

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

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АКРОБАТИКИ И ГИМНАСТИКИ В ПРОЦЕССЕ
СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой
Перевышина Н.Ю

Исполнитель:
Казанцева Анна Дамировна
обучающийся БХ-41zs группы

Руководитель ОПОП

Научный руководитель:
Хасбатов Ренат Саримович, _
доцент кафедры художественного
образования

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. АКРОБАТИКА И ГИМНАСТИКА КАК ЭЛЕМЕНТЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ	5
1.1. Возможности использования элементов акробатики и гимнастики в создании хореографических композиций	5
1.2. Характеристика лексических элементов акробатики и гимнастики	8
1.3. Анализ хореографических постановок с использованием элементов акробатики и гимнастики на примере Н. Дуато, Г. Ковтуна, Б. Эйфмана	17
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АКРОБАТИКИ И ГИМНАСТИКИ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ	28
2.1. Хореографическая постановка «Шторм»	28
2.2. Хореографическая постановка «Мама»	32
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	35
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	37
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	39

ВВЕДЕНИЕ

Танец – это важная составляющая современной культуры. В зависимости от того, как человек участвует в этом виде искусства, оно может оказывать на личность разное влияние. Хореографическое искусство выполняет множество функций: коммуникативную, общественно и личностно-преобразующую, эстетическую, психотерапевтическую и гедонистическую.

Актуальность данной работы определяется тем, что спортивные направления имеют широкий диапазон возможностей для тесного контакта с хореографическим искусством. Акробатика и гимнастика широко используются для реализации множества видов искусства. В хореографическом творчестве элементы спортивных дисциплин помогут также обогатить данное искусство, как с точки зрения лексического материала, так и с позиции сценической выразительности. Работа поможет подтвердить тот факт, что гимнастика и акробатика могут быть успешно адаптированы и использованы при создании хореографических композиций, а также продемонстрирует результат, которого могут добиться балетмейстеры, применяя в хореографии элементы гимнастики и акробатики.

Цель художественно-творческого проекта: выявить возможности использования элементов акробатики и гимнастики при создании хореографических композиций.

Объект художественно-творческого проекта: является процесс постановки хореографической композиции.

Задачи художественно-творческого проекта:

1. Проанализировать взаимопроникновение хореографии и смежных пластических дисциплин.

2. Раскрыть особенности использования акробатики и гимнастики в хореографии.

3. Изучить литературу в области акробатики и гимнастики

4. Разработать хореографические композиции с использованием элементов акробатики и гимнастики.

5. Изучить историю акробатики и гимнастики.

Предмет художественно-творческого проекта: является лексические элементы акробатики и гимнастики в создании хореографических композиций.

Методологическая основа исследования: методические пособия по постановке хореографических произведений и искусству балетмейстера («Искусство балетмейстера» И.Смирнова и т.д.), методические пособия по гимнастике и акробатике («Акробатика» А.Коркина, «Хореография в спорте» И.Шипиловой и т.д.), материалы о достижениях современных хореографов, а также личный опыт и впечатления автора, сформированные в процессе постановки хореографических композиций и просмотра спектаклей.

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

ГЛАВА 1. АКРОБАТИКА И ГИМНАСТИКА КАК ЭЛЕМЕНТЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

1.1. Возможности использования элементов акробатики и гимнастики в создании хореографических композиций

Акробатика (от греч. «хожу на цыпочках», «лезу вверх») – жанр циркового и эстрадного искусства: демонстрация номеров, основанных на мастерском владении телом и высоком развитии мускулатуры. Акробатика была известна в древнем мире (Египет, Греция, Рим); сводилась преимущественно к эквилибристике на натянутом канате, к демонстрации гибкости тела, прыжкам. Акробатика – один из основных жанров; её элементы входят почти во все другие жанры и их разновидности. Акробатику вводили в свои постановки такие режиссеры как Мейерхольд, Эйзенштейн, Таиров, и др. Как учебную дисциплину акробатику преподают в специальных (цирковых, театральных) учебных заведениях и студиях. Существует спортивная акробатика как вид спорта, силовая (стойка на руках, балансирование на голове), прыжковая (сальто, кульбитов, колесо, сальто-мортале), пластическая акробатика.

В средние века элементы акробатики входили в выступления танцоров, скоморохов (в России), мимов (в Италии), жонглёров (во Франции). В двадцатом веке – веке бурного технического прогресса, века небывало возросших скоростей и повальной механизации не только труда, но и бытовой жизни человека, - не мог не повлиять и на содержание современного хореографического искусства и на его исполнительскую технику. Величайший балетмейстер XX века Юрий Григорович, создатель бессмертных балетов «Легенда о любви», «Каменный цветок», «Щелкунчик», «Спартак» продолжил опыты К. Голейзовского и Ф. Лопухова в деле обогащения танцевальных форм акробатическими элементами,

определив черты нового стиля в искусстве хореографии. Сегодня этот стиль остаётся вершиной художественных достижений классического балета и современного танца. Таким образом, родственные связи между спортом и хореографическим искусствам не только не порваны, но и продолжают развиваться к обоюдной пользе для обеих сторон.

Наша педагогическая позиция состоит в убеждении, что в занятия хореографии обязательно надо включать гимнастику. Кладовая гимнастических ресурсов поистине волшебна. Накопленные в ней средства развития организма приносят огромную пользу, помогая решать на занятиях хореографии многие специальные задачи. В занятия по гимнастике для своих воспитанников надо обязательно включать акробатические элементы. Акробатика – разновидность гимнастических упражнений; развивает координацию движений, гибкость, вырабатывает умение владеть своим телом, смелость и решительность. Акробатические элементы способствуют формированию правильной осанки, совершенствованию функций вестибулярного аппарата (равновесие, ориентирование в пространстве); организм лучше приспосабливается к перераспределению крови при различных положениях тела.

Первоначальную тренировку детей по акробатике можно начинать с разрешения врача в 5-6 лет. Простые упражнения – кувырки и перевороты на коврике. В дальнейшем усложнять идти от простого к сложному. При подборе упражнений педагог должен учитывать физическую подготовку учащихся и дозировать нагрузки. При этом девочкам предлагается материал, по количеству и содержанию отличный от того, на котором тренируются мальчики[9]. Для обеспечения безопасности при выполнении акробатических упражнений, особенно тех, которые связанные с разбегом, используются мягкие поролоновые маты, во многих упражнениях надо поддерживать и страховать учеников.

Существующая типовая структура занятий обеспечивает нормальное построение и проведение занятий по гимнастике, но не следует относиться к ней, как к незыблемому правилу; в любом учебном процессе недопустимо осуществлять физическое воспитание детей по раз и навсегда выработанному стандарту проведения занятий. В любых условиях, с любым составом учеников следует творчески подходить к методике, искать в ней наиболее прогрессивные приемы, допуская возможность необходимых частных отклонений от стандарта, целесообразных изменений в нем. Типовая структура — это всего лишь ориентир, которым руководствуются при создании конкретных вариантов занятий с учетом пола, возраста и подготовленности учеников, соотнося эти показатели с периодами проведения занятий и их задачами. Такой подход к организации занятий поможет увеличить продуктивность педагогического процесса, улучшить его результаты.

