

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

**Возможности использования техники современного танца в постановке
хореографических миниатюр**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Кашапова Елена Радиковна
обучающийся БХ-51z группы

Руководитель ОПОП

Научный руководитель:
Хасбатов Ренат Саримович,
старший преподаватель кафедры
художественного образования

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА	
1.1. Истоки становления и развития современного танца.....	6
1.2. Техники и лексика современного танца.....	11
ГЛАВА II. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРА НАД СОЗДАНИЕМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ	
2.1. Законы драматургии и их использование в хореографическом произведении.....	25
2.2. Хореографический текст как одно из выразительных средств хореографической	28
2.3. Рисунок танца	30
2.4. Особенности музыкального оформления хореографического произведения..	34
ГЛАВА III. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА	
3.1. Хореографическое произведение «Свобода».....	37
3.2. Хореографическое произведение «Сестра моя».....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	52
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Хореография – средство эстетического воспитания подрастающего поколения, её специфика определяется разносторонним воздействием на человека. Решая те же задачи эстетического и духовного развития и воспитания детей, что и музыка, танец даёт возможность физического развития, что становится особенно важным при существующем положении со здоровьем подрастающего поколения. Тренировка тончайших двигательных навыков, которая проводится в процессе обучения хореографии, связана с мобилизацией и активным развитием многих физиологических функций человеческого организма: кровообращением, дыханием, нервно-мышечной деятельностью. Понимание физических возможностей своего тела способствует воспитанию уверенности в себе, предотвращает появление различных психологических комплексов.

Современный танец со своим стремительным ритмом, сложной и многообразной техникой хорошо тренирует выносливость, вестибулярный аппарат, систему дыхания и сердце.

«Совершенствование тела, разума и души» остаётся актуальным в наше время. Современный танец помогает физическому развитию человека и обогащает его духовно. Балетный тренинг базируется на точной неизменной программе движений. Танец модерн эту программу отверг, изменив и доказав, что движение может возникать естественно и индивидуально. Движения в танце модерн продиктованы природой и строятся по анатомическим законам движения человеческого тела.

Стиль модерн своеобразен, поскольку акцент в нем делается, прежде всего, на созерцании. Иными словами можно утверждать, что за основу в модерне взято этическое восприятие. Изящность, своеобразность и нестандартность модерн танца заставляет привлекать к себе внимание людей с разным достатком, абсолютно несходными интересами, отличающихся по роду занятий. Танец модерн пытается воплотить в хореографическую форму, окружающую жизнь, ее

новые ритмы, новые манеры, в общем, создает новую пластику, поэтому он интересен и близок молодому поколению.

В современном танце огромное количество техник и авторских особенностей, поэтому создавая танцевальные миниатюры на основе одной профессиональной труппы или школы, можно владеть прекрасной техникой, но не выдержать манеру и особенность другой.

На сегодняшний день, не всегда легко определиться в разнообразии стилей и направлений хореографии, а также в выборе индивидуального языка танца. Однако, обладая знаниями, умениями и навыками в области хореографической техники, балетмейстер может выразить совершенно новые идеи в самых разных лексических интерпретациях.

Движение мыслителя не как отвлеченный знак, «подошедший» к данному танцевально-смысловому контексту, а как неповторимый, единственно оправданный образно-пластический способ выражения данного содержания.

Цель художественно-творческого проекта: выявить возможные пути реализации техники современного танца в хореографической композиции и на их основе создать три хореографические композиции.

Объект художественно-творческого проекта: процесс создания хореографической миниатюры с использованием техники современного танца.

Предмет художественно-творческого проекта: специфика использования техники современного танца в хореографической миниатюре.

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

1. Изучение научно-методической литературы по теме исследования.
2. Выявление способов использования техники современного танца в постановке хореографических произведений.
3. Создание хореографических номеров с использованием лексики современного танца.

Ключевые слова – СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, ГРАЦИОЗНЫЙ, ПЕРЕЖИВАНИЕ, СОПЕРЕЖИВАНИЕ, ЭКСПРЕССИЯ, ДИНАМИКА, ТЕМПЕРАМЕНТ.

