

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

**ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО  
ТАНЦА ПРИ СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ  
КОМПОЗИЦИЙ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

\_\_\_\_\_

Исполнитель:  
Петрова Мария Алексеевна  
обучающийся БХ-41 группы

\_\_\_\_\_

Руководитель ОПОП

\_\_\_\_\_

Научный руководитель:  
Хасбатов Ренат Саримович,  
доцент кафедры художественного  
образования

\_\_\_\_\_

Екатеринбург 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ ФЕНОМЕНА «СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ» .....	6
1.1. Исторические этапы развития хореографического искусства .....	6
1.2. Современный танец как особый вид пластического хореографического языка .....	11
1.3. Основные законы драматургии и их применение в современных хореографических композициях .....	16
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА .....	25
2.1. Хореографическая постановка «Ты не одна» .....	25
2.2. Хореографическая постановка «Заберу твою боль» .....	30
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	35
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	36
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	39

## ВВЕДЕНИЕ

В современной действительности начала XXI века во всем мире мы видим повышенный интерес к искусству хореографии во всем его разнообразии: классическому, народно-сценическому и современному танцам.

Изучив литературу по хореографии, можно сказать, что современный танец основывается на опыте предыдущих поколений, но находится в постоянном развитии. В композицию танца входят такие компоненты, как драматургия, музыка, лексика танца, рисунок танца. Она состоит из множества танцевальных комбинаций. Вся композиция выполняет одну задачу – передать эмоциональное состояние танцовщиков и выразить их мысли через движения.

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.

Современный танец в широком понятии основывается на танце модерн.

Создатели направления «модерн» формировали совершенное новое, отличающееся от других танцевальное направление. Они хотели, чтобы танец передавал все эмоции и чувства танцовщика, чтобы он отходил от строгих правил классического балета, которые мешали, по их мнению, выявить все переживания и страсти. Постепенно развиваясь и преобразуясь, модерн всё же пришел к принятию некоторой лексики классического танца, а уже в конце XX века некоторые постановщики использовали главный символ классического балета – танцы на пуантах.

Расширение видов современного танца имеет свои особенности, существует множество методик обучения этой хореографии, но любое обучение танцоров, независимо профессионалы они или любители, начинается с основ классического танца. Эту отрасль хореографии весьма подробно

раскрыли в своих работах А.Я. Ваганова, В.С. Костровицкая, В.В. и Т.И. Васильевы, Р.В. Захарова и Н.А. .

Современное изучение современного танца наоборот относится к ряду малоизученных. Среди научных работ по данной проблематике можно выделить диссертационные работы С.В. Устьяхина, Е.В. Утина, Т.В. Христидис, В.М. Чижикова, Н.Н. Ярошенко.

Все выше сказанное доказывает **актуальность** выбранной темы выпускной квалификационной работы «Технология использования лексики классического танца при создании современных хореографических композиций»

**Цель** работы - рассмотреть возможность преемственности основных элементов лексики классического танца при создании современных хореографических композиций.

**Объект исследования** – процесс создания современных хореографических композиций.

**Предмет исследования** – процесс включения лексики классического танца в содержание современных хореографических композиций.

**Задачи исследования:**

1. Изучить литературу по теме исследования с целью выявления основных элементов лексики классического балета, используемых в современных хореографических постановках.

2. Охарактеризовать исторические и культурные стороны становления и развития современного танца и уточнить сущность понятия «современная хореографическая композиция» с позиции ее культурологического феномена.

3. Исследовать процессы трансляции элементов классического балетного искусства в современный танец на примере лучших мировых хореографических произведений (М. Бежар, Р. Пети, Б. Эйфман.)

4. Создать современную хореографическую композицию, включающую элементы классического танца.

**Методы исследования:**

- *теоретические* – изучение и анализ научной искусствоведческой и учебно-методической литературы по теме исследования;
- *эмпирические* – анализ творческих работ выдающихся хореографов XX и XXI веков в области современного танца, опытная работа.

**Методологической основой исследования явились:**

- основные положения научных работ по истории и теории классического балета (А.Я. Ваганова, В.П. Мей, А.М. Месссерер, Т.Б. Нарская, А.В. Никифорова и др.);
- основные положения научных работ по истории и теории современного танца (В.Ю. Никитин, С.С. Поляков, Л. Федорова, Б.Феликсдал и др.);
- отдельные работы, рассматривающие вопросы включения элементов классического танца в современный танец (В. Сидоров, Р. Фрид, и др.).

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

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ ФЕНОМЕНА «СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ»

## 1.1. Исторические этапы развития хореографического искусства

Классический танец – это система движений, способная дисциплинировать тело танцовщика, сделать его прекрасным и подвижным, а так же послушным «инструментом» в руках балетмейстера. Классический танец преимущественный среди всех видов танцев, в нем заложена основная система выразительных средств хореографического искусства.

Классический танец как система начал зарождаться в XV-XVI в. в Италии. Балет как искусство еще самоопределился, но на заре эпохи Возрождения появляется термин балет, от латинского *Vallo* - танцую. Он представлял собой одну из составных частей музыкально-драматического придворного спектакля.

Открытие в Париже в 1661 году Королевской Академии танца стало важным событием, которое повлияло на развитие балетного искусства. Именно в то время балет появился на профессиональной сцене и там, наконец, отделился от оперы, став самостоятельным жанром.[2]

Систематизация движений в классическом танце легла в его основу, все движения разделили на элементы. Все группы движений, объединили общими, для каждой группы, признаками. Например, *plie* - это группа приседаний, *pirouette*, *tour* и *fouette* - вращений, *attitude* и *arabesque* - это положения корпуса.

В своей работе Г.Ф. Богданов рассказывал что, в системе классического танца разработаны позиции ног, рук, корпуса и головы. В теории классического танца разработано понятие о закрытых (*ferme*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croise*) и нескрещенных (*efface*) позициях и позах, а также о движении внутрь (*en dedans*) и наружу (*en dehors*). Терминология классического танца создавалась путем отсеивания временных элементов и отбора постоянных.[4]

Жан Жорж Новерр - известнейший теоретик и знаменитый балетмейстер XVIII в. Он сближал балет с драматическим спектаклем, наполнял прежние скудные формы. Новерр провозгласил «естественность» главным требованием к танцу. Но в танцевальную технику ничего нового он не внёс, он лишь немного размыл границы прежних математически выверенных позиций и движений.

Благодаря реформе костюма и обуви, танец освободился от канонов придворных танцев. Благодаря этому развивалась техника классического танца, теперь исполнители могли исполнять прыжки и стремительные вращения на большой скорости.

Примерно в то же время начал складываться вид танца, который сейчас называют классическим. Поначалу, в XVIII веке, такой танец называли «благородным», «высоким», «серьезным». И только в конце XIX в. в России возникает сам термин «классический танец». Впервые упоминание о термине «классический» можно найти в книге Блазиса «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы» (1864г.).[5]

К. Блазис (1795-1878) - танцовщик, теоретик, педагог и балетмейстер, он смог обобщить и закрепить на практике достижения европейского балета начала XIX в. Дело не только в реформе костюма, или прыжках, вошедших в моду. Главное, что танец, который основал Блазис, разворачивался во всем пространстве сцены, став трехмерным, он завоевал высоту.

В эпоху романтизма появились новые изменения в классический танец. В балете отразился потусторонний мир, который позволил превратить танцовщицу в неземное воздушное существо. Для передачи своего образа девушки старались встать на пальцы и оторваться от земли.

Дальнейший перелом в судьбе классического танца связан с именем М.Тальони. Пуанты получили широкое распространение, став неотъемлемой принадлежностью женского классического танца. Соревнуясь с мужчиной, женщина выдвигается на первый план в балете.

После Тальони центр развития хореографии изменился. И в равной мере на это звание стали претендовать Италия и Россия. Тенденции развития балетного театра требовали все большего технического совершенства.