На занятиях по хореографии, гимнастика решает не только задачи подготовки физически крепких и гармонично развитых людей. Специфические задачи подготовки юных танцоров, обязывают преподавателей творчески подходить к организации занятий, подбирать такой материал, который может содействовать непосредственно хореографической подготовке учеников, прививать им такие навыки, которые будут служить непрерывному росту исполнительской техники учащегося[5].

Главная задача гимнастики и акробатических элементов в занятиях по хореографии состоит в расширении запаса двигательных навыков у детей и совершенствовании таких качеств, как устойчивость, смелость, выносливость, ловкость.

Элементы акробатики сочетаются с элементами хореографии у станка, гимнастической стенки или на середине, включающие элементы

индивидуальной работы: статические (равновесия, шпагаты, упоры, стойки) и динамические (перекаты, кувырки, перекидки, колеса, курбеты, полуперевороты, перевороты, сальто) упражнения[18].

Составляя связки или учебные этюды, необходимо правильно подобрать облегченные элементы классификационной программы с учетом соответствующего года обучения.

1.2. Характеристика лексических элементов акробатики и гимнастики

В современных условиях дополнительного образования детей в хореографии наиболее востребованным стало сочетание элементов гимнастики, акробатики и танца. Использование акробатических элементов восполняет дефицит движений у детей в настоящее время, способствует развитию грации, осанки, красоты тела, а танцы становятся разнообразнее, интереснее и живее. Акробатика – ценное средство развития смелости, решительности, ловкости. Акробатика позволяет поддерживать необходимый уровень развития целого ряда двигательных качеств и способностей, необходимых в хореографии: выполнение прыжков, вращений, равновесий, стоек[10].

Благодаря внедрению элементов акробатики в хореографическую разминку: индивидуальные прыжково-беговые упражнения, включая висы и упоры, перекаты, перевороты, стойки, равновесия, шпагаты и т. д., дети обретают правильную осанку и так называемое «чувство позы», развивают устойчивость, координацию движений, красивую линию ног, легкость и изящество выполнения танцевальных элементов. В процессе занятий развиваются и физические качества: гибкость, сила, выносливость, укрепляется кардиореспираторная система. При этом ребенок развивается не только внешне, но и внутренне: повышается дисциплина, улучшается память

и концентрация внимания, воспитывается трудолюбие. Занятия хореографией помогают ярче и образнее выражать свои эмоции и впечатления через движения и пластику, учат импровизировать под музыку.

Движение - естественная потребность человека с момента его развития. Дети по природе своей подвижны, восприимчивы к музыке, не скрывают своих эмоций, для них танец - естественное состояние души и тела. Он помогает детям раскрепостить внутренние силы, дает выход спонтанному чувству танцевального движения, позволяет почувствовать свою национальную принадлежность.

Общепризнано, что танцоры, обладающие высокой культурой движения, способны выполнить технически сложные упражнения легко и непринужденно, и мы можем оценить амплитуду движений, красоту линий, артистичность и выразительность исполнения.

В последние годы многие коллективы стали использовать в номерах акробатические трюки. Это украшает номер. Но некоторые хореографы настолько увлекаются, что в итоге мы получаем не танец, а акробатический этюд.

Танец первичен, а акробатика лишь дополняет, украшает его. Элементы акробатики усиливают эффект и делают номер ярче, сильнее, усиливают впечатление. Чтобы добиться высокого результата в танцах, хореограф кропотливо, целенаправленно ведет работу по физическому совершенствованию юных танцоров, что проявляется в силовой выносливости вовремя исполнения танцевального номера[18].

Танец раскрывает красоту человеческого тела, музыкальные, физические и эстетические качества. Помимо всего сказанного, искусство танца достойно выполняет роль воспитателя, способствует приобщению детей к художественному созиданию, повышает их трудолюбие, закаляет

волю, характер, обогащает и поднимает человека на высшую ступень морального и духовного развития.

Акробатический танец впервые появился в США и Канаде в начале 1900-х, как элемент водевиля. Акробатический танец - это вид спорта, в котором учащиеся соревнуются в техническом мастерстве и выразительности исполнения[10].

Для достижения высоких показателей в хореографических конкурсах немаловажное значение имеет уровень двигательной подготовки учащихся, которого можно достичь, используя все средства хореографии.[15]

Основные выразительные средства акробатического танца:

- гармоничные движения и позы;
- пластическая выразительность и мимика;
- динамика, темп и ритм движения;
- пространственный рисунок, композиция (творческое построение под музыку отдельных элементов и соединений).

Акробатические трюки привлекают внимание и заставляют смотреть номер «на вздохе». Элементы акробатики в танце, также как и в фигурном катании, являются той самой изюминкой, которая способна превратить привычное исполнение в яркое и эффектное шоу.

Сегодня парная акробатика вышла за пределы цирковой арены и обосновалась на танцполе. Она позволяет разнообразить танец, который, разбавляясь акробатическими элементами, воспринимается совершенно по-иному не только зрителями, но и самими танцорами. Несмотря на то, что исполнителям нередко приходится сталкиваться со значительными сложностями, конечный результат оправдывает затраченные усилия.

В этом можно убедиться на примере, казалось бы, одного из самых простых танцев, основанных на импровизации – хастла. Его танцуют практически под любую музыку и с любым партнёром, однако, если речь

заходит о внесении акробатических элементов в выступление, то партнёры должны полностью доверять друг другу, а также предварительно провести основательную совместную работу. Прежде всего, в хастле находит применение верхняя акробатика, а также целый ассортимент трюков. И это меняет его «лицо», делает куда более зрелищным и интересным.

Эффективность воздействия акробатических элементов зависит от правильной техники выполнения, которую можно достичь, применяя подводящие упражнения и контролируя работу необходимых групп мышц [27].

Педагог-хореограф должен владеть правильной техникой страховки и помощи при обучении акробатическим элементам и их комбинациям благодаря, чему процесс обучения и освоения акробатической техники достигается быстрее [10].

Практическая деятельность показывает, необходимо помнить, что различные акробатические элементы в зависимости от их координационной сложности, выразительного аспекта представляют разную психологическую трудность для учащихся. Поэтому координационно и выразительно сложные движения, требующие внимания и сосредоточенности, и должны сменяться более простыми.

На занятиях применяются сначала движения несложные по своей структуре, не вызывающие особого напряжения внимания и памяти, постепенно повышая, однако, физическую трудность выполнения. Затем можно переходить к более сложным акробатическим элементам, которые требуют большей степени внимания и затраты физических сил, и наконец, применять акробатические комбинации наиболее сложные в координационном отношении, но позволяющие уменьшить физическую нагрузку.

Важное место в построении занятия занимает методика составления акробатических комбинаций (комбинированных заданий) и техническое выполнение, т. е. различных соединений из подводящих упражнений, прыжков, равновесий, поворотов, стоек. Здесь не может быть единого рецепта, многое зависит от квалификации хореографа-педагога[6]. Однако и здесь существуют определенные закономерности, которые необходимо учитывать:

1. Возраст и возможности учащихся, периодизацию занятия, этап подготовки.
2. Логическую связь движений, а именно: положение тела в конце каждого движения должно служить исходным положением для выполнения последующего;
3. Все компоненты элементов, комбинаций должны помимо самостоятельного значения иметь и дополнительное (функцию связи).
4. Оптимальную трудность композиции. Не следует недооценивать или переоценивать возможности учащихся.
5. Элемент новизны и разнообразия. Нужно органично сочетать хорошо знакомые движения с недавно освоенными, не увлекаясь при этом чрезмерным их разнообразием.

