

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

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА  
В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЕ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

---

Исполнитель:  
Ситникова Анна Романовна  
обучающаяся группы ХОР-1501  
дневного отделения  
Направления 44.03.01 «Педагогическое  
образование» Профиль  
«Хореографическое образование»

Руководитель ОПОП

---

Научный руководитель:

---

Екатеринбург 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВВЕДЕНИЯ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В СОВРЕМЕННУЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКУЮ МИНИАТЮРУ .....	8
1.1. Хореографическая миниатюра: исторический и структурно- функциональный анализ .....	8
1.2. Особенности лексики классического танца .....	17
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ С ЭЛЕМЕНТАМИ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА .....	31
2.1. Хореографическая миниатюра «Сен-Санс Лебедь» .....	31
2.2. Хореографическая миниатюра «Вольность» .....	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	47
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	48

## ВВЕДЕНИЕ

Хореография является комплексным искусством, которое позволяет решать задачи эстетического, физического, музыкально-ритмического, пластического и, в целом, психического развития человека. Хореографическая деятельность не только учит понимать и создавать прекрасное, но и развивает его образное мышление и фантазию.

С помощью хореографического искусства можно отобразить жизнь в образно-художественной форме, передать мысли, чувства, переживания человека средствами мимики и движений.

В настоящее время хореография включает в себя все то, что относится к искусству танца, и охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений.

К видам хореографического искусства относятся:

- классический танец;
- народно-сценический танец;
- историко-бытовой танец;
- балльный танец;
- современный танец;
- джазовый танец;
- характерно;
- эстрадный танец.

Как отмечает Л.С. Выготский, танец является богатейшим источником эстетических впечатлений ребенка, формирует его художественное «Я» как составную часть «орудия общества, посредством которого оно вовлекает в

круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа» [6, с 303].

Хореографическая миниатюра – это малая форма танцевального искусства. Она раскрывает художественный образ кратко, посредством предельной выразительности движений. Миниатюра в хореографическом искусстве может быть сюжетной и бессюжетной [19, с. 702]

Миниатюра – форма, наиболее подходящая для хореографического эксперимента, поиска новых образов и выразительных средств.

В XX веке особую популярность приобрели хореографические миниатюры балетмейстеров: Касьяна Голейзовского, Леонида Якобсона, Бориса Мессерера, Владимира Варковицкого, Александра Лапаури, Георгия Алексидзе, Бориса Эйфмана и др.

Танцевальная миниатюра является педагогическим средством при обучении детей искусству хореографии, так как заставляет работать воображение танцора, развивает его творческие способности как хореографа, актера и режиссера-постановщика. При работе над хореографической миниатюрой, обучающиеся познают на практике содержание понятий «образ», «характер», «действие», «перевоплощение». Вся работа над миниатюрами проводится под постоянным контролем педагога, направляющего этот процесс от замысла до актерского исполнения.

Главная задача хореографа-постановщика отразить в хореографической миниатюре художественную идею, найти правильные хореографические средства для ее воплощения.

В настоящее время на фестивалях, конкурсах и концертах танцевальная миниатюра является неотъемлемой частью репертуара любого хореографического коллектива. При постановочной работе педагоги часто используют лексику классического танца, однако выбранные движения не всегда соответствуют создаваемому художественному образу, а иногда просто являются сложными для детей, что значительно снижает эмоционально-художественное впечатление у зрителей.

Вопросы методики обучения классическому танцу нашли отражение в работах А.Я. Вагановой, Н.П. Базаровой и В.П. Мэй, Л.Д. Блок, В.А. Звездочкина, Н.В. Медниса и С.Г. Ткаченко, Л.Д. Мелентьевой и др. В них авторы подробно описывают лексику классического танца, технологию исполнения каждого движения, организацию занятий, методы и приемы работы над каждым хореографическим элементом.

Исторические аспекты возникновения и развития хореографической миниатюры представлены в работах А.Л. Марченкова и А.И. Марченковой, В.И. Панферова, Р.С. Зарипова и Е.Р. Валяевой, В.Н. Даренской и Л.Я. Николаевой и др.

Вопросы создания хореографической миниатюры с использованием лексики классического танца на сегодняшний день не становились предметом специального исследования, а имеющаяся литература в данной области носит характер методических рекомендаций для педагогов-хореографов.

Всё вышперечисленное свидетельствует об актуальности **темы выпускной квалификационной работы «Использование лексики классического танца в постановке современной хореографической миниатюры».**

**Цель** выпускной квалификационной работы: выявить возможные пути реализации техники классического танца в хореографической миниатюре и на их основе создать две танцевальные композиции.

**Объект** исследования: процесс создания современной хореографической миниатюры с учащимися старшего школьного возраста.

**Предмет** исследования: технология включения лексики классического танца в современную хореографическую миниатюру.

**Задачи** выпускной квалификационной работы:

1. Изучить и проанализировать специальную и психолого-педагогическую литературу по теме выпускной квалификационной работы.

2. Выявить и проанализировать элементы лексики классического танца, наиболее часто используемые при постановке хореографических миниатюр в

образцовых детских и юношеских любительских хореографических коллективах.

3. Разработать технологию создания хореографической миниатюры с элементами лексики классического танца.

4. В ходе опытной работы выявить эффективность данной технологии в постановке хореографических композиций.

5. Создать хореографическую миниатюру «Сен-Санс Лебедь» с элементами лексики классического танца.

6. Осуществить процесс постановки хореографической миниатюры «Вольность».

**Методологической основой художественно-творческого проекта явились:**

– основные положения возрастной и педагогической психологии об особенностях развития подростков (13-15 лет). (Л.С. Выготский, И.А. Зимняя, А.В. Мудрик, А.В. Петровский);

– основные положения теории обучения хореографическому искусству (А.Я. Ваганова, Л.Т. Дьяконова, Д.В. Курников, И.В. Смирнов, Н.И. Тарасов и др.);

– основные положения теории постановочной работы в хореографическом искусстве (Г. Е. Мурзабаева, А.В. Мелехов, Р. Захаров и др.)

Для достижения цели и задач исследования использовались следующие **методы исследования:**

– **теоретические:** изучение искусствоведческой и специальной литературы в области хореографического искусства, жанра «хореографическая миниатюра»; психолого-педагогической литературы по вопросам организации образовательного процесса в условиях детского и юношеского хореографического коллектива; анализ технологий создания хореографической миниатюры с элементами лексики классического танца.

– **эмпирические:** наблюдение; ознакомление с лучшими работами хореографов-постановщиков; выявление элементов лексики классического танца, наиболее часто используемых для создания хореографических миниатюр в профессиональных и любительских детских и юношеских хореографических коллективах; осуществление создания и постановки хореографической миниатюры с элементами лексики классического танца.

**Ключевые слова:** ХОРЕОГРАФИЯ, ЛЕКСИКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА, ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА, СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, КОМПОЗИЦИЯ, ДИВЕРТИСМЕНТ.

Апробация материалов выпускной квалификационной работы была осуществлена в рамках преддипломной практики на базе МАОУ СОШ №138 г. Екатеринбурга.

**Практическая значимость работы:** материалы данной выпускной квалификационной работы могут быть использованы на занятиях по методике преподавания современного танца; на занятиях по хореографии в ДШИ, в качестве учебно-сценического материала для детских хореографических коллективов.

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

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВВЕДЕНИЯ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В СОВРЕМЕННУЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКУЮ МИНИАТЮРУ

## 1.1. Хореографическая миниатюра: исторический и структурно-функциональный анализ

Миниатюра в любом виде искусства является произведением малого объема, имеющим тонкости художественных приёмов. Жанром миниатюры называют своеобразный показатель мастерства, умение автора заполнить малый объем значительным содержанием. Миниатюра акцентирует внимание на различных философских, бытовых, социальных вопросах.

Хореографическая миниатюра – малая форма сценического произведения (сюжетного или бессюжетного), предполагающая единство события, время и действия, раскрывающая художественный образ посредством предельной выразительности музыки, танцевального языка, хореографического рисунка, ритма, продолжительностью 4-5 минут. Как правило, хореографическая миниатюра – часть репертуара танцевальных ансамблей, но может быть и частью балетного спектакля, дивертисмента, сюитной формы.

Хореографические миниатюры, объединенные единым замыслом, складываются в серии, например, «Скрябиниана» (К.Я. Голейзовский), «Картинки с выставки» (Ф.В. Лопухов) или целый спектакль – «Хореографические миниатюры» (Л.В. Якобсон).

Каждая историческая эпоха внесла свой вклад в создание, укрепление и развитие видов, жанров и форм сценического танца. Как отмечает А.Л. Марченкова, культивируя традиционные элементы и сюжеты, заимствуя колорит и самобытность в национальной культуре разных стран, синтезируя современную хореографию и балет, хореографическое искусство движется вперед. [12, с. 26] Сценическая хореография «говорит» условным языком –



языком тела, мимики и жеста, создавая хореографические символы, берущие свое начало из древних времен.

