

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра художественного образования

**ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ
В ЖАНРЕ ДЖАЗ-МОДЕРН**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Рассадникова Ольга Игоревна,
обучающаяся группы ХОР-1501

Научный руководитель:
Мелехов Александр Васильевич,
доцент кафедры художественного
образования

Екатеринбург 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖАНРЕ ДЖАЗ – МОДЕРН.....	6
1.1. Джаз–модерн танец как жанр хореографического искусства.....	6
1.2. Структура современной хореографической постановки.....	12
1.3. Особенности создания сценического образа в хореографии.....	19
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖАНРЕ ДЖАЗ-МОДЕРН.....	37
2.1. Хореографическая композиция «Разум».....	37
2.2. Хореографическая композиция «Зависимы».....	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	48
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	50

ВВЕДЕНИЕ

Современный мир постоянно находится в движении, в поиске чего-то нового и разнообразного, то есть всего, что создавало бы новые аспекты жизнедеятельности общества. «Порой, для того, чтобы посмотреть на примитивные вещи с другой стороны, не хватает идейного образа, который бы привел регрессирующее состояние человека в нужное русло», – отмечает Э. Фромм [17, 152с.]. Это в равной степени относится и к занятиям хореографическим искусством. Танец джаз – модерн имеет свой «голос», который «полон передовых мыслей», зачастую несущих в себе различные тенденции развития общества и искусства. Он вносит новые краски в серый мир, создает образы практически во всех гранях человеческой деятельности, относящихся к творчеству.

Танец – выразительное, ритмичное движение телом, которые выстраиваются в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением. Танец – древний вид искусств, которое отражает потребность человека передавать другим людям свои чувства – радость или скорбь, восторг или грусть – посредством своего тела. Все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Танцами выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении. Танец «рассказывает» человеку об особенностях жизни людей в разных культурах, о самих культурах, их истории и своеобразии.

Язык танца универсален, он представляет собой надежный и проверенный веками инструмент налаживания конструктивного диалога между понимающими друг друга людьми [1, 5с.].

Для каждого времени характерно свое танцевальное направление, в котором виды хореографического искусства, приобретают новые черты и особенности, присущие этому новому времени.

Современный танец многообразен по видам: джаз–модерн, контемпорари, хип–хоп, евродэнс и другие, что требует от педагога и обучающихся знаний истории возникновения и развития современных танцевальных направлений.

Танцевальное направление джаз – модерн является ярким примером того, как танец может меняться и совершенствоваться, подстраиваясь под особенности того времени, в котором его исполняют. История появления этого танцевального жанра показывает, как новое течение зарождается из античных мифов и библейских писаний, развивается по своему собственному направлению, оттесняет заинтересованность людей классической школой танца, но, всё же, находит компромисс с ней, заимствуя элементы и принципы работы, но делясь при этом своими идеями. Даже Вторая мировая война не смогла «затушить» заинтересованность танцовщиков джаз – модерном, а лишь вынудила сменить место жительства. Тем не менее, послевоенные годы подарили нам много новых профессиональных исполнителей и преподавателей танцевального направления джаз-модерн.

Это подтверждает **актуальность темы** выпускной квалификационной работы «Технология создания хореографических композиций в жанре джаз-модерн».

Цель данной работы – выявить и теоретически обосновать специфику создания хореографических композиций в жанре джаз–модерн.

Объект исследования – процесс создания жанра джаз – модерн.

Предмет исследования – технология создания хореографических композиций в жанре джаз-модерн.

В соответствие с указанной целью, **задачами** выпускной квалификационной работы являются:

1. Изучение научной и учебно – методической литературы по теме исследования;
2. Уточнение содержания понятия «джаз – модерн», применяемое к современному хореографическому искусству;

3. Выявление элементов актерского мастерства, которые могут быть использованы в постановке современных хореографических композиций в жанре джаз – модерн;

4. Создание современных хореографических композиций в жанре джаз-модерн;

5. Описание технологии создания современных хореографических композиций в жанре джаз – модерн.

Методы исследования:

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

– эмпирические: постановка хореографических композиций в жанре джаз – модерн, разработка костюмов.

Ключевые слова: ДЖАЗ–МОДЕРН, КОМПОЗИЦИЯ, СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, ИСТОРИЯДЖАЗ–МОДЕРНА, ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ, СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПОСТАНОВКА ТАНЦА.

Практическая **значимость** выпускной квалификационной работы: данные хореографические композиции в жанре джаз–модерн можно использовать в учреждениях дополнительного образования и в досуговых учреждениях.

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

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖАНРЕ ДЖАЗ – МОДЕРН

1.1. Джаз – модерн танец как жанр хореографического искусства

Джаз – модерн – самостоятельная форма хореографического искусства, где по-новому соединились движения, музыка, свет и краски, где тело обрело свой язык. Джаз – модерн утверждает людей в том, что искусство есть продолжение жизни и постижение себя, что им может заниматься каждый, если преодолеет в себе страх, лень перед неизведанным.

Джаз – модерн в отличие от классического танца использует все новое, все окружающее. Он подвижен, непредсказуем и не обладает правилами, канонами. Он пытается воплотить в хореографическую форму окружающую жизнь, новые ритмы, манеры, создает новую пластику. Поэтому Джаз-модерн интересен и близок молодому поколению [1, 74с.].

Джаз – модерн является направлением танцевального искусства, которое берет свое начало в 20 веке. Оно включает в себя несколько различных школ танца и распространено на территории многих стран, используемое различными хореографами, балетмейстерами и педагогами. Основным их общим стремлением является огромное желание создавать такой танец, который выражал бы эмоции и настроение человека того времени.

Истоки этого танцевального направления связывают с учениями Ф. Дельсарта о естественной пластике человека, а также с системой Э. Жака-Далькроза о ритмическом воспитании человека. Основоположником именно исполнительской части танца принято считать А. Дункан. [1, 24с.].

Ее творчество связывают с периодом творческого спада балетного танца (кроме Российского балета) так как она агитировала исполнителей заменить его «свободным» танцем. Она настаивала на «раскрепощении» тела, отходя при этом от канонов европейского классического балета.

Под музыку композиторов – классиков при помощи свободных от правил движений она стремилась выразить на сцене свои чувства и настроения донося их таким образом до зрителя. Прототипом для А. Дункан являлась искусство и танцы античных персонажей.

По примеру А. Дункан стали появляться и другие сторонники «свободного» танца. Ими являлись как ее воспитанники и последователи, так и иные исполнители, которые по-своему трактовали те же зачатки танца: Лои Фуллер, Мод Аллан, Рут Сен-Дени и другие. За счет того, что все они были американцами основные их выступления происходили на территории Европы, где происходило их разностороннее становление и развитие в период 20-х годов. Его называли «ритмичным танцем», новым «художественным танцам», «немецким танцем», «свободным танцем» и «современным выразительным» танцем. В Австрии и Германии джаз – модерн был особенно распространен, периодически полностью вытесняя классический балет. Особого внимания заслуживают такие исполнители как сестры Визенталь, Г. Боденвизер, Г. Лейстикова, А. Сахоров и его жена К. Фондерп, а также педагог-постановщик Р. фон Лабан со своими учениками К. Йоосс, Мари Вигман.

Р. Лабан в основном изучал принципы движений человека, его механику и психологию, а также анализировал движения в пространстве. Многие танцевальные школы в дальнейшем использовали его теорию как основу создания своих учреждений, которые в следующее десятилетие были распространены в Германии.

Популярная танцовщица данного направления Н. Вигман также, как и А. Дункан изначально настаивала на идее эмоциональной трактовки музыкальных произведений, хотя периодически могла обойтись полностью без музыки, имея только ритмическое сопровождение. Но в отличие от А. Дункан ее исполнение не было простым и непосредственным. Она интересовалась сильными душевными потрясениями, острыми переживаниями и харизматичными образами, при этом не пытаясь искать в

танце только гармонию и красоту, так как считала страшное и уродливое также достойными внимание. Аналогичная черта была характерна и для некоторых других немецких мастеров «выразительного» танца, творчество которых тесно связывалось с немецким экспрессионизмом.

Активно стали подниматься темы отчаяния, страдания, страха и смерти. Каждый танцор пытался в своем произведении обратиться к какой-либо социальной проблеме. Особенностью же немецкого балета 20-х начало 30-х годов было непосредственное примыкание к левому театру. Творчество К. Йоосс было ярким тому доказательством.

Параллельно развитию немецкого джаз – модерна, развивался и джаз-модерн в США, где Рут Сен-Дени совместно с Тедом Шауном в 1915 году организовали труппу и школу «Денишаун», что повлекло нарастание популярности этого танцевального направления.

За счет того, что Т. Шаун пришел к танцам от религии, каждое его исполнение являлось своеобразной проповедью призывавшей людей оставаться сильными, мужественными и простыми. В своих танцах он демонстрировал ловких, атлетически сложенных, трудовых людей, особое внимание при этом уделяя индейским танцам.

