первом этапе были разобраны и выучены основные комбинации, отработаны необходимые элементы, прыжки. Второй этап предполагал работу с пространством, построение рисунков танца, взаимодействие исполнителей в парах, в группе.

4. Репетиционный процесс.

Последний этап работы над хореографической композицией включал в себя репетиции отдельных частей и всего номера в целом. Совершенствовалась техника исполнения, музыкальность, эмоциональная

подача танцоров. Каждому исполнителю необходимо было пропустить номер через себя, осмыслить свою роль и добавить индивидуальности своему герою.

Контрольное исполнение постановки позволило оценить результат работы и сравнить его с изначально поставленными задачами.

Запись танца приведена в таблице 1, основные рисунки танца приведены в таблице 2.

Обозначения к таблице и рисункам:

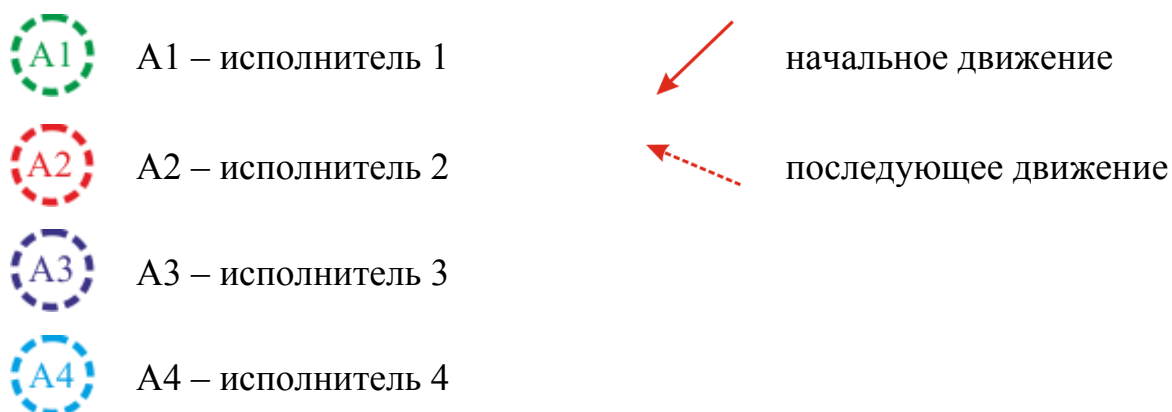


Таблица 1

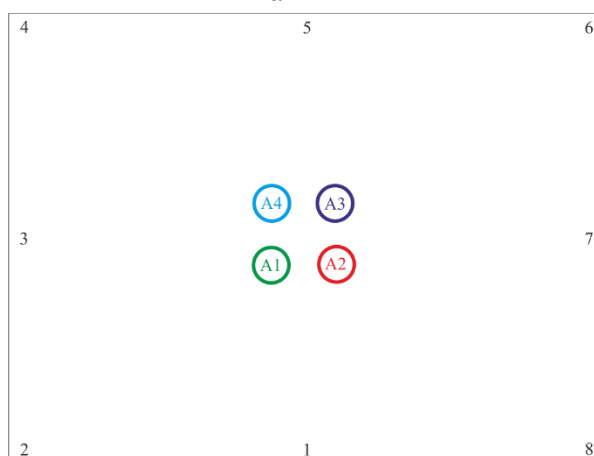
Такты	Описание
Исходная позиция	Номер начинается с точки. Четверо исполнителей (A1, A2, A3, A4) стоят в центре сцены компактной группой (A1 и A2 спереди, A3 и A4 позади них). A1 сидит на полу, подогнув колени под себя, A2 стоит на коленях с прямым корпусом, A3 стоит за A2, присогнув колени, A4 стоит за A1 на прямых ногах. Руки свободно опущены, лица чуть наклонены вниз.
1 – 4 такт	Исполнители по очереди поднимают лица en face и правую руку. A1 делает выпад с колен в диагональ, руками выхватывая «с пола» круглый невидимый предмет, и возвращается в И.П. Остальные реагируют на его выпад корпусом. A1 подбрасывает предмет, трясет его как погремушку и передает по кругу к A2, A3, A4, а затем они возвращают его обратно.
5 – 8 такт	A1 встает с колен и начинает продвигаться в диагональ, неся предмет перед собой, остальные пытаются следовать за ним, удерживая друг друга руками. Их взгляды прикованы к предмету. A3 мягко выталкивает A1, подхватывает предмет и занимает центральное место, A1 уходит назад и продолжает следовать с группой. Все

	останавливаются в правом углу сцены. В центре А3 (в его руках предмет), А4 стоит справа, А2 стоит слева, А1 стоит за А3. Их руки протянуты к предмету. Каждый словно «вырывает» себе часть предмета и уходит в сторону, а А3, раскрывая руки, уходит в grandplie. А1 берет А4 за руку и уводит его в левую верхнюю часть сцены. Там они делают поддержку с прыжком и остаются в паре спиной друг к другу. А3 и А2 делают grandbattment jete в противоположные стороны, затем скользящий прыжок и остаются спиной к друг другу (боком к зрителю). Каждый в руках держит круглый предмет.
9 – 12 такт	Исполнители А3 и А2 делают прыжки с подбивкой вокруг друг друга, переходят на бег (корпус горизонтален), заворачиваются по спирали и останавливаются в профиль к зрителю, лицом друг к другу. Колени согнуты, весь корпус словно закручен внутрь. Медленно они «раскрываются» друг другу, протягивая вперёд свою находку. Начинают делать выпады (А3 назад, А2 вперёд), как бы перетягивая предмет из рук в руки, постепенно разъединяются. А2 уходит в партер и делает стойку на плече, А3 продолжает взаимодействовать с предметом. Исполнители А1 и А4 делают выпады (как у предыдущей пары), перетягивая предмет из рук в руки. Затем выполняют поддержку со скользящим прыжком и остаются в положении: А4 спереди лицом к зрителю в глубоком plie, корпус flatback, А1 спиной к зрителю в положении hinch (лежит на спине А4), руки раскрыты во 2-й позиции. Постепенно А4 выскальзывает и двигается по диагоналям, уходя от партнера. А1 после падения в партер, пытается догнать А4. На последний такт каждый делает выпад вперед (канон) в свой ракурс, руки медленно поднимаются вверх, теряя предмет. Все одновременно «сбрасывают» корпус и шагают бытовым шагом по заданной траектории на И.П. (начало танца). Останавливаются лицом к зрителю, ноги во 2-й позиции, руки и голова опущены вниз
13 – 16 такт	На 1 такт исполнители мелкими шагами продвигаются вперёд, в конце подбрасывают руки вверх и делают выпад вправо, захватывая невидимый «шар» руками. На 2 такт исполнители вновь продвигаются мелкими шагами вперёд, на конец такта начинают расход из центра по диагоналям. На 3 такт: в центре встречаются («сталкиваются» лицом друг к другу) А3 и А4, затем они делают hinch, скручивание

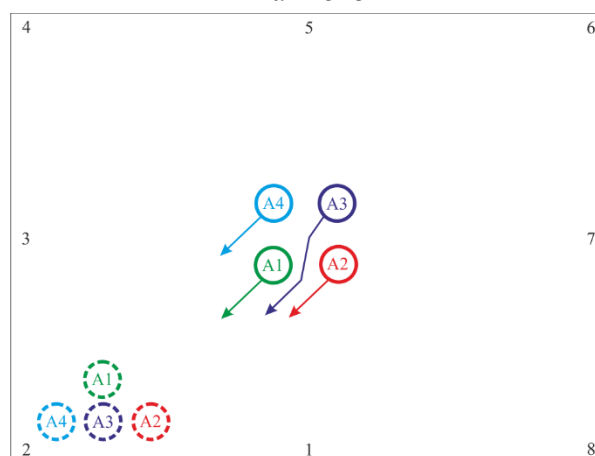
	корпуса и глубокие выпады в направлении падения. В это же время A1 и A2 разбегаются в диагонали и остаются спиной друг к другу, делая <i>hinch</i>, скручивание и выпад к центру. Исполнители стоят в шахматном порядке. На 4 такт идет небольшая дорожка на шагах с <i>port de bras</i> корпусом и прыжком <i>sissonne fouetter</i>.
17 – 20 такт	На 1 и 2 такты исполнители поворачиваются спиной к зрителю и идут мелкими шажками вперёд, каноном каждый делает <i>battement</i> правой ногой со скручиванием корпуса (разворачиваясь к зрителю) и прыжком с поворотом на 180, убегает в левый ближний угол сцены. Здесь они выстраиваются в квадрат, зацепляясь руками друг за друга (глубокое <i>plie</i>, корпус расслаблен и опущен вниз). На конец 2 такта исполнители делают 4 шага вперёд, постепенно поднимая корпус. На 3 такт все одновременно убегает обратно на свои места, останавливаясь спиной к зрителю. В конце такта разворот корпуса влево на зрителя (канон). На 4 такт разворот корпуса вправо на зрителя, каждый держит в руках «шар». В Конце 4 такта круговое <i>port de bras</i> корпусом и разворот <i>en face</i> (сначала A1 и A2, затем A3 и A4).
21 – 24 такт	На 1 такт все исполнители работают в унисон: идет выпад вперед с наклоном корпуса, шаг на правую ногу и замах руками вправо вверх и выпад в сторону на левую ногу, корпус с руками опускается вниз. Руки держат «шар». На 2-3 такты каждый исполнитель уходит в свою комбинацию. У A1 дорожка, основанная на невысоких «стелющихся» прыжках с перегибами корпуса. У A2 и A4 дорожка на шагах с круговым <i>port de bras</i> и уходом в партер. У A3 комбинация, основанная на небольших вращениях. Каждый по-своему взаимодействует с «шаром», вращая, подбрасывая, сжимая и т. д. На 4 такт все исполнители идут широкими шагами (хаотично), раскрывая руки и пальцы, словно они потеряли свою находку.
25 – 28 такт	На 1 такт исполнители резко меняют направление движения, переходя на быстрый бег, выхватывают из пространства свой «шар» и собираются к центру сцены (спиной или боком друг к другу), пытаются спрятать то, что они держат в руках. На 2 такт вновь резко меняют направление движения, меняясь местами, образуют ромб. На конец 2 такта делают 4 шага со сменой позы и положения рук. На 3 такт исполнители, сохраняя рисунок в виде ромба,