Танцевальные движения ведут происхождение от основных форм движений человека. Их сочетания легли в основу национальных традиционных танцев различных видов и форм. За долгую историю человечества танец изменялся, отражая развитие национальных культур (традиций, трудовых процессов, уклада жизни народа, религиозных обрядов). В каждой отдельно взятой местности этот процесс происходил по-своему.

«Уже в античности, – указывает В.М. Валукин, – существовал профессиональный танец в качестве зрелища, аналогичного театральному. Это был сложный спектакль, основанный на синтезе слова, музыки, вокала и танца, с применением сценических эффектов посредством машинерии». Назывался он «пирриха». [5, с. 33]

В XV – XVI вв. в развитие сценического танца внесли свой вклад профессиональные наемные танцовщики – морескьеры, исполнявшие сюжетные танцевальные сценки: морески, театральные танцы ряженных, берущие своё начало от воинственных плясок мечей. [5, с.35]

С конца XVI века начал формироваться балет, сначала существовавший в виде интермедий в оперных и драматических представлениях на мифологические сюжеты. Во Франции в 1581 году был поставлен первый балетный спектакль «Комедийный балет королевы», хореография Бальтазарини ди Бельджойзо.

В начале XVIII века танец вводится в оперу в виде дивертисмента. Постепенно фольклорные и жизненно-реалистические элементы исключаются, «...остается лишь схема галантной, эротически окрашенной игры, в результате чего появляются танцы соразмеренного, симметричного и искусно стилизованного движения». [17]

Дивертисмент (фр. *divertissement* – увеселение, развлечение) – зрелище, собранное из номеров разных жанров (драматических, вокальных, танцевальных), истоки которого в народных представлениях в Италии эпохи

Возрождения; структурная форма внутри балетного спектакля, сюита из танцевальных номеров разных жанров, видов и форм, имеющая свою внутреннюю драматургию. В качестве образцов академической формы можно назвать дивертисменты из спектаклей «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Баядерка» Л. Минкуса.

Дивертисментные формы часто используют для показа времени, места происходящего действия, национального колорита, создания атмосферы, а порой и обобщенного абстрактного образа. Балетмейстер Ф.В. Лопухов считал дивертисментные танцы на балу в балете «Лебединое озеро» цепью соблазнов, расслабляющих принца, подготавливающих его к главному выходу очаровавшей его Одиллии.

Как отмечает В.П. Панферов «Признаками дивертисмента являются: театральность и зрелищность; увеселительность представления; наличие определенного количества хореографических номеров, не обязательно объединенных сюжетом». [16, с. 128]

В 20-е годы XX в. появлялись многочисленные спектакли, в которых действие решалось в пантомимных, полутанцевальных сценах. Об этой тенденции В.В. Ванслов пишет: «Обытовление балетного спектакля вело к обеднению танцевальных форм и танцевального языка, к забвению богатейшего арсенала приемов и средств классического искусства прошлого. Это относится к таким формам, как гран па, па д'аксион, большое адажио, малый ансамбль, сольные вариации, основанные на мелкой технике, и другие».

Влияние на структурирование форм сценической хореографии, на развитие пластического языка оказали отечественные и зарубежные балетмейстеры, работавшие на русской сцене в разное время и в разных художественных стилях: Ж.Б. Ланде, Ф. Хильфердинг, Г. Анджолини, И. Вальберх, Ш.Л. Дидло, А. Глушковский, Ж. Перро, А. Сен-Леон, М. Петипа, Л. Иванов, А. Горский, М. Фокин, Ф. Лопухов, В. Вайнонен, С. Лифарь,

Дж. Баланчин, Л. Якобсон, К. Голейзовский, Р. Захаров, Ю. Григорович, О. Виноградов, В. Васильев, Д. Брянцев и др.

Балет США в части развития стилей современного танца привнес в мировую хореографическую эволюцию два художественных элемента: «свободный» танец Айседоры Дункан и афроамериканский джазовый танец. Здесь сложились свои танцевальные системы, а танец достиг высокой профессионализации.

На развитие европейского танца в начале XX в. оказали влияние «Дягилевские сезоны» и русские хореографы-новаторы М. Фокин, В. Нижинский, Б. Нижинская, Л. Мясин, С. Лифарь, Дж. Баланчин, сочетавшие классический танец с модерном, народным танцем. Появилось направление «неоклассика», основанное на технике классического танца, в котором работали М. Бежар, Р. Пети, И. Килиан, Д. Кранко, Д. Ноймайер и др.

В Европе и США благодаря процессам ассимиляции традиций классического балета с новыми формами и направлениями танца возник новый язык движений, который был назван танцем модерн. Параллельно развиваясь и совершенствуясь, джазовый танец и танец модерн оказывали влияние друг на друга и породили множество танцевальных техник и новый термин – модерн-джаз танец.

Во второй половине XX в. возникают новые формы музыкально-хореографического искусства. Они представляют собой соединение хореографии, музыки, слова, пантомимы, фотопроекций, кино, освещения, перформанса. Это – танец постмодерн (postmodern dance), современный танец (contemporary dance), пластический и танцевальный театр (dance theatre). Также появилась разновидность современного танца – контактная импровизация (танцовщик взаимодействует с предметами на сцене и с самой сценой). Выделились лидеры, создавшие авторскую технику современных танцевальных направлений: М. Грэхем, Р. фон Лабан, М. Вигман

(экспрессивный танец); М. Каннингем, А. Николайс, Э. Хоукинс, Дж. Батлер, П. Тейлор, М. Бежар (авангардный танец); Т. Браун, М. Моррис, П. Бауш (танец постмодерн) и др.

Значительный вклад в историю формирования и развития сценических форм танца внесло творчество балетмейстеров во время Великой Отечественной войны. Хореографические произведения того времени были проникнуты ненавистью к врагу, любовью к жизни, оптимизмом. Например, Василий Вайнонен поставил «Вальс» на музыку Морица Мошковского, который исполняли Ольга Лепешинская и Пётр Гусев.

Достойные хореографические миниатюры и целые хореографические программы были поставлены Касьяном Голейзовским, Асафом Мессерером, Василием Вайноненом, Ростиславом Захаровым, Игорем Моисеевым и др.

Концертный номер – это отдельное, завершённое композиционно, уравновешенное во всех частях, законченное небольшое, сценическое произведение (со своей завязкой, кульминацией и развязкой). Также концертный номер – выступление одного или нескольких актеров, выраженное средствами определенного вида искусства: драмы, музыки, хореографии, художественного слова, пантомимы, цирка и т.д. и оставляющее у зрителей (слушателей) целостное впечатление. [15, с.12]

Через созданный артистом в концертном номере художественный образ выявляется мастерство и индивидуальность исполнителя. Для концертного номера характерны четкая композиция, интригующая завязка, острая кульминация, закономерный, но чаще всего неожиданный финал и отточенная внешняя форма, лаконизм и зрелищность. Последняя требует использования специфических выразительных средств, особой сценографии, ярких костюмов, реквизита, стремительного ритма, изобретательных мизансцен.

Каждый концертный номер несет в себе художественный образ. Ни одно сценическое искусство не связано так со зрителем, как концертно-зрелищная программа. Исполнитель всегда общается непосредственно со

зрителем, как бы разрушая так называемую «четвертую стену». Более того, в концертно-зрелищном искусстве все строится на том, чтобы преодолеть психологический барьер, психологические преграды между актером и зрителем.

Шедевром мировой хореографии XX века являются миниатюры Леонида Вениаминовича Якобсона.

Миниатюра для Л. Якобсона – «это сокровенный мир, его Театр, единственный в истории балета по разнообразию тем, образности, пластической выразительности. В своем театре он – поэт, ваятель, рассказчик, карикатурист, памфлетист, фельетонист, сказочник, мистификатор», – пишет В.А. Звездочкин. [10, с 57]

Это одновременно и народный площадной театр, и предельно индивидуальный «Театр Автора». Не умаляя его великих свершений в иных жанрах хореографии миниатюры можно считать наиболее концентрированным выражением его пластических идей и идеалов, уникальным сопряжением музыкальной и хореографической образности. Это всегда новая лексика, драматургическая цельность, доведенная до высшей степени совершенства.

«Золотое сечение» своих миниатюр Леонид Якобсон выстраивает идеально, «мяч внимания» зрителей организует как первоклассный режиссер. «Превосходство его в искусстве хореографической миниатюры над всеми иными балетмейстерами, творившими до него и по сей день, не подлежит сомнению», – подчеркивает В.А. Звездочкин. [10, с 102]

Миниатюра – его любовь, об этом он сам не раз писал и говорил: «Миниатюру полюбил безотчетно. Понял, что это мой жанр. Это форма емкая, мобильная, лаконичная, драматургически законченная, с ясным пластическим образом. Своего рода маленькое художественное произведение. <...> В своих миниатюрах я использую скорее инструмент пластики, чем балетного танца. Пластика для балетмейстера - это то же, что краски для художника, ноты для композитора, глина для скульптора. Все, что может быть

образным в движении, все - пластика. Пластикой, танцем можно сказать о любви не менее выразительно, чем словом <...>» [20].