В России система классического танца, нашла наиболее полное эстетическое выражение. Всю крайнюю треть XIX века классическая хореография русского балета оттачивалась в строго установленных границах мужских и женских вариаций, тем самым оказав внушительное влияние на культуру классического танца в целом. Деятели русской хореографии создали школу, которая отличалась национальным характером, благородством и чистотой пластического языка, а так же умением наполнить танец драматическим содержанием. Музыкально-хореографический переворот П.И. Чайковского и М.И. Петипа открыл широчайшие возможности для развития балетного искусства.[3]

Великий мастер Петипа создал множественные образы классического танца. Именно балет Петипа завершил процесс эволюции классического танца как системы выразительных средств. В них собраны и упорядочены все поиски XIX века в области этого танца. В это же время окончательно закрепились французская терминология классического танца, применяемая по сей день.[8]

С реформ М.М. Фокина началась хореография XX столетия. Он смело экспериментировал от стилизации романтического балета до гротескной пластики.

Таким образом, стиль классического танца скомпоновался в ходе новаторских поисков, объединивших постановщиков и исполнителей. Формируясь, лексика классического танца обогащалась мотивами национального плясок. Результаты новаторских исканий и преобразований сказались на сценических формах классического танца, и, конечно же, на системе его преподавания.

Огромное влияние оказало творчество Э. Чекетти. Позы стали увереннее, появился итальянский апломб, жест стал более реалистичен. В итоге, к началу XX века в русском балетном театре сформировались две школы:



исполнительская и педагогическая, Но русских артистов не удовлетворяли ни французская, ни итальянская манеры.

Грандиозная заслуга кристаллизации русской балетной школы и закрепления ее в точной системной форме принадлежит выдающемуся балетному педагогу Агриппине Яковлевне Вагановой. Ей удалось слить воедино отдельные достижения разных направлений и на основе своего опыта зафиксировать их в строгой, но общепонятной форме. «Зная классический танец, можно легко воспринять характерный, салонный и другие», - говорила А.Я. Ваганова. Она всегда считала музыку, сопровождающую урок, основой танца.

За годы работы она отобрала, пересмотрела и суммировала все действительно ценное в исторически сложившейся системе танца. [3]

Был создан сборник учебных программ, принятых преподавательским составом и художественным руководителем училища. В 1934 году выходит в свет книга А.Я. Вагановой «Основы классического танца».[2]

«Танцевальность» была основой урока Вагановой. Её всегда начинался с экзерсиса у станка. Во всем ее экзерсисе, не было ничего механического. С самого начала урока и до конца танец проявлялся во всем: в движениях головы, быстрых поворотах корпуса и его гибкости, и в нежности «поющих» рук.

Ваганова ввела точную координацию всех частей тела в школу танца. А на долю ног выпадала не менее сложная работа. Ваганова не признавала именно тренировочных упражнений для ног. На уроках тренировка рук и корпуса имела первостепенное значение, и благодаря этому ноги двигались с большей точностью. Большое значение Ваганова придавала размаху танцевальных движений и их широте. Она требовала фантастического блеска, отточенности элементов, но в то же время максимального преодоления пространства на сцене. Агриппина Яковлевна требовала полной гармонии музыки и хореографии.[2]

Классический танец устанавливался путем тщательного и долгого отбора элементов, отшлифовки многообразных, выразительных движений и

положений человеческого танца. Он впитывал в себя достижения разных танцевальных культур, видоизменял движения народных плясок, пантомимных действий, бытовые и трудовые движения. Прогрессируя в течение долгого времени, классический танец обретает точные, узаконенные формы, т.е. четкую систему.

Классическая система представляет основу учебы не только в профессиональных училищах, но и любительских коллективах. Важнейшим, одним из самых известных в мире и полностью научным учебником является книга профессора А. Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934г.). Описанная в ней методика преподавания классического танца является громадным вкладом в теорию и практику балетного искусства.

Классический танец современного типа стал намного богаче и выразительнее. Наряду с привычными танцевальными элементами в него вплетаются элементы пластики, акробатики, джаза, спорта. Они преобразуют его лексику и язык, а так же усложняют его технические приемы.

Современную школу классического танца отличает строгая простота линий, совершенство поз, высота и стремительность прыжков и вращений, богатство пластических оттенков.

Неизменными условиями классического танца являются – выворотность, выносливость, сила, память, внимание, музыкальность, осанка, гибкость тела и танцевальный шаг. Все эти условия хореограф – постановщик любого коллектива должен непременно знать и учитывать в своей работе с детьми. Эти качества могут быть достигнуты лишь в результате последовательной и систематической учебной работы.

## 1.2. Современный танец как особый вид пластического хореографического языка

Современный танец – это многожанровый, постоянно эволюционирующий феномен. В настоящее время фигурируют пять доминирующих систем танца: классический и народный, модерн-джаз и модерн, а так же постмодернический танец или contemporary. Они имеют свою историю, эстетику, технику исполнения и методику подготовки танцовщиков, свой язык движений. Наряду с ними существуют и стремительно развиваются балльный и бытовой танцы, степ и фламенко. Каждое из этих направлений имеет свою историю и лексику.

Современный танец основное свое продвижение получил в США. Поначалу этот вид танца долго в Америке не считался видом. Он исполнял по большей части развлекательную функцию, но, не смотря на это, именно в Америке свободные формы танца получили широкую огласку и утвердились на профессиональной сцене. США ввели в мировую хореографическое развитие два понятия: «свободный» танец Айседоры Дункан и афро-американский джазовый танец.

Долгое время джаз и модерн развивались как самостоятельные направления, а уже в 70-х годах начался процесс заимствования элементов и техник из различных школ, в том числе и из классического балета.

Абсолютная свобода движений всего тела исполнителя и отдельных частей тела как по горизонтали, так и по вертикали сценического пространства – то и есть художественная особенность джазового танца. Джазовый танец – это в первую очередь выражение эмоций танцора, это танец, основанный на ощущениях, а не на формах или идеях, как это происходит в танце-модерн.

Джаз зародился во время вольной игры на барабанах негритянских племен Африки, и после этого долго эволюционировал. Поэтому нельзя не отметить практически врожденное чувство ритма и пластичность афро-американцев [14]. Джазовый танец становится самостоятельным видом

хореографического искусства, пройдя путь от бытового, фольклорного танца через сценический и театральный танец.

В XX веке возникает такое направление как танец модерн. В дословном переводе он означает современный танец. В последствии этот термин стал полностью собственным названием для направления в хореографии.

Изначально танец модерн зародился в США для обозначения хореографии, которая отвергала традиционные балетные каноны. Все представители этого направления имели лишь одну цель - создать совершенно новую хореографию, отвечающую духовным и моральным потребностям человека XX века. Несмотря на то, что современный танец отказывается от привычных рамок, в нем применяются годами сложившиеся техники.[17]

Повышение интереса к джаз-модерн танцу в 60-е годы происходит и в Западной Европе. В 1959 году там начали проводить первые семинары американские педагоги.[9]

Сегодня в XXI веке благодаря новым техническому прогрессу у хореографов появились новые возможности, которые они успешно используют. Можно сделать вывод, что непрерывное развитие современной хореографии дает свободу постановщикам для собственных исследований. Они выбирают, комбинируют различные пластики и элементы, воплощают свои идеи. [27]

Чем же является современный танец для зрителя? Часто зрители говорят о том, что не поняли сюжет, что им во время просмотра танца было неприятно, что всё оформлено не эстетично с их точки зрения. Основной целью хореографов является заставить человека переживать эмоции и чувства, задать направление мысли. В век технического прогресса люди намного реже стали обращаться к собственным мыслям, своему воображению. Люди стали цитировать и поглощать, и намного реже создавать какие-то свои феноменальные мысли. Поэтому довольно часто постановщик старается завуалировать свою идею. От этого может возникать ощущение непонятности и отталкивать некоторых зрителей. Поэтому очень важно помнить о гранях между искусством и абсурдом.