Марта Грэхем, Чарльз Вейдмен, Дорис Хемфри и многие другие ученики школы «Денишаун» как танцовщики прославили своим профессионализмом стиль джаз-модерн. В отличие от своих учителей они не только изучали принципы движений тела человека, но помимо этого разрабатывали различные теории танца. В Америке же теории танца джаз-модерн Германии также нашли свое применение, что поспособствовало различным деятелем культуры, например, Хани Кольм, который открыл в США школы танца по этому направлению.

Марта Грэхем являлась одной из ведущей танцовщицей стиля джаз-модерн своего времени и желала «раскрыть внутреннего человека» в танце. В своих представлениях, которые зачастую были основаны на библейских или античных мифах она пыталась дать анализ человеческих страстей:

трагическому мироощущению, сопротивлению страху, ревности, любви и сомнениям.

До начала Второй мировой войны взаимоотношения между балетом и джаз – модерном было только антагонистическим, после же ее окончания стало заметна связь этих двух видов танца. Некоторые танцевальные связки и элементы джаз – модерна были заимствованы из классической школы танца. Так появлялись народные танцы. Балет в свою очередь пользовался опытом сторонников во время создания экспрессивно – драматического образа героя.

Американские коллективы, такие как Хосе Лимона, Пирл Праймюс, Кетрин Данхем, Мерса Каннингэма и другие, в послевоенные годы начали набирать популярность. Джаз-модерн стал одним из ключевых элементов музыкального театра того времени, что позволило использовать его в мюзиклах, кино и балетных представлениях. Американские балетмейстеры прониклись истинной любовью к джаз – модерну.

После прихода к власти фашистов в Германии развитие хореографических направлений было приостановлено, что стало причиной оттока опытных хореографов, таких как Р. Лабан, Грета Палукка, М. Вигман, К. Йоосс и других из страны. Но после окончания войны появилось множество новых балетмейстеров джаз – модерна: Хенн Хаас, Лило Грубер, Ивонне Георги и другие. Во время создания своих собственных спектаклей они старались связать воедино классический танец и джаз – модерн, которые даже начали преподавать в большинстве балетных школ. Помимо Германии и США джаз – модерн полюбился жителям Кубы, Мексики, Нидерландов, Швеции и других стран.

С течением времени джаз – модерн стал преследовать идею природного движения, а не искусственного это явление было спровоцировано тем, что в джаз – модерне используются движения тела свойственные человеку в повседневной жизни, а не что-то запредельное. Возможно, это необходимость была вызвана тем, что данное танцевальное направление требует полный контроль центром тела человека, то есть, центр

корпуса – грудной отдел позвоночника. И для владения всеми движениями танца данный контроль просто необходим. Смысл заключается в циркуляции движения выходящего из центра тела и возвращающегося туда вновь. Движение является энергетическим потоком, которое идет при сокращении мышц к центру тела и возвращается наружу при их вытягивании. Абсолютный контроль над центром своего тела позволяет управлять в естественной форме руками и ногами и при этом сохранять полный баланс танцовщика.

Термин «контракция», введенный Мартой Грэхем является ключевым понятием выражающим данный принцип движения тела. Поэтому, если центром корпуса является толчковое или тянущие движение вперед, то спинные мышцы в этот момент будут сокращаться, а грудные и мышцы верхнего пресса, наоборот, удлинятся. Это называется контракцией вперед – по направлению импульса движения. Если же, наоборот, центром корпуса является движение назад, то грудные мышцы и мышцы верхнего пресса будут сокращаться, а, итак широкие, мышцы спины – удлинятся. Это явление называется контракцией назад.

Боковой контракцией называется движение, выполненное центром корпуса в сторону, например придвижении вправо мышцы левой стороны корпуса будут сокращаться, а с правой удлинятся, но а при движении влево наоборот. Реакцией называется мышечное действие, противоположное контракцией. В основном оно следует после нее.

По характеру движения контракция может быть тянущей, пульсирующей, толчковой, резкой и так далее, ну а по амплитуде либо глубокой, либо не глубокой. Контракция является как средством выразительности, так и техническим приемом. Владение телом, которое является инструментом хореографа, включает в себе всю суть художественной выразительности танца. Танцевальное образование напрямую связано с анатомией и кинематикой. Эта связь обоснована необходимостью танцовщика знать строение тела человека и законы

движения его. Причиной тому можно назвать меры для избегания травм и достижения эффективности и эффектности танцевальных движений. Нужно знать принцип работы противодействующих мышц, чтобы уметь направлять энергию их движений против друг друга, а не против себя.

Важнейшим принципом является осознанное стремление к полной эффективности движений. Во время выполнения каких-либо движений следует расходовать на них только то количество энергии, которое необходимо. Нет необходимости делать лишние движения. Для исполнения какого-либо движения грамотно и выразительно надо уметь выделять энергию в правильном направлении постепенно.

Другая же идея основывается на том правиле, что у каждого действия есть равное ему противодействие. Этот принцип работает не только с неодушевленными силами и предметами, но и с человеком. Танцовщик должен чувствовать все потоки энергии, которое одновременно текут в разных направлениях. Осознание данного принципа применяется на практике и позволяет выполнять движение более убедительно, качественно и технически правильно.

Во всех хореографических направлениях выразительные средства тесно связываются с техникой исполнения. Для наполнения смыслом танцевальных движений эмоциональность должна быть неотъемлемой частью самого танца. Танцевальность должна проявляться в моменты связующих элементов между танцевальными движениями и связками. Танец нельзя передать словами. Он передается эмоциями и техничным исполнением многих танцевальных компонентов.

1.2. Структура современной хореографической постановки

Замысел – это первое и самое главное звено в творчестве постановщика танца. От значения, задумки зависят глубина и степень художественного обобщения жизни в произведении.

Темой для возникновения замысла могут стать картины из жизни народа, нравственные устои и уклад, образы одухотворенных людей и другое. Также могут повлиять изобразительное и прикладное искусство. Иногда они порождают содержание танца. Задумка некоторых постановок берет свое начало в литературных произведениях.

Утвердив замысел произведение, постановщик решает, на каком жизненном материале будет основываться образ танца. Исторический и этнографический материал помогают лучше узнать нравы и обычаи народа, его характер, этику и взаимоотношения между людьми. Помимо этого, следует ознакомиться с музыкой, живописью, песенной и литературной культурой народа. Нередко случается, что после изучения материала постановщик полностью изменяет первоначальную постановку.

Профессор Р. Захаров в процессе создания новых хореографических композиций выделяет пять звеньев, которые связаны друг с другом.

1. Возникновение замысла, идеи, темы будущей композиции.
2. Появление композиционного плана или музыкально – хореографического сценария, который создается для композитора.
3. Процесс создания музыкального произведения.
4. Период сочинения хореографической композиции.
5. Постановка всего сочинения в репетиционных залах.

С греческого языка термин «композиция» переводится, как «составление». Композиция есть важный организующий компонент художественной формы, который придает произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг к другу и целому.

Произведение создает балетмейстер – это может быть сочинение балета, сюжетного, детского и тематического номера, хоровода и так далее. Композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, они основываются на определенном музыкальном материале. Композиция отражает особенности музыкального произведения, строится по законам драматургии.

В композиции необходимо различать рисунок танца и хореографический текст, поэтому В.Ю. Никитин в своей работе «Композиция и постановка танца в современной хореографии» отмечает: «Художественное произведение в любом виде искусства – это всегда единое композиционное целое. Многие искусствоведы пытались найти те общие принципы композиции, которые объединяют работы различных авторов. Исследовались такие понятия, как авторский стиль, манера, замысел и так далее. Однако ни один исследователь не смог найти то главное, что делает художественное произведение единым по духу и стилю, несущим художественную идею, востребованную зрителем» [11, 141 с.].

В данной работы автор останавливается только на составляющих частях композиции, которые относятся к любому виду искусства, но исследует их применение в хореографии. К данным элементам относятся:

1. Мотивы;
2. Повторение;
3. Вариации и контрасты;
4. Кульминации и кульминационные моменты;
5. Пропорции и сбалансированность частей;
6. Переходы (связывание);
7. Логическое развитие и единство.

«Мотив сам по себе не является художественным произведением, но может послужить основой, если:

- Будет повторен несколько раз, для того чтобы зритель его запомнил;

- Без вариаций и контрастов повторение мотива будет выглядеть однообразным и скучным;
- Без кульминации мотив лишается своего содержания и не может донести идею автора;
- Без соразмерных пропорций мотив может быть сведен или, наоборот, стать господствующим;
- Без логичных переходов мотивы никогда не выстроятся в единый хореографический текст, и будут выглядеть изолированными движенческими фразами;

Без логичного развития от мотива к мотиву может быть утеряна идея танца. Мотивы не только определяют движение, они определяют сценографию и свет, линии и формы пространства, образы и логику поведения исполнителей» [9, 38 с.].