Методы исследования:

-Теоретические: анализ научной литературы по теме исследования, моделирование содержания хореографической композиции и выбор художественных средств его воплощения, проектирование этапов работы над хореографической миниатюрой, прогнозирование результатов реализации художественно-творческого проекта;

-Эмпирические: постановка хореографических миниатюр, эскизный поиск художественных выразительных средств, создание костюмов.

Практическая значимость проекта: данные хореографические композиции можно использовать в репертуаре танцевальных коллективов учреждений общего и дополнительного образования, танцевальных студий.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

1.1 Истоки становления и развития современного танца

Танцевальное направление, которое начало зарождаться на границе XIX-XX веков, противопоставляло себя к академическому балету и эстраднему танцу. Идеи современного танца предугадал известный французский учитель сценического движения Ф. Дельсарт, утверждавший, что только жест, освобожденный от правил и стилизации (в том числе музыкальной), способен правдиво передавать все нюансы человеческих переживаний. Его идеи получили распространение в начале XX в. после того, как были художественно реализованы двумя американскими танцовщицами, гастролировавшими в Европе. Эта система танца связана с именами великих исполнителей и хореографов. В отличие от джазового или классического танца это направление создавалось на основе творчества того или иного конкретного лица. В танце модерн существенным является попытка исполнителя выстроить связь между формой танца и своим внутренним состоянием. Большинство стилей танца – модерн сформировалось под влиянием какой-либо четкой изложенной философии или определенного видения мира.

Основоположницей нового направления в хореографии стала Айседора Дункан. Её проповедь обновлённой античности, «танца будущего», возвращенного к естественным формам, свободного не только от театральных условностей, но и исторических и бытовых, оказала большое влияние на многих деятелей искусства, которые стремились освободиться от академических догм. Источником вдохновения Дункан считала природу, а «неестественность» классического танца отвращала ее и не вызывала никакого энтузиазма. Выражая личные чувства, её искусство не имело общих черт с какой-либо хореографической системой. Оно обращалось к героическим и романтическим образам, порожденным музыкой такого же характера. Техника не была сложной,

но сравнительно ограниченным набором движений и поз танцовщица передавала тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием. Дункан не создала законченной школы, хотя и открыла путь новому в хореографическом искусстве. Трудно описать танец-модерн точнее, чем сделала это сама Дункан в автобиографии «Моя исповедь»: «Свобода тела и духа рождает творческую мысль, движения тела должны быть выражением внутреннего импульса. Танцор должен привыкнуть двигаться так, словно движение никогда не заканчивается, оно всегда есть результат внутреннего осмысления. Тело в танце должно быть забыто, оно лишь инструмент, хорошо настроенный и гармоничный. В гимнастике движениями выражается только тело, в танце же чувства и мысли сквозь тело».[2]

Импровизация, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке — все эти принципиальные нововведения Дункан предопределили пути танца модерн. В России одними из первых ее последователей были студии свободного, или пластического танца и музыкального движения.

Другим источником, который существенно воздействовал на формирование танца модерн, была система Э. Жака-Далькроза. Ритмопластический танец, был во многом противоположен дунканизму. Но даже в своих первых крупных постановках Далькроз воплотил и структуру музыкального произведения, и передал их эмоциональное содержание, что потребовало уже чисто пластической выразительности жеста и позы. Против такого безраздельного господства музыки над танцем выступил австрийский хореограф Р. Лабан, который стал ведущим теоретиком танца модерн. Для обоснования своих взглядов, он обратился к философско-эстетическим учениям древней Индии, пифагорейцев и неоплатоников. В теоретическом труде «Кинетография» от 1928г. Лабан изложил универсальную концепцию танцевального жеста, которая оказалась применимой для анализа и описания всех пластико-динамических характеристик движений независимо от того, к какой национальности, стилевой и жанровой категории они принадлежат. Не менее существенной для формирования эстетики танца модерн

была мысль Лабана о том, что художественно осмысленное движение должно быть выражением внутренней жизни его творца, а не содержания музыки. Наиболее полную реализацию идеи Лабана получили в его постановке «Мерцающие ритмы» (без музыкального сопровождения, 1925г).[2]