Баланс нарушается потому, что некоторые постановщики считают, что они свободны, и им не нужно соблюдать законы драматургии в своих постановках, что они могут пренебрегать эстетикой и прочими выразительными средствами. Но рамки и правила сформированы ни одним поколением, они основываются на опыте и пренебрегать ими – значит отказываться не только от канонов, но и от установленных истин.

Хореографическое искусство ощутило тягу в организации композиции танца спустя долгое время с момента его возникновения, оно существовало в первоначальном виде весьма продолжительное время. Но наряду с другими видами искусства хореография тоже ощущала потребность в развитии. Хореографы искали всевозможные пути для создания новых, своеобразных, отличающихся своей неповторимостью постановок. И в наше время их трудно было бы представить без применения гомофонического и полифонического приемов работы с композицией и постановкой танца.

С их правильным применением танцы на самые, казалось бы, привычные темы звучат непривычно и свежо. Эти термины, были заимствованы из музыкальной лексики, что, по мнению специалистов в области истории хореографии, было связано с необходимостью хореографов-постановщиков танцев каким-либо образом внести в них разнообразие. Введение такого новшества в композиционное построение танца явилось огромным шагом в развитии балетмейстерской деятельности [9].

В наше время гомофонические и полифонические приемы работы над композицией танца активно изучаются в рамках дисциплины «Искусство балетмейстера» и применяются в работе многими хореографами профессиональных и любительских коллективов. И редкий специалист, который работает в любом стиле хореографического искусства, сможет сочинить танец без их использования. Как правило, хореографическая лексика создается на основе приема гомофонии и включает в себя полифонические компоненты.

Гомофония (от греч. – созвучие, согласие) – унисон, однозвучность, одноплановый звук или голос, единое исполнение. Род многоголосья, в котором голоса подразделяются на главный и сопровождающий.[7]

Наиболее особенной чертой гомофонии в хореографии является ритмический контраст между главными и второстепенными голосами, при котором функция первого выражена наиболее рельефно.[16]

Появившись в хореографическом искусстве, термин «гомофония», в основном, сохранил свой изначальный смысл, он имеет одинаковое значение в музыке и хореографии. Некоторое время гомофония являлась основным приемом в работе постановщиков многих балетных спектаклей прошлого, но и сейчас не утратила своего престижа и активно вводится в работу современными хореографами. И все же, с течением времени гомофония плавно отходит на задний план, как наиболее простой и немного устаревший для применения в современной хореографии, но не потерявший актуальности в постановках на основе народного и классического танца прием развития композиции танца.

Полифония стала занимать основное место в работе над композицией современных танцев, отодвинув на второй план свою предшественницу. С помощью гомофонии редко удастся воплотить новые взгляды и формы, поскольку она не имеет широких возможностей для реализации авторских задумок, чего нельзя сказать о полифонии.

Следуя общности с музыкой, термин «хореографическая полифония» предполагает наличие в произведении нескольких, относительно самостоятельных пластических мотивов, присутствие и взаимодействие которых обусловлено художественными задачами.[2]

Полифония плавно вошла в хореографическое искусство, открыв множество широких возможностей для реализации новаторских задумок балетмейстером.

В современных постановках довольно часто можно встретить сложные способы организации хореографической лексики или рисунка танца, которые

созданы на основе полифонии. Со временем этот термин прочно утвердился в теории и практике хореографического искусства.

Но, несмотря на сходство музыкального и хореографического искусства, нужно помнить о их различии. Танец воспринимается зрителем наглядно, и это постоянно требует от него предельной концентрации внимания, чтобы переключаться то на лексику, то на рисунок танца или внешние данные и техническую оснащенность танцовщика. Если на сцене исполняется не одна, а несколько партий, то понимание такой постановки сильно усложняется, поскольку основной задачей зрителя является определение смысла всего происходящего. Именно поэтому нужно проявлять все свои умения при применении этого приема, это поможет раскрыть с нужной стороны ключевые моменты постановки, сделать ее запоминающейся и неповторимой, а так же не навредить пониманию продукта своего сочинения.[11]

Следовательно, хореограф может специально выделять наиболее важную для него тему выгодным сценическим расположением её исполнителей и временно ослабить или усилить исполнение других тем, в зависимости от содержания фрагмента.

Хореографическая полифония по-своему решает задачи, поставленные перед ней, и отражает в первую очередь индивидуальность создателя. Полифония не является продуктом изобретения профессионалов. Она возникла как средство передачи действительности и послужила великолепной возможностью показать общее через частное. Полифонический прием, безусловно, эффективен, но танец не может создаваться только на его основе. Это связано с особенностями зрительного понимания хореографической постановки. Поэтому полифония применяется как периодические включения в танец, которые необходимы для более полного раскрытия темы.

Применение всевозможных хореографических приёмов неизбежно, но лишь при условии, что хореограф может грамотно ими пользоваться.

### 1.3. Основные законы драматургии и их применение в современных хореографических композициях

В танце, как в каждом виде искусства, художественная правда находит свой специфический, присущий только ему, конкретно чувственный облик, обусловленный своими выразительными средствами, которыми являются: пластика человеческого тела, танцевальная лексика, рисунок танца, музыка, сценическое оформление танца. Все эти выразительные средства, составляя единое целое, называются композицией танца.

Умение правильно применять законы композиции и верно ими пользоваться – это один из наиболее трудных, сложных этапов в творчестве хореографа. Потому что ни один танец не может сравниться по какому-либо стандарту, каждая тема наводит постановщика на свою, особенную форму воплощения. От мастерства, таланта, опыта и изобретательности хореографа, от его знаний истинных законов зависит создание неповторимой и яркой формы танца.

Главный закон построения драматургического произведения обязателен и для сюжетных, и для бессюжетных танцев. Танец обязательно должен гармонично сочетать в себе пять частей этого закона:

1. Экспозиция. Она может быть понятной, доходчивой или, наоборот, неясной, незаметной и скомканной.

2. Завязка. Четкая и яркая или же смазанная, тусклая и незаметная.

3. Развитие действия. Оно бывает сильным и постепенно нарастающим, или же расхолаживающим растянутым.

4. Кульминация. Как и завязка, она может быть настоящим пиком танца, впечатляющей и яркой, или наоборот, лишенной силы воздействия на зрителей, тусклой и бледной.

5. Развязка. Она подготавливается всем ходом танца, но иногда бывает несколько внезапной, ничем не обусловленной, или же слишком затянутой, нарушающей все впечатление от танца.[17]



Рассмотрим подробнее каждый из этих компонентов, неразрывно связанных между собой.

**Экспозиция.** Её главное назначение – это введение в действие танца. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами. В экспозиции становится понятно, какой национальности персонажи, в какую эпоху они жили или живут. Уже в экспозиции зритель понимает какой жанр танца будет исполнен: классический, народный или современный. Жанры танцев могут быть разнообразны и экспозиция настраивает зрителей на восприятие одного из них.

**Завязка.** Танцовщики, выстраиваются в определенном рисунке, и начинают непосредственно танец. В завязке постепенно нарастает техника танца, лексика становится более сложной и зрителю становится интересно, что будет происходить в развитии действий.

**Развитие танца.** Развитие танца, как и его завязка, определяются замыслом и содержанием хореографического произведения. Оно не обязательно должно усиливать каждую последующую комбинацию. Иногда по замыслу могут быть спады, это нужно для возвращения назад для последующего усиления эффекта.

**Кульминация.** Кульминация – является вершиной музыкально-хореографического действия, к ней идет подготовка в предыдущих компонентах. В кульминации всё: движения и позы, мимика и жесты и, конечно же, рисунок; приводят к вершине танца. Важно помнить, что кульминация может быть построена как с применением всех выше перечисленных компонентов, так и решена только с помощью текста или с помощью рисунка.

**Развязка.** Она должна логически вытекать из всего хода танца, быть подготовленной им. Она должна логически завершить мысль, поставить ясную точку. Внезапный обрыв танца назвать развязкой нельзя, если логически она не была подготовлена развитием произведения от экспозиции до кульминации. Произведение в этом случае завершенным считать нельзя.