Вариации и контрасты. Данные элементы композиции различаются, но также они дополняют друг друга. Вариация – это видоизменение мотива, то есть некое изменение хореографического текста, который уже использовался.

Контраст требует введения совершенно иного материала, который противопоставляется уже использованному мотиву. Естественно, этот контрастный материал можно назвать новым мотивом. По мнению В.Ю. Никитина, для успешной презентации танцевального хореографического произведения необходимо использовать оба этих элемента.

Вариация дает интересное логическое развитие целого, обеспечивая его необходимыми средствами для повторения темы, чтобы зритель увидел ее в различных ракурсах и лучше ее понял. Контраст всегда бывает неожиданным, он вносит изменения, которые дают новые краски, и очень часто контрасты становятся кульминациями или кульминационным моментом. Контрасты могут состоять за счет изменения времени, то есть

контрасту медленному мотиву, представленному в маленьком пространстве, будет контрастен мотив, представленный в большом пространстве.

Возможно изменение силовых характеристик: мотив легких движений противопоставляется мотиву акцентированных и напряженных движений. Контраст не всегда появляется внезапно, движения могут постоянно убыстряться, может постепенно возрастать напряжение, может постепенно изменяться пространство.

Кульминация и кульминационные моменты. «Кульминация – это вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводят к этой вершине» [11, 64 с.].

Достаточно долго считалось, что в хореографическом произведении должна быть только одна кульминация, и обычно она выстраивалась не хореографическим, а драматическим способом, то есть идея, которую пытался донести постановщик, должна была в определенный момент получить свое разрешение. А поскольку эта идея всегда носила реалистичный характер, то ее выражение строилось по законам драмы, то есть на конфликте каких-то противоборствующих сил, которые в кульминации, с помощью, а не за счет движения одерживали победу или погибали. Именно на таком разрешении конфликта в кульминации построено все романтическое балетное искусство. Поэтому кульминация в подобных спектаклях всегда была одна, и после нее могли быть только развязка и финал.

В современной хореографии, когда произведение решается только с помощью движения, без привлечения драматургии, кульминаций может быть несколько, и каждый зритель, в зависимости от своего восприятия, может сам определить для себя наиболее важные кульминационные моменты. В восприятии произведений современного искусства не может быть двух одинаковых мнений, и совершенно не обязательно, чтобы два человека

одинаково выделили кульминационные моменты в хореографическом произведении. Конечно, возможно «суперкульминация», особенно если это сюжетное произведение, но в этом случае уже от постановщика зависит, чтобы именно на этот момент зрители обратили особое внимание.

По мнению В.Ю. Никитина, этого можно достичь следующими способами:

- Достижение кульминации с помощью самого движения: за счет повторения, выделения паузой, акцентом, резкого изменения (контраст);
- Достижение кульминации за счет изменения силовых и временных характеристик, постепенное нарастание по силе или по времени, внезапное изменение динамики за счет неожиданных акцентов, резкое изменение ритмической модели;
- Достижение кульминации за счет изменения пространства, резкое изменение величины пространственной модели (размер, уровень, направление), изменение фокуса движения, изменение качества движения за счет его расширения или уменьшения;

Достижение кульминации за счет изменения отношений исполнителей, неожиданный контраст движений в группе, увеличение или уменьшение количества исполнителей. В сюжетном произведении – изменение образа и в зависимости от этого движущего мотива» [11, 49 с.].

Рисунок в широком смысле – изображение, очертание какой-либо поверхности. Рисунок танца (хореографический рисунок) – это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке. Рисунок танца можно зафиксировать, отобразив на бумаге не движения танцоров, а их перемещение по сценической площадке. Как и всякая композиция, он должен был подчинен основной идее произведения, эмоциональному состоянию героев, проявляющемуся в их поступках и действиях. В древние времена наиболее развитым в композиции танца был именно рисунок: взять хотя бы танец ликования вокруг убитого животного, который чаще всего строился на движении по кругу. И.В. Смирнов в своей работе «Искусство

балетмейстера» высказывает предположение, что с появлением земледелия наряду с круговым появляется и линейное построение рисунка танца. Это в какой-то степени связано с отражением в нем трудового процесса полевых работ. Со временем из-за усложнения хореографии рисунок становился разнообразнее.

Рисунок танца организует и систематизирует движения танцующего, помогает вычлнить хореографический текст. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенные психологические воздействия, например:

1. Горизонтальное – спокойный, статичный характер.
2. Вертикальное – возвышенный характер.
3. Диагональное – возбуждающий, динамичный характер.

Танец делится на бытовой и сценический. Бытовой, фольклорный, народный танцуются для себя, а сценический – для зрителя. В фольклорном танце наиболее распространен круг, переходы, линии. Расчета на восприятие со стороны в фольклорном танце не было – его можно смотреть со всех сторон.

Хореографические рисунки строятся по определённым сценическим законам. Чтобы рисунок просматривался из любой точки зала, балетмейстер отмечает расположение мест в зале, что осуществляется при помощи сценического восприятия.

Музыка должна быть обработана для сцены, нельзя использовать фольклорный вариант. Логика развития рисунка предусматривает связь предыдущего рисунка с последующим: каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. Рисунок должен быть завершённым и переходить из одного в другой. При сочинении танца широко используется принцип лейтмотива, повтора композиционного рисунка. В эту часть нередко включаются специфические движения, жесты, позы, игровые моменты, которые также проходят через весь номер. Они чаще всего завершают

рисунок, танцевальную композицию, фигуру танца, придают ему своеобразие, оригинальность.

Контрастность – одно из активных средств выразительности в хореографии. Так, ярким, впечатляющим становится и простой рисунок, если перед ним шел сложный. Ж. Новерр писал: «Некоторое знакомство с геометрией может принести здесь немалую пользу: наука это внесет ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст четкость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению большой блеск» [9, 34 с.]. Ж. Новерр приводит пример со сценой охотников: на переднем плане располагаются высокие, на заднем – маленькие, чем создается иллюзия линии горизонта.

Симметрия, асимметрия, объемность в построении танца. Симметрия – это зеркальное отражение, а асимметрия – это противоположность. Симметрия, равновесие, создается за счет повторяемости геометрических фигур в пространстве через равный промежуток времени. Человека в жизни радует равновесие, созвучие, состояние покоя. Асимметрия характеризуется нарушением равновесия, спокойствия и так далее. Жизнь – это постоянное развитие, безостановочное движение, а само развитие происходит при столкновении противоположных интересах, которые приходя к консенсусу рожают согласие. Чем продуктивнее и гармоничнее борьба, тем больше радости она может принести человеку. Так в композиционном построении следует избегать асимметричности и приближаться к симметрии [11, 72 с.].

Объемность в композиционном построении танца рассматривается не только как отдельная геометрическая форма, но и как синтез нескольких геометрических форм. За счет объемности построения фигура не только видна со всех сторон, но и оказывает условия для воздействия построения на зрителя. Ярким примером является диагональ, которая представляет образ объемной фигуры, в отличии от шеренги или колонны. На создании

объемности влияют такие факторы как, движение формы в пространстве и верхний рисунок.

Термин драматургия происходит от древнегреческого слова «драма», означающее действие. Со временем этот термин стал относиться не только к драме, но и к хореографическому искусству.

Тема раскрывает то, о чем идет речь в произведении, объект изображения, то есть область воспроизведения. Тема в отличие от идеи, всегда конкретна. Тема – объективная часть произведения, и идея – субъективная его часть. В произведениях искусства темы и идеи едины между собой. В наше время при создании или анализе хореографического произведения различают пять основных частей:

1. Экспозиция (знакомство зрителей с действующими лицами). Экспозиция помогает составить представление о характере героем.
2. Завязка. Завязка и начало действия.
3. Ступень перед кульминацией (развитие действия). Часть произведения, в которой разворачивается действие.
4. Кульминация (наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения). Наивысшая эмоциональная динамика развития сюжета и взаимоотношений героев.
5. Развязка (завершает действие) – идейно-нравственный итог сочинения

1.3. Особенности создания сценического образа

Для создания сценического образа важной составляющей являются уроки по актерскому мастерству, которые имеют большое значение при создании современных постановок.

Актерское мастерство – это профессиональная творческая деятельность в области исполнительских искусств, которая состоит в созданиях сценических образов [4, 14с.].

Принцип актерского искусства – это перевоплощение. Перевоплощение разделяется на внешнее и внутреннее. Метод постижения истины различается в зависимости от техники, школы, факторов внешнего вмешательства в построении роли.

Искусство актера – это искусство создания сценических образов. Исполняя определенную роль, актер уподобляет себя лицу, от имени которого он действует в современном номере. Материалом создания персонажа являются природные данные актера, такие как память, воображение, эмоциональность и так далее.

Главная особенность искусства актера является тот факт, что «процесс актерского творчества в своей конечной стадии всегда завершается на глазах у зрителей в момент спектакля, концерта, представления» [10, 75с.].

Сценический образ – это объединение внутренних качеств персонажа, то есть «характера», с внешним качеством – «характерностью».