Творчество Курта Йосса - ученика и сотрудника Лабана, направлялось на создание нового театра танца, используя музыку, хоровую декламацию, сценографию, возрождая традиции мистериального и культового театров. Но все эти приёмы рассматривались как служебные, возбуждающие «энергию движения тела». Танцевальная пластика для представителей «выразительного танца» (как себя стали называть последователи Лабана) оставалась главным и часто единственным, средством для создания художественного образа. Курт осознавал необходимость синтеза выразительности, танца с техникой классического танца и не балетной пантомимы. Новаторство Йосса проявилось еще и в обращении к новым для балетного театра темам; его первый балет с ярко выраженной политическим и антимилитаристской направленностью. Расширению круга тем и образов хореографии содействовала Мэри Вигман – это немецкая танцовщица и хореограф (ученица Лабана). Её искания шли в русле экспрессионизма. Она отказалась от движений, которые традиционно считались красивыми. Страшное и уродливое Вигман тоже считала достойным воплощения в танце. Её сольные и групповые танцы отличались крайней напряженностью и динамизмом форм. Мэри привлекали темы одержимости, страха, страсти, отчаяния, смерти. В хореографии Вигман отсутствовал пафос протеста, оно выражало образы-символы общечеловеческих эмоций. Идеи Вигман оказали глубокое воздействие на развитие танца модерн. Её ученица Х. Хольм предложила идеи Мэри Вигман в США. Другая ученица Вигман обращалась не только к мрачному и трагическому, но и видно просветленные, юмористичные, лирические темы и образы.

Раньше были характерны две ведущие тенденции развития. Представители одной, которые следовали концепциям экспрессионизма, видели в выражении личных, субъективных переживаний хореографа основополагающий принцип творчества. Резкие, изломанные линии, нарочитая грубость форм, стремление

раскрыть бессознательные мотивы поступков человека, «показать истинную сущность его души» — всё это составляло основу их хореографии. Представители этого направления утверждали, что и в групповых постановках возможна полная свобода формотворчества, которая позволяет каждому исполнителю в зависимости от его индивидуальности развивать самостоятельный, пластический мотив.

Второе же направление складывалось под влиянием конструктивизма и абстракционизма. В искусстве его представителей форма приобретала значение не только средства выражения, но становилась содержанием танцевального образа. Другое проявление конструктивизма в танце модерн — «танцы машин» — массовые ритмопластические композиции, имитирующие работу различных механизмов. В основе этих танцев присутствовали движения, близкие гимнастическим, намеренно лишённые яркой эмоциональной окраски.

Стиль коллективов определяется принадлежностью их руководителей к американским или немецким школам танца модерна, а также степенью использования национального фольклора и не балетной пантомимы, владением техникой классического танца.

Начиная с 1940-х годов современный танец, как форма хореографического театра и хореографической эстрады занял законное место среди искусств, чтобы в дальнейшем своем развитии дать множество новых форм. Это развитие предполагало уже взаимодействие и с балетным театром, и с классическим танцем. Но на ранних этапах становления между «танцем модерн» и балетом существовал антагонизм. Он нашел наиболее яркое отражение в статьях и высказываниях Фокина, решительно отказавшегося числить «танец модерн» искусством. Модернисты, в свою очередь, отвергали классический танец и балет, считая его неприемлемым с точки зрения эстетической, и одновременно видели в нем конкурента, который, отвлекая внимание зрителей, тем самым лишая (американских) экспериментаторов средств к существованию. Все мастера танца модерн начинали работать в крайней бедности, тем не менее, по мере того, как шли годы и модерн завоевывал все более прочное место на американской сцене,

противостояние сходило на нет. Наступил новый этап - этап взаимообогащения. Возрастает интерес к танцу модерн и в странах с давними традициями классического танца. В 1967 г. в Лондоне был организован крупнейший в регионе центр по изучению танца модерн, при котором созданы школа и труппа — Лондонский современный театр танца, под руководством Р. Козна. В 1972 г. Ж. Руссильо создал труппу Балетный театр Жозефа Руссильо во Франции. Старейшие балетные труппы этих стран — «Балле Рамбер» и парижская Опера также включают в репертуар постановки танца модерн (с 1974 при парижской Опере работает экспериментальная группа — Театр исканий (рук. К. Карлсон).