Вторым по значению, после драматургии, компонентом хореографического произведения является **музыка**. Музыка и танец всегда

живут по общим законам, но в отличие от танца, который живет во времени и пространстве, музыка живет лишь во времени. Слияние танца и музыки дал человечеству один из самых прекрасных видов искусств – классический балет.

В практике хореографов-постановщиков встречаются два метода сочинения танца: в соавторстве с композитором и на уже готовое музыкальное произведение. Какой из них проще очень трудно сказать, но интереснее получается совместная работа композитора и балетмейстера. Потому что музыка тоже должна быть создана по законам драматургии, которые должны совпадать с танцевальными.

Следующей частью хореографического произведения является **танцевальная речь**, с помощью нее раскрывается содержание танца, описываются характеры и образы действующих лиц. Эту хореографическую речь мы называем лексикой танца. Танцевальная речь должна быть ясной даже без предварительного прочтения либретто, которое объясняет содержание остановки. Танец должен нести определенную мысль, особенно если этот танец ставится для исполнения детьми, текст того, что они танцуют должен быть понятен им [25]

**Рисунок танца** – это четвертый компонент хореографического произведения. Это перемещения исполнителей по сцене и тот воображаемый след который они оставляют, обращая внимание на всевозможные танцевальные фигуры. Линии, спирали, диагонали, круги и эллипсы, квадраты и треугольники - все эти геометрические фигуры используются в танцевальном рисунке, без них нет танца ни на профессиональной сцене, ни в народе.

Рисунок танца, как и вся композиция в целом, должен быть подчинен главной идее танца, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их движениях и позах. Поэтому при анализе рисунка следует отметить, что рисунок танца и танцевальная лексика неразрывно связаны.

Развитие рисунка танца должно быть закономерным, он должен наиболее ярко раскрытию танцевального текста. Каждый рисунок в танце должен быть логично связан с предыдущим, а так же гармонично и лаконично переходить в

следующий. Рисунок танца должен помогать отображать замысел балетмейстера. Когда нужно в танце изобразить панику или бедствие, тогда хореограф строит рисунок «клочками», он может обрывать рисунок на середине, не дотанцевав одну фразу - сразу переходить к другой, чтобы показать хаос на сцене.

Рисунок танца организует и группирует движения исполнителей. Все построения в фигуры и перестроения оказывают на зрителей определенное психологическое воздействие, и задача постановщика – добиться, чтобы рисунок танца помогал наиболее полно выразить ту мысль, тот характер и настроение, которые изначально заложены в номере.

Множество рисунков и их разнообразие не должно являться главной целью хореографа. Рисунок танца не должен отвлекать всё внимание на себя, он должен лишь способствовать пониманию главной идеи номера.

Музыкальная форма и композиторский замысел постановки должны найти верное выражение в композиции танца, а поэтому, и в его рисунке. Например, вальс требует нежной, размеренной, неторопливой смены рисунка, а острая и четкая мазурка принуждает балетмейстера обратиться к стремительным и динамичным рисункам, с резкими поворотами и неожиданными изменениями направления. Но неверным будет считать, что мазурка и вальс не могут иметь одинаковых рисунков. Рисунки и перестроения будут в таком случае отличаться своей динамикой и темпераментом, а так же быстротой смены положений.

В музыкальном произведении есть лейтмотив – он должен сохраняться как в лексике танца, так и в его рисунке. Так же следует отметить что неразрывно с рисунком связан переход. Это специфичный «мост», объединяющий рисунки в единую последовательность. Рисунок отличается от перехода тем, что имеет устойчивую форму, а переход – текущую. Если убрать из танца рисунок, то изменится вся постановка, а если убрать переход, то суть танца не поменяется. Интенсивный переход развивает мысль предыдущего рисунка, а простой всего лишь помогает смене рисунков.

Сочинить танец, отрывая рисунок от лексики и хореографического языка невозможно, поскольку они тесно связаны. Если рисунок в танце достаточно простой, его развитие достигается путем осложнения танцевальных комбинаций и движений, а там, где главным выразительным средством является активно развивающийся рисунок, движений немного и в большинстве случаев они просты.

Распределение танца по сцене зависит от множества факторов, но в первую очередь, от той задачи, которую ставит перед собой хореограф в данном танцевальном номере. Он должен уметь акцентировать внимание зрителя на том эпизоде, который является для него ключевым. Чтобы увеличить восприятие зрителя для одного и того же рисунка, есть несколько приемов:

- изменение ракурса;
- акцентировать внимание на движениях рук;
- изменение направления движения;
- удвоенное ускорение или замедление движений в рисунке;
- прием контраста.

Важно помнить, что прием контраста является одним из самых активных средств выразительности, он широко применяется в хореографии. Простой рисунок всегда чередуется со сложным, чтобы не перенагружать внимание зрителя.

Крайним компонентом хореографического произведения является **ракурс**. Это точка зрения из зрительного зала на исполнителя и: *en face*, *epaulement*, *croiser*, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески – это все ракурсы.

Есть несколько традиционных ракурсов. Разделение танцевального зала на восемь ракурсов, то есть на восемь точек неизменно используется в классическом танце. Первая точка – это положение *en face*, то есть лицом на зрителя. Это положение позволяет увидеть лицо исполнителя всем зрителям. Такое положение чаще всего используется в массовых рисунках танца. В классическом танце есть различные полуповороты, они позволяют закрыть или

открыть нужную позу для зрителей. При положении анфас зрителю хорошо видно лицо исполнителя, но такая фигура скрывает объем движений. Самым популярным ракурсом является поворот на 1/4. В этом положении зрителю хорошо видно лицо исполнителя, но в тоже время сохраняется объем движений.

Ракурс спиной на зрителя в танце долгое время был запрещен. Но подобный разворот дает определенную, особенную окраску постановке. Сила спинного ракурса, если поза правильно поставлена и способна донести мысль автора, в обобщенности выражения. Из позы словно изгнано все индивидуальное. Остановка в повороте спинным ракурсом лучше всего передает победу над усталостью, болью, страхом, или любым сильным чувством, охватившим человека. Уход исполнителя спиной к зрителям – это классическая мизансцена. Она выражает поставленную эпическую точку всей сцены или ее части. Чаще всего этот прием выбирают постановщики, чтобы показать слияние человека с природой, или окончание его жизненного пути.

После снятия запрета на показ спины зрителям открылось множество потенциально новых возможностей. Визуально человека стало восприниматься немного иначе. Изменение ракурсов в танце позволяет одни и те же движения или даже целые комбинации воспринимать по-разному.

От того, насколько постановщик умеет правильно использовать ракурсы, часто зависит содержательность сочиняемого танца, богатство или скудость хореографического текста.

Учитывая во внимание все разнообразие танцев, правила сочинения комбинаций и номеров просто необходимы. Знать их и применять важно и нужно каждому балетмейстеру.

Танец - это вид искусства, который не стоит на месте, он всегда находится в развитии. Современный танец - понятие сравнительное, условное и текущее. Каждый период времени обладает своей культурой, которая зарождает новые виды танца. Любой танец можно считать современным, но лишь для своей эпохи[2]. Таким образом, можно сделать вывод, что современный танец -

это танец актуальный для своего времени. И дать четкого определения современному танцу мы не можем. Основной его чертой является свобода и раскованность движений, отход от рамок и привычных стандартов, ненужность определений. Подобное размытое понятие иногда дезориентирует, поскольку под словом «современные» чаще всего, мы представляем некие сиюминутно появляющиеся и так же внезапно исчезающие в никуда - молодёжные танцы. С другой стороны, отсутствие конкретности дает право выбора и свободы педагогам и хореографам, занимающимся данным стилем. Каждый может выбрать свой собственный путь.

### **Постановка хореографического произведения.**

Работа постановщика над созданием нового хореографического произведения проходит в несколько этапов.

#### 1) Поиск музыкального материала.

В каждом коллективе он проходит по-разному. Там, где есть возможность работать с композитором, постановщик начинает с определения темы, идеи через разработку программы будущего произведения. Затем идёт разработка сценария, на основе которого композитор пишет музыку.