	делают 4 широких позы (не статичные), постоянно меняясь местами, выталкивая друг друга, выхватывая «шар» над головами. На 4 такт А1, оказавшись впереди убегает по диагонали в левый угол сцены, А4, А3, А2 пытаются догнать его, хватаясь за руки, они образуют цепочку. Корпус направлен за А1. На конец 4 такта А1 посылает «шар» по цепочке, он доходит до А2, и тот отправляет «шар» обратно. А1 выхватывает «шар» и вырывается из цепочки.
29 – 32 такт	На 1 такт А1 переходит в правый угол крадущимся шагом, пряча «шар» от других, делает выпад не левую ногу в диагональ (корпус направлен вниз, руки спрятаны). А2, А3, А4 (после передачи) медленно опускают руки и корпус вниз. На 2 такт они быстро подбегают к А1, образуя ромб, встают в ту же позу что и он, зацепляясь за плечи друг друга. На конец 2 такта А1 отпрыгивает от них вперёд, сбрасывая их руки с себя. Он держит «шар» перед собой. А2, А3, А4 делают взмах руками с прогибом корпуса назад. Постепенно их руки опускаются. На 3-4 такты А1 делает на месте два выпада из стороны в сторону, рисуя восьмёрки руками, начинает бег влево по небольшой траектории, корпус отклонен из центра, «шар» возле правого уха как погремушка. Он возвращается на своё место, переводит «шар» вперед, внимательно разглядывая его. А4, затем А3, и затем А2 медленно разворачиваются и уходят по диагонали в левый дальний угол, оставляя свой взгляд на А1.
33 – 34 такт	А2, А3, А4 продолжают своё движение по диагонали, их головы опущены, корпус чуть сгорблен, шаги медленные. А1 на 1 такт раскрывает пальцы, расширяя «шар», словно хочет заглянуть внутрь него. Его кисти медленно разворачиваются ладонями вверх, он смотрит то на одну, то на другую руку. А1 понимает, что в его руках ничего нет. На 2 такт А1 постепенно опускает руки и голову вниз, понимая, что он остался один, на последнюю четверть разворачивает корпус вправо и протягивает руку к уходящим.