В 1958 году на сцене Кировского (Мариинского) театра состоялась премьера необычного спектакля «Хореографические миниатюры», состоявшего из отдельных номеров, различных по тематике и стилю, поставленных на разную музыку, но обладавших своеобразным художественным единством. По существу, это было рождение нового жанра хореографии – программного тематического «спектакля миниатюр». Тематизм этот еще не был так четко очерчен, как в будущих программах яacobсоновского коллектива. Но здесь уже были представлены «Триптих Родена», «Жанровые зарисовки», «Русские миниатюры» и другие. Спектакль, получивший мировое признание (приз французской Академии танца «Золотая нимфа», 1961), поражал разнообразием сюжетов, пластических форм и образов.

«Каждому отделению спектакля была предпослана пластическая заставка: герои замирали в выразительных позах. Смысл приема очевиден: танец как будто рождался из неподвижной скульптуры, чтобы затем чаще всего вновь вернуться в пластическое изваяние», – пишет В.А. Звездочкин [10, с 95]. Но нигде этот прием не воспринимается так художественно-философски и театрально убедительно, как в цикле «Скульптуры Родена».

В спектакле 1958 года «Роденовский цикл» состоял из трех номеров на музыку Клода Дебюсси: «Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол». В программе 1971 года Яacobсоновского коллектива «Хореографические миниатюры» к ним прибавилось еще пять номеров: «Паоло и Франческа» (муз. А. Берга), «Минотавр и Нимфа» (муз. А. Берга), «Отчаяние», «Экстаз» (муз. С. Прокофьева), «Измятая лилия» (муз. А. Веберна) [10, с 108].

Павел Павлович Вирский (1905 – 1975) – создатель профессиональной украинской народной хореографической школы; балетмейстер-реформатор, соединивший украинский танцевальный фольклор с элементами классического танца. Развивая национальную танцевальную лексику, он

интерпретировал только украинский фольклор, придавая ему академический исполнительский стиль (выворотность позиций ног, вытянутость коленей и стоп, классические позиции рук и т. п.).

Признанный мастер солдатской пляски, П. Вирский «привносил в хореографические номера элементы строевых учений, штыкового и сабельного боя, соединяя их с элементами народных танцев многонационального состава Советской армии», – пишет В.Ф. Дорошенко [8, с. 170].

В мужскую военную пляску «Гопак» П. Вирский ввел женщин, чем украсил и обогатил композицию и лексику, подчеркнув мужественность и героичность мужского танца. Он первым «применил в танце элементы кино – принцип смены крупных, средних и общих планов, стоп-кадры...» [8, с. 177].

Как балетмейстер, П.П. Вирский обогатил танцевальные жанры и хореографическую драматургию за счет обращения к украинскому народному песенному материалу и старинному ярмарочному кукольному театру вертеп. Ансамбль под его руководством стал фольклорно-этнографической лабораторией, собиравшей по всей Украине танцы и танцевальные мелодии, движения боевого гопака, обряды. Творчество П.П. Вирского способствовало созданию танцевальной формы «сюжетная картина» (украинский балет-миниатюра) [8, с. 179].

Работа в героическом жанре – одна из ярких граней таланта балетмейстера. Эпопея национально-освободительной борьбы украинского народа против польской шляхты отображена в хореографической картине «Запорожцы». Подвиг воинов и мирного населения, сражавшихся против фашистов в Великой Отечественной войне, запечатлен в хореографической миниатюре «Мы помним» на музыку песни «Бухенвальдский набат» Вано Мурадели. В одноактном балете «Октябрьская легенда» П. Вирский соединил симфонические формы балетной музыки с приемами танцевальной пластики, насыщенной народными (национальными) красками. Исследователи считают,

что П. Вирский создал своеобразный интонационный словарь современной хореографии, открыв новые возможности для освоения гражданской темы.

Согласно исследованиям, в области хореографического искусства современную танцевальную миниатюру принято разделять на несколько видов:

1. Миниатюра-образ – является бессюжетной хореографической миниатюрой, так как в данном виде отсутствует конфликт, и идея произведения раскрывается с помощью образа («Блестящий дивертисмент» в постановке Л. Якобсона).

2. Миниатюра-рассказ – данный вид сюжетной миниатюры носит повествовательный характер, предельно сжат по содержанию и предполагает участие не менее двух человек (миниатюра «Полька-лабиринт» в постановке И.А. Моисеева).

3. Миниатюра-плакат – отличается конкретностью, идейностью, образностью и символичностью лексического материала. Плакат обычно присутствует в данном виде миниатюры в виде рисунка, изображения, сопровождающегося кратким текстом и выполняет задачи наглядной агитации, пропаганды, информации, рекламы (И.А. Моисеев, миниатюра «Эстонская полька»).

4. Миниатюра-монолог – предполагает речь действующего лица наедине с самим собой или о себе. В отличие от диалога не предполагает непосредственного отклика. Драматургию данного вида хореографической миниатюры выстраивать достаточно сложно по причине внутреннего конфликта персонажа (миниатюра «Воспоминание» в постановке М. Кольцовой).

5. Миниатюра-диалог – данный вид миниатюры подразумевает разговор между двумя действующими героями. Подразделяется на диалог-согласие, когда действие персонажей происходит в унисон и диалог-разногласие (миниатюра «Куклы» в постановке П. Вирского). [10]



В хореографическом искусстве существует три вида сюжетных миниатюр:

1. Игровая миниатюра – основной задачей данного вида является демонстрация характера персонажа или персонажей, то есть создание пластического портрета героя хореографической постановки (миниатюра «Воскресенье» в постановке И.А. Моисеева).

2. Тематическая миниатюра – в основе данного вида всегда лежит конфликт между изображаемыми героями или между героями и обстоятельствами, в которых они находятся. В любом конфликте обязательно присутствует объект, который интересует конфликтующие стороны и из-за которого и происходит столкновение интересов героев хореографической постановки (миниатюра «Кумушки» в постановке Л. Якобсона).

3. Миниатюра с развитым (развернутым) сюжетом – главной особенностью этого вида миниатюры является какого-либо рода событие или происшествие (миниатюра «Тройка» в постановке Л. Якобсона). [10, с. 83]

### **1.1. Особенности лексики классического танца**

Понятие «лексика» пришло в хореографию из литературы. Лексика – в переводе с греческого переводится как «слово», «выражение», «оборот речи», и рассматривается как совокупность слов, входящих в состав какого-либо языка. Применительно к хореографическому искусству лексику можно рассматривать как совокупность движений, наиболее часто употребляемых в том, или ином виде танца.

Классический танец – это хореографическая система, которая формируется в ходе развития искусства и общества. Это вершина хореографического искусства; некая система движений, мобилизованная сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным.

На уроке классического танца осваиваются тонкости балетного искусства. Необходимые требования классической хореографии – это

выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращения, легкий высокий прыжок, свободное и пластичное движение руками, четкая координация, выносливость и сила.

Танец в образе являлся главной составной частью синтетического зрелища, и подобно множеству современных искусств, появился в эпоху Возрождения. Уже в то время танец играл важную роль в представлениях народного театра, площадных действиях, парадных выездах мифологических персонажей на княжеских пирах.

Как часть музыкально-драматического придворного спектакля классический танец проник во Францию в XVI веке. Этот новый вид был сложен, потому что с одной стороны танец очищался от воздействия придворных бальных движений, с другой – хореографию стали насыщать элементами виртуозной техники танцоров и акробатов национального театра. Отбор таких элементов осуществлялся путём абстрагирования, целью был танец, который мог бы, как и музыка, воплощать различные состояния, мысли, чувства человека и его взаимоотношения с окружающим миром, указывает Н.П. Базарова [2].

На русской сцене и в русской школе абстрактная система пластиковой выразительности, за которой прочно утвердилось название классического танца, нашла наиболее полное эстетическое выражение. Балеты М. Петипа завершили длительный процесс формирования классического танца как системы выразительных средств. В них собраны, упорядочены и возведены в высокую художественную область все поиски XIX века в области этого танца. Тогда французская терминология классического танца, принятая до сегодняшнего дня, окончательно закрепились. Она была создана путём просеивания необязательных временных элементов и выбора постоянного, обуславливающих само естество классического танца, подчеркивает А.Я. Ваганова [4].

Данная терминология определяет характер обозначенных ими движений, связанных с работой мышц. Такого типа различные батманы,

представляющие значительную часть урока классического танца и, как многие другие упражнения, преобразовано существуют в сценических танцевальных формах.

Лексика классической хореографии выступает основой любых видов танцев, обучение которой включает в себя:

- изучение основных позиций рук, ног и постановки корпуса
- ознакомление с профессиональной терминологией
- историю развития балета
- постановку маленьких классических форм – этюдов, адажио, вариаций и т.д.