Композиция акробатического танца строится на основе этюдно-образного стиля произвольных комбинаций. Этюдно-образный стиль предполагает наряду с хорошей технической подготовкой наличие уровня выразительных способностей, артистизма. Этот стиль требует особого тщательного подхода к выбору музыки, проникновению в ее содержание, сочинению собственного сюжета (подобно балетному либретто) и поиску выразительных средств. Этот стиль требует глубокого изучения и тщательного освоения гимнастических, акробатических элементов и

комбинаций, а также умению создавать учащимися пластический, эмоционально-двигательный, либо художественные образы.

Необходимо отметить танцевальную джазовую школу, которая развивалась в начале века в США, достигнувшей в 30-е годы своего подлинного расцвета и давшей миру таких замечательных танцовщиков как Энн Миллер, Фред Астор, а также других уникальных танцоров и хореографов. Именно американцы-родоначальники самых передовых танцевальных стилей, таких как демиклассика, джаз, рок-н-ролл, и более современных: фанк, флэш, хаус и т. д. Что касается развития ритмической гимнастики, то еще в 70-е годы ее основала Джейн Фонда и пошла по более современному пути, создав систему, соединяющую танцевальные элементы с физическими упражнениями, позволяющие укреплять различные группы мышц тела- своего рода "танцевальный тренажер". Эта система получила название "аэробика", которая стала родоначальницей такого вида спорта как спортивная аэробика.

Расцвет современных хореографических направлений в гимнастике отмечался также в 60-е годы. Возникают новые школы женской гимнастики, появляются новые названия. В ФРГ школу ритмической гимнастики открывает М. А. Книс. Там же организует школу современной гимнастики Э. Клиндт. Создает школу джаз-хореографии Г. Одэ в ФРГ ("Современное искусство", М. Берглюнд). Общей чертой этих направлений является спонтанное развитие выразительности движений, инспирированное современными музыкальными формами. Эти разнообразные формы и ничем не стесненные телодвижения согласуются с индивидуальной впечатлительностью спортсменок, их музыкальной восприимчивостью и темпераментом. Помимо вышеупомянутых школ, платформой для обмена взглядов и опыта становились многочисленные курсы и конференции, а также показательные выступления на гимнастрадах, проводимых

международной федерацией гимнастики[17]. Начиная с 4 Гимнастрады в Вене в 1965 г., команды западных стран демонстрировали применение нетрадиционных предметов: палочки, тамбурины и даже кокосовые орехи. Существенным оказалась не применявшаяся до этого джазовая, рок-н-ролльная музыка основательно и всецело детерминирующая характер движений. Под этот аккомпанемент каждое движение обогащалось, углублялось, приобретая полноту выразительности и экспрессивности. Если говорить о массовости и доступности той же джазовой хореографии или аэробики, то наибольшую популярность приобрела "джазовая гимнастика", созданная школой Моника Бекман из Швеции ("Современное искусство", М. Берглюнд, 1987г.). Вследствие чего в 1975 году в Берлине джазовая гимнастика демонстрировалась на Гимнастраде, представлялась ряда европейских стран, в том числе командами Германии, Бельгии, Дании, Норвегии, и Австрии. Интерес к гимнастике М. Бекман в настоящее время угасает, поскольку появились новые формы массовых занятий гимнастикой: Шейпинг, Калланетика и т. д. В начале 80-х годов, основательница этого движения разъезжала по многим странам, ведя широкую популяризаторскую деятельность для распространения джазовой гимнастики, участвуя в специальных конференциях и курсах. Возникают новые школы и центры, занимающиеся пропагандой этого очень увлекательного вида женской гимнастики.

Характерной особенностью тренировки в джазовой гимнастике является выполнение упражнений всесторонне активизирующих двигательную систему тела с участием возможно большего количества мышечных групп. Для занимающихся характерна динамичность, экспрессия, вместе с широкими и плавными движениями. Характер движений, обусловленный личным восприятием мелодии и ритма, носит выразительный характер и отличается легкостью и непринужденностью. Все это гармонично

согласуется с часто встречающимся "трудным" музыкальным фоном. Естественно, джазовая гимнастика, в конечном счете, ставит перед занимающимися самые высокие требования[12]. Справиться с ними можно только при самой разнообразной, многосторонней тренировке, используя средства специальной физической подготовки из средств художественной гимнастики, с акцентом на подвижность в суставах. Основными в занятиях джаз- гимнастикой являются упражнения на силу и эластичность мышц, на увеличение амплитуды движений. Кроме того, уроки по джазовой гимнастике насыщаются не только упражнениями художественной гимнастики, но главным образом, упражнениями по ритмике, элементами классического танца. Все упражнения сопровождаются разнообразным музыкальным аккомпанементом с возрастающей степенью сложности. Упражнения классифицируются следующим образом: упражнения для мышц туловища и шеи; упражнения для мышц рук и ног; упражнения на напряжение и расслабление мышц рук и ног; упражнения на координацию. Упражнения выполняются на месте, в ходьбе, беге, в высоких, полувисоких и низких позициях. Объем и интенсивность устанавливаются в зависимости от цели, степени подготовленности занимающихся. Тем не менее в джазовой гимнастике следует:

- обращать внимание на правильность исходных положений и точное выполнение движения;
- обучать простым движениям в облегченных исходных положениях;
- постепенно вводить все более трудные исходные положения и соединять отработанные формы движений, выполняемые в начале только одной частью тела;
- изменять исходные положения быстро и в соответствии с музыкой, вводить ритмические разновидности одних и тех же движений (например

быстрые и медленные движения), акцентирующие моменты с прихлопыванием в простых и усложненных ритмах;

- периодически использовать упражнения с предметами;
- выполнять упражнения в обе стороны.

После общей и танцевально-гимнастической подготовки упражнения индивидуализируются, используются более сложные координационные формы и асимметричные упражнения, синхронизирующие движения правой и левой сторон тела. Во всех упражнениях последовательно осуществляется принцип индивидуализации и творческой активности занимающихся, что будет стимулировать формирование и развитие индивидуального почерка и экспрессии движений, необходимых в дальнейшей импровизации и собственной интерпретации музыкальных тем. Овладение этим умением отождествляется с формированием чувственной впечатлительности и художественной восприимчивости [6].

Решающим и ведущим фактором, неотрывно связанным с занятиями джаз-гимнастикой является музыка. Музыкальный ритм является незаменимым методическим средством и основой развития и формирования ритма движений. Необходимо отметить, что первые уроки джазовой гимнастики направлены на понимание содержания и глубины воспроизводимой музыки, при этом применяются простые танцевальные ритмы с несложной музыкальной линией. При этом музыка характеризуется сильным звучанием, мелодичностью, эмоционально побуждает к действиям. Подбор музыки зависит от характера упражнений. Освоение отдельных движений и отработка соединений начинаются в медленном темпе и, с ростом совершенствования умений, темп увеличивается. В работе с более подготовленными группами используется "живая" музыка с переменчивым ритмом. Для джаз-гимнастики характерно применение ритма синкопического

характера, требующий более сложной координации движений и побуждающей к автоэкспрессии занимающихся [23].