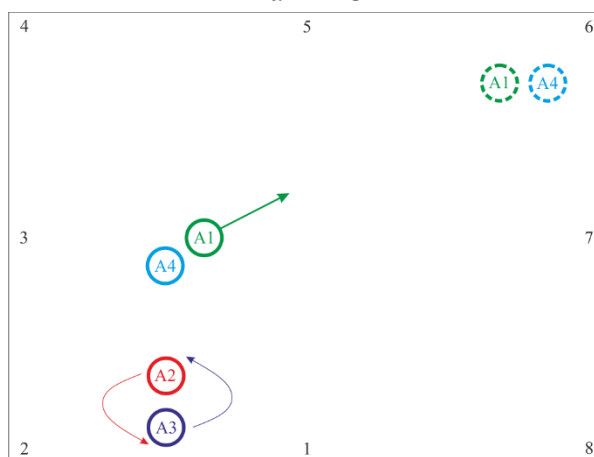
Такт 1-4



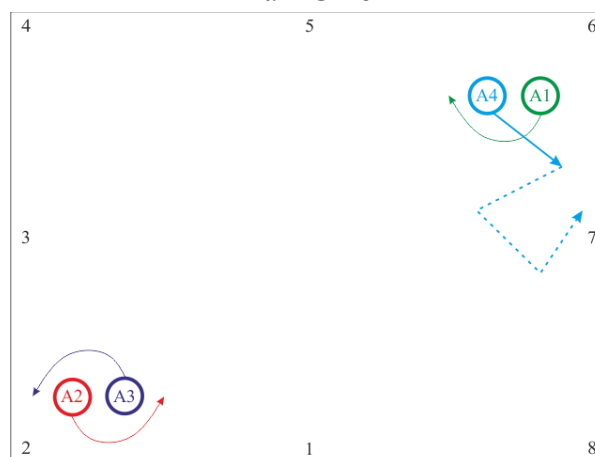
Такт 5-6



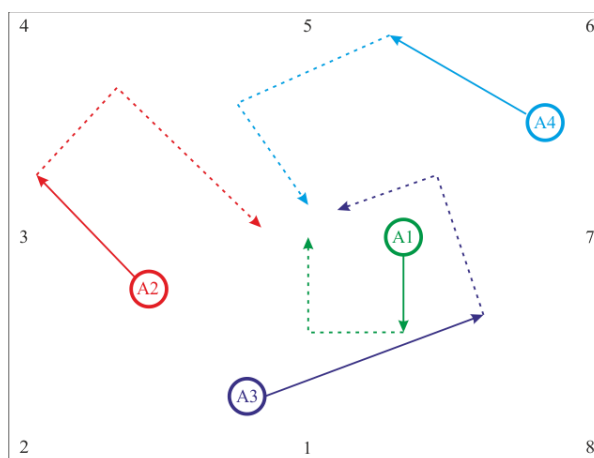
Такт 7-8



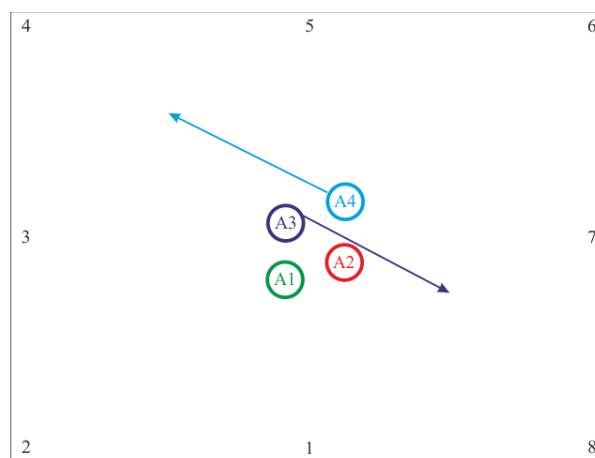
Такт 9-10



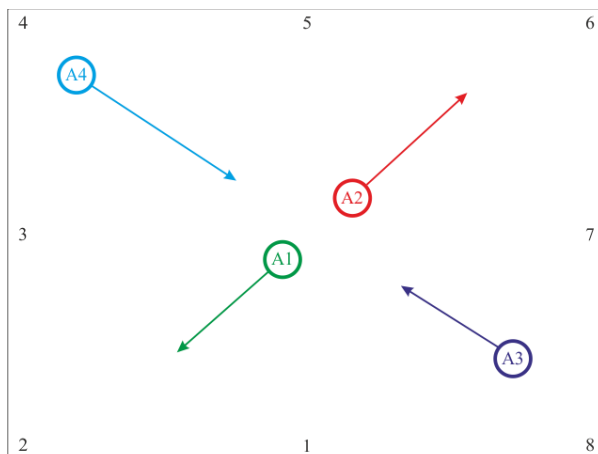
Такт 11-12



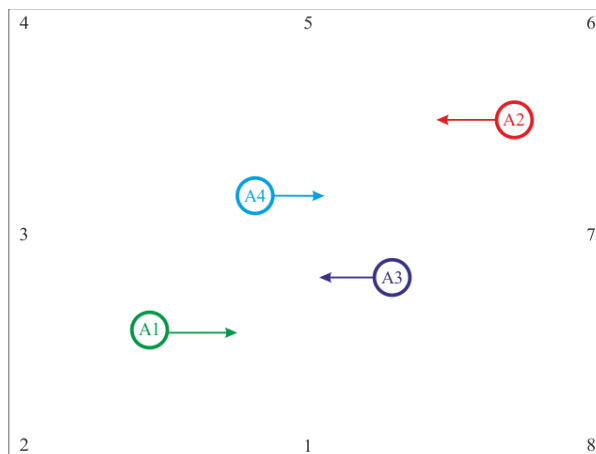
Такт 13-14



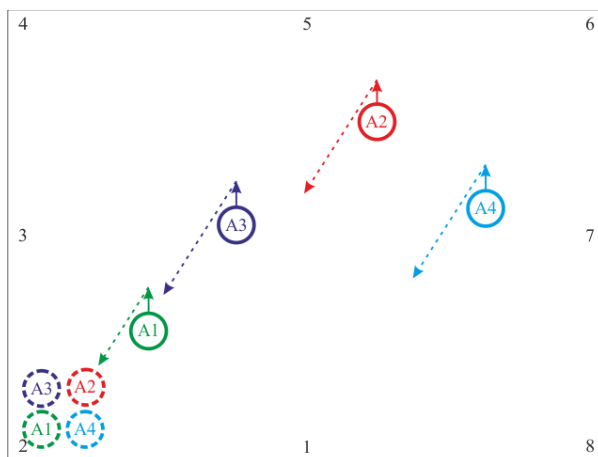
Такт 15



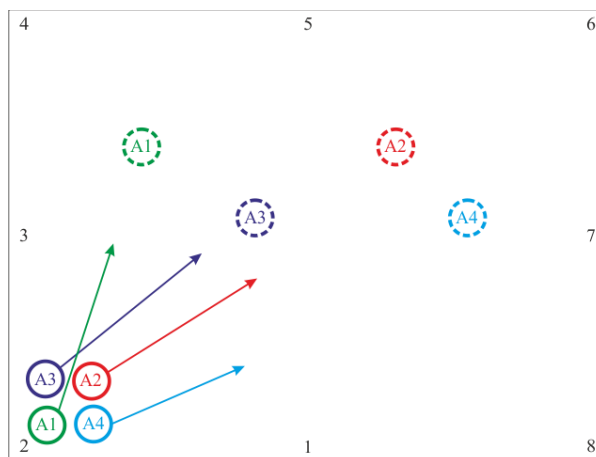
Такт 16



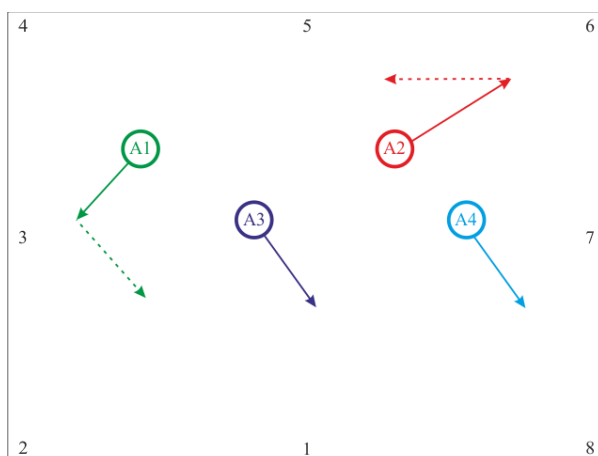
Такт 17-18



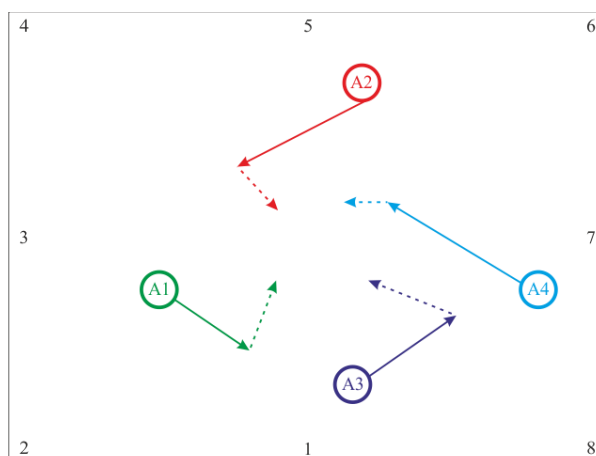
Такт 19-20



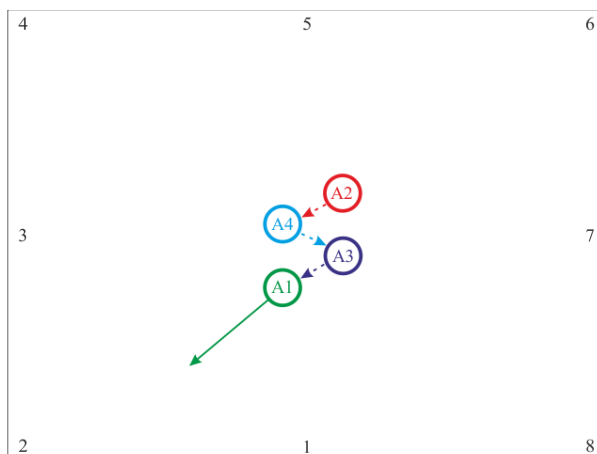
Такт 21-24



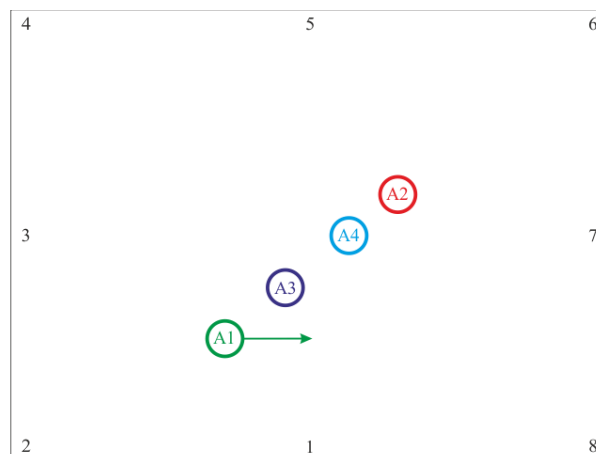
Такт 25-26



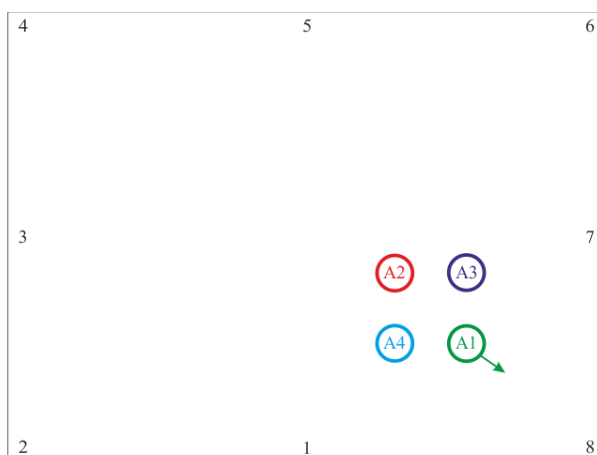
Такт 27



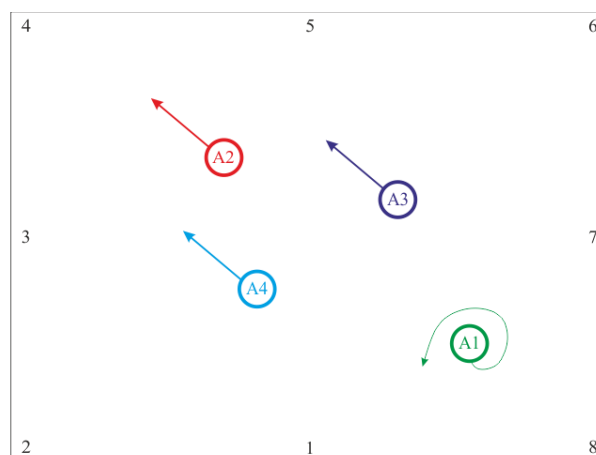
Такт 28



Такт 29-30



Такт 31-34



2.1. Хореографическая композиция «Колыбельная»

Тема данной композиции – колыбельная песня, которую мать или няня тихо напевает, укачивая своё дитя. Постановка представляет собой бессюжетный танец, основной целью которого является создание образа, олицетворяющего женское начало и материнство.

Образ матери – первый человеческий образ, возникающий у маленького ребенка. Ее лицо, и особенно её голос, он начинает узнавать прежде всех остальных. Прикосновение рук матери он различает даже во сне. Этот образ человек пронесёт через всю жизнь, вспоминая его в самые трудные и самые счастливые моменты своего пути. Образ матери исполнен нежности, заботы, теплоты, спокойствия и бесконечной гармонии.