На гастроли в нашу страну приезжали: Балет города Печ. Труппы Эйли, Лимона, Кубинский ансамбль современного танца, Танцевальный ансамбль Крамера, Театр танца культурного центра Филиппин, Ансамбль танца под руководством П. Тейлора. Балетный театр Жозефа Руссильо и другие. Современный танец является синонимом выражения - «популярный танец», «эстрадный танец». Современный танец может быть эстрадным, но не всегда эстрадный танец современен.

Термин «эстрадный танец» - это порождение светского искусствознания, отображает прежде всего, место, где вступает исполнитель. То есть не сцена театра, а площадка варьете или концертного зала. В понятие «эстрадный танец» входят стилизации народных танцев, степ, деми-классика, танцы в стилях бытовой хореографии, спортивные танцы, в настоящее время на эстраде мы видим достаточно много постановок, решенных средствами джазового танца или танца модерн. Таким образом, понятие «эстрадный танец» объединяет достаточно много направлений хореографического искусства. Однако в настоящее время во многих университетах и институтах культуры и искусства открыты отделения именно «эстрадного танца». К сожалению, ничего с этой терминологической путаницей сделать нельзя.

Подводя итог можно сказать, что в настоящее время существуют 4 основные СИСТЕМЫ танца:

- классический танец,
- модерн-джаз танец,
- танец модерн,
- народный танец.

Это те направления танца, которые имеют свою историю, свою школу, свою систему подготовки исполнителей, свою лексику. Одновременно существуют и развиваются направления танцевального искусства. К ним можно отнести балльный танец, степ, фламенко, социальный или бытовой танец.

Однако в последние годы наблюдается все больше микстовых танцевальных техник, которые объединяют все основные системы. Хореографы в своих постановках стараются найти, что-то новое, необычное, вне зависимости от лексической принадлежности. Хореограф мыслит движением, а поскольку профессиональные хореографы владеют множеством танцевальных техник - то процесс заимствования и соединения неизбежен. И в последние годы возник термин CONTEMPORARY DANCE – это направление танца, которое невозможно отнести к какому-либо стилю или системе. И это естественный процесс интеграции.

1.2 Техники и лексика современного танца

Современный танец (Contemporary Dance) — направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX начала XXI вв., которые сформировались на основе американского и европейского танца Модерн и танца Постмодерн. В данном направлении танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием

танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела.

Техника Хамфри Вейдман

Техника Хамфри-Вейдман основывается на теории и действия перемещения точки равновесия. Техника начала развиваться в 1928 году, когда Дорис Хамфри и Чарльз Вейдман переехали в Нью-Йорк, где основали школу танцев и компанию, чтобы учить и отрабатывать свою технику. В 1940 году Дорис Хамфри распустил школу Хамфри-Вейдман и компанию.

Движения Вейдман основаны на гравитации. Идея заключалась в изучении того, как тело может создать движение, если сбалансировать организм против силы тяжести во время исполнения падений. Кроме того, подчеркивались движения, которые произошли до и после падения. Из этих идей пришло «сопротивление организма к гравитации» или «прогрессивные развертывания тела в качестве импульса, вытекающие из сустава в сустав».

Это создало совершенно новую фразу движений, которые включали в себя много партерной работы, много прыжков и много падений. В дополнение к своим уникальным способам, Вейдман принес личный элемент в танцевальный мир-его драматические способности. «Можно утверждать, что никто не имеет драматическое мастерство, равное Вейдман». [22]

Его хореография была очень выразительной и очень эмоциональной. Его диапазон эмоций от комедии до серьезного всегда присутствует в его хореографии.

Техника Лимона

Хосе Лимон является создателем собственной танцевальной техники, в которой чётко прослеживается влияние педагогического метода Дорис Хамфри. Как и у Хамфри, основной задачей Лимона является выражение личного взаимоотношения с окружающим миром посредством движения. Идеи ощущения веса собственного тела через падение (fall) и последующую отдачу

(rebound), зависание (suspension) и последовательность импульса движений (succession) также были восприняты у Хамфри и переосмыслены Лимоном.