Джаз-гимнастика является превосходной формой занятий спортсменов и женщин, стремящихся в спортивном танце дать волю своей энергии, выразить свои чувства в художественно-физической активности. Формы и ритмы джазовой гимнастики используются не только в художественной гимнастике, но и в таких видах спорта, как фигурное катание, синхронное плавание, акробатика и др. Поэтому джазовая гимнастика заслуживает пристального внимания тренеров, хореографов как вид, наиболее перспективный, развивающий новые формы движений, координацию, являясь связующим звеном гимнастики, эмоций и движения.

1.3 Анализ хореографических постановок с использованием элементов акробатики и гимнастики на примере Н.Дуато, Г.Ковтуна, Б.Эйфмана

Начо Дуато

В Михайловском театре балет прошёл в постановке одного из самых именитых современных хореографов Начо Дуато. Мастер современной хореографии впервые поставил классическую балетную сказку на музыку Чайковского. Он сохранил невероятно романтический и волшебный дух "Спящей Красавицы". Но сделал этот балет легче и современнее.

Во время репетиции Начо Дуато постоянно призывает слушать музыку и артистов, и оркестр, и даже осветителей. Маэстро даже не показывает, а пропевает движения.

"Нужно просто следовать за музыкой Чайковского, не надо претворяться или стараться быть умнее его - и тогда все получится", -

говорит художественный руководитель балетной труппы Михайловского театра Начо Дуато.

Постановка "Спящей красавицы" в Петербурге для испанского хореографа - настоящий вызов.

Всего месяц назад прошла громкая премьера этого же балета в Большом театре. На открытии партию Авроры танцевала Светлана Захарова. И этот спектакль - уже третья версия прославленного Юрия Григоровича. Рисунок танца, сочиненный Мариусом Петипа 120 лет назад, до сих пор оставался неизменным. А вот отдельные номера сокращали, меняли местами и даже заставляли танцевать героев под музыку другого персонажа. Так что изначальную хореографию Петипа уже не восстановить. Постановщики неизбежно предлагают лишь свои версии - редакции - балета.

А вот Начо Дуато решил эту традицию нарушить. И придумать на музыку Чайковского совершенно новые движения. Причем, сольную партию, кроме звезд Михайловского Ирины Перрен и Натальи Осиповой, будет танцевать и прима Большого - Светлана Захарова. Таким образом, в репертуаре этих балерин сразу две Авроры. Непохожие одна на другую.

"С одной стороны мы видим какие-то незнакомые движения, но при этом всё выглядит как-то очень стильно, очень классично и в то же время современно", - говорит прима Большого театра, приглашенная балерина Михайловского театра Светлана Захарова.

Это и есть главная интрига дуатовской постановки. Его называют мастером одноактных балетов в стиле модерн. Три из них уже идут в Михайловском театре. И публика, понятно, ждет какой-то подобной хореографии и в "Спящей красавице". Но попадает на вполне академичный спектакль. В эпоху рококо и барокко.

Начо Дуато уверяет, что и не собирался сражаться с классикой, делать авангардный танец. Но чтобы сюжет стал более динамичным, пришлось пойти на некоторые жертвы.

"Я сократил одну вариацию Авроры, потому что когда я упоминаю о "Спящей красавице", народ сразу говорит - это такой скучный и длинный спектакль!" - отмечает художественный руководитель балетной труппы Михайловского театра Начо Дуато.

Дух волшебства, мир фей и эльфов воссоздала на сцене сербская художница Ангелина Атлагич. Еще в детстве она прочла знаменитую сказку, но книга была без иллюстраций. С тех пор, говорит, и рисует "Спящую красавицу". В Петербург она привезла почти две сотни эскизов к костюмам. Каждый из них - ручная работа. Только на одно платье феи Карабос ушло 54 метра шелка и почти килограмм стекла.

"Эти камни в спектакле выглядят очень красиво и дорого. Но для меня главное не стоимость, а вложенный в них труд и любовь мастера. Они сделаны индивидуально для каждого артиста и, надеюсь, помогают им войти в образ", - говорит художник-постановщик спектакля Ангелина Атлагич.

Билеты на премьеру в Михайловский раскупили еще полгода назад. Ведь эта постановка настоящее событие. В России со времен Мариуса Петипа этот балет ни разу не ставил иностранец. В афишах всего мира под названием "Спящая красавица" - имена Чайковского и Петипа. В Михайловском отныне Чайковского и Начо Дуато. В театре понимают, это рискованный эксперимент. Получился он или нет - судить зрителям.

Георгий Ковтун

Яркий экстремальный режиссерский почерк Георгия Ковтуна, любовь к масштабным эпическим полотнам и своеобразие подачи сюжета нашли самое успешное применение и признание в Казани. Здесь Георгием Ковтуном были поставлены одни из самых зрелищных его спектаклей. Это,

прежде всего, балет "Спартак», ставший откровением для Нидерландов и триумфом Казанского театра оперы и балета им. М. Джалиля на праздновании 400-летия российско-голландского сотрудничества в 2008 году.

В перечне его работ - балеты "Пер Гюнт"(2003); «Сказание о Йусуфе» (2010) - этот спектакль был отмечен Государственной премией России. Ковтуну принадлежит опера «Кармен» (2011); постановка танцевальных номеров в операх «Аида», «Летучий голландец», «Крик кукушки». И наконец, опера-балет «Черная Палата», открывшая сезон 2015 года в театре им. К. Тинчурина.

Остановлюсь на "Золотой Орде" (2013), ставшей ярчайшей страницей национального искусства и большой победой Георгия Ковтуна. Балет «Золотая Орда» грандиозен. В работе над спектаклем были заняты лучшие артисты, музыканты, художники, бутафоры. Отдельного слова заслуживает музыка, написанная композитором Резедой Ахияровой: она, несомненно, войдет в сокровищницу национальной симфонической музыки. Поистине впечатляет сценография балета, принадлежащая художникам Андрею Злобину и Анне Ипатьевой. Декорации делались в Москве, костюмы – в Казани (по словам режиссера, число костюмов приближается к восьмиста). Не случайно это одна из самых дорогих постановок Казанского театра оперы и балета. Но никакие капиталовложения не заменят профессионализма и художественного начала - а здесь все сошлось воедино. В визуальной форме спектакля «Золотая Орда» все отточено, все чарует. Каждый компонент общего имеет эстетически заверченный рисунок, и все вместе несет стройную архитектонику. Что отраднее всего - в постановке нет ни тени чернухи или «попсовости», которыми подчас грешит мастер, увлеченный очередным экспериментом. И дело не только в жанре

постановки. Видимо, сам театр М. Джалиля задает тон, является некоей планкой и пробным камнем, его сцена требует безупречной работы.

Постановки Ковтуна ошеломительно зрелищны. Это их характерная черта. (Именно в этом их секрет, поэтому они так актуальны. Это роднит их с современными тенденциями в кинематографе и соответствует клиповому восприятию реальности сегодняшним зрителем). Прежде всего этот мощный эффект воздействия обусловлен сценографией: с режиссером работают фантастические художники, чьи идеи воплощаются поистине мастерами художественно-постановочной части. У Ковтуна они призваны творить чудеса.