Все движения классического танца на основе выворотности, в теории которого разработано учение о закрытых (*ferme*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croisee*) и нескрещенных (*efface*) позициях и позах, также о движении внутрь (*en dehors*) и наружу (*en dedans*).

Единовременно с развитием классической танцевальной техники стали развиваться теория и методика её преподавания. Сегодня школа классического танца располагает огромным арсеналом приемов и средств выражения. Овладение этим материалом создает основу для изучения других танцевальных стилей, позволяя успешно осваивать народный и современный танец в будущем. Необычайно красивая и выразительная техника классического танца является объемной и довольно сложной для изучения и освоения материала. Поэтому, чтобы овладеть ими, нужно обучаться под руководством только опытных педагогов. Следует отметить, что зачастую только групповые занятия по классической хореографии не всегда достаточно эффективны для овладения этой сложной техникой. Групповые занятия по классической хореографии оставляют мало возможностей затронуть все нюансы техники классического танца.

По определению Л.Д. Блока, «классический танец – система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях

культуры. В классическом танце эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде» [3, с. 22]

Конструкция урока по классическому танцу подробно раскрыта в книге А.Я. Вагановой. Автор подчеркивает, что схема занятия одинакова как для первого, так и для последующих классов, с той лишь разницей, что в первом классе движения выполняются отдельно и в простейших комбинациях. Исключение составляет самое начало обучения, когда они изучают элементы движений.

Урок состоит из упражнений у станка и упражнений в центре зала; Последние делятся на упражнения, адажио (сочетание поз и классического танца) и аллегро (прыжки) и упражнения на пальцах.

Последовательность упражнений у палки:

- plie,
- battements tendus,
- battements tendus jetes,
- rond de jambe par terre,
- battements fondus или battements soutenus,
- battements frappes,
- battements double frappes,
- rond de jambe en l'air,
- petits battements,
- battements developpes,
- grands battements jetes.

Упражнения в середине зала выполняются в той же последовательности, что у палки. Затем в упражнениях на середине зала вводится *adagio*, а после аллегро.

Урок начинается с танцевального марша в спокойном темпе, который постепенно ускоряется, затем возвращается к норме, а затем начинаются упражнения. Марш приводит организм в рабочее состояние, регулирует дыхание и кровообращение. В первом классе марш полезен в середине урока

как перерыв от статических позиций. Урок заканчивается port de bras с наклоном вперед и изгибом назад и вбок. Port de bras восстанавливает дыхание, приводит в спокойное состояние организм.

Урок рассчитан на два академических часа. В первом классе большую часть времени отводится упражнениям у станка, а в следующем классе составляют не более 45 минут. Каждый год время экзерсиса у палки сокращается из-за ускорения темпа, а упражнения в середине зала построены так, чтобы прыжки имели не менее двадцати минут. При введении упражнений на пуантах, сокращается время, отведенное на прыжки. Для того чтобы урок был продуктивным, учитель должен заранее продумать упражнения.

Вышеуказанная последовательность движений требуется главным образом в первом классе. В дальнейшем последовательность движений зависит от возрастного состава студентов и их профессиональных данных.

Значительную роль в художественном воспитании будущих артистов балета играет сценическая практика. Он вводится во второй половине первого года обучения. На основе пройденной программы подготовлены концертные номера. Правильный подбор концертных номеров с учетом возможностей студентов и простых заданий развивает танцевальность и выразительность. Этап практики в следующих классах также соответствует программе класса.

Основная задача первого класса – постановка корпуса, ног, рук и головы на простейших упражнениях классического обучения, развитие элементарных навыков координации движений.

Начиная показывать упражнение, необходимо разобраться в понятиях опорных и рабочих ног. Опорная нога поддерживает тело в движении, принимая на себя его вес. Рабочая нога освобождается от веса тела, она выполняет движение. Функции рабочей ноги гораздо более разнообразны, чем функции опорной ноги, но тем не менее понятия "опорная" и "Рабочая" в

определенной степени условны, поскольку напряжение опорной ноги в упражнении является ключом к стабильности в танце.

Упражнения исполняют поочередно с правой и левой ноги, для правильного усвоения выворотности ног, сначала изучается упражнение в сторону, только потом вперед и назад.

В начале ряд упражнений изучают стоя лицом к палке, держась за нее обеими руками. Затем постепенно переходят к тем же упражнениям стоя к палке боком и держа его одной рукой, а другая открыта на вторую позицию.

Упражнения выполняются с носком в пол и в воздухе под углом около 25°, 45°, 90°, который формируют опорная нога и открытая рабочая.

Некоторые движения классического упражнения требуют специальных подготовительных положений – preparation, различным упражнениям предшествуют различные preparations.

Танец тесно связан с музыкой, без которой бессмысленны упражнения классического экзерсиса.

Правильная постановка корпуса – залог устойчивости (aplomb), а также она облегчает развитие выворотности ног, гибкости и выразительности корпуса, необходимых в классическом танце.

В классическом танце 5 позиций ног:

- Первая позиция. Ступни ног, соприкасаясь пятками, развернуты носками наружу, образуя прямую линию на полу;
- Вторая позиция. Сохраняя прямую линию первой позиции, пятки выворотных ног отставляются друг от друга примерно на длину одной ступни;
- Третья позиция. Ступни, плотно прилегая, закрывают друг друга наполовину;
- Пятая позиция. Ступни полностью закрывают друг друга, пятка одной ноги соприкасается с носком другой;
- Четвертая позиция. Выворотные ноги не соприкасаются: одна находится параллельно другой на расстоянии ступни.

Позиции рук:

- Первая позиция. Руки подняты впереди корпуса немного выше пояса. Они должны быть несколько пригнуты, чтобы, открываясь на II позицию, могли свободно разогнуться, раскрыться на всем своем протяжении. При поднимании на I позицию рука поддерживается от плеча до локтя напряжением мышц верхней своей части.

- Вторая позиция. Руки отведены в сторону, чуть-чуть округло согнуты в локте. Следует хорошо поддерживать локоть тем же напряжением мышц верхней части руки. Отнюдь нельзя затягивать плечи назад или поднимать их. Нижняя часть руки, от локтя к кисти, удерживается на одном уровне с локтем. Кисть, которая невольно, вследствие этого напряжения, падает и имеет повисший вид, надо тоже поддерживать, чтобы и она участвовала в движении. Удерживая руку в таком положении во время урока, мы даем ей наилучшее воспитание для танца.

- Третья позиция. Руки подняты вверх с округлыми локтями, кисти направлены внутрь близко одна к другой, но не соприкасаются и должны быть видимы глазами без поднимания головы. Опуская руки и заканчивая движение из III позиции через II вниз в подготовительное положение, следует это движение делать совершенно просто: рука сама придет в должное положение, достигнув своей конечной позиции внизу. Нужно тщательно избегать неправильной манеры некоторых педагогов, насаждающих приторную пластику: доведя руку до II позиции, они отводят ее несколько назад и при этом поворачивают кисть ладонью вниз, ломая линию. [2, с. 64]

Хореографическая миниатюра является самостоятельным законченным хореографическим произведением. В ней не может быть ни одной лишней детали. Необходимыми компонентами хореографической миниатюры являются движения, позы, жест, мимика, темп и ритм, равным образом создающие смысл танца и формирующие гармоничную и выразительную пластику. Отличительными чертами миниатюры с использованием лексики классического танца, как и в любом другом направлении хореографии,

являются: поиск неординарных подходов, решений, новизна, оригинальность, содержательность и малометражность.

Миниатюра в хореографии может быть сюжетной и бессюжетной. Часто сюжетами миниатюр становятся литературные источники: басни, стихи, сказки. Но танец не все может изобразить прямо, как пантомима, например, но он может передать образный мир, основную идею, главный драматический конфликт любого литературного произведения в хореографической миниатюре.

Сюжетный танец – самый распространенный вид хореографической миниатюры, основная задача которого заключается в раскрытии сюжета на основе литературных первоисточников (стихотворения, рассказы, поэмы русских, советских и зарубежных писателей) и музыкальных произведений (сольная, камерно-ансамблевая, оркестровая) средствами хореографического искусства.

Сценический сюжетный танец – понятие широкое и многообразное, он способен взволновать зрителя: вызвать у него смех, слезы, заставить серьезно размышлять. Сюжет (франц. *Sujet* – тема, предмет) – это ход событий, развитие действия в балетном спектакле или в любом другом виде хореографии раскрывающих художественные образы. Сценическое действие может быть физическим или психологическим, активным или пассивным, непосредственным или символическим. Действие в сюжетном танце, а конкретно в сюжетно-хореографической миниатюре – движущая сила ее драматургии, ее идейно-художественного уровня.