Если нет возможности работать с композитором, постановщик работает с готовым музыкальным произведением записанным, на фонограмму.

#### 2) Изучение материалов, подбор участников. Хореографический «текст».

В хореографическом искусстве благодаря отсутствию слова пластическая выразительность движений человеческого тела развивается в специфический танцевально-хореографический язык, способный воплощать состояния, труднодоступные слову или недоступные совсем.

Язык танца называется «лексикой». Танцевальной лексикой в своём простейшем виде может быть фраза или равноценное по значению понятие «танцевальная комбинация», которую можно определить как органическое сочетание движений, жестов, поз, мимики в определённом, периодически возобновлённом композиционном построении, драматургическом развитии, имеющем временную длительность.

### 3) Сочинение хореографического произведения.

Постановщик начинает сочинять движения, комбинации и приступает к работе с исполнителями. Прежде всего, он даёт им прослушать музыку, рассказывает о теме, идее будущего произведения, даёт характеристику действующих лиц, назначает исполнителей. Затем постановщик приступает к изучению движений. Показ должен быть точным, эмоциональным, актёрски выразительным. Замечания исполнителям должны делаться чётко и конкретно. Начинать работу лучше с изучения наиболее сложных движений и рисунков. Движения вначале разучиваются одновременно всеми исполнителями, стоя лицом к зеркалу. Это даёт им возможность следить друг за другом и вырабатывает ансамблевое исполнение. Начинать разучивать движение надо в медленном темпе, возможно даже без музыки: под счёт. Затем темп движения убыстряется. Когда движения выучены и доведены до нужного темпа, характера и манеры исполнения, их можно исполнять в паре, а затем в композиции.

После того, как изучены отдельные движения, определены солисты и другие исполнители, начинается работа над хореографическим произведением от начала до конца. Работать с массой и солистом надо отдельно для того чтобы экономить время исполнителей, более полноценно проводить репетицию. Каждая последующая репетиция должна начинаться с повторения и закрепления материала выученного на предыдущей репетиции. После окончания постановочной работы балетмейстер должен убедиться в том, что хореографическим произведением передан его замысел, раскрыта тема, идея, использованы различные выразительные средства, найдены интересные решения подачи хореографического материала. После этого начинается новый этап – репетиционный.

### 4) Репетиционный этап.

Репетиция в переводе с французского «повторение», причём неоднократное, а многократное. Неоднократное повторение делает хореографическое произведение более совершенным. Репетиторство – это

высокая форма педагогики. Репетитор разучивает произведение, отработывает отдельные фрагменты и всё произведение в целом.

Начинать репетиции необходимо в строго установленное время. К началу репетиции все исполнители должны быть готовы. Педагог не должен допускать, чтобы исполнители отвлекались во время репетиции.

Репетиции могут быть с солистами, с массой и сводные. Проводиться они могут в репетиционном зале, а также на сцене. Если в хореографическом произведении используются какие-либо аксессуары (веер, шаль, платок, палка и т.д.), то они должны быть с первых репетиций. В репетициях должны учитываться особенности костюма и декораций.

#### 5) Заключительный этап – генеральная репетиция.

На генеральную репетицию могут быть приглашены зрители. Это позволяет создать определённую атмосферу, раскрыть актёрские возможности исполнителей, научить их живому общению с зрителем в процессе исполнения хореографического произведения. Генеральная репетиция обязательно заканчивается обсуждением.

Так же, как и любой язык, танцевальный находится в состоянии непрерывного развития: пополняется новыми движениями, «отмирают» или изменяются старые движения. Старинные русские танцы и современные русские танцы отличаются своей танцевальной лексикой.

Обогащать язык танца – это вовсе не значит привнести в него нечто такое, что может быть без изменений использовано всеми и в любых ситуациях, как новые элементы стандартного «строительного» материала. Любое движение, пусть даже очень эффектное, технически сложное, но не работающее на образ танца, не является его выразительным средством.

Танцевальная комбинация, как и вся лексика, должна возникнуть из самого развития танца, его стихии и быть подчинённой его смыслу. Истинная красота танца зависит не от количества движений и степени их сложности, а от глубины и правдивости выраженных чувств и мыслей понятным, убедительным, естественным танцевальным языком независимо от того, сложен он или прост.



## ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

### 2.1. Хореографическая постановка «Ты не одна»

**Тема** данной постановки – переломный момент в жизни девушки. Её мужа забрали на войну, а вскоре пришло письмо о его смерти. Любовь главной героини настолько сильная, что «ломает» ее изнутри. Мир перестает существовать, и она вот-вот сорвется в «пропасть». Но она не одна в этом мире, на помощь приходят подруги, которые не дадут несчастной вдове упасть. Все героини отправили на войну своих отцов, братьев, любимых мужей, поэтому каждая девушка чувствует сильную боль, которую они воплощают в танце.

**Идея** композиции заключается в том, чтобы показать, что даже в самые трудные моменты жизни, есть люди, которые могут помочь и разделить с тобой даже самое большое горе. С помощью танца и эмоций каждая девушка рассказывает нам свою личную историю, показывает нам свои чувства и переживания.

**Сюжет** хореографической постановки «Ты не одна».

В **экспозиции** зритель видит девушку, которая страдает по погибшему возлюбленному. Она вот-вот упадет, но появляется подруга, которая в последнюю секунду подхватывает главную героиню и спасает ее. В **завязке** мы видим их диалог. Главная героиня не видит светлого будущего без мужа, и когда подруга понимает, что в одиночку не может ничем помочь, она зовет других девушек, чтобы всем вместе пережить эту трагедию. **Развитие действий** показывает нам, как близка эта трагедия для каждой из танцовщиц, они не только помогают главной героине, но и стараются пережить свою личную потерю. Всех разрывает от внутренней боли, и им не хватает сил выдержать ее, поэтому почти за каждым прыжком следует падение. **Кульминацией** становится момент, когда девушки все же нашли друг в друге

поддержку. Они падают, но находят силы подняться, и хоть их жизнь уже не станет прежней, они будут за нее бороться. **В развязке** зритель видит девушек, которые никогда не оправятся от потери близкого человека, но которые будут вместе, чтобы быть друг другу поддержкой и опорой в дальнейшей жизни.

Музыкальное произведение я выбрала подходящее по смыслу и настроению. Это песня Виктора Цоя «Кукушка», но в исполнении Полины Гагариной. Я выбрала именно эту версию, поскольку считаю, что именно эта певица передала в песне те же эмоции, которые я хотела донести в своей постановке.

Автор текста – Виктор Цой. Исполнитель – Полина Гагарина.

Песен еще ненаписанных, сколько?	Кто пойдет по следу одинокому?
Скажи, кукушка. Пропой.	Сильные да смелые
В городе мне жить или на выселках?	Головы сложили в поле, в бою.
Камнем лежать или гореть звездой?	Мало кто остался в светлой памяти,
Звездой.	В трезвом уме, да с твердой рукой в строю. В строю.
Солнце мое, взгляни на меня.	
Моя ладонь превратилась в кулак.	Солнце моё взгляни на меня.
И если есть порох – дай огня.	Моя ладонь превратилась в кулак.
Вот так.	И если есть - порох дай огня.
	Вот так. (2 раза)

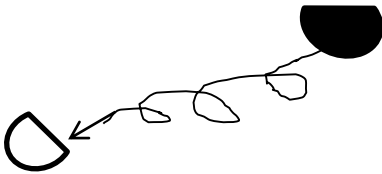
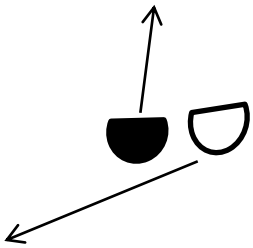
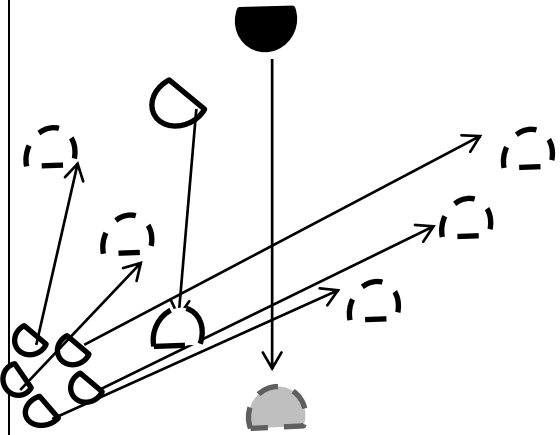
 Солистка (D1)