Колыбельная песня — это особый лирический жанр, испокон веков существовавший в традиционных культурах народов мира. Это песня, исполняемая матерью, няней или близкой родственницей при укачивании ребёнка.

Колыбельные песни обнаруживают стилистическое сходство с обрядовыми жанрами музыкального фольклора, в них сохранились элементы заговора-оберега, близкого к молитвенному состоянию, выполняющего магическую охранную функцию. Проговаривая текст песни, женщина не только убаюкивает ребенка, она «рисует» воображаемые картины тех событий, которые могут произойти в его жизни. Нередко в колыбельных встречаются пугающие персонажи или несчастья, постигающие дитя. Но это лишь уловка, к которой прибегает мать, чтоб обмануть злых духов, отвести порчу и сглаз (убаюкать-заговорить). Позже колыбельные песни утрачивают магическую обрядовую функцию и приобретают значение доброго пожелания на будущее.

Поскольку колыбельная призвана убаюкать младенца, в ней очень важен монотонно - успокаивающий ритм, многократно повторяющийся рисунок. В однообразном размеренном ритме вращаются небесные светила, бесконечное количество раз вьётся спираль Времени, сменяются времена года, бьётся наше сердце. Поэтому колыбельная поможет ребенку подключиться к вечной гармонии неба, проснуться утром как заново рожденным, обновленным, восстановившим силы после сна.

Сюжет хореографической композиции «Колыбельная».

В экспозиции мы слышим приглушенный звук (скрип деревянного пола от шагов или мерно покачивающейся колыбели). На сцене постепенно появляется группа из 5 человек. Это матери или нянюшки, пришедшие убаюкать свое любимое дитя. Ступая по сцене очень тихо, они образуют компактную группу, переплетаясь между собой руками в единое целое. Их движения беззвучны, слышен только легкий шорох длинных юбок. Они замирают в позе, обращенной к колыбели, призывая к тишине.

В завязке композиции мы наблюдаем как постепенно развивается и набирает силу их колыбельная песня. Движения, как слова, связаны друг с другом, перетекают от одного к другому, не останавливаясь ни на мгновение. В этих движениях-словах заложен определенный смысл: они повествуют о том, как малыш был вместе с мамой, как появился на свет, как он будет взрослеть, какие испытания ожидают его в предстоящей жизни. Но думать об этом пока не стоит, ведь будущее еще далеко, а сейчас нужно спать, чтоб погрузиться в сказочный мир сновидений и проснуться завтра с новыми силами. Нянюшки призывают ко сну не только ребенка, но и всех вокруг. Укачивая, убаюкивая окружающих тягучими плавными движениями, они создают атмосферу дремы, которая остается на сцене до конца номера.

В кульминации и последующей развязке композиции мы видим последнее обращение матери или няни к ребенку, ее песня заканчивается, ей пора уходить. Она протягивает руки к колыбели, показывая, что её сердце и все ее мысли обращены к ребенку. Она всегда будет рядом, оберегая его покой и сон.

Перед уходом со сцены мы видим последний призыв к тишине. Исполнители замирают, прислушиваясь к звукам в детской комнате и, крадучись, исчезают из неё.

В качестве музыкального материала для постановки взята композиция Lullaby (OST «Королева Марго») исполнителя Goran Bregovic. Музыкальный размер 4/4.

Этапы работы над хореографической композицией

1. Разработка идеи, моделирование костюма, поиск музыки.

Идея постановки возникла исходя из музыкального материала. Тема средневековой колыбельной песни, которую напевает мать своему ребенку, сразу задала определенный сценический женский образ. Поэтому первый этап работы заключался в поиске лексики, соответствующей этому образу.

Сама композиция не должна была заключать в себе ни закрученного сюжета, ни конфликта, а представлять собой образный танец или «танец-

песню», где каждое движение – пропетое слово. Этот танец начинался бы со скрипа кровати и призыва к тишине, и заканчивался бы всё тем же тихим поскрипыванием, оставляя в памяти нежный образ матери, укачивающей ребенка.

Одной из задач работы было создание малой формы хореографии (5 человек), а значит необходимо было продумать рисунки и взаимодействие между исполнителями.

Поскольку музыка несет в себе мотивы средневековья, то костюм создавался с некоторыми элементами женского платья того времени (прил. № 2). Полностью повторить костюм той эпохи в сценическом варианте было невозможно, так как номер поставлен на основе современной пластики, требовал большой амплитуды движений и ухода в партер.

2. Выбор хореографической лексики.

В выборе танцевального языка для данной постановки было отдано предпочтение современной хореографии. Лексический язык создавался, отталкиваясь от задуманного образа. Историческая эпоха и костюм, а также некоторые особенности историко-бытовых танцев того времени дали возможность для поиска необычного пластического языка, с помощью которого можно было бы раскрыть трогательный и нежный образ средневековой женщины, поющей у колыбели ребенка.

3. Работа с исполнителями.

Перед непосредственной работой над композицией, с исполнителями была проведена беседа, где обсуждался основной замысел номера и образ, который необходимо воплотить на сцене. Был прослушан музыкальный материал, с которым предстоит работать.

С техникой современной хореографии исполнители были знакомы, поскольку являлись выпускниками хореографического отделения «Гимназии «Арт-этюд», где обучались современному танцу.

На первом этапе работы были разобраны и выучены основные комбинации, отработаны необходимые элементы, позы, шаги. Необходима

была и работа с реквизитом (длинной юбкой). Второй этап предполагал построение рисунков танца, работа с пространством, ракурсами, разбивка комбинаций на каноны.

4. Репетиционный процесс.

Последний этап работы над хореографической композицией включал в себя репетиции отдельных фрагментов, рисунков и всего номера в целом. Совершенствовалась техника исполнения, музыкальность, эмоциональная выразительность участников композиции. Каждому исполнителю необходимо было создать свой особенный женский образ, наполнить его своими личными переживаниями, для того, чтобы придать образу индивидуальности и жизненности.

Контрольное исполнение постановки позволило оценить результат работы и сравнить его с изначально поставленными задачами. Запись танца приведена в таблице 3, основные рисунки танца приведены в таблице 4.

Обозначения к таблице и рисункам:

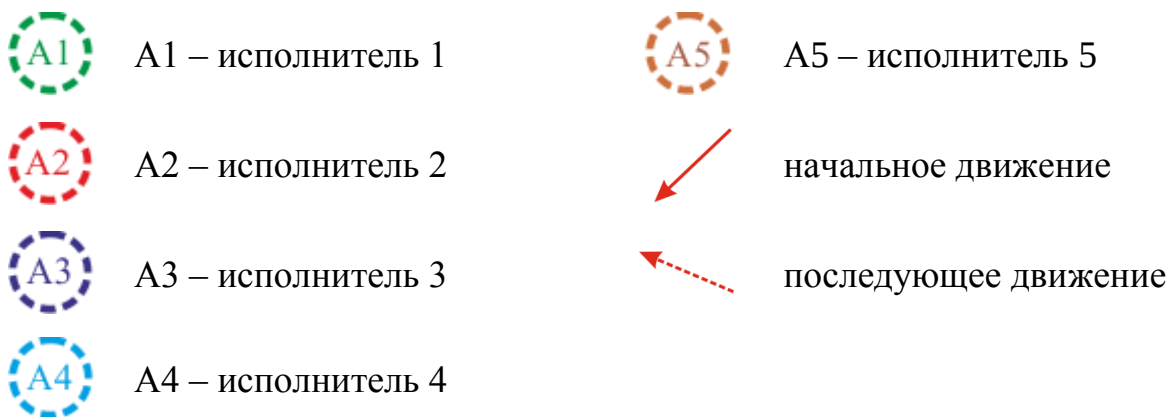


Таблица 3

Такты	Описание
Исходная позиция муз.раз. 3/4	Исполнители стоят за кулисами (3 план слева). Под 8 равномерных звуков (поскрипывание) они группой появляются на сцене, делая 8 мелких переступаний с plie. У каждого своя поза, руки одного словно переплетаются с руками другого. Останавливаются в левом верхнем углу сцены в виде картинки.
1 – 4 такт	На три первых такта они начинают оживать по очереди, делая небольшое движение рукой, головой и корпусом, они