Сюжет хореографической миниатюры может основываться на:

- каком-либо общественно значимом жизненном явлении, актуальной теме современности;
- историческом сюжете;
- событиях, в которых люди проявляют лучшие черты характера, например, стойкость, героизм, высокие чувства, гражданские чувства;



- произведениях изобразительного искусства, литературы, газетных и журнальных статьях, документальных материалах, человеческих характерах;
- музыкальных произведениях, отличающихся глубоким идейным и эмоциональным содержанием. [19]

События и явления в сюжетно-хореографической миниатюре на основе классического танца следует показывать в развитии, не повествовательно, а выявляя узловые моменты действия, в которых бы наиболее ярко могло бы раскрыться содержание. Если за основу сюжетно-хореографической миниатюры взято литературное произведение, то это не должно быть буквальным воспроизведением сюжета. Языком хореографии необходимо донести до зрителя его идейное содержание, которое должно иметь современное воплощение, а именно, современный хореографический язык, развитую драматургию и свежие оригинальные режиссерские решения.

Сюжетно-хореографическая миниатюра – это маленькая пьеса, новелла, где отражаются жизненные события, конфликты, показываются действия и переживания героев с их индивидуальными характерами, взаимоотношениями, внутренним миром, чувствами и мыслями. Содержанием танца может быть: радость, жизнерадостность, любовь, молодость, задор, бытовой юмор и так далее. Сюжетный танец всегда бывает образным. Действуя в танце, раскрывая сюжет, герои его всегда несут определенный образ. Характер раскрытия образа танца диктуется идеей танца, имеющей важное значение в его трактовке.

Балетмейстер должен стремиться почувствовать весь образ, предельно точно выразить его характер средствами хореографии. К.С. Станиславский говорил: «Красиво не то, что по театральному ослепляет и дурманит зрителя. Красиво то, что возвышает жизнь человеческого духа на сцене и со сцены, то есть чувства и мысли артистов и зрителей».

Музыка в сюжетном, как и в любом другом танце, является его образным и организующим началом, а также одним из выразительных средств. Применительно к сюжетно-хореографической миниатюре музыка

должна быть яркой, законченной по форме и содержанию, без урезания и компиляции, образной и укладываться по временным рамкам. При этом музыкальное произведение должно совпадать с идейно-эмоциональным содержанием хореографической лексики.

Как пишет И.В. Смирнов, движение (хореографический текст) в сюжетно-хореографической миниатюре – это художественный синтез всех пластических возможностей человека, раскрывающий во времени и пространстве в условной сценической форме законченную мысль. [17]

Этой же цели служат вводимые иногда в танец элементы пантомимы. Поза и ракурс придают танцу скульптурность, которая в сюжетных танцах, особенно в героических, встречается довольно часто. Лексика хореографической миниатюры, основанная на классическом танце, должна быть предельно выразительна. Главная задача балетмейстера – создание образной лексики, используя такие приёмы ее развития как хореографические символы, комбинирование, варьирование, полифония, метафора.

Одним из динамических средств выражения действия в сюжетном танце служит рисунок пространственного перемещения исполнителей. Если в бессюжетных танцах «рисунок» выступает как основной образно-декоративный элемент, то в сюжетных он помимо всего другого тесно связан с драматургией.

Драматургия сюжетного танца – это последовательность в развитии событий, в которых развиваются взаимоотношения и характеры героев, отмечает А.А. Климов. [11] Система образов представляет собой сюжет композиции и взаимодействие образов в целом. Важно выявить в драматургии сюжетно-хореографической миниатюры такие повороты сюжета, которые добавили бы возможности раскрыть образы. Для этого нужно поставить их в определённые сценические обстоятельства, как правило, это конфликтная ситуация.

Конфликт – это столкновение противоположных взглядов, интересов, серьёзное разногласие, острый спор, борьба персонажей, столкновение

человеческих поступков [11]. Он невозможен без действия и противодействия, должен быть волнующим и достоверным, не лживым и должен быть движущей силой в развития действия.

Ситуация – стечение обстоятельств, которые заставляют человека принять решение и действовать [11]. В драматургии хореографического номера ситуация используется для выявления образа, героя, действующих лиц, их характеров, главных черт. Главенствующей или центральной является кульминационная ситуация. Побочные ситуации выстраиваются в зависимости от их значимости в развитии действия.

Драматургия сюжетно-хореографической миниатюры в классическом танце состоит из таких частей как:

1. Экспозиция – включает в себя выход исполнителей, образную характеристика действующих лиц, время, место действия, даёт характер действия, эмоциональный настрой. Для сюжетно-хореографической миниатюры характерна малая (точечная) экспозиция, зачастую сливающаяся с завязкой танца в одно целое;

2. Завязка – короткое начало действия, возникновение конфликта.

3. Развитие действия – состоит из 3 ступеней. Каждая ступень должна быть ознаменована событием, может заканчиваться ложной кульминацией. Каждая следующая ступень должна усиливать развитие конфликта. 3 ступень развития действия заканчивается настоящей кульминацией.

4. Кульминация – наивысшая точка развития конфликта. Для сюжетно-хореографической миниатюры характерна предельно яркая кульминация.

5. Развязка – разрешение конфликта, которое может происходить неожиданно или ставить перед зрителем вопросы, предлагая самим домыслить ситуацию [19].

Говоря о применении закона драматургии в сюжетно-хореографической миниатюре в классическом танце, как и в хореографическом искусстве в целом, необходимо помнить, что здесь существуют определённые временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться

в определённое время, то есть балетмейстеру нужно раскрыть задуманную им тему и идею в определённый временной период. Работая над драматургией произведения, автор должен его увидеть глазами зрителя, представить свой замысел именно в хореографическом решении, именно в хореографической композиции. Предугадать дойдут ли его мысли до зрителя, если они будут переданы именно языком хореографического искусства.

Исполнительская техника в сюжетно-хореографической миниатюре должна выступать не как самоцель, а как средство раскрытия художественного образа. Актерская работа над образом требует глубокого проникновения во внутренний мир героя, тонкой передаче всех его эмоциональных побуждений условным языком танца. Успеху танца способствует удачное художественное оформление сцены, костюмы и грим.

Таким образом, можно сказать, что сюжетно-хореографическая миниатюра, построенная на лексике классического танца, представляет собой одну из самых трудных форм сценического искусства. Сложность заключается не только в отражении важных существенных тем, но и в необходимости раскрытия, развития характеров, чувств, действий и взаимоотношения действующих лиц внутри этих тем. Зачастую, при работе с сюжетно-хореографической миниатюрой имеет место с выразительными средствами танца.

Практика показывает, что особую трудность для постановки хореографической миниатюры для хореографа представляет отбор элементов лексики того или иного вида танца, так как движения должны соответствовать техническим возможностям танцоров и в то же время быть наиболее целесообразными для воплощения художественного образа в хореографической миниатюре.

Анализ танцевальных номеров детских и юношеских любительских хореографических коллективов на фестивалях различного уровня («Светлана» Москва, «Звездный дождь» Екатеринбург, «Арт-созвездие» Казань, «Танцевальный калейдоскоп» Санкт-Петербург, «ДАНС КЛАСС»

Казань, ««DANCE EXCLUSIVE» Екатеринбург, «Овация» Сочи, «Московское созвездие» Москва и др.) позволяет выделить следующие наиболее часто используемые элементы:

– Arabesque - поза классического танца, при которой нога отводится назад "носком в пол" на 45°, 60° или на 90°, положение торса, рук и головы зависит от формы арабеска;

– Arch - арка, прогиб торса назад;

– Attitude - поза с положением согнутой ноги сзади;

– Battement soutenu - движение с подтягиванием ног в пятой позиции, непрерывное движение;

– Bruch - скольжение или мазок всей стопой по полу перед открытием ноги в воздух или при закрытии в позицию;

– Contraction - сжатие, уменьшение объема корпуса и округление позвоночника, начинается в центре таза, постепенно захватывая весь позвоночник, исполняется на выдохе;

– Curve - изгиб верхней части позвоночника (до "солнечного сплетения") вперед или в сторону;

– Demi plie - неполное «приседание»;

– Demi rond - неполный круг, полукруг (носком по полу, на 45, 90° и выше);

– Flik - «мазок» стопой по полу к опорной ноге;

– Grand battement - «большой бросок, взмах» на 90° и выше через положение ноги на носок;

– Grand jete - прыжок с одной ноги на другую с продвижением вперед, назад или в сторону. Ноги раскрываются максимально и принимают в воздухе положение "шпагат";

– Pas de bourré - переступание ног;

– Pordebras - «перегибы туловища», наклон вперед, назад, в сторону;

– Sissonne - прыжковое движение с двух ног на одну;

– Tour en dehors - поворот на 360° «наружу», то есть по направлению от опорной ноги.

Это можно объяснить их выразительностью, удобством включения в различные комбинации, возможностью раскрыть и подчеркнуть разные стороны личности героев. Точно найденные движения обеспечивают качественный танцевальный образ. Зачастую применяемые элементы помогают выявить идейный замысел, взаимоотношения героев, отношение к событию, явлению, действительности. Если для хореографической постановки не будут выбраны выразительные движения, то вышеуказанные составляющие могут остаться не раскрытыми.