Создав сценически образ героя, танцовщик, не только раскрывает его духовный мир через действия, поступки, слова, переживания, но и передает с достоверностью его манеру поведения и внешность [10, 106с.].

Человек, посвятивший себя профессии актера, должен обладать определенными природными данными: темпераментом, воображением, фантазией, памятью, голосом, дикцией и исполнительской техникой.

Артистичность включает в себя не только внешние данные, способность менять обличье, но и умение мыслить на сцене, выражать в роли личное отношение к жизни.

Актерское творчество включает в себя два неразрывных источника: жизнь – с ее богатством и разнообразием, и – внутренний мир художника, его личность. [9, 68с.].

Дарование и подлинное мастерство подразумевает и выразительность речи, и богатство мимики и интонации, и оправданный жест, и владение искусством звучащего слова, пения, ритма, движения.

Главные выразительные средства исполнителя современной хореографии – это действие в образе, действие, которое является органическим сплавом его психофизического и словесного действий [2, 146с.].

Танцовщик и актер призван воплотить на сцене авторский замысел и замысел режиссера; выявить художественный смысл произведения, обогатив трактовкой, исходя из опыта наблюдений, жизненного опыта, своих размышлений и собственной творческой индивидуальности.

Индивидуальность актера – это мир сознательных и подсознательных интересов, которые копятся в его эмоциональной памяти; это и природа его темперамента (открытого, скрытого, сдержанного); это и данные и так далее. Сохраняя богатство творческой индивидуальности, разнообразие в выборе изобразительных средств, актер подчиняет свое творчество главной задаче – через созданный сценический образ, раскрыть идейно-художественную суть произведения.

На протяжении двух столетий между собой борются два противоположных взгляда на природу актерского искусства. В один период побеждает одна точка зрения, а в другой – другая. Борьба между двумя течениями сосредотачивается на вопросе о том, что требует ли природа актерского искусства, чтобы актер жил на сцене чувствами персонажа, или же сценическая игра основана на способности актера одними техническими приемами воспроизводить форму человеческих переживаний, внешнюю сторону поведения. «Искусство переживания» и «искусство представления», – так назвал К.С. Станиславской эти борющиеся течения.

Актер «искусства переживания», по мнению К.С. Станиславского, стремится переживать роль, то есть испытывать чувства, каждый раз, при каждом акте. Актер «искусства представления» стремится пережить роль лишь однажды, дома или на репетиции, для того чтобы сначала познать внешнюю форму естественного проявления чувств, а затем научиться воспроизводить ее механически [16, 271с.].

Основной задачей мастерства постановки стоит простой тезис: зрелище должно вызывать эмоциональную реакцию аудитории. В данном случае специфика эмоции не имеет значения. Она может быть позитивной или негативной, но она должна быть. Что скучное, то плохое. Выступление может быть скучным по нескольким причинам:

- Шаблонность. В случаях, когда образ уже использовался неоднократно разными исполнителями. Нужно предлагать что-то новое, яркое и харизматичное.
- Монотонность. С каждой новой связкой зрителю нужно предлагать что-то новое: эмоции, характер, настроение. В противном случае его внимание переключится на что-то более интересное.
- Чужеродность. Это происходит в тот момент, когда исполняемый образ по характеру не приемлем с исполнителем и чужд ему. Актёр не может с воодушевлением изображать того, кто его не вдохновляет.
- Сосредоточенность на движениях. Когда исполнитель зациклен на техничном исполнении роли и при этом сам не переживает её.
- Непонимание хореографом той истины, что танцевальная техника рождается из сценария (действий) и внутренних переживаний героя, а не наоборот. У каждого исполняемого движения имеется свой собственный психофизический смысл. Без учета этой истины постановка выглядит как бессвязный набор слов в тексте.

Для того чтобы избежать этих ошибок и не вызвать скуку у зрителей, можно обратиться к самой лучшей школе актерской игры - к игре по системе Станиславского. Не многие в хореографии вспоминают о Станиславском, но это зря. Ведь именно у него получилось сформулировать «естественные, природные законы творчества, которые поддаются сознательному освоению» - это значит то, что именно он придумал метод, который может взять на вооружение любой человек и точно получить достойный результат в любой из творческих областей. И в танцах в том числе.

Сама же система Станиславского предполагает наличие двух главных этапов работы над художественным образом (ролью):

Система Станиславского: застойный период или «разведка умом». Огромное внимание Станиславский уделял осознанию самими актерами их персонажей. Нужно понимать человека, которого играешь. Именно поэтому само знакомство с ролью начинается с интеллектуальной разведки всех имеющихся деталей жизни героя. И не только тех, которые проявляются на сцене, а также тех, которые остаются за кадром.

Вторая важная часть «разведки умом» в системе Станиславского - это формулирование «сверхзадачи» исполняемого героя, или, другими словами, - главной цели, к которой он движется в течение всей своей жизни. От этой цели будут полностью зависеть все его действия и чувства.

Станиславский считал, что ключом к роли является точная и ясная формулировка сверхзадачи персонажа.

После того, как «разведка умом» завершена, актеры начинают воплощать свои роли на сцене. И в этот момент проявляется еще одна очень важная черта системы Станиславского – импровизация.

Актеру изначально абсолютно запрещается использовать авторский текст. Он должен играть роль своими собственными словами, импровизируя, полагаться лишь на собственное понимание смысла действий персонажа. «Зурубежные репетиции» Станиславский считал непригодными и убивающими все живое действие в постановке. Так же он относился и к перемещениям по сцене, использованию реквизита, жестов, деталей взаимодействия с партнерами. По Станиславскому, это выполняется в виде импровизационных этюдов, основываясь на собственном понимании характера героя. Каждый исполнитель в этюдах пробует различные варианты действий, проверяет точность своего понимания в речи движениях.

И еще один особо важный элемент постановки – это тот факт, что действие разворачивается исключительно через конфликт. Только лишь конфликт может раскрыть характер персонажа. Только конфликт порождает глубокие

эмоции. Только конфликт раскрывает настоящие ценности персонажа. Не имея конфликта теряется жизнь пьесы и глубина актерской игры.

Если у вас имеется понимание характера персонажа и небольшая история его жизни, которую вы хотите исполнить в танце, то начинать следует именно по системе Станиславского:

- Нужно определить самые главные обстоятельства жизни своего персонажа: имя, возраст, образование, место жительства род занятий, его любовь, друзей и врагов, его привычки, сильные и слабые стороны. Иллюзорный мир, в котором живёт герой также нужно продумать во всех мелочах. Чем подробнее продуманы все обстоятельства жизни героя, тем легче вам будет создавать художественный образ персонажа.

- Определите сверхзадачу своего героя: главную цель жизни, к которой он стремится. Сформулировать ее максимально ясно и доходчиво.

- На следующем этапе нужно выделить главный конфликт жизни вашего персонажа: что или кто мешает ему достичь сверхзадачи. Продумайте, чем готов пожертвовать ваш герой, чтобы добиться желаемого результата? Чем значимее жертва - тем значительнее цель, тем интересней персонаж.

- Далее продумайте сценический образ вашего героя, исходя из «разведки умом». Костюм, атрибутика, характерные действия на сцене, которые рождаются из внутреннего конфликта и истории, освещение, которое подчеркивает конфликт. Если имеется такая возможность, то и декорацию, в которой происходит действие.

- После этого вам следует начать импровизировать на тему выдуманной истории. Если вам хочется включить в танец определенные трюки, то лучше отложить их до тех пор, пока не подберёте движения, раскрывающие характер вашего героя. Главное помните, что в системе Станиславского актерам запрещается прибегать к авторскому тексту до тех пор, пока все слова, интонации и действия не будут достаточно естественными и реалистичными. Этот же принцип работает и в постановке

танца. Запрещается исполнять какие-либо трюки и эффектные связки, пока вы не прочувствуете образ на себе.

- Наденьте на себя костюм, подберите подобающий образу реквизит, позволяющий вам натуральнее обыграть характер вашего персонажа. Выставьте на сцену предметы, которые помогут вам поведать историю и станут вашим оружием в борьбе за внимание зрителя. Возможно, будет уместно включение элементов различных танцевальных стилей, для того чтобы создать колорит вашего персонажа, основываясь на его жизненной истории.

- После того, как вы сумеете почувствовать, что вы со своим героем – это одно целое, что ваши собственные движения выражают его чувства, конфликт его ситуации и историю, можно вводить в постановку заранее поставленные трюки и хореографические связки. Но их исполнение уже будет не формальным, а с особой чувственной подачей.

Актерское мастерство возникло еще в глубокой древности, во времена первобытных людей.