	как будто передают движение следующему. Картина начинает «дышать». На последний такт все разворачиваются en face на зрителя и уходят в глубокое plie по 2 позиции. Руки медленно поднимаются по телу вверх (как ростки), образуя слегка искаженную 3 позицию. Позвоночник прогибается назад, голова также наклоняется от рук назад.
5 – 8 такт	На 1 такт исполнители одним движением разворачиваются в epaulement, сохраняя в ногах 2 позицию. Руки сбрасываются вниз и хватаются за подол платья и делают несколько мелких раскачиваний из стороны в сторону, голова и корпус слегка направлены вперед. На 2 такт исполнители уходят в глубокое plie, скручивая корпус направо. На 3 и 4 такты, наклоня корпус максимально направо, обегая небольшой круг в левую сторону. В конце выходят в «картинку» (составленную из поз), которые направлены в диагональ. Каждый из них призывает к тишине.
9 – 16 такт	Исполнители, условно разделившись на 2 группы, начинают продвигаться по диагонали вперед, делая 2 различных дорожки на шагах, выпадах, поворотах с port de bras корпусом. Они на каждый такт слегка обгоняют друг друга, перетекая как река. На 7 такт первая группа останавливается на середине сцены, каждый в своей позе. На 8 такт вторая группа догоняет первую, также замирает в своих позах, завершая общую «картинку».
17 - 18 такт	На 1 такт исполнители меняются своими позициями на сцене, делая мелкий бег в plie (корпус наклонен набок, в руках юбка). На 2 такт все останавливаются en face (формируя 3 линии), мягко протягивая кисти вперед, корпус также чуть наклонён вперед.
19 – 26 такт	Исполнители делятся на 3 группы (по линиям) и на первые 3 такта делают дорожки на шагах и выпадах (в разные стороны). На 4 такт все в унисон делают soutenu и поворот в левую сторону, руки рисуют круг над головой. В конце 4 такта выпад на левую ногу с глубоким наклоном корпуса вниз. На 5 такт канонм линии начинают поднимать корпус волной вперед. Лицо направлено к зрителю, правая рука у рта, призывая к тишине. На 6 такт все исполнители собираются в центре, образуя подобие круглой колыбели (все в разных позах, руки исполнителей соединены). Двое в середине круга, один чуть позади другого. У передистоящего корпус и голова наклонены так, что он словно лежит на руках исполнителя, стоящего сзади. Трое

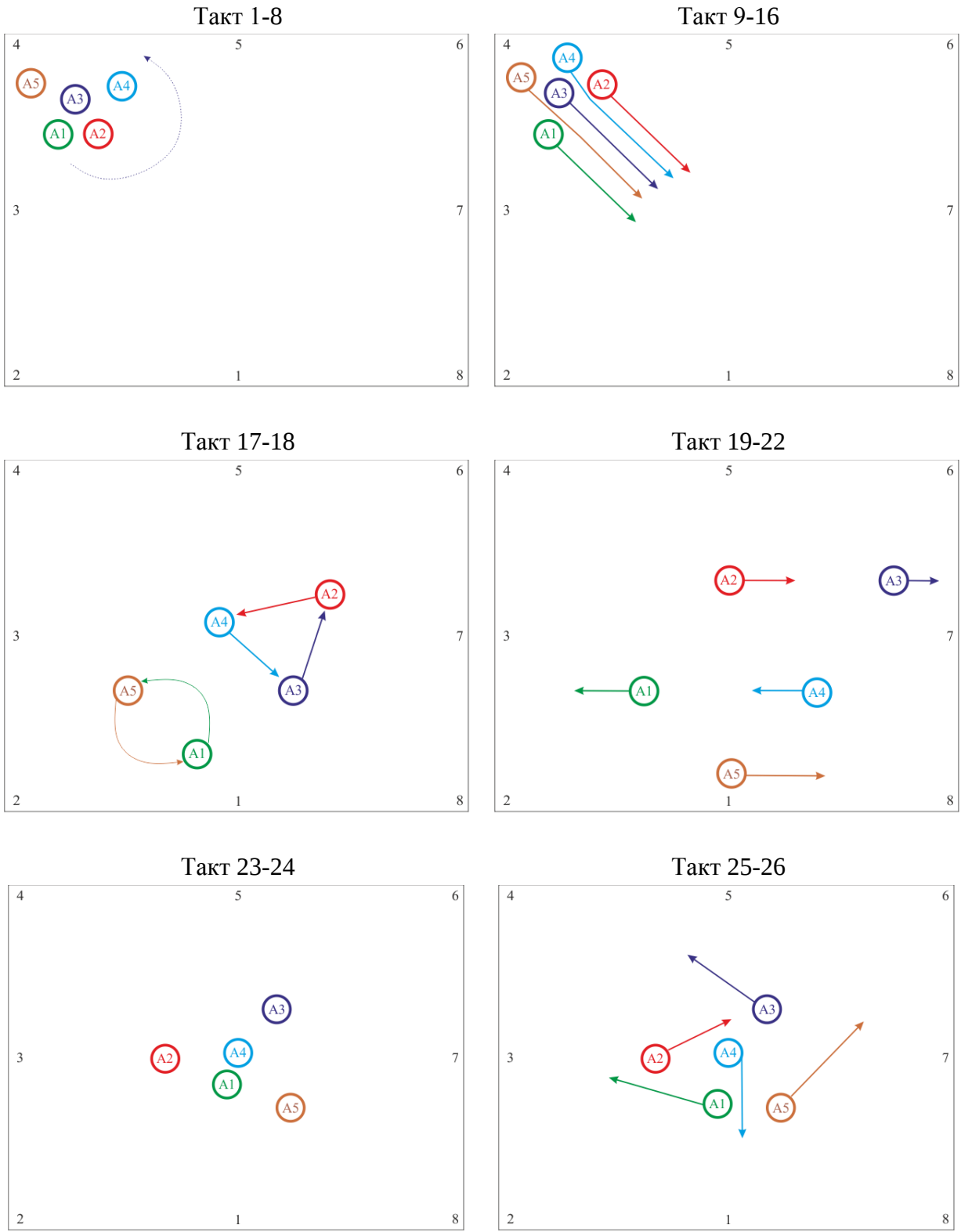
	других образуют небольшой круг На 7 и 8 такт все в унисон начинают легко раскачиваться справа – налево.
27 – 32 такт	На 1 долю первого такта трое исполнителей (стоящие по кругу) прыжком <i>sissonne</i> выпрыгивают из центра в разные направления. На третью долю первого такта выпрыгивает исполнитель, стоящий в центре круга (спереди), стоящий сзади раскрывает руки, делает поворот <i>soutenu</i> вправо. На второй такт 4 исполнителя делают небольшую пробежку и останавливаются в разных ракурсах и позах (в «шахматном порядке»). На 3 и 4 такты они вновь делают раскачивающиеся плавные движения, словно качают колыбель. На 5 такт они доворачиваются <i>en face</i> и вскидывают прямые руки вверх, на 6 такт руки медленно опускаются вниз, «обрисовывая» лицо, шею, останавливаются на уровне сердца. Исполнитель, стоящий по центру на 2, 3, 4 такты делает маленькие шаги на <i>plié</i> вперед, его руки «плавно вырисовывают замысловатые узоры». На 5 и 6 такты он уходит в глубокое <i>plié</i>, корпус направлен вперед и движется слева – направо, правая рука возле губ (призывает к тишине), левая в стороне.
33 – 40 такт	Исполнители делятся на 3 труппы (2, 2 и 1). Каждая группа на три такта выполняет 3 своих позировки, отличных от другой группы. Позы с выпадами, доворотами, подъемом на полупальцы. На 4 такт каноном с первой линией исполнители делают общую позу с наклоном корпуса вперед, руки раскрываются во 2-ю поз., <i>twist</i> корпусом и пережат в партере на 5 такт. На 6 такт все исполнители встают на колени лицом в 8 точку, раскрывают руки во 2-ю поз., начинают медленно опускаться на спину. На 7-8 такты сворачиваются на бок.
41 – 50 такт	На первый такт исполнители делают небольшое <i>port de bras</i> корпусом (подъем из партера). На 2 такт поднимаются на полупальцы и делают поворот <i>soutenu</i> с юбкой в руке, вторая рука в 1 поз. На 3 такт делают 3 стелющихся шага на <i>plié</i>, каждый в своем направлении (руки вытянуты вперед и держат юбку), на 4 такт продолжают движение, но резко разворачиваются или меняют направление (правая рука поднимается согнутой к голове). Трое остаются лицом к зрителю, двое спиной. На 5 такт исполнители делают два резких поворота корпуса влево-вправо, затем корпус сбрасывается вниз, нога делает <i>grandbattment jete</i> назад в 4 и 8 точку. На 6 такт двое делают