Техника Лимона не имеет чётких, зафиксированных границ: хореограф считал, что чересчур структурированная техника будет ограничивать творчество танцовщика, в то время, как её задача — помочь найти свой собственный стиль движения и личную уникальность. Будучи заинтересованным не во внешней красоте движения, а в выражении эмоции через тело, Лимон говорил ученикам: «Вы будете прекрасными, как только прекратите пытаться быть красивыми».

Делая ударение на изучении естественного движения тела, и желая ясно в нём видеть человеческую природу, он побуждал учеников стремиться к простоте и чистоте без лишних движений, ненужных усилий и чрезмерного напряжения, мешающих естественности. Танец Лимона представляет из себя чистое выражение эмоций и страсти, он полон энергии, передвижений и взаимодействия с пространством. Лимон рассматривал человеческое тело, как инструмент общения и самовыражения, инструмент, который может «говорить» и который должен максимально использоваться танцовщиком.

Лимон использовал изоляцию какой-либо части тела, чтобы «говорить» о только ей присущих качествах — он называл это «голосом тела».[23]

Техника Марты Грэм

Марта Грэм считается матерью современного танца. Она создала образцовую современную танцевальную технику и оказала огромное воздействие на все области современного танца. Её техника отклонена от классического балета и использует специальные движения тела, такие как «контракция» (contraction), «релиз» (release), «спираль» (spiral), которые имели глубокое влияние на развитие современного танца.

Контракция служит основой техники Грэм. Это один из основных характеристик её хореографии, большинство упражнений были созданы с использованием контракции. Она стала одним из составляющих компонентов

современного танца, изменялась и использовалась многими последующими хореографами. [18]

Контракция Грэм начинается от таза и поднимается вверх по позвоночнику, удлиняя пространство между каждым позвонком, до шеи и головы, которые остаются в соответствии с позвоночником. Каждая контракция сопровождается выдохом. Для неопытного глаза, сокращение может выглядеть как скрючивание над туловищем. Тем не менее, любое изменение в грудной клетке, плечах, или шеи, является результатом здания контракции от таза и происходит автоматически, если она была выполнена правильно.

Релиз. Релиз, в отличие от контракции, происходит на вдохе. Релиз также начинается от таза и поднимается вверх по позвоночнику, возвращая торс к нейтральному, прямому положению. Второй тип Релиз происходит, когда танцор открывает грудную клетку к небу и, кажется, что туловище на невидимой полке под лопатками. Грудная клетка поддерживает выравнивание по бедрам. Голова остается в соответствии с позвоночником.

Спираль. Спираль, или скручивание туловища вокруг позвоночника, является еще одной основополагающей частью техники Грэм. Как контракция, спираль начинает свое движение в малом тазу и поднимается вверх по позвоночнику к шее и голове, хотя голова всегда остается в соответствии с позвоночником. Изменения в туловище происходят, как процесс причинно-следственной связи, как спираль движется вверх от таза. [19]

Техника Лестер Хортон

Хортон разработал свой собственный подход к танцу, который включал разнообразные элементы, включая народные танцы американских индейцев, японские жесты рук, яванский и балийский движения для верхней части тела, особенно глаз, головы и рук. В технику Хортон также включены афро-карибские элементы. В танцевальной технике Хортон нет стиля, как такового. Техника подчеркивает всю анатомию тела, подход к танцу, который включает гибкость,

силу, координацию и пространственное воображение, чтобы позволить неограниченную, драматическую свободу выражения мыслей.

Техника предназначена для исправления и улучшения физических данных танцоров, чтобы они реализовались в любой форме танца. "Техника Хортон не ограничивается понятием одного или двух движений и их контрастов". Существует также акцент на развитие музыкальности. По мере продвижения учащихся, упражнения становятся длиннее и сложнее.

Техника Эрик Хокинс

Первый из нескольких крупных хореографов «третьего поколения» современного танца. Он создал технику, известную своей особой лексикой и легкостью, которая противоречила тщательной подготовке, лежащей в основе. Хокинс называет современный танец "путешествием, полным открытий. . ." хореография Хокинса основана на соединении музыки, искусства и танца. Его танцы исполняются под живую музыку, часто составленную специально для каждого танца, вместе с участием множеств художников и скульпторов. каждый танец, известный своим легким стилем, гармонично обладает энергией и спокойствием одновременно.[23]

Релиз техника

Техника Релиз(Джоан Скиннер) – как практика телесного и умственного «освобождения».