## **ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ С ЭЛЕМЕНТАМИ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

### **2.1. Хореографическая миниатюра «Сен-Санс Лебедь»**

Темой постановки является рассказ о «лебедином мире», который знакомит нас со свободой стаи прекрасных птиц, олицетворяющих чистоту и целомудрие. Их движения стремительны и воздушны.

Идея хореографического номера заключается в том, чтобы раскрыть образ лебедей с помощью лексики классической хореографии. Для этого используются характерные плавные движения «ломанных» рук, словно крылья птиц, мелкое *pas de bourré* - (переступание ног), вращения, прыжки. Также в номере встречается балетная фигура *arabesque* – это основная поза классического танца, при которой опорная нога стоит на целой ступне или пуантах, а вторая поднята на 30°, 45°, 90° или 120° вверх с вытянутым коленом.

По сюжету хореографической миниатюры в экспозиции мы видим пробуждение лебедей на берегу озера. Цепочка движений выливается в лирический танец.

Завязка танца сконцентрирована на более сложной технике, призванной раскрыть глубину образа танцора. Ключевые движения - *tour en dehors* (поворот на 360° «наружу», то есть по направлению от опорной ноги) и *sissonne* (прыжковое движение с двух ног на одну).

Кульминацией становится изображение полета стаи лебедей. Создается контраст с предшествующими плавными движениями, наполненными живыми человеческими чувствами.

В развязке хореографической постановки картина переходит в светлый финал - лебеди кружатся над озером и выстраиваясь в клин улетают.

Музыкальным сопровождением была выбрана пьеса французского композитора Камиля Сен-Санса «Лебедь» из сюиты «Карнавал животных».

Костюм подобран под танцевальный образ. Белые купальники на бретелях, балетные пачки из легкой полупрозрачно ткани, трико, балетная мягкая танцевальная обувь и диадема из перьев.

Рисунок и запись танца представлены в таблице ниже.

Условные обозначения:



- первая девушка (Д1);



- вторая девушка (Д2);



- третья девушка (Д3);



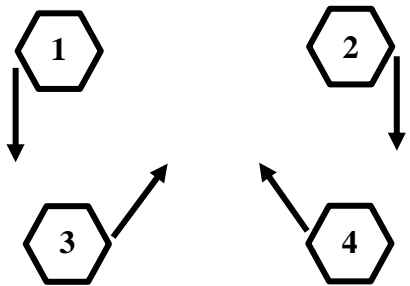
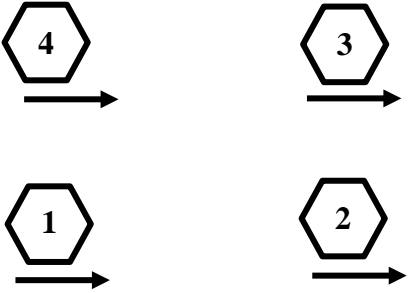
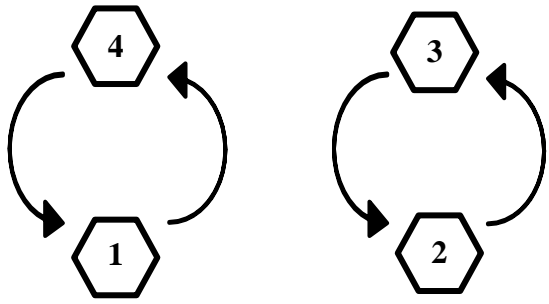
- четвертая девушка (Д4);


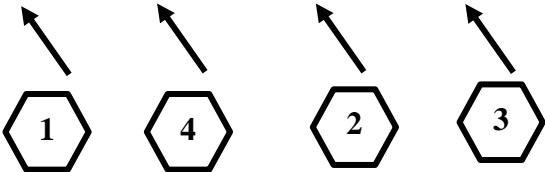
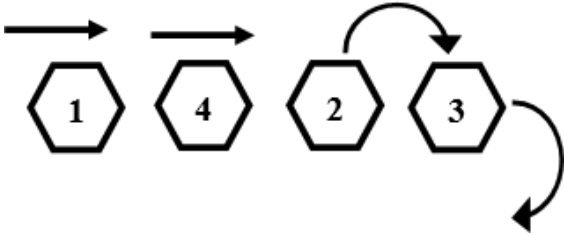


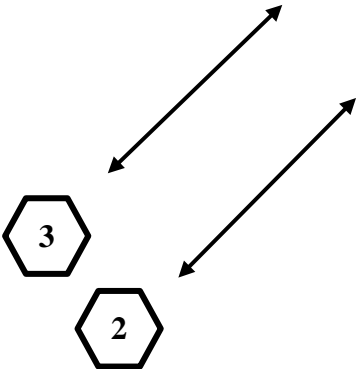
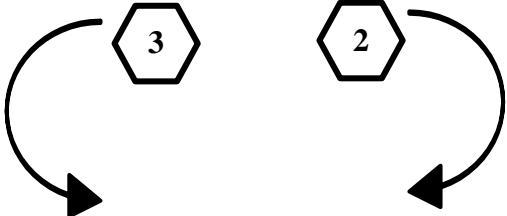
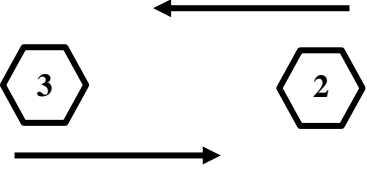
- перемещение по сценической площадке.


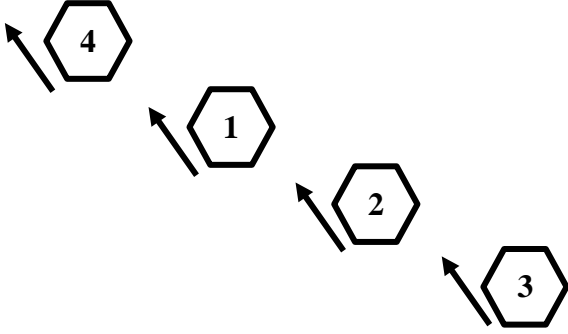
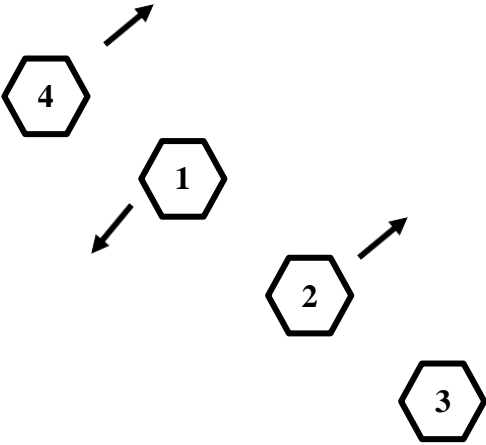
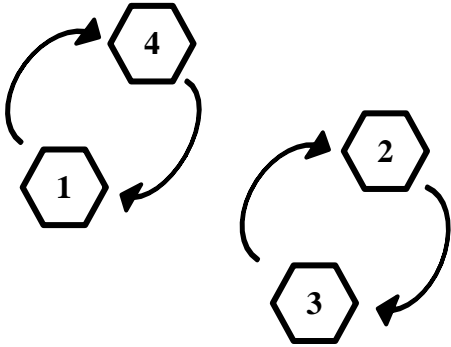
Зритель	
	<p>Такт 1 – 3</p> <p>В начале постановки Д1 и Д2 находятся на первом плане сидя на коленях. Д3 и Д4 на заднем плане стоят в позе <i>épaulement croisée</i>.</p> <p>Д1 и Д2 делают плавное <i>port de bras</i> руками и постепенно встают с колен. Д3 и Д4 выполняют комбинацию с передвижением к друг другу выстраивая рисунок в квадрат.</p>

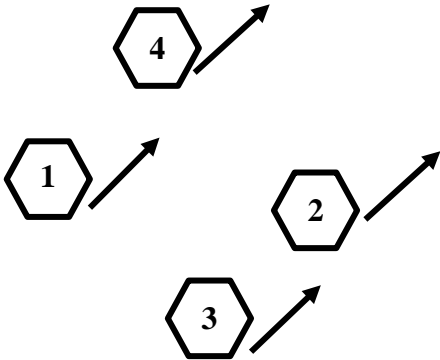
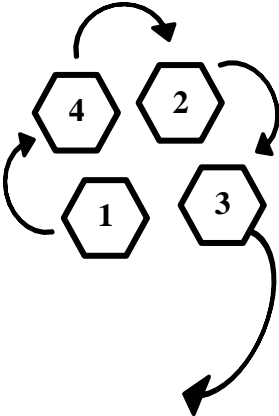
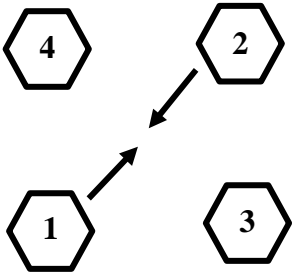