	три стелющихся шага в 4 точку, трое – три шага в 8 точку. На последнюю четверть 6-го такта все делают небольшой прыжок с подбивкой с разворотом корпуса к центру. На 7 такт стелющимися шагами собираются в центре и делают позы (один в центре, четверо по кругу) на 8 такт. На 9 и 10 такты исполнители переходят на одно место по кругу, меняя свои позы.
51 – 60 такт	Из-за такта «картинка» рассыпается в разные стороны: четверо исполнителей разбегаются по диагоналям и образуют квадрат (2 лицом друг к другу, 2 спиной), встают на полупальцы (юбка в руках), один исполнитель выбегает вперед и делает небольшой выпад на зрителя. На 10 тактов четверка, стоящая по квадрату, исполняет комбинацию, состоящую из глубоких plie по 6 и 2 поз., port de bras корпусом и руками, прыжка sissone с поворотом корпуса, стелющихся шагов. Исполнители работают в разные ракурсы. В конце 10 такта двое из них остаются в центре спиной друг к другу, оставшиеся двое – по углам квадрата в точке 4 и 8 (тоже спиной друг к другу). Исполнитель, стоящий на переднем плане выполняет свою танцевальную комбинацию, состоящую из releve и plie с port de bras корпусом и руками, ухода в партер через grandplie, перекатов и др. В конце 10 такта исполнитель остается на полу на согнутых под себя коленях.
61 – 70 такт	На первый такт все исполнители выдерживают паузу. Четверо слегка «стекают» корпусом вниз. На 2 такт: стоящие в центре делают поворот вокруг друг друга и встают в колонну, стоящие по углам квадрата делают выпад с plie к центру. Впередистоящий исполнитель постепенно поднимается на колено и делает выпад (корпус и руки образуют диагональ) на 8 точку. На 3 и 4 такты центральная пара раскачивается, и впередистоящий исполнитель уходит в партер (словно его укачали), позади стоящий переходит чуть вправо и слегка касается спины лежащего на полу. На 5 такт он плавно поднимает руку, и его партнер реагирует на это корпусом, чуть приподнимаясь над полом. На 6 такт исполнитель переходит налево, делая выпад и протягивая руку вниз. Исполнитель, лежащий на полу, поворачивается к нему и садится, протягивая руку навстречу. На 7 и 8 такты стоящий слева исполнитель вытягивает партнера из партера, проворачивая его под рукой, на последующие 2 такта они расходятся, делая скользящие шаги по своим траекториям.

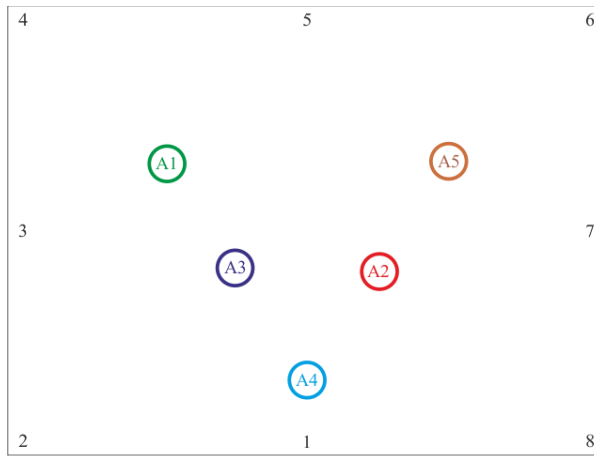
	На 3, 4 и 5 такты исполнители, стоящие по углам квадрата, углубляют plié и делают небольшую пробежку по кругу из центра (петлю) до своего места. На 6-7 такты они делают шаг к центру, вскидывая руки вверх, на 8 такт руки плавно опускаются вниз. На 9-10 такты стелющимися шагами исполнители идут по своим траекториям. На 3 -4 такты исполнитель, работающий на переднем плане, уходит тремя широкими шагами назад, руки проворачиваются как мельница. На 5 и 6 такты исполнитель делает port de bras корпусом, захватывая юбку. На 7 и 8 такт выполняет 2 позировки. И на последние такты идет скользящими шагами по своей траектории. В конце 10 такта исполнители стоят, разделенные на 2 группы (2 и 3), на двух половинах сцены. Трое развернуты в 8 точку, двое во 2 точку.
71 – 80 такт	Каждая группа на 10 тактов исполняет свою танцевальную комбинацию, состоящую из вращений, port de bras корпусом и руками, невысоких прыжков, шагов, выпадов. На 9 такт группы меняются местами, делая стелющийся бег по кругу. На 10 такт одна группа (3) останавливается лицом в 6 точку и делает hinch, держа юбку перед собой, вторая группа (2) – останавливается лицом в точку и делает глубокое plié, корпус наклонен вперед, руки держат юбку.
81 – 90 такт	На первый такт 2 группы разворачиваются лицом друг к другу и скользящим шагом двигаются вперед, делая «прочёс», останавливаются на середине сцены в «шахматном порядке». На 2 такт исполнители делают выпад вперед с port de bras корпусом вперед и назад и разворачивают корпус на 180 градусов, руки во 2 поз. держат юбку. Трое развёрнуты спиной, двое лицом. На 3 и 4 такт исполнители делают не большое «до за до», меняясь местами в парах (в конце каждой смены небольшая поза), возвращаются на свои места. На 5 такт все доворачиваются в 8 точку, вставая на полупальцы (корпус чуть наклонен вперед, руки присогнуты и протягиваются вперед). На 6 такт каноном исполнители делают grandplié по 2 поз., корпус резко наклоняется вправо, руки сложены вместе под голову. На 7 такт все двигаются скользящими шагами в 8 точку, руки с юбкой перед собой, на 8 такт все резко разворачиваются через левое плечо и делают три шага в направлении 4 точки. На 9 - 10 такты исполнители стелющимся бегом направляются за кулису на последнем плане сцены, но последняя тройка перед кулисой делает плавный разворот через левое плечо и немного возвращается обратно, оставаясь в позировках в левом верхнем углу сцены. Все позы направлены в 8 точку,

	пальцы прижаты к губам, призывая к тишине.
	Звучат равномерные механические звуки. Выдержав паузу, исполнители по очереди начинают уходить за кулисы, плавно поворачиваясь, укачивая руками, прощаясь.