Skinner Releasing Technique предлагает нам практику «освобождения»: освобождения от стресса, освобождения от ненужных стереотипов в нашем теле, освобождения от предвзятого отношения к тому, что, как нам кажется, может случиться, освобождение от страха неуклюжести, неповоротливости, освобождения от представления, что наше тело не создано для танца. Техника Релиз помогает освободиться от стереотипных паттернов и привычных способов. Занятия техникой Релиз побуждают исследовать нашу естественную телесную структуру, совершенствуя силу и гибкость, пробуждая творчество и

спонтанность. В конечном счете, за это внимание к себе мы получаем энергию и силу. [25]

Основные цели метода Скиннер.

Метод Скиннер преследует 4 основные цели:

- многомерное регулирование скелетной системы;
- установление многомерного баланса;
- автономия частей тела при движении;
- экономное движение, т.е. движение с минимальным расходом энергии.

À LA SECONDE (во II позицию), поза классического танца нога на II позицию поднята в сторону на 90° или выше.

ADAGIO(медленно, спокойно): 1) обозначение медленного темпа. 2) Танцевальная композиция преимущественно лирического характера широко вводится в балетные спектакли (дуэт с использованием поддержек) и в хореографических миниатюрах. 3) Основная часть сложных классических танцевальных форм (pas de deux, and pas, pas d'action и др.), исполняемая в медленном. 4) Комплекс движений в exercice, основной на различных формах relevés и developpés. Исполняется у палки и на середине зала. Вырабатывает устойчивость, умение гармонично сочетать движения ног, рук, корпуса. Композиция А. может быть простой, и сложной. Развернутое А. на середине зала допускает включение всех pas классического танца от port de bras до прыжков и вращений.

ALLEGRO (прыжки), 1) быстрый, оживленный муз темп. 2) Часть урока классического танца, состоящая из прыжков.

ALLONGE (удлинённый, продлённый, вытянутый) приём классического танца, основанный на распрямлении закруглённых позиций рук.

APLOMB (равновесие), 1) уверенная, свободная манера исполнения. 2) Умение сохранять в равновесии все части тела.

ARABESQUE одна из основных поз классического танца, отличие которой — поднятая назад нога с вытянутым коленом. В русской школе классического танца приняты четыре вида .

ARCH – арка, мост (прогиб корпуса назад под лопатками).

ARRONDI (округленный, закругленный), обозначение округлого положения рук (от плеча до пальцев) в классическом танце.

ASSEMBLE (собранный), в классическом танце прыжок с выбрасыванием ноги вперед, в сторону и назад под углом 45° (petit A.) и 90° (grand A.). Основным отличием А. является соединение (собираение) в воздухе ног в V позицию. Прыжок заканчивается на две ноги в той же позиции.

ATTITUDE (поза, положение), одна из основных поз классического танца, главной особенностью, которой — согнутое колено поднятой назад ноги. Основная линия образуется из опорной ноги, корпуса и рук в III позиции.

BALANCÉ-раскачивать, качаться, колебаться.

BALLON (воздушный шар, мяч) — составная часть элевации.

BALLONNÉ (раздутый, вздутый), прыжок на одной ноге или вскок на пальцы с продвижением за работающей ногой, которая, вытягиваясь во время прыжка или скока, снова возвращаете в положение sur le cou-de-pied в момент опускания опорной ноги в demi-plié.

BALLOTTE (качать, качаться), прыжок с продвижением вперед или назад, во время которого вытянутые ноги задерживаются в V позиции, затем одна поднимается через sur le cou-de-pied и вытягивается соответственно продвижению (вперед и назад), другая опускается на пол в demi-plie. Корпус уклоняется от поднятой ноги. Затем движение выполняется в обратном направлении.

BATTEMENTS (бить, ударять), группа движений работающей ноги. Классический танец располагает множеством форм В. — от простейших (tendus) до сложных, многосоставных. Каждое pas непременно содержит элемент В., поэтому в еxercіse им придается большое значение.