В эпоху первобытного строя в каждом племени существовали ритуалы, которые несли в себе сакральный смысл и выполнялись с усердием. На каждом шагу древний человек сталкивался с различными ритуалами такими как: пляски, разнообразные игровые сцены, воспроизводящие жизнь богов или отношение животного и человека. Ключевой фигурой таких действий становился шаман, устраивая из ритуала целое представление. Чтобы в движениях было больше выразительности и смысла шаманы стали использовать костюмы и маски. Но основной задачей оставалось эмоциональное воздействие на соплеменников, что стало прототипом современных актеров и зрителей. Сейчас этот период называют «пратеатр», захватывающий целый этап появления актерской культуры.

На следующем этапе развития наблюдается разветвление театра и актерского мастерства. Если развитие театра брало свои истоки в странах Востока, то зарождение актерского мастерства берет начало в Древней

Греции, где профессия актера была актуальна, так как большинство полководцев нуждались в профессиональных ораторах. Несмотря на потребность и привлекательность профессии, она была достаточно сложной и затратной по энергии, ведь актеру нужно было донести до каждого зрителя идею представления без каких-либо акустических приспособлений. Их лица были закрыты масками, а на теле были громоздкие специфичные костюмы и только голос мог передать всю гамму эмоций и чувств.

В конце XIX и начале XX веков актерская профессия получила свою престижность. Это было связано с появлением режиссерского театра, что в свою очередь повлекло появлению новых актерских методик. Рабочим инструментом в актерской профессии является сам актер. Именно с ним работают режиссеры, постановщики, костюмеры, визажисты, а сам актер использует только свою харизму, голос, внешние данные и внутренний запал. Профессиональный актер может заставить прочувствовать всю палитру чувств, переживаемых героем, а непрофессионал может свести на нет старания всей театральной группы. Актер ограничивается только задачами, которые ему ставит постановщик, но безграничен в выборе способов их реализаций.

Вся история танцевального искусства свидетельствует о важности актерского мастерства у танцовщиков. Мастерство танцовщика предполагает умение пользоваться как техникой, так и актерской игрой, нужно чувствовать музыку, ритм, динамику движения и, используя пластику тела и танцевальные жесты, доносить смысл произведения. Все это помогает отобразить пластическую характерность образа и его эмоциональное состояние.

Во время становления классической школы танца обучение искусству хореографии происходило с опорой на индивидуальный опыт и личное усмотрение педагога. Например, Х. Иогансон рассматривал технику как средство выразительности, а не цель. В.Д. Тихомиров утверждал, что «в подготовке к овладению искусством классической хореографии существуют

две основные части: это, во-первых, техника искусства, а во-вторых, художественная выразительность». А.А. Горский предавал меньшее значение технической стороне, чем артистичности. [20, 59с.].

Со временем специфика танца меняется, усложняются комбинации и элементы. Иногда, совершенствуясь и стремясь сделать танец эффектнее, хореографы и танцовщики забывают об основном отличии русской школы танца – музыкальность и одухотворенность пластики. В погоне за техникой, преподаватели не ставят первоочередной целью развитие выразительности и артистичности. В свою очередь это влечет потерю хореографического подтекста, что вызывает неодобрительные отзывы критиков и зрителей.

Требуются годы практики, чтобы молодой танцовщик, даже с отличными профессиональными данными, стал танцующим актером и свободно выражал смысл танца. Поэтому наряду с развитием техники нужно развивать и артистизм. Порой, это важнее, чем просто техничное исполнение элементов. С этой проблемой на протяжении долгого времени развития танца боролись многие мастера-педагоги.

В современной хореографии важную роль играет артистичность. Воспитывать артистическую эмоциональность необходимо предоставляя ученикам полную свободу проявления чувств, соответствующих музыке, выражая их через движение. При этом движения должны быть логичны содержанию музыки.

Уроки танца джаз – модерн базируются на принципах построения учебных занятий для формирования индивидуального стиля танцовщика. Поэтому часто педагогические клише становятся одной из главных причин проблемы автоматизма и невыразительности танца. Чтобы избежать этого, преподавателям следует изучать новые приемы и способы обучения. Это усложняет задачу хореографа, но дает танцу выразительность и эмоциональность. Артист современного танца, прежде всего, актер, а после этого танцовщик. Но для выразительности требуется безупречная современная танцевальная техника [10, 16с.].

Подводя итоги, следует отметить, что техника танца очень важна, но основная суть танца передается от танцовщика зрителю именно актерской игрой и эмоциями, засылаемыми в зал.

Хореографический образ – это способность пропускать все сквозь эстетическую призму, а художественный образ – это особая форма отражения жизни.

Хореографический образ отображает конкретный характер человека, животного, птицы и так далее. Характер героя раскрывается при помощи изображения линий его поведения, действий и поступков. Следует рассматривать хореографический образ вместе с музыкальным сопровождением.

Каждый хореограф по-своему использует примеры создания произведений. При создании образа героя, хореографу нужно знать психологию характера данного персонажа. Это помогает правильно выстраивать линию поведения героя произведения.

Одно из основных значений имеет танцевальный язык: именно он передает зрителю замысел хореографа. Важен не только смысл текста, но и его интонация, к ним относятся:

1. Поза является составной частью каждого движения. Поза – это положение, принимаемое человеческим телом. В хореографии поза – это остановка в движении, его исходные или конечные моменты, поза – неотъемлемая часть движения.

2. Мимика – это игра лица, которая передает эмоциональное состояние, реакция, действия.

3. Ракурс – расположение исполнителя относительно зрителя или другого исполнителя. Ракурс служит для наиболее эффективной передачи движения.

4. Жесты. Язык жестов включает знаки, используемые для языкового общения наряду со звуковой речью или взамен ее.

В погоне за изображением мельчайших деталей быта, хореограф-постановщик может потерять основную тему произведения. Особенно сложно для хореографа изображать образ современника, так как зритель может заметить фальшь в действии героя. В образе должны быть черты индивидуальности без сглаживания образных характеристик.

Современный уровень и особенности развития танцевального искусства, дают основания утверждать, что в исполнительской трактовке танца пропадает одна из его главных особенностей – художественная выразительность.

Техника сценического танца со временем становится сложнее, но танцовщики иногда стремятся к эффектности исполнения танцевальных элементов, оставляя без нужного внимания музыкальность и одухотворенность пластичности. Хореографы главной задачей привыкли считать оснащение учеников в техническом плане, что периодически осуществляется в ущерб развитию артистичности и выразительности. В результате всего этого - «хореографический подтекст перестает быть языком, на котором излагают свои мысли исполнители».

Наряду с этим, стилевое разнообразие танца и своеобразные формы хореографического мышления открывают новые грани в отношении выразительной и технико – конструктивной сторон пластического образа, который является художественным знаком, тогда как актер выступает в качестве «носителя» этой знаковой системы.

Мастерство исполнителя танца предполагает профессиональное владение танцевально-выразительными средствами в условиях поставленной сценической задачи. Изучать основы классического танца - значит познавать его выразительные средства и язык. К выразительным средствам, предназначенным для достижения экспрессивного эффекта в танце можно отнести: пластику тела, танцевальное движение – действие, танцевальную позу и жест, динамику пластики, ритм, расположение, перемещение и ракурс фигуры танцовщика (визуально – семантическое значение). Все эти

компоненты системы выразительных средств в сценической реальности имеют определенные знаковые функции. В данном случае происходит намеренное абстрагирование от таких выразительных средств хореографического искусства, как пантомима, мимика, актерское мастерство (средство перевоплощения и раскрытия художественного образа), форма тела танцовщика, костюм, декорация, атрибутика, приемы режиссерского монтажа, световая режиссура и др. Многие из перечисленных средств являются элементами танцевального языка. С помощью танцевально-выразительных средств танцовщик передает информацию, зашифрованную в форме хореографического текста. Эта информация демонстрирует пластическую специфику танцевального образа, отношение к происходящему и содержание всего танцевального действия. Выразительные средства хореографии, рассматриваемые в качестве языковой структуры, имеют общую особенность. Они характеризуются нефиксированной семантикой своих знаков. И именно поэтому в языке танца большее значение имеет выразительная сторона чем техническая. [4, 82с.].

Огромное влияние на русское хореографическое искусство оказало творчество, и педагогическая деятельность А. Дункан. Выразительность являлась основной сутью её хореографии. Каждое её движение было максимально выразительным. Это был период широкого распространения разных типов танца: «выразительного», «пластического», «свободного», формировавшихся на базе разработок теории выразительного жеста Ф. Дельсарта, системы ритмического воспитания Ж. Далькроза, теории выразительного танца Р. Лабана.

В наше время наблюдается назревание необходимости обращения к аналогичным методам воспитания танцевальной выразительности, пересмотреть их, насыщая опытом современных танцевальных педагогических учений. Следует заметить, что в данный период времени в хореографической школе преподавались такие предметы, как мимика и пантомима, где ученики выполняли специальные упражнения и

отрабатывали хореографические связки во время сценической практики, что помогало решать задачи воспитания артистизма, выразительности жестов и движений через осознание пластики образа. Затем приобретенные навыки соединялись с отработанной техникой классического танца. Освоение пантомимного движения, как приближенного к бытовому жесту, что служило переходным этапом к выразительной постановке танца.