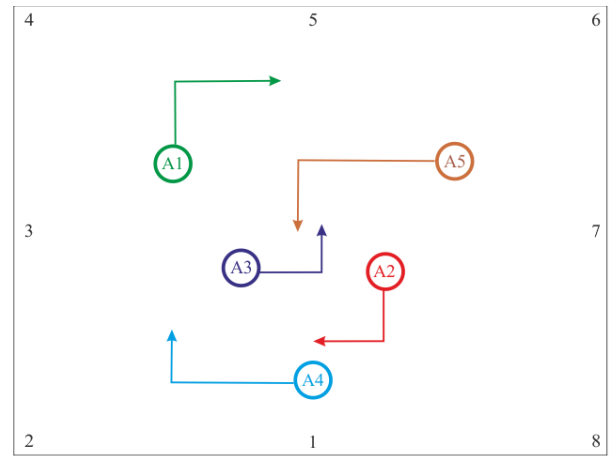
Таблица 4



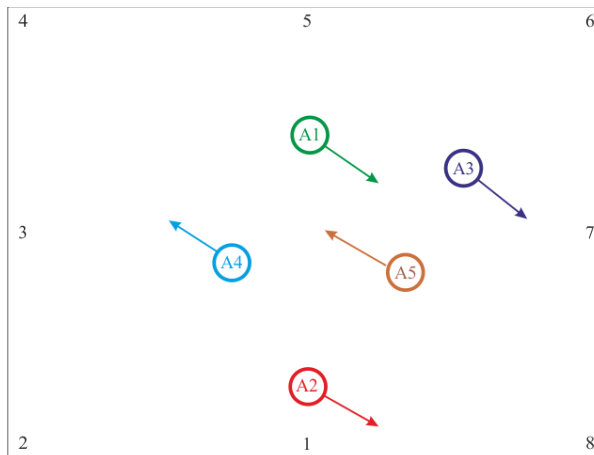
Такт 27-40



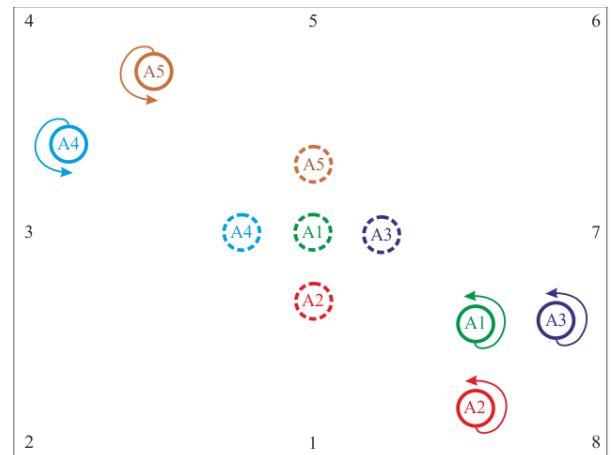
Такт 41-44



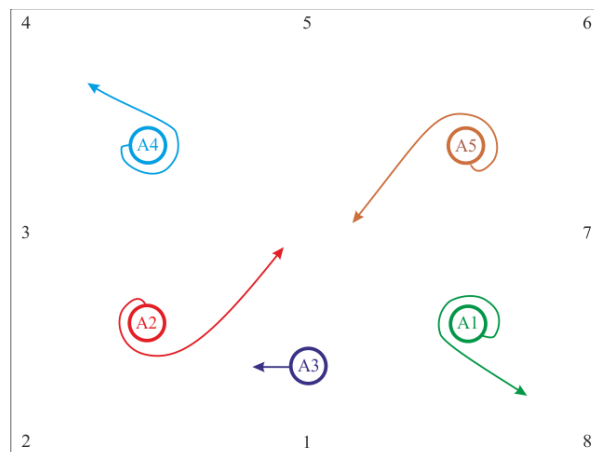
Такт 45-46



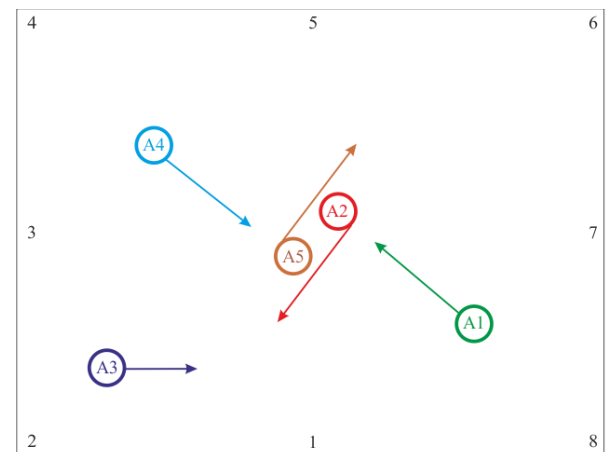
Такт 47-50



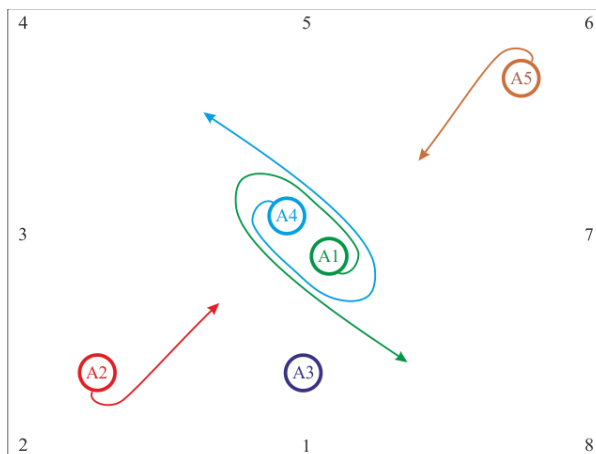
Такт 51-56



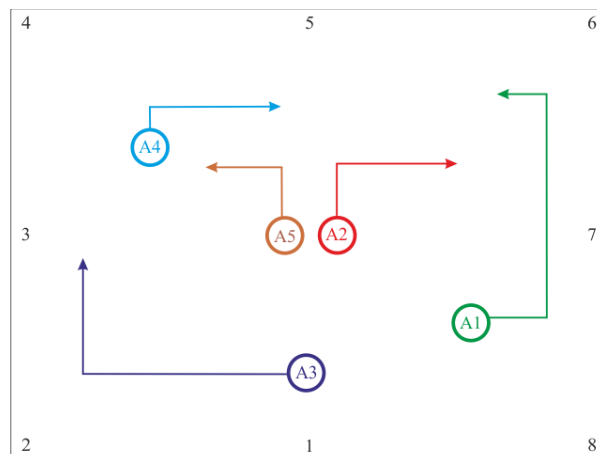
Такт 57-58



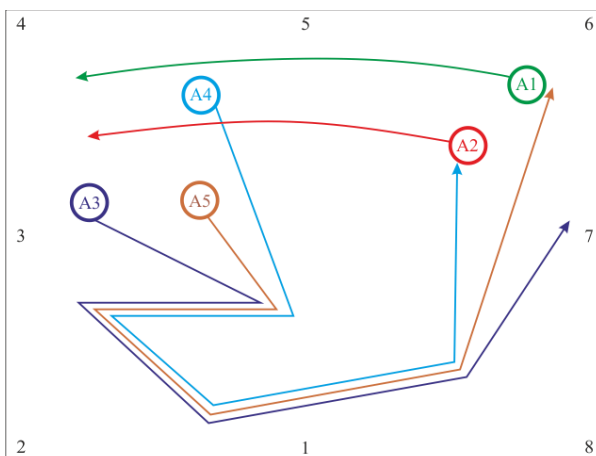
Такт 59-60



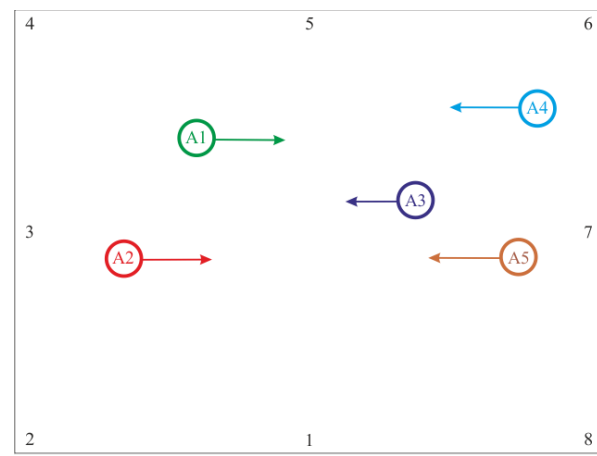
Такт 61-70



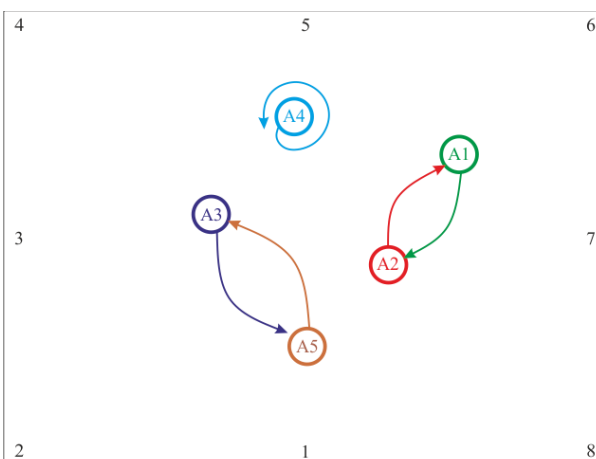
Такт 71-80



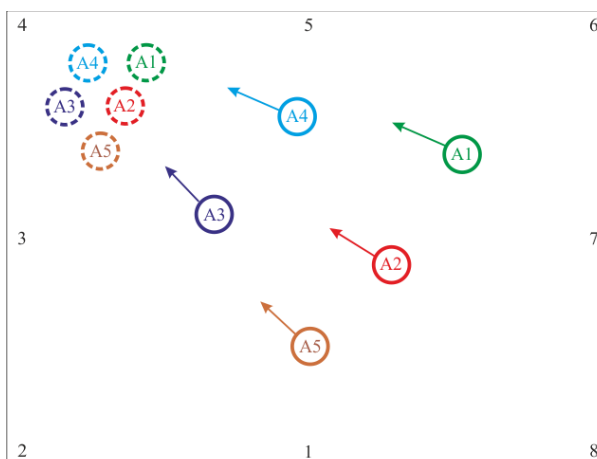
Такт 81-82



Такт 83-86



Такт 87-90



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выпускная квалификационная работа посвящена технологии создания малых форм хореографии на основе лексики современного танца. Анализ научной литературы, статей и исследований, посвященных проблемам развития современного танца, позволил сделать вывод о том, что современная хореография на сегодняшний день явление актуальное и неоднозначное, постоянно эволюционирующее, направленное на поиск новых форм, средств и неординарных лексических решений в воплощении художественного замысла. В основе современного танца лежит интеллектуальность. Он транслирует идею, которая заложена хореографом, считана и переосмыслена зрителем.

Основная задача современной хореографии - осмысление опыта предшественников и поиски нового, чему нередко сопутствует слом, переходность, эксперимент. Современный танец существует здесь и сейчас, идя в ногу со временем, поэтому он так распространен и востребован в настоящее время.

В первой главе мы подробно изучили исторические аспекты формирования современной хореографии. В ходе работы мы выяснили, что данное направление хореографического искусства объединяет в себе различные авторские техники и танцевальные стили XX – начала XXI века, которые сформировались на основе американского и европейского танца модерн и танца постмодерн, а также танцевальные направления, включающие уличные, клубные и другие сценические формы.

Также мы определили, что техники современного танца выступают как универсальный инструмент:

- для понимания и развития собственного тела танцовщика, что приводит к формированию его индивидуального стиля и обогащению лексики;

- для осмысления личного опыта взаимодействия с окружающим миром и пространством при помощи движения;
- для интеграции тела, интеллекта и души в соответствии с научными принципами;
- для освобождения исполнителя от ненужных стереотипов в теле, привычного образа мышления и движения, застенчивости.