Рядовой зритель привык воспринимать визуальное воплощение, концепцию спектакля как нечто само-собой разумеющееся. Удивительнее то, что и театральные критики подчас забывают о работе художника. Однако визуальная форма спектакля - это всецело результат таланта и креативного мышления художника, его чуткого сотрудничества и с режиссером, и с автором пьесы, и с создателем музыки – этой живой ткани спектакля, и наконец – с актером, без которого нет спектакля. И конечно, это труд театральных цехов, которые и воплощают все фантастические миражи художника-сценографа в материале. Однако главное – общий замысел, строй произведения. Так, Дягилев, заменив блистательного художника Бакста на Сюрважа и Андре Бошана, получил совсем другой театр, который лишь условно мог считаться приемником «Русских Сезонов». Эстетика языка формирует совершенно особое пространство. Между шедеврами художников Головина - и Бракка, Рериха – и Пикассо такая же пропасть, как между театром Чехова – и театром Брехта. Мы с равной правомерностью можем говорить о театре художника Бакста, или о театре Малевича, как говорим о режиссерском театре Мейерхольда и Станиславского, Любимова и Гротовского. Вот почему, анализируя феномен спектаклей Георгия Ковтуна,

нельзя обойти художников, которые с ним работают: Андрея Злобина и Анну Ипатьеву, Анатолия и Анну Нежную, Владимира Самохина и Асель Исмагилову, и других.

Другая грань феномена постановок Ковтуна – артисты. И тут, кроме личного мастерства и таланта наших ребят, есть еще один фактор: нужно отдать дань отечественной школе балета, русской школе вокала, и конечно, сценической школе Станиславского. Это они превращают самородок в алмаз чистой воды. А Ковтун - художник и организатор, "двуединный деспот", проявляет себя как мощный катализатор, запускающий химическую реакцию, и заставляет актеров максимально раскрыть свой потенциал. Его Спартак танцует под прицелом глаз тигра. Певцы поют, отражая атаки быков (точнее, их тренировочных муляжей) или висят над сценой вниз головой, и соединяя оперное мастерство не только с балетом и акробатическим иллюзионом, но и с ремеслом каскадера. Фигуристы становятся балетными танцовщиками, а театральные актеры осваивают все мыслимые жанры, не имеющие отношения к драме.

В этом особенность его метода. Соединение в едином грандиозном зрелище разнородных искусств; сюжетная острота, приобретающая динамику спущенной пружины; и эксперимент, эксперимент. Так, Ковтун поставил в Петербургской капелле балет под живую органную музыку - «Хореографические прелюдии». В I варианте «Спартака», поставленного только для Михайловского театра, вывел на сцену, как на арену Коллизея, тигров – чем достиг разительного эффекта присутствия внутри исторической эпохи. В «Степане Разине» сделал шокирующую вещь, выведя в роли души четвертованного мужицкого атамана – девушку-инвалида, лишенную ног и рук. Балет «Распутин» с танцующим Лениным, идущий в Киеве, выглядит сегодня фантасмагорией почище Гоголевских химер. Идеи Ковтуна неоднозначны, подчас спорны, бьют на эффект. Однако это работает.

Любой большой художник подчас пророк, даже не желая того. Рок-опера «Степан Разин» по роману Шукшина «Я пришел дать вам волю» (2012), поставленная Ковтуном в родной Одессе, сейчас выглядит пророчеством. По выражению Пушкина: «Не приведи Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!..» Эстетика «Степана Разина» – не бесспорна. Это трудно смотреть, в этом нет света. Однако как символ ужаса и распада, как прозрение о будущем - такое прочтение имеет место быть.

...Пугачев, Степан Разин, Распутин, Ленин, Батый, Тамерлан... - галерея исторических образов в неожиданном ракурсе и освещении в его арсенале значительна. Ковтун – протестант от традиции, использующий не только иную пластику, но и иные трактовки классических сюжетов. Собственно, это сейчас в тренде: в «музее» зритель скучает. Конечно, Ковтун – не реконструктор, а мифотворец. История как таковая не является предметом его поиска, он генерирует собственные образы - и Золотой Орды, и Великих Булгар. У него свой собственный Спартак, что уж говорить о Панночке!.. Вот кого "родной отец не узнает"... «Фундаменталисту» тут есть с чем не согласиться. Не случайно балет «Распутин» вызвал противоречивую реакцию в России. Надо признать: пластический рисунок партии Николая Романова в «Распутине» слабоват и не убеждает. Исторический портрет как жанр все-таки требует соответствующего подхода к рисунку роли. Особый момент – и тема народа в «Распутине». Отчего она решена так однозначно, ходульно – как и сам заглавный герой? Вот и получается одной краской намалеванная агитка, штамп. Зато партия Ангела в «Распутине» - интересная находка. Кроме того, в постановке есть шедевральный эпизод, поданный как театр теней – гигантских теней – и крошечных людишек на фоне полуабстрактного метафизического Петербурга. Подобный ему по силе эпизод есть и в опере "Кармен" : сцена драки женщин на табачной фабрике, превращенная в рваные кадры немого черно-белого кино. Вот это и

называется художественным приемом - приемом, перерастающим границы театрального жанра. Эти эпизоды можно включить в учебники «как делать кино» - с точки зрения не только режиссуры, но и мастерства работы оператора и художника по свету. Ковтун принципиально не делает различий в работе для артистов.

Экстремальная практика работы стала его обычным приемом. Так, в связи с экспериментами Георгия Ковтуна, вспоминается знаковая постановка «Отелло» в Большом театре Москвы, в сценографии Валерия Левенталея, в которой художник возвел на сцене многоуровневые станки разной высоты, заставив певцов взбираться по ним по ходу действия. На самых трудных нотах арии. Сколько тогда было ропота! Насколько же круче этого московского эксперимента – одна из кульминационных сцен «Черной Палаты» - сцена казни, в которой главный герой поет, подвешенный за ноги к штанкету на семи метровой высоте над сценой. Или Кармен, которая поет – раскачиваясь на руках поклонников, как на качелях, ступая по простертым рукам: "Мне представилось, что она должна свою знаменитую арию петь, буквально идя по мужчинам. Сначала мне говорили, что это невозможно, что певица должна опираться на твердую поверхности и держать диафрагму. А потом ничего, привыкла». Опера ведь специфический вид искусства: связки, диафрагма, опорный аппарат и вокальный инструмент певца – это «святое». Положа руку на сердце, не представляю, чтобы Монсерат Кабалье позволила постановщику что-либо подобное. А вот Чечилия Бартоле - да, эта гениальная одержимая здесь была бы в своей стихии. Есть ощущение, что встреча этих двух шокирующих новаторов и вулканических мастеров должна когда-нибудь состояться. Опрокидывать привычные представления о жанре дано немногим. Делать это убедительно - единицам. Георгию Ковтуну это удастся.

Борис Эйфман

Один из последних спектаклей маэстро, «Чайка», по мотивам пьесы Чехова, посвящен проблемам творчества, которые всегда актуальны и для балетмейстера, и для его оппонентов.