BATTUS (бить) прыжковые движения, усложненные ударом, или несколькими ударами одной ноги о другую.

BOURRÉE, pas de bourrée (набивать, пичкать) мелкие танцевальные шаги, чеканные или слитные выполняются с переменной и без перемены ног, во всех направлениях и с поворотом.

BRISÉ (ломаный, разбитый) прыжок, во время исполнения нога из V позиции сзади (спереди) выносится вперед (назад), давая направление прыжку, ударяет в воздухе опорную и возвращается в прежнее положение.

BRUSH - скольжение или мазок всей стопой по полу перед открытием ноги в воздух или при закрытии в позицию.

CABRIOLE (прыжок), один из сложных прыжков в классическом танце, когда одна нога ударяется о другую снизу вверх один или несколько раз. Исполняется во всех позах на 45° и 90°. Как правило, подходом служат шаги *pas glissade*, *pas coupe*, *pas failli*, прыжки *sissonne tombée*, *sissonne ouverte* и др.

CAMBRÉ (изогнуть, выгнуть, перегнуть) Лёгкий перегиб корпуса назад или в сторону.

CHAÎNÉ (цепь)-вращения-Во время исполнения «*chainé*» происходит перенос центра тяжести с одной ноги на другую с поворотом корпуса и постепенным увеличением скорости движения тела вокруг своей оси с продвижением во всех направлениях, где одна нога, обгоняя другую, имитирует непрерывную цепочку.

CHANGEMENT DE PIED (перемена ног), прыжок из V позиции в V с переменной ног в воздухе. Может исполняться на маленьком и большом прыжке, и с поворотом в воздухе.

CHASSÉ, *pas* (охотиться, гнаться за). Прыжок с продвижением, при исполнении которого одна нога как бы догоняет другую, соединяясь в V позиции в верхней точке прыжка. Может быть самостоятельным движением, а также служить вспомогательным, связующим *pas* для выполнения больших прыжков.

COUPÉ, (толчок, удар), вспомогательное движение перед прыжком или другим *pas* (быстрая подмена одной ноги другой, дает толчок к исполнению следующего движения).

COURU, *pas couru* (бежать), вспомогательное движение — танцевальный бег. Используется для связи отдельных частей танца, как разбег перед прыжком (на пальцах — бег в невыворотном положении).

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

CORKSCREW TURN- "штопорные" повороты, при которых исполнитель повышает или понижает уровень вращения.

CROISE (скрещённый), одно из осн. положений классического танца, в котором линии скрещиваются.

CURVE. Загиб верхней части позвоночника вперед или в сторону. Начинается от головы и исполняется до точки, расположенной в "солнечном сплетении".

DEEP BODY BEND- наклон торсом вперед ниже 90°, сохраняя прямую линию торса и рук.

DEEP CONTRACTION- сильное сжатие в центр тела, в котором участвуют все сочленения, т.е. в это движение включаются руки, ноги и голова.

DROP - падение расслабленного торса вперед или в сторону.

DÉGAGÉ (извлеченный, высвобождённый), отведение ноги на нужную высоту по принципу *battements tendus* для последующего перехода на нее.

DEMI (наполовину), термин указывает исполнение только половины движения.

DÉVELOPPÉ (развитой, развернутый) Работающая нога из V позиции, сгибаясь, скользит носком по опорной ноге, поднимается до колена и вытягивается вперед, в сторону или назад.

DEEP BODY BEND - глубокий наклон вперед, ниже, чем на 90°.

DOUBLE (двойной), термин указывает на двойное исполнение *pas*.

ÉCARTÉE (раздвигать), поза классического танца, в которой тело танцовщика развернуто по диагонали.

ÉCHAPPÉ, *pas* (ускользать, вырываться), движение состоит из двух прыжков.

EFFACE (сглаживать), одно из основных положений в классическом танце. Определяется раскрытым, развернутым характером позы, движения.

EN DEDANS (внутри)

EN DEHORS (наружу)

EN FACE (в лицо), фронтальное расположение фигуры исполнителя по отношению к зрительному залу, строго вертикально и без *épaulemen*.