Танцевальная педагогика 20-30 годов имела интересную особенность – это отсутствие какой-либо единой методики и широкий размах экспериментального студийного творчества, опираясь на великие образцы театрального искусства, либо полностью отрицая все имеющиеся классические каноны. Педагогические традиции русской танцевальной школы, способы и приемы обучения воспринимались педагогами нового поколения индивидуально, оттачивались до совершенства эстетическими требованиями того времени. Основные черты сохранились, но многое, ценное, осталось невостребованным. В связи с этим в очередной раз появляется острая необходимость обращения к истории отечественной хореографической педагогики, для того чтобы возродить традиции воспитания артистизма и выразительности во время исполнения танцевальных композиций.

Последующий временной отрывок был связан с именем А.Я. Вагановой, которая стала создателем научно – обоснованной методики классического танца. В педагогической деятельности А.Я. Вагановой большая часть внимания уделялась задачам технического характера. Это было направление художественного воспитания физической структуры актера, обретение им наиболее высокой техники для создания поистине выразительного танца. Было вполне естественно, что воспитание профессиональной формы тела, достижение полного баланса, а также освоение танцевальной техники стало основой исполнительского мастерства. Однако нельзя упускать из виду тот факт, что «сами по себе арабески, аттитюды, жете большие и маленькие, еще ничего не говорят, если они не

наполнены мыслью и чувствами. В таком случае это лишь «биомеханические» упражнения – гимнастика». [5, 186 с.].

Это был период времени, когда отечественная хореографическая школа заняла главенствующее место в мире, которое утверждалось учениками А.Я. Вагановой, В.И. Пономарева, Е.П. Гердт и иных профессиональных педагогов того времени. Такие мастера танцевальной сцены, как О.В. Лепешинская, М.Т. Семенова, Г.С. Уланова и другие поражали зрителей не только безупречной техникой исполнения, но и выразительностью и глубокой одухотворенностью танца. Причинами такого успеха была не только природная одаренность артиста, но и в воспитание педагога.

Следующий период, связан с деятельностью нового поколения педагогов-хореографов (40-70 гг.) Изменился взгляд на взаимосвязь «технических» задач воспитания с задачами художественно-творческого характера. В подобном смысле деятельность Н.И.Тарасова как педагога-практика заслуживает особого внимания. Он отстаивал идею естественной природы каждого движения классического танца считал, что, если рассматривать это только в качестве основы обучения, то «язык» танца настоящему обретает ту действительную силу, которой он достоин в передаче смысловой, образной, эмоциональной информации и понимается каждым зрителем. Такой подход открывает ранее неизвестные перспективы творческих изысканий в преподавании танца. Задача воспитания выразительности движений Н.И. Тарасовым решалась во время самого процесса освоения танцевального языка. Также он рекомендовал выстраивать систему обучения таким образом, чтобы воспитанники понимали движения, которые отрабатывают на уроке, как средства выражения своих чувств и мыслей.

Приемы и способы воспитания в учениках танцевальной выразительности, которые в своё время использовал Н.И.Тарасов, возможно, и не являлись четко разработанной системой, но они существовали, о чем свидетельствуют воспоминания его учеников. Задача освоения

выразительных навыков во время освоения языка классического танца ставилась и обосновывалась, но сегодня, к сожалению, мы не имеем конкретных практических рекомендаций по ее решению. Проблему воспитания танцевальной выразительности многие педагоги – хореографы пробовали решать собственными методами, в том числе заимствуя их из иных сфер образования.

Было бы неправильно утверждать, что в наше время проблеме воспитания хореографической выразительности не уделяется должного внимания со стороны педагогов-практиков.

Основная трудность в обучении танцу джаз – модерн заключается в том, что единой целью является воспитание актера – танцора, а достигается это за счёт решения двух разных задач: «технической» и «творческой».

Заучить танцевальные движения это - не значит овладеть лексикой танцевального искусства. Нужно познать смысловые понятия хореографического языка, в этом и заключается основной принцип обучения, который часто игнорируют в хореографической педагогике.

Таким образом, с целью воспитания танцевальной выразительности требуется направлять ученика на достижение внутреннего психо – физиологического ощущения во время исполнения танцевальных движений на основе кинетико – смысловой и эмоциональной творческой установки.

Во время рассмотрения естественной природы танцевальных движений как основы в изучении классического танца, все хореографические элементы будет осознаваться не просто как движения, а как действие, порождённое мыслями и чувствами, наполненные смыслом, и урок не будет восприниматься как процесс заучивания танцевальных связок, а как школа воспитания творческого мышления.

Как известно, главную роль при обучении танцу играет музыкальное сопровождение. Эмоциональная атмосфера, создаваемая той средой, была основой воспитания выразительности, на которую опирался в своей педагогической системе В.Д.Тихомиров. Осознавая этот опыт, преподаватели

классического танца должны уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально связи музыки и танца. Причем музыкальная тема должна восприниматься не приблизительно, а как эмоционально-образное начало, писал Н.И.Тарасов. Именно поэтому нужно стимулировать в учениках желание показывать интонацию музыки в танцевальной пластике.

Воспитывая артистическую эмоциональность, необходимо предоставлять ученикам определенную свободу проявления чувств, отвечающих содержанию музыки, выражать через движения эмоциональное состояние. Причем заданная педагогом комбинация пластических элементов при выполнении какого-либо действия должно достаточно точно соответствовать интонации музыки. В этом случае музыкальный материал является основой, побуждающей к жестуальности и пластическому интонированию. Логический кроме методических задач, должен определять взаимную связь и последовательность движений классического танца, объединенных в учебную комбинацию, и соответствовать содержанию музыкального сопровождения.

Наследие хореографической педагогики насыщено наличием различных приемов воспитания хореографической выразительности. Их систематизация и возможности практического применения являются темами будущих работ. Здесь же следует затронуть проблему принципов моделирования творческого задания в уроке танцевального языка, хотя Н.И. Тарасов писал, что построение комбинированных заданий вовсе не укладывается в рамки признанного метода и зависит исключительно от творческого мастерства педагога.

На сегодняшний день уровень педагогики позволяет достаточно точно обозначить принципы создания учебного задания, которые определяют: пластическую, метроритмическую и пространственную структуру учебного материала, его хореографическую направленность, эстетическую форму и содержание. Но речь здесь пойдет не об модификации этих популярных принципов, а только об их совершенствовании, что позволяет раскрывать

скрытые возможности творческого процесса и конкретизирует задачи, способы и приемы воспитания нужных качеств будущего хореографа.

Кроме перечисленных принципов создания учебных связей требуется выделять один главный это – лаконичное сочетание задач «технических» с творческими и дополнить следующими, ориентированными навыками, направленными на воспитание танцевальной выразительности: логичность движений, заданных педагогом и ориентирование на конкретные эмоционально-образные установки, предполагающей погружение учеников в эмоционально–психическое состояние.

Принципы построения структуры учебного задания и урока классического танца в целом служат, как ориентир в педагогической работе с личной возможностью каждого мастера творчески использовать их, создавая свой собственный индивидуальный стиль и систему преподавания. Существование педагогических штампов в процессе обучения на сегодняшний день порождает множество болезней исполнительского мастерства: автоматизм танца, невыразительность и техницизм. Одно из средств, преодоления всех этих трудностей является возможность поднимать планку требований к педагогу классического танца, расширяя при этом круг задач необходимых для воспитания будущих танцоров, а также вооружение педагогической методикой и новыми приемами обучения. Творческая работа педагога-хореографа заключается в таком случае усложнении задач гармоничного соотношения целей в рамках учебного процесса. [3, 138с.].

Имеющиеся недостатки в исполнительском мастерстве танцоров направляют педагогов на путь совершенствования методики преподавания и, прежде всего, в области развития способности передавать лексикой танца эмоциональную и образно-смысловую информацию. Но одна способность к выразительности в танце мало стоит без наличия средств для ее проявления, без инструмента выразительности – профессионально воспитанного тела танцовщика и навыков технички использования современной танцевальной лексики

Таким образом, сценический образ – это сочетание внутренних и внешних черт человеческой жизни. В танце эти черты раскрываются по средствам хореографии. Хореограф использует танцевальный язык, рисунок танца, драматургические образы и музыку, а танцовщик для их воплощения – актерское мастерство.

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖАНРЕ ДЖАЗ-МОДЕРН

2.1. Хореографическая композиция «Разум»

Хореографическая композиция «Разум» поднимает тему необходимости психологической поддержки в период становления личности.