«Я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души». Эти слова чеховского героя вполне могли бы стать эпиграфом ко всем постановкам Эйфмана, тем более к балету про превратности творческих процессов.

В его «Чайке» всего четыре героя и активный кордебалет. Треплев и Тригорин стали балетмейстерами, Аркадина — прима-балериной, Нина Заречная — начинающей танцовщицей. Вполне естественные для балета превращения обострили главный спор чеховской пьесы. Спор традиций и новаторства, правил и исключений, уверенности опытного мастера и юношеского безрассудства. В конце концов, все сводится к конфликту внутренней свободы и самоограничений, знакомому каждому художнику.

Абстрактная философия обретает у Эйфмана плоть конкретного зрелища: железную дисциплину символизирует балетный класс, отвязную вольницу — уличный хип-хоп. Современный Костя Треплев (Олег Габышев) бежит к хип-хоперам от изнуряющих повторов красивых па, от жестокого метронома, от сухих правил. Но взрыв бешеных эмоций уличных плясунов так же бессодержателен, как бессмыслица раз и навсегда затверженных классических движений.

До отчаянного побега будет еще несколько попыток победить рутину. Треплев-балетмейстер ищет вдохновения в любви, пытаясь научить возлюбленную Нину летать подобно чайке. Движения рук сочинителя похожи на поэму могучих крыльев. В интерпретации его артистки высокий слог скатывается в пародию, и героическая чайка превращается в кривую утицу. Впрочем, Мария Абашова танцует Нину Заречную так чувственно

и искренне, что даже самые немыслимые извороты ее тела органичны и красивы. Но, может быть, истинная свобода бывает только в детстве? И для полноты творческого счастья необходимо всего лишь вспомнить ребячливую естественность и ощущение полного доверия к игре? Рядом с мамой Аркадиной Костя становится маленьким мальчиком, подскакивает на корточках, держась за ручку, пытаюсь и в матери пробудить наивность чувств. Но маска примадонны навсегда приросла к лицу Аркадиной. И стать естественной рядом с этим «памятником самой себе» не получается. Балеринское высокомерие — несомненная доблесть в театре под руководством традиционалиста Тригорина. В театре Эйфмана — позорная черта, достойная осмеяния. Изысканная Нина Змиевец осмеивает свою Аркадину тонко, прибегая к нескольким точным штрихам. Горделиво поднятый подбородок, величавая осанка — и у этой царицы толпы нет ни врагов, ни соперниц.

Все действие эйфмановской «Чайки» «рассказывается» от лица Треплева. Балет — о его метаниях и чаяниях, о творческой неудовлетворенности и неуспокоенности. Ему слышатся то прелюдии и симфонии Рахманинова, то «Прометей» и «Поэма экстаза» Скрябина, то психоделическая музыка, то душераздирающая тишина. Он тоскует о «мировой душе», а воображаемый космос оказывается безобразной аморфной фигурой, всего лишь громадным полотном, накинутом на колышавшийся кордебалет. Юнец, мечтающий о славе, хочет распознать секреты успеха Тригорина. Но подглядывая за мастером, не может уловить закономерностей в квадратуре его движений. Юрий Смекалов в роли Тригорина достигает невозможного, танцуя творческий процесс, напряженную работу мысли.

Прямые линии и углы, ограничивающие пространство, — символ внутренней скованности, мешающей творить. В «Чайке» Эйфмана этот

«плен» показан буквально. В начале спектакля сильная фигура Треплева, заключенная в прозрачную геометрическую фигуру, пытается сломать углы и рейки. В финале, надорванный неудачами, он добровольно заключает себя в эту странную клетку. Хотя и кричит — то ли от ужаса, то ли от безвыходности ситуации. Творческий плен в балете Эйфмана равносителен самоубийству Константина Гавриловича в пьесе Чехова. В немислимых ракурсах и отчаянных извивах тела — вся боль несостоявшейся личности. Пожалуй, подобная экспрессия чувств сегодня подвластна артистам только этого театра.

Борис Эйфман требует от своей труппы полной отдачи. И, что называется, «делает» артистов. Валерий Михайловский, Вера Арбузова, Елена Кузьмина, Альберт Галичанин, Игорь Марков прославились благодаря Эйфману и прославили его спектакли. Олег Габышев, Дмитрий Фишер, Нина Змиевец, Мария Абашова — сегодняшнее «лицо» популярного балетного театра. Достоинства его артистов признают не только верные поклонники, но даже самые придирчивые критики творений Эйфмана. А строгое жюри профессионалов не раз вручало и самому балетмейстеру, и его подопечным высшую театральную награду России — «Золотую маску».

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АКРОБАТИКИ И ГИМНАСТИКИ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

2.1. Хореографическая постановка «Море»

Тема танца - просторы моря. Само море не бывает одинаковым. Оно изменчиво по своей природе. Сегодня оно спокойное и тихое, а завтра всколыхнет сильный ветер и величественные волны уже бьются о берег с силой огромного зверя.

Музыкальное сопровождение танца меняется на протяжении номера, то быстрое, то медленное и лирическое. Красивые перестроения меняются из одного в другое, за счёт чего номер смотрится живо, ярко и держит внимание зрителя с первой и до последней секунды.

Танец начинается с того, как девушки лежат на полу и показывают, как начинает разыгрываться ветер и поднимаются волны. В данной постановке для того, чтобы разбавить танец, выполняются акробатические и гимнастические элементы.

Музыка очень хорошо показывает эмоции моря и его волнение. Композиция Nathan Lanier – Torn.

Обозначения:



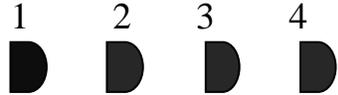
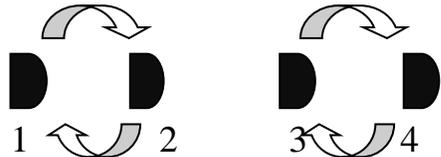
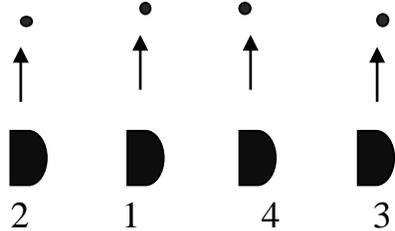
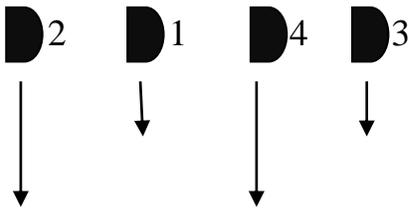
- девушки