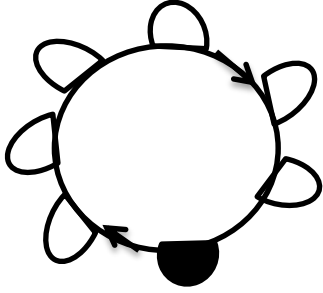
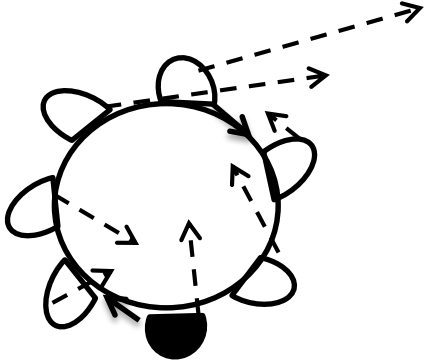
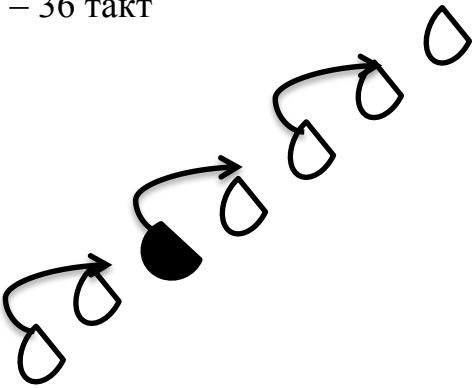
 Остальные исполнители (D2, D3, D4, D5, D6 и D7)

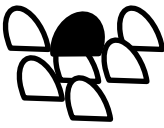
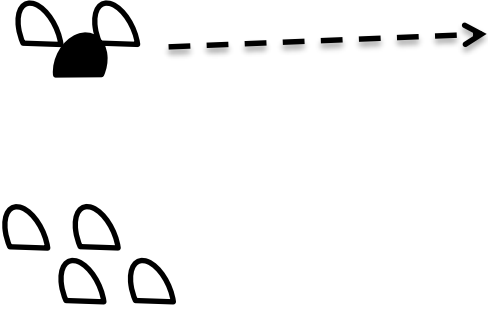
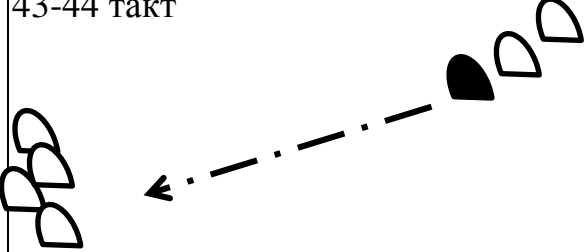
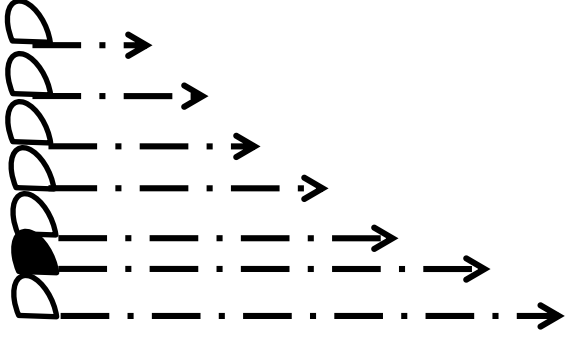
 Вращения


 Ходьба, бег

 Перемещения с прыжками

Рисунок	Описание
<p data-bbox="185 248 347 286">1-12 такт.</p> 	<p data-bbox="826 248 1460 488">Исполняет сольную комбинацию на середине сцены, в конце которой вращениями подходит и падает к D2 на руки.</p>
<p data-bbox="185 636 363 674">13-19 такт.</p> 	<p data-bbox="826 636 1460 1003">D1 и D2 танцуют дуэтную комбинацию с поддержкой. В конце комбинации D1 убегает на задний план и падает на колени, а D2 танцевальными движениями уходит за остальными исполнителями.</p>
<p data-bbox="185 1151 363 1189">20-27 такт.</p> 	<p data-bbox="826 1151 1460 1518">Все танцовщицы выходят небольшими шагами и выстраиваются в «клин», вперед выходит солистка (D1). Все танцуют комбинацию с прыжками, вращениями и уходом в parterre. Затем поднимаются через стойку на руках.</p>

<p>28-29 такт.</p> 	<p>Девушки бегут по кругу по направлению часовой стрелки и делают Jete entournant и уходят в parterre.</p>
<p>30-32 такт.</p> 	<p>Танцевальными движениями все исполнители поднимаются и перестраиваются в диагональ.</p>
<p>33 – 36 такт</p> 	<p>Девушки делают комбинацию каноном, затем исполнители D3, D1 и D5 обходят исполнителей D4, D2 и D6 соответственно и делают поддержку. D7 танцует как исполнители 4,2 и 6. Все собираются в одну точку для статичной поддержки.</p>

<p>37 – 38 такт</p> 	<p>Поддержка. Фигура напоминает скалу, а внизу – обрыв. Солистка словно взбирается наверх, но затем падает вниз.</p>
<p>39-42 такт</p> 	<p>Танцовщицы D1, D4 и D5 по заднему плану через parterre перемещаются на другую сторону сцены.</p> <p>Остальные девушки танцуют комбинацию на переднем плане в левой части. Затем статично замирают в позах.</p>
<p>43-44 такт</p> 	<p>Исполнители D2, D3, D6 и D7 статично стоят в позах, в то время как D1, D4 и D5 прыжками и вращениями по диагонали перемещаются вперед.</p>
<p>45-49 такт</p> 	<p>Все танцуют комбинацию, в ходе которой меняется рисунок из колонны на диагональ. В комбинации все уходят в parterre и делают кувырок через плечо. Затем прыжками поднимаются. И выстраиваются в финальную позу.</p>

<p>50-51 такт</p> 	<p>Финальная поза. Солистка повисает на руках у девушки D2. Остальные танцовщицы замирают в позах, при этом всем телом тянутся к девушкам D1 и D2.</p>
---	--

## 2.2. Хореографическая постановка «Заберу твою боль»

**Тема** данной постановки – трогательные отношения матери и её умирающей дочери. Болезнь отбирает жизнь девочки, она погибает на глазах мамы, которая отдала бы всё, чтобы ее дочка осталась жить. Но в жизни часто обстоятельства не зависят от желаний человека, и финал этой истории, как чаще всего бывает и в жизни - трагический, в этом номере не происходит чуда. Весь номер выстроен на поддержках и падениях, которые символизируют помощь мамы и тяжесть болезни ее дочери. Данный номер – это не выдумка, это история, основанная на моей личной жизни. Именно поэтому для меня важно было передать подлинно все эмоции и чувства этой безвыходной ситуации, всю трагедию.

Нет ничего ужаснее для матери, чем видеть, как твой ребенок погибает у тебя на глазах. Мама сделала бы все, ради здоровья своего ребенка, она отдала бы свою жизнь, забрала бы эту боль, терзающую её дочь, если бы была такая возможность. Единственным светлым моментом в танце является любовь матери и ребенка, но, к сожалению, их любви не достаточно. Это и является **идеей** композиции.