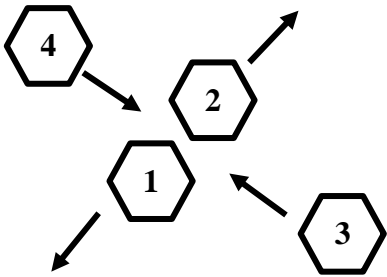
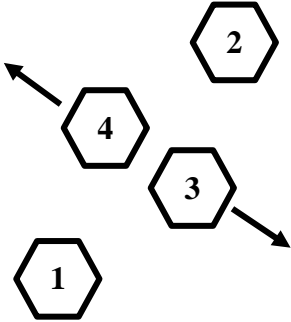
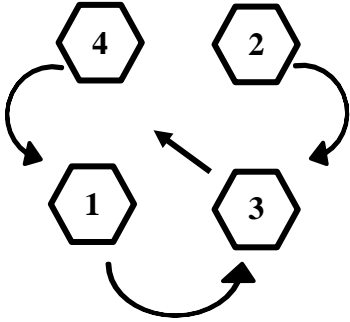
	<p>Такт 4 – 6</p> <p>Д1 и Д2 меленным pas de bourrée с плавными взмахами рук перемещаются во вторую линию.</p> <p>Д3 и Д4 теми же движениями накрест передвигаются в первую линию, меняясь местами одновременно с Д1 и Д2.</p>
	<p>Такт 7 – 9</p> <p>Д1, Д2, Д3, Д4 выполняют комбинацию с малым прыжком спиной к зрителю, передвигаясь немного правее.</p>
	<p>Такт 10 – 12</p> <p>Д1 и Д4, также, как и Д2 и Д3 плавно подходят друг к другу спиной и кружатся. У Д1 и Д2 руки занижены, а у Д3 и Д4 – завышены.</p>

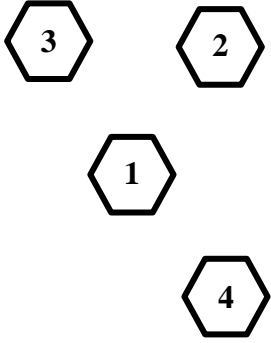
	<p>Такт 13 – 15</p> <p>Д1, Д2, Д3, Д4 в парах поднимают поочерёдно правую и левую руки, и выполняют прогиб в разные стороны. За вторым разом все прогибаются в одну сторону.</p>
	<p>Такт 16 – 18</p> <p>Д1, Д2, Д3, Д4 в одном направлении выполняют комбинацию, заканчивая в arabesque.</p>
	<p>Такт 19 – 21</p> <p>Д1 и Д4 с заниженными руками убегают в первую кулису до следующего своего выхода.</p> <p>На сцене остаются Д2 и Д3, которые переходят в угол .</p>

	<p>Такт 22 – 24</p> <p>Д2 и Д3 двигая по диагонали выполняют arabesque на 45° и arabesque на 90°.</p> <p>При первом руки скрещены внизу, за вторым разом раскрываются через третью позицию.</p> <p>Далее выполняется préparations и перекидной прыжок в обратном направлении.</p>
	<p>Такт 25 – 27</p> <p>Д2 и Д3 двигаются по полукругу в разные стороны двойным tour en dehors.</p>
	<p>Такт 28 – 30</p> <p>Д2 и Д3 прыгают glissade grand jeté меняясь местами, уходя ближе к кулисам.</p>

	<p>Такт 31 – 33</p> <p>Д2 и Д3 выполняют port de bras и плавно уходят за кулисы.</p>
	<p>Такт 34 – 35</p> <p>По диагонали из 3 кулисы «выплывают» девушки поочерёдно – Д4, Д1, Д2, Д3.</p>
	<p>Такт 36 – 38</p> <p>Д4 и Д2 делают préparations и перекидной прыжок вперед по диагонали, а Д1 и Д4 по диагонали назад.</p>
	<p>Такт 39 – 41</p> <p>Д1 и Д4, как и Д2 и Д3 объединяются в пары оббегая друг друга.</p>

	<p>Такт 42 – 44</p> <p>Все выполняют комбинацию с <i>tour en dehors</i> и <i>sissonne</i> в диагональ, выстраиваясь в рисунок ромба близко друг другу.</p>
	<p>Такт 45 – 47</p> <p>Д1, Д2, Д3, Д4 вращаются вокруг себя переступая на месте и Д3 заводит на круг в центр сцены.</p>
	<p>Такт 48 – 50</p> <p>В кругу Д1 и Д2 делают шаг в круг с <i>port de bras</i>, Д3 и Д4 из круга и прогиб.</p>

	<p>Такт 51 – 53</p> <p>Затем наоборот Д4 и Д3 выполняют port de bras с шагом в круг, а Д1 и Д2 из круга.</p>
	<p>Такт 54 – 56</p> <p>Д4 и Д3 делают обратно шаг и круга, и вместе с Д1 и Д2 выполняют небольшую комбинацию на месте лицом в круг.</p>
	<p>Такт 57 – 59</p> <p>Танец завершается выстраиванием в клин по диагонали, который заводит Д3 простым танцевальным бегом с носка.</p>

	<p>Такт 60 – 62</p> <p>Выстроившись в клин Д1, Д2, Д3, Д4 на затухающую музыку принимают свои конечные позы и имитируют полет плавными движениями рук.</p>
---	--

## 2.2. Хореографическая миниатюра «Вольность»

Темой для данной хореографической миниатюры послужил образ заключенной девушки в своих страхах окружающего мира, у которой связаны руки и ноги, что лишает ее возможности действовать свободно.

Идеей является показать внутреннее переживание героя, его эмоциональное состояние, чувства с помощью комбинированной хореографии, которую составляет лексика классической хореографии с дополнением элементов современного танца.

В экспозиции миниатюры наблюдается сидящая, в беспокойном состоянии, спиной девушка к залу, которая обнаруживает скованность движений рук, так как у нее они перевязаны веревкой.

Завязка показывает нам, как девушка выбирается из состояния внутреннего переживания. Она становится вольной и, словно птица, устремляется в полет. В это нарастающей части танца используются различные наклоны корпуса, перекаты по полу, arabesque 1 и arabesque 4.

Кульминация состоит в том, что героиня вновь сталкивается со своими трудностями и преградами, с которыми она пытается справиться. Активная часть хореографической миниатюры наполнена grand battements (большой бросок, взмах, на 90° и выше через положение ноги на носок), различными прыжками и вращениями.

В развязке хореографической постановки девушку вновь затягивает ее изначальное состояние беспокойства, с которым ей уже не удастся справиться, и она уходит в исходное положение танца. На данном этапе темп стихает, как и движения. Они становятся более плавными, но местами яркими и стремительными. Создается контраст с предыдущей частью постановки.

Музыкальным сопровождением выбрана песня австралийской певицы Sia - Breathe Me.

Костюм героини состоит из черного топа, шорт, свободной рубашки с длинными рукавами. Толстая веревка в качестве реквизита. Босые ноги, распущенные волосы.

Рисунок и запись танца приведены в таблице ниже.

Условные обозначения:




– девушка, солистка;





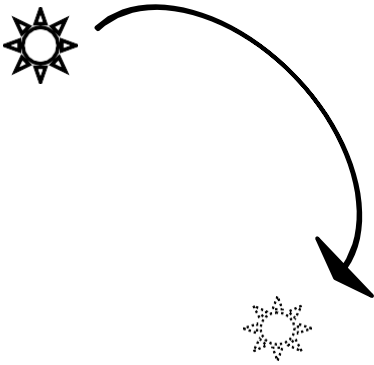
– перемещение по сценической площадке;

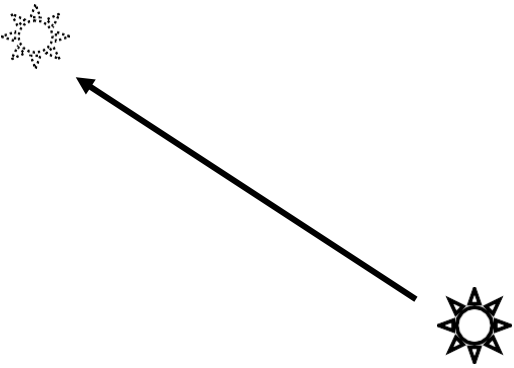
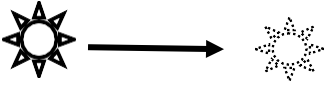
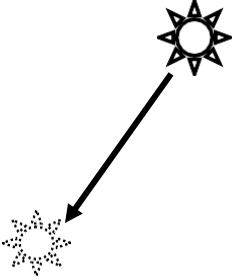



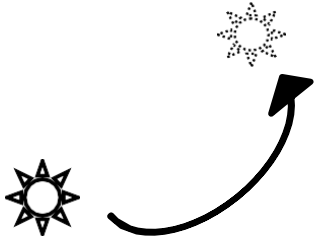
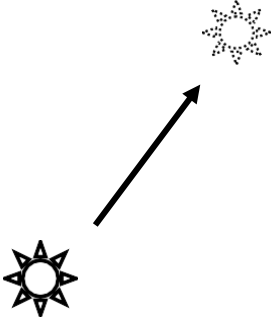
– место, куда перемещается исполнитель.