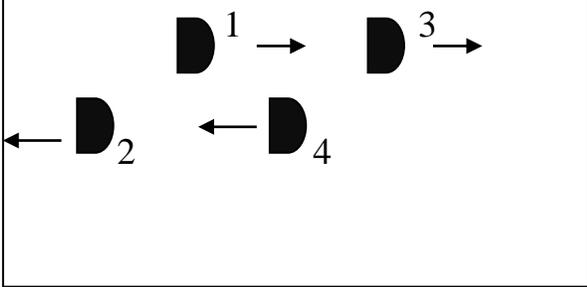
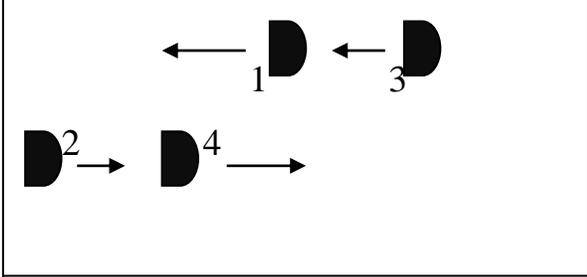
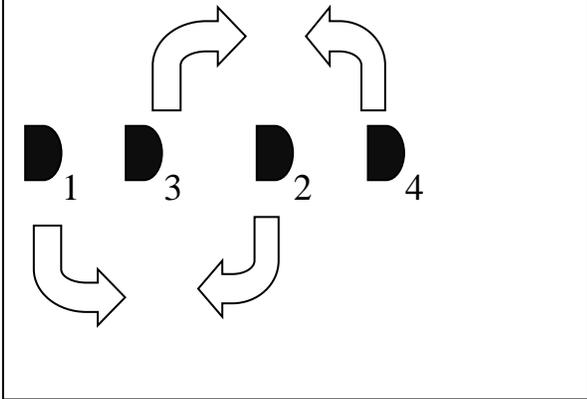
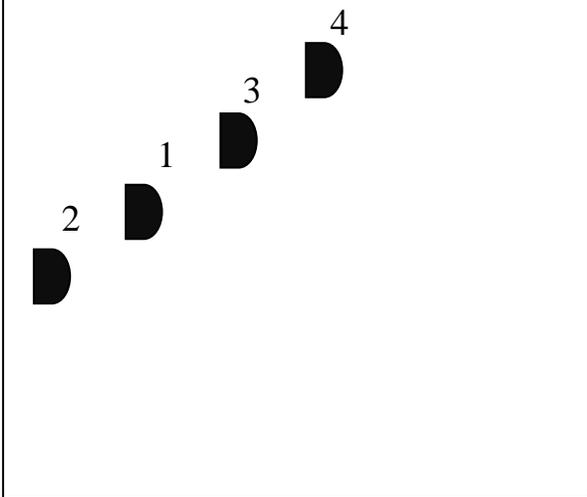


- обмен местами



- направление движения

	<p>4 девушки лежат на полу по центру, головой к зрителю. Синхронно начинают поднимать руки, а затем ноги.</p>
	<p>Вместе поднимаются на колени и Продолжают движения руками, потом Встают на ноги и делают гранд батман.</p>
	<p>1 и 2, 3 и 4 меняются местами танцевальными движениями. 2 и 4 уходят в партер.</p>
	<p>Все вместе отбегают назад в одну линию и замирают.</p>
	<p>Все вместе начинают движение вперед и встают в шахматном порядке.</p>

	<p>D2 и D4 движениями уходят в партер и делают колесо на локтях. В этот момент D1 и D3 делают прыжок кольцо в правую сторону.</p>
	<p>D1 и D4 на полу прокручиваются в правую сторону два раза, а D2 и D3 делают через них прыжок гранд жете.</p>
	<p>D2 и D1, D3 и D4 закручиваются к друг другу. D3 и D4 остаются сзади чуть дальше D2 и D1.</p>
	<p>Выстраиваются в одну диагональ и начинают танцевальную связку.</p>

	<p>делают вращения в разные стороны D2 приходит на середину сцены, а D1, D3, D4 сзади встают в полукруг рядом с D2. D1, D3, D4 на полу выполняют движения, а D2 выполняет стойку на руках.</p>
	<p>Все вместе делают кувырок назад и встают прыжком. D1 и D2 вытягивают ногу вверх. D3 и D4 делают мах ногой назад.</p>
	<p>Все вместе делают гарнд жете в повороте. После чего продолжают танцевальную связку.</p>
	<p>В разные стороны, все расходятся на свои места поворотами шене. D1 и D2 делают перевороты назад. D3 делает волну телом. D4 по центру крутит фуэте.</p>
	<p>Прыжком и танцевальной связкой D1, D2, D3, D4 продвигаются в одну линию и падают на колени, затем ложатся на спину.</p>

2.2. Хореографическая постановка « Мама»

Тема танца – любви дочери к матери. Танец показывает нам, как мама заботится о нас и дарит нам свою любовь и доброту, внимание и ласку.

Мама – самый родной для нас человек. Ее любят просто так, просто за то что она у нас есть. Ближе нее никого нет.

Музыкальное сопровождение выбрано не зря, в песне поется про маму, как она переживает за своего ребенка.

Композиция Таисия Повалий - Мама мамочка, музыка и слова: Сергей Бакуменко.

Слова песни:

Как жаль, что наши дни летят,

Увы, с безумной скоростью.

Нельзя перелистать назад страницы этой повести.

Порой, меняя города, несет судьба упрямая.

Но мы опять спешим туда,

Где будем рядом с мамою.

Припев:

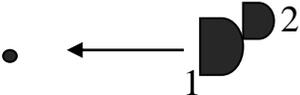
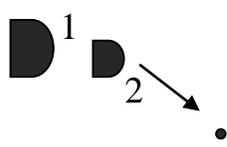
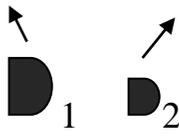
Мама, мамочка - родная, любимая.

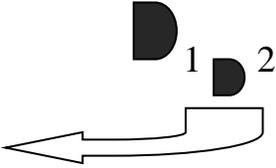
Мама, мамочка – сердечко ранимое.

Мама, мамочка – не плачь темной ночью.

Мама, мамочка – с тобой твоя доченька.

 1-мама
  2 – дочь
  - направление движения

	<p> 1 и  2 из разных сторон выходят к друг другу.</p>
	<p>Вместе делают танцевальную связку.  1 поднимает  2 на руки.</p>
	<p> 1 на руках с  2 крутятся в левую сторону.</p>
	<p> 1 опускает  2 на свои стопы и шагают к центру, после чего выполняют танцевальную связку.</p>
	<p>Делают кувырок назад. Встают и делают мах ногой назад, руки уходят в пол.</p>

	<p>Д1 поднимает Д2 переворотом на себя и поворачивается на месте.</p>
	<p>Д1 опускает себе на спину Д2 и шагают в правую сторону.</p>
	<p>Д2 после спуска со спины делает колесо и убегает в левую сторону.</p>
	<p>Д2 и Д1 бегут друг другу на встречу. Д2 попадает в объятия к Д1.</p>
	<p>Д2 делает с Д1 акробатическую поддержку. И садится к Д1 на колено.</p>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основываясь на проделанном теоретическом исследовании, а также на опыте практической работы – постановки двух композиций – мы пришли к следующим выводам:

XX век с его бурным социальным и культурным развитием принес новый взгляд на хореографическое искусство, которое значительно модернизировалось благодаря деятельности таких знаменитых хореографов и театральных деятелей как Ф.Лопухов, К.Голейзовский, В.Мейерхольд, Л.Якобсон, Ю.Григорович, Б.Эйфман;

В XX веке гимнастика и акробатика стали полноправными элементами современной хореографии, значительно обогатив универсальный словарь балетмейстера-постановщика и став элементами сценических произведений и танцевального тренажа;

Занятия акробатикой и гимнастикой можно практиковать не только со взрослыми артистами, но и в работе хореографа-постановщика с детьми, начиная с возраста 5-6 лет;

В рамках занятий с детьми важно поступательно изучать акробатические и гимнастические элементы, хорошо прорабатывая их сначала у «станка», а потом на середине;

Как элемент профессионального тренинга гимнастика и акробатика позволяют выработать ряд полезных качеств: гибкость, мягкость мышц и связок, готовность к выполнению сложных хореографических комбинаций, умение держать равновесие.