Главная героиня – девушка, которая не может найти своё место в жизни и поэтому уже находится за рамками душевного равновесия, но две её верные подруги пытаются помочь ей разобраться в себе и искренне поддерживают её. Но все их попытки тщетны. Главная героиня всячески отвергает их помощь и в итоге остается одна. Композиция «Разум» исполняется в стиле джаз – модерн. На протяжении всего танца основной задачей танцоров помимо безупречного исполнения всех хореографических связок и элементов является обязанность передать зрителю те эмоции, которые испытывают все персонажи: жизненную безысходность главной героини, а также полное отсутствие желания менять что-либо и принимать чью-то помощь; дикое рвение людей, окружающих её, не позволить близкому человеку кануть в бездну небытия и бесцельно влачить дальнейшее существование. Справиться с этой задачей может помочь только актёрская игра, которая при помощи мимики, пластики и жестов как бы погружает наблюдателей в разум персонажей. Танцевальная композиция «Разум» исполняется под музыкальное сопровождение песни «Hello» исполнителя Evanescence. Весь танец полностью совмещен по продолжительности с оригиналом музыки и составляет три минуты тридцать пять секунд. Костюмы подобраны с учетом простоты понимания и обыденности сюжета, поэтому выполнены в однотонных темных и светлых цветах. Это необходимо для создания большей глубины исполнения задумки сюжета. Композиция исполняется студентами 4-ого курса хореографического факультета.

В танце можно выделить несколько этапов действий:

1. Экспозиция (1-12такт), где демонстрируется проблема сложности определения своего места главной героиней и остальные участники это замечают.
2. Завязка (13-24такт), в котором, обнаружив необходимость помощи, подруги пытаются поддержать главную героиню.
3. Развитие действий (25-40такт), где оказывается необходимая поддержка со стороны близких людей, но она остаётся без внимания и отвергается, после чего главная героиня остаётся одна.
4. Кульминация (41-56такт). Героиня пытается разобраться сама и спотыкается снова и снова, после чего верные друзья не могут оставаться в стороне и вновь пытаются помочь, но опять получают отказ и понимают, что всё тщетно. После этого они разворачиваются и уходят.
5. Развязка (57-60такт). Все уходят, а главная героиня остаётся в полном одиночестве, изредка ухватываясь за взгляды отдаляющихся друзей, которые понимают, что даже при огромном желании, ей уже не помочь.

Запись танца

Обозначения:

● - исполнители;

D - комбинация выполняется в партере;

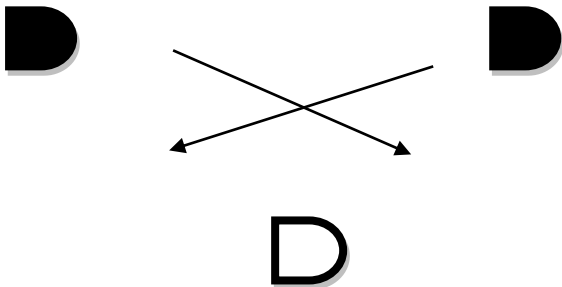
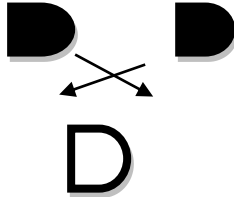
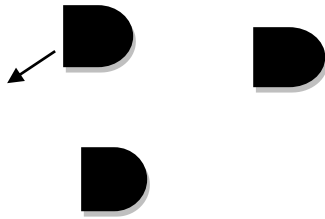

D - конечная точка;

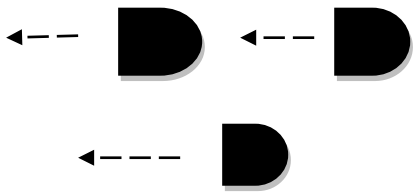
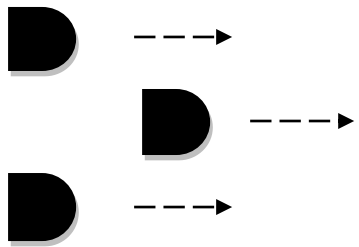


→ - начальное движение;


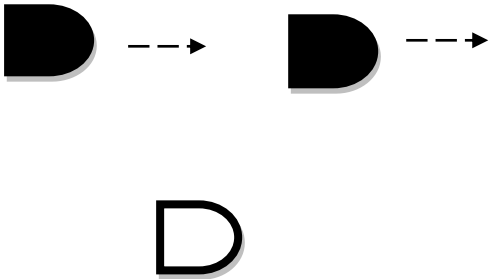
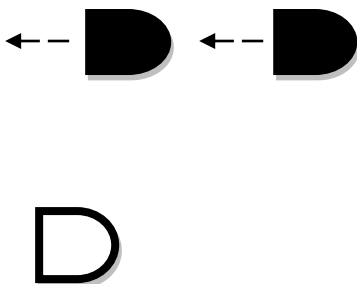
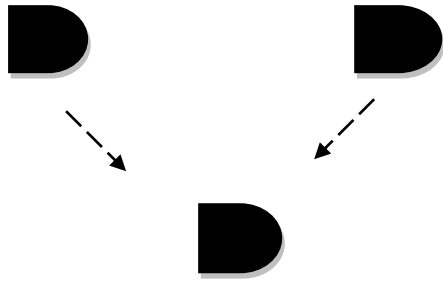
--> - промежуточное движение;



→ - конечное движение;

←→ - промежуточное движение;

	<p style="text-align: center;">1-4 такт</p> <p>Из третьих противоположных кулис по диагонали выходят танцовщики D2 и D3, выполняя комбинацию, танцовщик D1 занял начальную точку в партере.</p>
	<p style="text-align: center;">5-8 такт</p> <p>Танцовщики D2 и D3 продолжают двигаться по диагонали, выполняя комбинацию, танцовщик D1 выполняет танцевальное движение в партере.</p>
	<p style="text-align: center;">9-12 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2 выполняют синхронную танцевальную комбинацию, исполнитель D3 завершает танцевальную комбинацию в диагонали.</p>
	<p style="text-align: center;">13-20 такт</p> <p>Исполнители D1, D2 и D3 выполняют синхронную танцевальную комбинацию. В конце комбинации все танцовщики немного сдвигаются влево.</p>

	<p>21-22 такт</p> <p>Исполнители D1, D2 и D3 выполняют синхронные вращения и прыжком смещаются вправо.</p>
	<p>23-24 такт</p> <p>Танцовщики D1, D2 и D3 выполняют танцевальное движение и прыжком смещаются влево.</p>
	<p>25-28 такт</p> <p>Исполнители D1, D2 и D3 возвращаются в центр и выполняют танцевальную комбинацию.</p>
	<p>29-32 такт</p> <p>Танцовщики D1, D2 и D3 выполняют комбинацию, держась за руки, в конце комбинации каждый исполнитель выстраивается в позу.</p>

	<p>33-40 такт</p> <p>Исполнители D1, D2 и D3 выстраиваются в следующую позу, также держась за руки. Танцовщик D1 расцепил руки и остается в центре, исполнители D2 и D3 уходят назад в пределах третьей кулисы.</p>
	<p>41-44 такт</p> <p>Танцовщики D2 и D3 в пределах третьей кулисы выполняют танцевальную комбинацию с небольшим сдвигом влево, танцовщик D1 также выполняет комбинацию в партере.</p>
	<p>45-48 такт</p> <p>Исполнители D2 и D3 выполняют комбинацию, возвращаясь в центр в пределах третьей кулисы, исполнитель D1 выполняет комбинацию в партере.</p>
	<p>49-52 такт</p> <p>Танцовщик D1 перемещается бегом вперед, исполнители D2 и D3 бегут к танцовщику D1, взяв его за руки. D1 отцепляет руки.</p>

	<p style="text-align: center;">53-56 такт</p> <p>Исполнители D1, D2 и D3 выполняют небольшую танцевальную комбинацию в партере. Танцовщики D2 и D3 подходят к танцовщику D1.</p>
	<p style="text-align: center;">57-60 такт</p> <p>Танцовщики D2 и D3 уходят по диагонали в противоположные третьи кулисы, танцовщик D1 остается в партере в центре зала, где занимает конечную точку.</p>

2.2. Хореографическая композиция «Зависимы»

Хореографическая композиция Зависимы – это танец о любви, в котором основной темой является необходимость сохранения искренних и взаимных чувств, пронося их через время, ссоры и быт. Главные герои - это молодая пара, в которой искра любви и взаимопонимания, зажжённая в начале танца, сохраняется до самого его конца, не смотря на все разногласия, пустяковые и серьёзные ссоры.

Какие бы взаимоотношения не были у танцоров в реальной жизни, на сцене они, прежде всего, влюблённая пара, в которой девушка не представляет своей жизни без любимого, а юноша за возлюбленной готов пойти на край света. Именно эту палитру эмоций и чувств должны передать танцовщики – актёры, потому что без них танец будет просто набором хореографических связок и элементов без души и жизни. В данном случае актёрское мастерство помогает исполнителям декламировать свою мысль для всей зрительской аудитории. Композиция «Зависимы» исполняется в

жанре джаз – модерн под музыкальное сопровождение песни «Пустяк» музыканта Рожден Ануси. Продолжительность музыки, обрезанной под исполнение конкретного танца, составляет две минуты сорок восемь секунд и содержит в себе два куплета и два припева. За счет своеобразия и естественности сюжета этого жанра, костюмы подобраны исходя из повседневных образов главных героев, что позволяет зрителю прочувствовать всю простоту данной хореографической композиции.