**Сюжет** хореографической постановки «Заберу твою боль».

**В экспозиции** зритель видит маму, качающую свою дочь, словно в колыбели. Девочку терзает страшная болезнь, и её тело ломится от боли, а мама, не зная как помочь своему ребенку, смотрит на неё залитыми слезами глазами и продолжает качать, прижав дочку к сердцу. **В завязке** мы наблюдаем

за тем, как девочка очень хочет жить, она хочет радоваться каждому дню и преодолевать все препятствия на своем пути, ее не покидает надежда, но ее всегда преследует боль и разочарование. Маму изнутри «ломает», ведь на ее глазах угасает жизнь самого дорогого в жизни человека, а она ничего не может с этим поделать. И ей остается только поддерживать свою дочку в последние моменты ее жизни. **Развитие действий** показывает нам, как девочка старается бороться со своей болезнью. Ее не оставляет надежда, она верит в чудо и в безболезненное будущее. Мать понимает всю безвыходность ситуации, но она до последнего вздоха своей дочери будет ее поддерживать и любить её до конца. **Кульминацией** становится момент после поддержки, во время которой девочка понимает, что у неё нет больше сил сражаться со своим недугом, болезнь окончательно побеждает её. **В развязке** зритель видит, как страшная болезнь забирает жизнь ребенка, сердце девочки перестает биться. Её мама склоняется над ней, не в силах отпустить своего ребенка, она никогда не сможет смириться с этой утратой.

Музыкальное сопровождение выбрано не случайно. Песня Дато Худжадзе – Mahingi Var передает то настроение, те чувства, которые я заложила в сюжет номера. Именно перевод этой песни помог мне раскрыть смысл танца, его эмоции, весь его трагизм. «Всю боль возьму твою. Себе, Душа моя», - Дато Худжадзе (перевод с грузинского).



Танцовщица D1 (Мама)



Танцовщица D2 (Дочь)



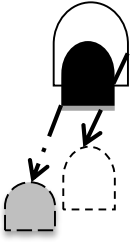

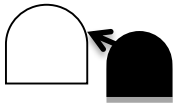
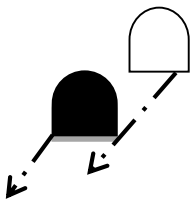
Ходьба, бег



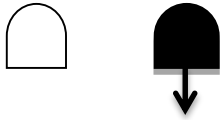
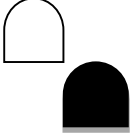
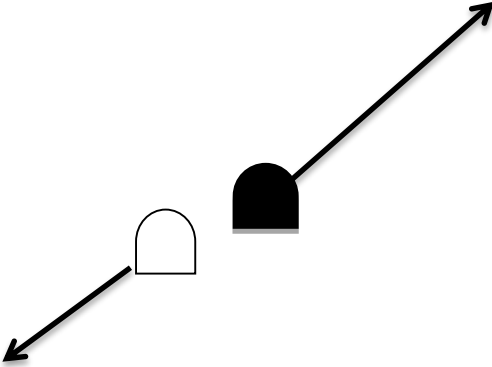
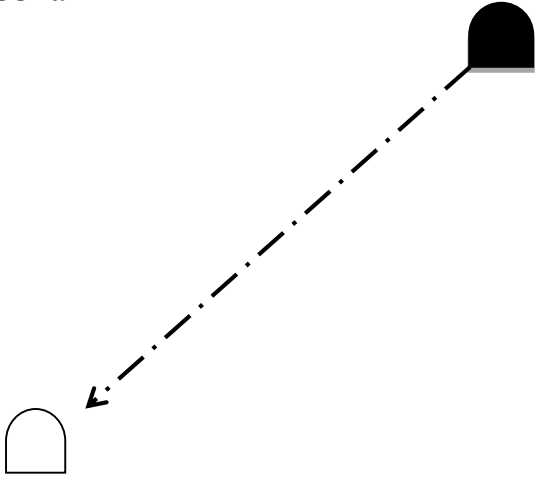
Перемещения с прыжками

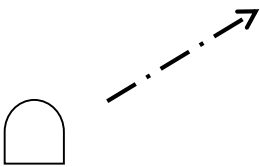
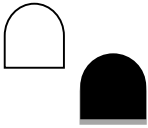
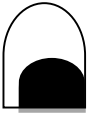


Вращения

Рисунок	Описание
<p>1-6 такт</p> 	<p>Исполнители находятся на середине сцены, сидя в parterre. Танцовщица D2 сидит на ногах девушки D1. Они исполняют танцевальную комбинацию, затем девушка D2 кувырком назад через плечо поднимается и перемещается вперед. В это время исполнительница D1 перемещается вперед и останавливается позади второй исполнительны.</p>
<p>7-10 такт</p> 	<p>Танцовщицы исполняют комбинацию, затем девушка D2 перемещается в parterre и девушка D1 тянет ее за руку по полу, перемещая в левый передний угол сцены.</p>
<p>11-14 такт</p> 	<p>Девушка D2 с пола запрыгивает на спину танцовщице D1, и рукой тянется вверх.</p>
<p>15-21 такт</p> 	<p>Затем девушка D2 через кувырок уходит в партер на передний план сцены, танцовщица D1 следует за ней с отставанием в 3 счета и они обе поднимаются на ноги.</p>



<p>22-23такт</p> 	<p>Обе танцовщиц танцуют комбинацию с прыжками и вращениями. В ходе которой танцовщица D2 падает на пол.</p>
<p>24-25такт</p> 	<p>Девушка D2 продолжает комбинацию в parterre, показывая тем самым, что жизненные силы уже скоро покинут ее, затем поднимается. Девушка D1 дотанцовывает комбинацию немного позади другой исполнительницы.</p>
<p>25такт-27такт</p> 	<p>Обе исполнительницы разбегаются по разным сторонам сцены. Танцовщица D2 останавливается в дальнем правом углу сцены, а D1 в переднем левом.</p>
<p>28-33такт</p> 	<p>Девушка D2 разбегается и запрыгивает на руки другой танцовщицы, в то время как девушка D1 выталкивает ее наверх и они делают поддержку.</p>

<p>34-35такт</p> 	<p>В ходе поддержки обе исполнительницы перемещаются на середину сцены. Обе танцовщицы танцуют финальную самую сильную в моральном плане комбинацию. Именно эта комбинация является кульминацией танца, в этот момент девушку D2 покидают силы и ее тело становится немного «мягким».</p>
<p>36-39такт</p> 	<p>Импровизационная часть. Обе девушки максимально раскрывают через движения свои образы. «Дочка» с каждым движением танцует все слабее и слабее и в конце этой части падает на пол.</p>
<p>40-41такт</p> 	<p>Финал. Силы окончательно покидают танцовщицу D2 и она остается неподвижной на руках «матери», т.е. танцовщицы D1.</p> <p>Музыка постепенно сходит на нет и мы видим немую картину: дочь умерла на руках мамы, в то время как мать содрогается от внутренней боли, оплакивая своего ребенка.</p> <p>Рисунок танца такой же как в завязке номера.</p>

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Используя нескончаемые возможности пластики и изящества человеческого тела, хореография на протяжении долгого времени воздвигала и совершенствовала выразительные танцевальные движения. В результате этого сложного процесса сформировалась система собственно хореографических движений, особый художественно-выразительный язык пластики, составляющий новаторский материал танцевальной образности.

Выделяя характерные выразительные движения в классическом танце, современный танец по-новому пластически истолковывает, обобщает и придает им многогранность и широту выражения. В основе классической хореографии лежат выразительные движения, ее отличительные черты способны выразить страстный человеческий порыв ввысь, целеустремленность, одухотворенность и возвышенность. Такой танец оказался способным породить «душой исполненный полет», в котором на основе отточенной танцевальной техники воедино слиты воля, эмоция и страсть.

Классический танец является основой хореографии. Классика позволяет познать все тонкости балетного искусства, почувствовать гармонию движений и музыки. Все современное хореографическое искусство берет свое начало из танцев прошлых столетий.

Как Агриппина Яковлевна Ваганова говорила в своей книге, «Современная хореография довольно разнообразна своей системой, но в ее основе лежит классический танец».