Благодаря включению в хореографические композиции элементов гимнастики и хореографии значительно расширяются выразительные возможности постановки и ее зрелищность;

Элементы смежных спортивных и пластических дисциплин не только украшают хореографическое произведение и делают его визуально интереснее, но и в глобальном смысле обогащают искусство современной хореографии и развивают его;

Изучение основ гимнастики и акробатики и практическое их применение в собственной постановочной работе позволяют расширить творческий кругозор хореографа;

Включение необычных пластических элементов делают более интересной и плодотворной совместную работу хореографа и танцовщиков, занятых в композиции;

Использование элементов гимнастики и акробатики очень уместно при постановке номеров для различных конкурсов, где требуется показать весь спектр технических и выразительных возможностей исполнителя (как ребенка, так и взрослого);

Материалом для анализа и использования хореографом-постановщиком являются не только методологические труды и пособия по тренажу, но и опыт знакомства с современной хореографией, которая включает элементы гимнастики и акробатики – балетами Н.Дуато, Г.Ковтуна, Б.Эйфмана и других мастеров танца;

Хореографу-постановщику в своей работе необходимо овладеть не только всеми этапами тренинга с включением акробатики и гимнастики, чтобы правильно построить занятия в зале, но и научиться включать их в собственные хореографические композиции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аркина, Н. Е. Языком танца / Н.Е. Аркина. М.: Знание, 1975. 98-100 с.
2. Барышникова Т. Азбука хореографии. Методические указания в помощь учащимся и педагогам детских хореографических коллективов, балетных школ и студий. СПб.: "ЛЮКСИ", "РЕСПЕКС", 1996. - 256 с.
3. Богданов Г.Ф. Работа над содержанием хореографического произведения. Ч.2 [Текст]: Учебно-методическое пособие / Г.Ф. Богданов. Котельнич: ВЦХТ, 2006. 144 с.
4. Васильева Е. Д. Танец. М.: «Искусство», 1968.
5. Габриелова Е. В. О хореографической разминке в гимнастике//Гимнастика. – Вып.1, 1975.
6. Гавердовский Ю.К. Техника гимнастических упражнений. Популярное учебное пособие. М.: Терра - Спорт, 2002. 512 с.
7. Гимнастическая терминология: Справ. по курсу "Гимнастика" / Сост. С.А. Александров. Гродно: ГрГУ, 2000. - 43 с.
8. Дени Г., Дассвиль Е. Все танцы: Сокр. пер. с франц. Киев, 1983.
9. Кожевников С.В. Акробатика. 3-е изд., доп. Учеб. пособие для училищ циркового искусства. М.: Искусство, 1984. 222 с.
10. Коркин В.П. Акробатика. М.: ФиС, 1983. - 127 с
11. Л. Утяшева – Несломленная; под ред. Рипол Классик. М.: 2008.
12. Лисицкая Т.С. Ритм + пластика. М.: Физкультура и спорт. 1987г. 160 стр.
13. Лисицкая Т.С. Ритмическая гимнастика (230 упражнений). М.: Физкультура и спорт, 1985. 96 с.
14. Лисицкая Т.С. Хореография в гимнастике. М.: «ФиС», 1984. С. 40–45.
15. Меланьин, А.А. Теоретические аспекты изучения хореографического искусства [Текст]: методы анализа танцевального движения / А.А. Меланьин. - М., 2010

16. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. М., 1990.
17. Михайлова Э.И., Иванов Ю.И. Ритмическая гимнастика: справочник. М.: Изд-во "Московская правда", 1987. - 80 с.
18. Морель. Ф. З. Хореография в спорте / Ф.З. Морель. М.: Физкультура и спорт, 1971. – 110с.
19. Н. Шереметьевская. Танец на эстраде. / Н.Шереметьевская. - М.: Искусство, 1985. 95с.
20. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника - М.: Издательский дом «Один из лучших», 2006. - 215 с.
21. Пасютинская В. Волшебный мир танца. М.: Искусство, 1985. 94с.
22. Петров П.К. Методика преподавания гимнастики в школе: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. 448 с.
23. Ротерс Т. Т. Музыкально – ритмическое воспитание и художественная гимнастика: Учебное пособие / Т. Т. Ротерс. – М.: «Просвещение», 1989. 174с.
24. Сидоров В. Современный танец. М.: Первина, 1922. 53-54 с.
25. Словарь терминов гимнастики и основ хореографии / Авторы-составители: А.И. Рябчиков и Ж.Е. Фирилева. - СПб.: ДЕТСТВО-ПРЕСС, 2009. 288 с.
26. Современное искусство.- М. Берглюнд. 1987г
27. Сосида В.Ю. Азбука ритмической гимнастики. К.: Здоровья, 1986. - 64 с
28. Т. Лисицкой – художественная гимнастика; под ред. А. Г. Березиной. М.: « Физкультура и спорт», 1982.
29. Фокин М. Против течения. Л. - М., 1962. 78-83 с.
30. Шипилина И.А. Хореография в спорте. 285 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПОСТАНОВКА « ШТОРМ»



Одним из обязательных выразительных средств в хореографии, при разработке хореографического образа, считается внешний вид танцора, а именно его танцевальный костюм. Выбор костюма находится в зависимости от большого количества моментов: манеры танца, музыкального материала, драматургии, образа, танцевальной лексики.

Для данной постановки я решила взять именно темно-синий цвет платья, так как шторм это мощь ветра, во время шторма само море становится темным и опасным. Платье пошито из тонкого трикотажа, так как эта ткань очень хорошо тянется и довольно таки легкая, поэтому во время вращений и прыжков танцовщиц она подчеркивает их воздушность и изящность

Платье расшито огромным количеством страз и паеток, для того чтобы во время движения они могли передать игру воды на свету. Темно-синие шорты нужны для скрытия нижнего белья

Все танцовщицы танцуют в полу-чешках, так как они подчеркивают стопу и не затрудняют выполнять вращения.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПОСТАНОВКА «МАМА»



Для данной постановки я выбрала легкий летний цвет платьев как для ребенка так и для взрослого. Для ребенка я решила взять платье чуть выше колена, сшитое из разных ярких оттенков шифона. Такое платье не доставит ребенку неудобств во время движения и придаст грацию и легкость во время танца. Для взрослой девушки платье сшито так же из шифона, но цвета немного темней, чем платье у ребенка. Платье чуть ниже колена, закрывает плечи и подпоясано под грудью. В таком платье очень удобно выполнять различные поддержки с ребенком, а так же вращаться и выполнять прыжки.

Под платья одеваются белые короткие шортики, чтобы не было видно нижнего белья.

На ноги одеваются полу-чешки как ребенку так и взрослому.

У ребенка волосы сзади немного распущены и завиты, у девушки волосы собраны в пучок для того чтобы ребенок не запутался в волосах при выполнении поддержки.