Структура танца представляет из себя пять основных хронологических этапов действий:

1. Экспозиция (1-11такт). Начало отношений. Период, когда о каких либо проблемах вовсе не задумываешься. Исполнители демонстрируют полную идиллию и взаимопонимание.
2. Завязка (12-19такт). На фоне идеальных отношения начинают появляться первые ссоры и недопонимание, но главным героям удаётся их преодолеть и показать настоящую поддержку в отношениях.
3. Развитие действия (20-27такт). После примирения происходит новый серьёзный конфликт, по результатам которого возлюбленные отдаляются друг от друга.
4. Кульминация (28-34такт). У каждого героя начинается собственная линия размышлений, но, в конце концов, они пересекаются и всё плохое забывается.
5. Развязка (35-44). Главные герои осознают, что любовь – это, прежде всего огромный труд, но, тем не менее, именно он способен из маленькой искорки влюблённости разжечь гигантское пламя глубоких и искренних чувств любви.

Запись танца

 ,  - исполнители;



 ,  - комбинация в партере;


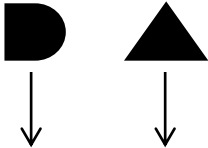

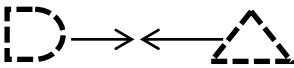

 ,  - комбинация с поддержкой;

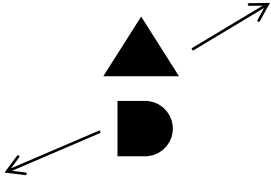

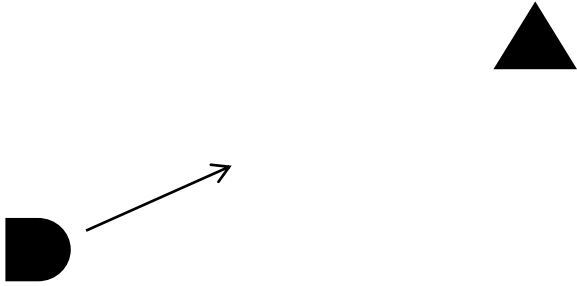
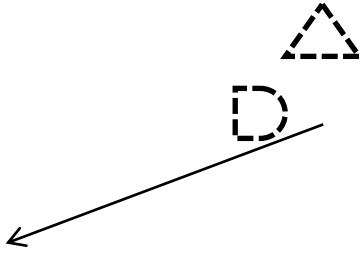
 ,  - конечная точка;

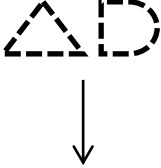
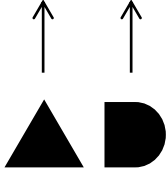
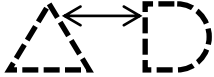

 - промежуточное движение;

 - промежуточное движение;

	<p style="text-align: center;">1-4 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 выбегают друг к другу из противоположных третьих кулис и замирают в точке, в центре, держась за руки.</p>
	<p style="text-align: center;">5 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2 выполняют танцевальную комбинацию с поддержкой в центре зала.</p>

	<p>6-8 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 выполняют комбинацию в партере, затем исполнители разбегаются в противоположные стороны в пределах третьих кулис.</p>
	<p>9-11 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2 выполняют синхронную танцевальную комбинацию с небольшим смещением вперед.</p>
	<p>12-13 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 выполняют синхронную хореографическую комбинацию с прыжком.</p>
	<p>14-15 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2 выполняют хореографическую комбинацию с поддержкой, при этом стоят друг к другу спиной.</p>
	<p>16-19 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 выполняют танцевальную комбинацию синхронно, затем каждый исполнитель выполняет свою комбинацию.</p>

	<p>20-23 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2 выполняют хореографическую комбинацию, держась за руки, затем исполнители расходятся по диагонали.</p>
	<p>24-27 такт</p> <p>Исполнитель D1 находится на уровне первой кулисы, а исполнитель D2 в противоположной стороне на уровне третьей кулисы. Танцовщик D1 выполняет комбинацию в партере, танцовщик D2 замер в позе.</p>
	<p>28-29 такт</p> <p>Исполнитель D2 выполняет танцевальную комбинацию, исполнитель D1 медленно подходит к танцовщику D2.</p>
	<p>30-31 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2 выполняют комбинацию с поддержкой из правого угла третьей кулисы по диагонали до левого угла первой кулисы.</p>

	<p>32-34 такт</p> <p>Исполнитель D2 держит на руках исполнителя D1 и медленно шагает вперед по центру.</p>
	<p>35-36 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2, держась за руки, передвигаются назад не дальше третьих кулис.</p>
	<p>37-40 такт</p> <p>Исполнители D1 и D2 стоят напротив друг друга и выполняют хореографическую комбинацию с поддержкой.</p>
	<p>41-44 такт</p> <p>Танцовщики D1 и D2 заканчивают комбинацию в партере, держась за руки.</p>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы живём в динамичном и развивающемся мире, где новые тенденции возникают, буквально, каждый день. Современный мир постоянно находится в движении, в поиске чего-то нового и разнообразного, то есть всего того, что создавало бы новые аспекты жизнедеятельности общества. Своё применение этот факт находит и в развитии искусства, в том числе и хореографии. Современный танец имеет свою уникальную хореографическую речь, которая, подобно языку жестов доносит до зрителя весь смысл при помощи жестов и пластики. За счёт этого языка наш серый и угрюмый мир насыщается красками жизни. Язык танца универсален, он представляет собой надежный и проверенный веками инструмент налаживания конструктивного диалога между понимающими друг друга людьми.

Для каждого времени характерно свое танцевальное направление, в котором виды хореографического искусства, приобретают новые черты и особенности, присущие этому новому времени.

Современный танец многообразен по видам джаз-модерн, контемпорари, хип – хоп, евродэнс и другие, что требует от педагога и обучающихся знаний истории возникновения и развития современных танцевальных направлений.

Танцевальное направление джаз-модерн хоть и берёт своё начало из времён, когда немецко – фашистские захватчики ещё не господствовали на территории Европы, всё же находит своего зрителя в наше время. Ведь основой для этого направления служит абсолютная естественность человека: его повседневные движения, чувства и переживания. Каждый исполнитель и преподаватель этого вида танца в своих выступлениях хотят не просто показать грациозность движений танцовщиков, их технику и умелое владение своим телом, но и затронуть какую-либо насущную проблему, на которую по собственному желанию хотел бы пролить свет.

Рассмотрев тот факт, что прототипы многих движений были взяты из античных изображений и описаний библейских сюжетов, можно сделать вывод, что аналогичное танцевальное направление приходилось по вкусу и нашим предкам. А если учитывать и тот факт, что джаз – модерн смог активно взаимодействовать с классической школой танца, можно считать, что это то направление, которое сможет найти своих приверженцев в любую эпоху. Это подтверждает актуальность темы выпускной квалификационной работы «Технология создания хореографических композиций в жанре джаз – модерн».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова Н.А. Голубева В.А. Танец модерн. Пособие для начинающих — М: Издательство Лань, Планета музыки, 2007. — 128с.
2. Васенина Е. В. Российский современный танец. Диалоги. – М., 2005. – 268 с.
3. Громов Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера — М., Издательство Лань, Планета музыки, 2011. — 264с.
4. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра — М., 1969.
5. Захаров Р.В. Сочинение танца — М., Издательство Искусство, 1983. — 244с.
6. Зыков А.И. Современный танец. Учебное пособие — М., 2018 — 344с.
7. Кайдалова О.Н. Советское актерское искусство: 50 – 70 годы / Отв. ред. М., Искусство, 1982. 302 с.
8. Лосев С.М. Георгий Товстоногов репетирует и учит– Литературная запись С. М. Лосева. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2007.
9. Мелехов А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца – Екатеринбург: Изд-во УМЦ УПИ, 2016 – 145с.
10. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учеб.пособие. – М., : Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011.
11. Никитин В.Ю. Композиция и методика преподавания модерн – джаз танца — М., Издательство Один из лучших, 2006. — 252с.
12. Никитин В.Ю. Модерн – джаз танец: История. Методика. Практика. - М.: Изд-во "ГИТИС", 2000- 440с.
13. Станиславский К.С. Актерский тренинг. Учебник актерского мастерства. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения — М., 2009 — 448с.
14. Станиславский К.С. Искусство представления — М., 2016. — 192с.

15. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов. – М., Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 496 с.
16. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания — М., 2015 — 512с.
17. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения — М., 2016 — 416с.
18. Станиславский К.С. Работа актера над собой. О технике актера (сборник) — М., 2010 — 496с.
19. Суриц Е. Балет и танец в Америке: очерки истории. – Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 2004. – 392 с.
20. Чехов М.А. О технике актера — М., 2018 — 288с.
21. Э. Фромм Бегство от свободы — Пер. на рус.яз. М., 1990. —272 с.