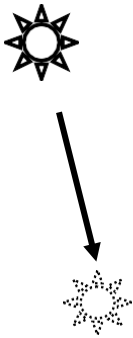
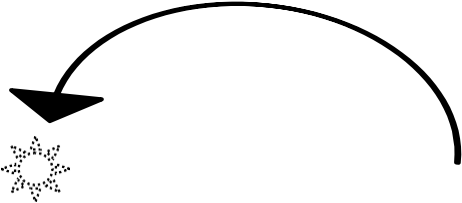
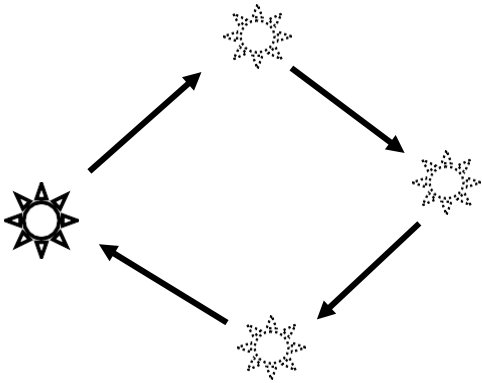
Зритель	
	<p>Такт 1-3</p> <p>В начале танца исполнитель сидит в точке спиной к зрителям. Затем идет медленный разворот вокруг своей оси</p>

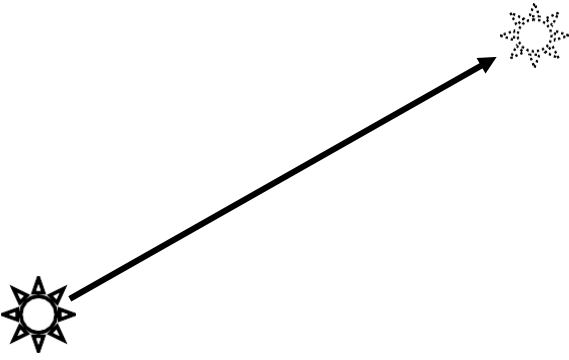
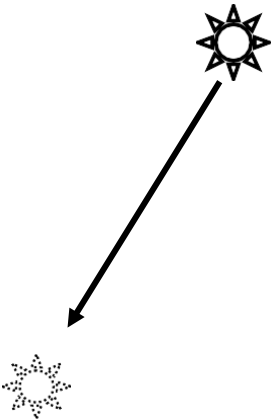



	<p>Такт 4-6</p> <p>Плавная комбинация, вправо завершающая в исходном положении. Потворить то же самое влево и поза.</p>
	<p>Такт 7-9</p> <p>Стремительный прыжок вперед на с выбросом ноги вперед и замереть.</p>
	<p>Такт 10-12</p> <p>Круговое port de bras и шагом с подбивкой выстраивается на диагональ.</p>

	<p>Такт 13-14</p> <p>По диагонали выполняется комбинация с элементами современного танца, поворот через правое плечо.</p>
	<p>Такт 16-18</p> <p>Медленными шагами с плавными движениями рук переход к середине линии.</p>
	<p>Такт 19-21</p> <p>Убегает в левую диагональ, открывая руки. «Мягкий» grand battements через sur le coude</p>

	<p>Такт 22-24</p> <p>Выход в пол (release), кувырок назад через плечо в поперечный шпагат.</p>
	<p>Такт 25-27</p> <p>Комбинация - Swing, slide, поворот за головой в efface. Шаг, grand battements, tour pike.</p>
	<p>Такт 28-30</p> <p>Плавные движения руками, grand plié, tour chaine в диагональ.</p>

	<p>Такт 31-33</p> <p>Далее танцовщица выполняет выход в пол , sving, переворот, шпагат и замирает в позе.</p>
	<p>Такт 34-36</p> <p>Быстро встает и по полукругу движется медленным шагом с плавным движением корпуса.</p>
	<p>Такт 37-39</p> <p>По кругу выполняется 3 раза комбинация с Battement soutenu, Demi rond, Grand jete, Sissonne.</p>

	<p>Такт 40-42</p> <p>Комбинация больших прыжков по диагонали с поворотами. Добежать до точки и замереть медленно поднимая руки от груди кверху.</p>
	<p>Такт 43-45</p> <p>Затяжно на высоких полупальцах, с опущенной головой на левое плечо отходит на точку в центр сцены.</p>
	<p>Такт 46-48</p> <p>Выполняет медленный разворот вокруг своей оси, круговое port de bras и конечная поза.</p>

Миниатюры, созданные в процессе подготовки выпускной квалификационной работы могут использоваться для выступления на различных танцевальных площадках города. Благодаря многообразию лексического материала они могут быть представлены на городские или областные фестивали-конкурсы по современной хореографии. Кроме того, выстроенные нами хореографические композиции будут соответствовать тематическим праздникам, которые проводятся в детских школах искусств, различных танцевальных студиях и учебных заведениях.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Практика показывает, что при постановке хореографической миниатюры на детском или юношеском коллективе необходимо постоянно поддерживать интерес обучающихся к этой работе. Интерес к процессу обучения выбранным движениям может поддерживаться с помощью музыкального сопровождения, которое должно быть интересным и удобным для танца, иметь четкий ритмический рисунок, яркие гармонии, образность, иначе юные танцоры быстро охладят к постановке.

Не менее важно стремиться к доступности хореографического языка, используя достаточно простые движения, и, в то же время, интересные. При недоступности лексики танца, у ребенка пропадает желание заниматься, поэтому увлекаться множеством ритмических фигур и технической сложностью не стоит.

Подбирая репертуар для эстетического воспитания, художественный материал должен обрисовывать жизнь, близкую и понятную детям. Для сюжетных танцевальных миниатюр можно использовать картины, песни, сказки, рассказы и басни. Также необходимо использовать различные предметы, которые помогут детям ориентироваться на площадке.

Работа над постановкой начинается с разъяснений содержания танца, о характерах действующих лиц. И после этого педагог может приступить к показу отдельных движений и комбинаций.

Не маловажным также является и подбор костюма, который должен соответствовать танцу и возрастным особенностям обучающихся. Одним из основополагающих качеств детского костюма является его удобство.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова, Н. А. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий [Электронный ресурс] : слов. Электрон. дан. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2011. 624 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1933>
2. Базарова, Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца. Первые три года обучения [Электронный ресурс] : учеб. пособие. Электрон. дан. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2016. 240 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/72999>
3. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. - М.: Искусство, 1987. - 560 с.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца: учеб. для высших и средних учебных заведений искусства и культуры. Изд. 9-е, стер. СПб.: Лань, 2007. 192 с.
5. Валукин, В. М. Эволюция движений в мужском классическом танце / В. М. Валукин. – М. : ГИТИС, 2007. – 104 с.
6. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Под ред. В. В. Давыдова, М.: Педагогика, 1991. 480 с.
7. Даренская, Н.В. Композиция и постановка народно-сценического танца: учебное пособие / Н.В. Даренская, Л.Я. Николаева. — Электрон. дан. — Омск : ОмГУ, 2017. — 72 с.
8. Дорошенко В. Ф. Роль хореографа-постановщика П. П. Вирского в процессе возникновения и развития народно-сценического хореографического искусства Украины // Вестник славянских культур. М. : Моск. гос. ун-т дизайна и технологии, 2014. Т. 32, № 2.С. 171 – 180.
9. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца [Электронный ресурс] : учебное пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2015. — 768 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/56562>



10. Звёздочкин, В.А. Классический танец [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.А. Звёздочкин. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2011. — 400 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1949>
11. Климов А. А. Основы русского народного танца. — М.: Изд-во ... МГИК, 1994.
12. Марченков, А. Л. ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец : учеб. пособие / А. Л. Марченков, А. И. Марченкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2017. – 124 с.
13. Меднис, Н.В. Введение в классический танец [Электронный ресурс] : учебное пособие / Н.В. Меднис, С.Г. Ткаченко. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2019. — 60 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/112796>
14. Мелентьева, А.Д. Классический танец: теория и практика [Электронный ресурс] : учебное пособие / А.Д. Мелентьева. — Электрон. дан. — Кемерово : КемГИК, 2007. — 84 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/46005>
15. Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / А. В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2015. — 128 с
16. Панферов В. И. Основы композиции танца: эксперим. учеб. для вузов, колледжей и училищ культуры и искусств. Изд. 2-е, доп. Челябинск: ЧГАКИ, 2003. 256 с
17. Смирнов И.В. Работа балетмейстера над хореографическим произведением. – М.: Министерство культуры РСФСР/заочный народный университет искусств, 1979.
18. Танцевальные жанры. XVII – XVIII и XIX – XX веков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/barucaba/post123317960/>
19. Энциклопедия «Балет». – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с

20.Якобсон Л. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Hermitage publishers, 2001. REFERENCES