Мы определили понятие хореографической формы, её взаимосвязь с содержанием. Выяснили, что формообразующие элементы в современной хореографии, могут быть достаточно абстракты, что продиктовано свободой авторских поисков. Балетмейстер не ограничен в выборе средств, приёмов и принципов творчества, что позволяет выстраивать форму произведения по собственному усмотрению. В работе мы привели краткое описание форм, которые определены как основные при создании композиций современного танца.

Отметим, что на данный момент малые хореографические формы являются наиболее востребованными, особенно у постановщиков, работающих на материале современного танца. Например, с сольными, дуэтными и другими малыми формами работают такие современные отечественные балетмейстеры как: А. Ротманский, В. Малахов, А. Духова, Е. Дружинин, С. Смирнов, О. Пона, В. Варнава и многие другие. В нашей стране существуют творческие конкурсы и фестивали, которые направлены исключительно на участие коллективов, работающих в малых формах хореографии.

В соответствии с целью выпускной квалификационной работы во второй главе была раскрыта последовательность технологии создания двух хореографических композиций малых форм на основе лексики современного танца («Игра вчетвером», «Колыбельная»). Одна из задач работы заключалась в поиске авторского лексического решения.

Для каждой композиции была выявлена основная сюжетная нить и содержание, процесс создания танцевальных образов подтолкнул к выбору определенного лексического языка. Было приведено подробное описание

движений и взаимодействий исполнителей по музыкальным тактам, даны основные рисунки танца.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова, Н. А. Балет, танец, хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. Санкт-Петербург, 2008. 416 с.
2. Балет: энциклопедия. М.: Сов. Энциклопедия, 1981. 623 с.
3. Барышникова, Т. К. Азбука хореографии. М.: Айрис-пресс, 2000. 266 с.
4. Баскаков, В. Ю. Свободное тело. М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2004. 204 с.
5. Ванслов, В.В. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
6. Васенина, Е. В. Российский современный танец. Диалоги. М.: Emergency Exit, 2004. 296 с.
7. Гиршон, А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация. М.: Альманах 1, 2012. 115 с.
8. Дункан, А. Моя жизнь. Танец будущего. М.: Книга, 2013. 124 с.
9. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 2004. 351 с.
10. Зыков, А. И. Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов. СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. 344 с.
11. Моисеев, И. А. Я вспоминаю...Гастроль длиною в жизнь. М.; Согласие, 2001. 226 с.
12. Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Издательство «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. 656 с.
13. Краткий словарь по эстетике. М.: Политическая литература, 1964. 542с.
14. Культурология XX век: Словарь. СПб: Университетская книга, 1997. 640 с.
15. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
16. Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. М.: ГИТИС, 2000. 245 с.

17. Никитин, В. Ю. Современный танец: тенденции и перспективы // Вестник МГУКИ. 2013. N 2. 232-238 с.
18. Новер, Ж. Ж. Письма о танце. СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. 384 с.
19. Панферов, В. И. Мастерство хореографа. Учебное пособие. Челябинск.: ЧГИК, 2009. 367 с.
20. Панферов, В. И. Пластика современного танца. Учебное пособие. Челябинск: ЧГИК, 1996. 165 с.
21. Суриц, Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Урал, 2004. 392 с.
22. Теория, методика и практика современной хореографии. Учебно-методический комплекс дисциплины. Кемерово: КемГУКИ, 2014. 96 с.
23. Усачёв, Ю. Ю. Современный танец: теория, рождённая практикой. Тамбов: Принт-Сервис, 2017. 184 с.
24. http://vk.com/topic-36043785_26464105 [Электронный ресурс]
25. <http://www.rg.ru/2010/12/08/gran.htm> [Электронный ресурс]
26. http://www.polit74.ru/sotsart/dialogue/detail.php?ID=5693__ [Электронный ресурс]
27. sibac.info/sites/default/files/files/06_12_12/06.12.2011.pdf__ [Электронный ресурс]
28. <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/formy-tanca-i-ego-mnogoobraznye-zhanrovy-e-raznovidnosti-v-istoricheskom-processe-razvitiya-xoreograficheskogo-iskusstva/> [Электронный ресурс]
29. <http://www.dance-league.com/node/131> [Электронный ресурс]
30. <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/> [Электронный ресурс]
31. <https://research-journal.org/art/vizualnaya-forma-plastiki-sovremennogo-tanca-xarakteristika-osobennosti-poiski-voploshheniya/>

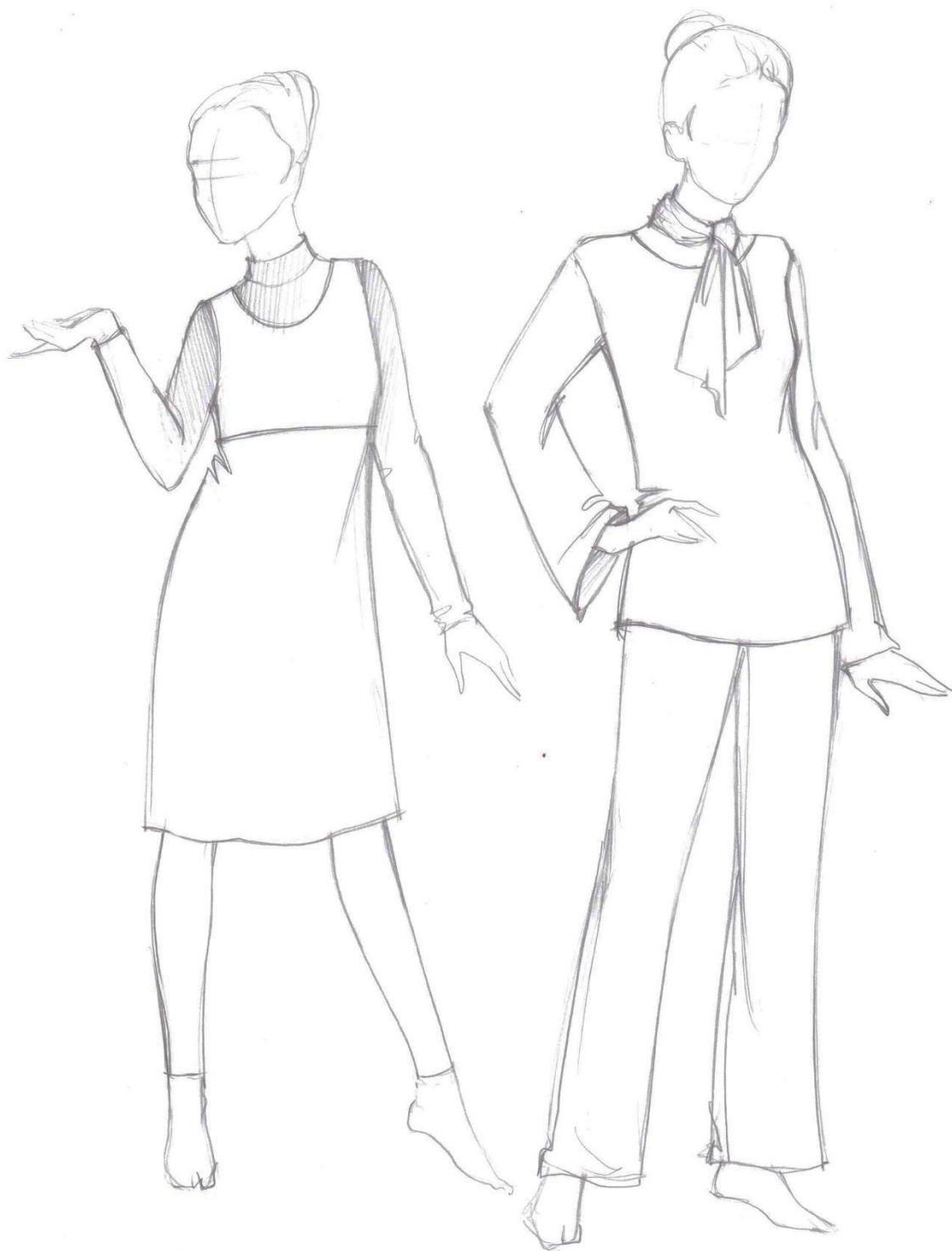
- 32. <https://cyberleninka.ru/article/v/ispolzovanie-priyomov-peredachi-soderzhaniya-hudozhestvennogo-proizvedeniya-na-materiale-sovremennogo-tantsa> [Электронный ресурс]
- 33. <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/> [Электронный ресурс]
- 34. <http://www.contemporarydance.ru/about/>. [Электронный ресурс]
- 35. <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/155996.html>_[Электронный ресурс]
- 36. <https://cyberleninka.ru/article/v/osobennosti-form-hudozhestvennogo-proizvedeniya-na-materiale-sovremennogo-tantsa>_[Электронный ресурс]
- 37. <https://sibac.info/studconf/science/i/55101> [Электронный ресурс]

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Эскизы костюмов для хореографической композиции

«Игра вчетвером»





ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Эскиз костюма для хореографической композиции

«Колыбельная»