В данной работе были рассмотрены и проанализированы возможности преемственности основных элементов лексики классического танца при создании современных хореографических композиций. В результате проделанной работы, мы узнали, что классический и современный танцы взаимодополняют, обогащают и развивают друг друга.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аркина, Н. Е. Языком танца / Н.Е. Аркина. М.: Знание, 1975. 98с.
2. Балет: Энциклопедия / Ю.Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 528-531 с.
3. Богданов Г.Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения. Ч.3. [Текст]: Учебно-методическое пособие / Г.Ф. Богданов. М.: Наука. Искусство. Культура, 2007. 192 с.
4. Богданов Г.Ф. Работа над содержанием хореографического произведения. Ч.2 [Текст]: Учебно-методическое пособие / Г.Ф. Богданов. Котельнич: ВЦХТ, 2006. 144 с.
5. Буксикова О. Б. Региональные и семантические аспекты традиционной танцевальной культуры Белгородчины / О. Б. Буксикова, М. Н. Амелина. М.: Наука. Искусство. Культура., 2015. № 2. 46–58с.
6. Дон Мак Дона (США). Восемидесятые годы в американском балете. // Балет, 1991. № 6. 44с.
7. Дон Мак Дона. Художник, чутко слушающий время. // Балет, 1999. № 1. 46с.
8. Дункан А. Моя исповедь. М.: Книжный дом, 1987. 65с.
9. Дункан А. Танец будущего. // Моя жизнь. Киев: Круг, 1990. 98с.
10. Еремина М. Ю. Роман с танцем / М. Ю. Еремина. СПб.: Созвездие, 1998. 252 с.
11. Жиров М. С. Народная художественная культура Белгородчины / М. С. Жиров. Белгород, 2000. 265с.
12. Зенина Н.Н. Краткая методика преподавания модерн-джаз танца: для начинающих [Текст] / Н.Н. Зенина. Киров: обл. Дом народного творчества Кировский, 2007. 48 с.

13. Казак И.И. Музыкальная литература. Музыка в нашей жизни. М.: Каллиграф, 2012. 96 с.
14. Каргина З.А., Технология разработки образовательной программы дополнительного образования детей. [Текст] / З.А. Каргина // Воспитание и дополнительное образование детей и молодёжи. М.: Внешкольник, 2006. № 5. 11-15 с.
15. Касьян Голейзовский: Жизнь и творчество. М.:Знание, 1984. 102с.
16. Катанова С. Музыка советского балета: Очерки истории и теории. Л.:Искусство, 1990. 43с.
17. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века / В. Красовская. Л.: Искусство, 1971. 525 с.
18. Красовская В. Советский балетный театр 1917 - 1967 гг. Л. М., 1976. 24-26с.
19. Мамардашвили М. Время и пространство театральности / М. Мамардашвили // Театр, 1989. № 4. 105–108с.
20. Меланьин, А.А. Теоретические аспекты изучения хореографического искусства [Текст]: методы анализа танцевального движения. М.: Внешкольник, 2010. 74-75с.
21. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. М.: Знание, 1990. 43с.
22. Мирный В.И. Хореографическая композиция: Учеб. Пособие. Самара: Самарская государственная академия культуры и искусств, 2003. 150с.
23. Музыка и хореография современного балета: Сборник. Выпуск 2. Л.:1977. Выпуск 3. Л.: 1979. Выпуск 4. М.: 1982. 75-76с.
24. Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания / Б. Ф. Нижинская. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 576 с.
25. Никитин В. Ю. Модерн джаз-танец. М.: ГИТИС, 2000. 54с.
26. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника. М.: Издательский дом «Один из лучших», 2006. 215 с.

27. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника [Текст]: учебное пособие / В.Ю. Никитин. М.: Издательский дом «Один из лучших», 2006. 240 с.
28. Пасютинская В. Волшебный мир танца. М.: Искусство, 1985. 94с.
29. Платон. Сочинения: в 3 т. / Платон. М.: Высшая школа, 1973. Т. 3, ч. 1. 359 с.
30. Полятков С.С. Основы современного танца. 2-е изд. Ростов н/Д: Феникс, 2006. 80 с.
31. Пузыревский А.И. Музыкальное образование. Основы музыкально-теоретических знаний. М.: Книга по требованию, 2012. 130 с.
32. Сидоров В. Современный танец. М.: Первина, 1922. 53-54 с.
33. Смит Л. Танцы. Начальный курс. М.: АСТ, 2001. 63 с.
34. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. 267 с.
35. Федорова Л. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции. М.: Искусство, 1987. 34с.
36. Феликсдал Б. Современный джаз-танец в Европе. / Балет, 1995. № 1-2. 62 с.
37. Фокин М. Против течения. Л. М.: Искусство, 1962. 78-83 с.
38. Фрид Р. Выразительные Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна. Л.: ЛГИТМ и К, 1992. 42 с.
39. Ходсон М. В поисках «Весны священной» / М. Ходсон, Л.: Театр, 1990. № 12. 150–159 с.
40. Н. Шереметьевская. Танец на эстраде. / Н.Шереметьевская. М.: Искусство, 1985. 95с.
41. Э. Шумилова. Правда балета. / Э. Шумилова. М.: Изд. дом «Один из лучших», 1976. 46-47 с.

Постановка «Ты не одна».



Для этой постановки в качестве костюма я выбрала темно-синие платья из лайкры. Верх платья представляет собой майку на средних бретелях, со сборкой в виде «бабочки» на груди. Такой силуэт подчеркивает фигуру танцовщиц и не сковывает их движения. Ткань платья довольно легкая, поэтому во время вращений и прыжков танцовщиц она подчеркивает их воздушность и изящность. Низ платья – это юбка-хитон длиной до колена. В платьях такого покроя очень удобно двигаться, они легкие, хорошо тянутся, не мнутся и практически не пачкаются. Лайкра очень износостойкая, и долго сохраняет свой цвет, что весьма важно для танцевальных костюмов.

Под платья одеваются короткие черные шорты из лайкры, чтобы не было видно нижнего белья.

Все танцовщицы танцуют в полу-чешках. Такая обувь максимально сохраняет и подчеркивает изгиб стопы, в ней удобно вращаться. А из зрительного зала создается впечатление, что девушки танцуют босиком, таким образом, сохраняется максимальная естественность.

Волосы собраны в пучок на затылке. Челки заколоты ровно назад. Проборов в волосах не видно.



**Постановка «Заберу твою боль».**



Для танцовщицы, исполняющей роль дочери, я взяла платье тёмно-вишневого цвета. Оно пошито из ткани «трикотаж стрейч», так как для исполнения танцев это одна из наиболее удобных тканей: она хорошо тянется, почти не мнется и не сильно маркая и подчеркивает по время прыжков воздушность исполнителей. Верх платья имеет форму майки на тонких бретелях, низ – юбку-солнце, платье сшито «по фигуре» танцовщицы и подчеркивает ее достоинства, при этом, не сковывая движений.

Девушка танцует в полу-чешках. Они максимально подчеркивают естественность и линии стопы, но закрывают пальцы и удерживают их вместе, что важно с точки зрения эстетического взгляда зрителей, в них удобнее вращать и безопаснее танцевать, нежели босиком. Таким образом, обувью мы добиваемся максимальной естественности, эстетичности и безопасности.

Волосы собраны в низкий хвост, пробор на левой стороне головы. Волосы выпрямлены.





Для танцовщицы, исполняющей роль мамы платье сшито из лайкры черного цвета. Верх платья представляет собой водолазку с длинным рукавом до кистей и «стойкой» на горловине, а так же вырезом – каплей на спине. Низ платья это юбка-солнце с волнообразной оборкой. Черный цвет платья визуально вытягивает танцовщицу, делая зрительно ее тело стройнее. На платье не видно пота и мелких загрязнений, оно очень практичное и не выцветает при стирке, почти не мнется и хорошо тянется.

Исполнительница так же танцует в полу-чешках.

Волосы собраны в низкий хвост, пробор на левой стороне головы, волосы прямые.

Макияж у обеих танцовщиц практически отсутствует. Выделены только брови и нанесен основной тон лица.