EN L'AIR (в воздухе), обозначение *pas*, исполняемого в воздухе, в отличие от движения *par terre* — на земле.

EN TOURNANT (в повороте), обозначение поворота во время исполнения *pas*.

EPAULEMENT (плечо), определение положение танцовщика, при котором фигура развернута вполборота к зрителю.

EXERCICE (упражнение), первая часть урока классического танца — упражнения у станка и на середине зала, вырабатывающие проф. качества, необходимые для выполнения танцевальной техники.

FERMÉ (закрывать) Употребляется для обозначения закрытой формы в положениях тела и в различного рода движениях.

FONDU (таять), определение мягкого, эластичного *plié* в различных движениях.

FOUETTEÉ (хлестать). Термин обозначает ряд танцевальных *pas*, напоминающих движения хлыста, крутящегося или резко распрямляющегося в воздухе.

FLAT STEP – шаг, при котором вся стопа одновременно ставится на пол.

FLEX – сокращенная стопа, кисть или колени.

FLIK – мазок стопой по полу к опорной ноге.

FLAT BACK (плоская спина), или *table top* (поверхность стола). Речь идет о наклонах, в которых спина, голова и руки составляют одну прямую линию

FRAPPEÉ (ударять), движение, относящееся к группе *battements* со сгибанием ноги в колене.

GLISSADE, *pas* (скольжение), маленький прыжок из V позиции с продвижением вслед за вытянутым носком ноги, скользящим по полу, с последующим скольжением носка другой ноги в V позицию.

GRAND (большой), обозначает максимально выраженную сущность движения.

GRAND FOUETTE - развитая форма fouetté, в которой нога поднимается на 90°.

HINGE - положение танцора, при котором прямой, без изгибов торс отклоняется назад на максимальное расстояние, колени согнуты, стопы на полупальцах,

HIP LIFT - подъем бедра вверх

KICK (пинок). Движение, напоминающее grand battement developpe классического танца.

JAZZ HAND - положение кисти, при котором пальцы напряжены и разведены в стороны.

JÉTÉ (бросать, кидать), термин относится к движениям, исполняемым броском ноги.

LENT (медленный), термин, определяющий медленное исполнение pas. Напр., tour L., relevé L.

OUVERT- открывать.

PAR TERRE (на земле) — термин, указывающий на то, что движение исполняется на пол.

PAS (шаг), танцевальная форма. 1) Обозначение одного из видов танцевальных шагов. 2) Отд. выразительное движение, исполняемое в соответствии с правилами классического. 3) Многочастная форма классического балета — grand pas, pas d'action, pas de deux, pas de trois.

PAS DE BASQUE (шаг баска), прыжок с ноги на ногу, выполняемый следующим образом: нога делает demi-rond носком по полу, на неё маленьким (партерным) прыжком переносится центр тяжести, другая нога через I позицию проводится вперед и ноги соединяются в V позицию с проскальзыванием вперед.

PAS DE CHAT (шаг кошки), прыжковое движение, эмитирующее лёгкий, грациозный прыжок кошки: согнутые ноги поочередно отбрасываются назад, корпус прогибается, может также исполняться с выбрасыванием ног вперед.

PASSÉ (проходить), путь работающей ноги при переходе из одной позы в другую.

PETIT (маленький), термин, применяемый для обозначения малых движений.

PIROUETTE -старинный термин, обозначающий разновидность вращений. Сейчас употребляется только в мужском танце. В женском все виды вращений носят tours.

PLIE (сгибать), приседание на двух или одной ноге.

POINTÉ (ставить пунктиром точки) при выполнении *pointe simple* вытянутая работающая нога делает один или несколько (*double, triple* – два или три) коротких удара кончиком пальца по полу во всех заданных направлениях.

PORT DE BRAS (*porter* — носить и *bras* — рука), переводы рук в осн. позиции (закругленные — *arrondi* или удлиненные — *allonge*;) с поворотом или наклоном головы, а также перегибом корпуса.

PRÉPARATION (приготовление), подготовка к исполнению движения.

RELEVE (поднимать), подъем на полупальцы, пальцы.

RELEASE- расширение объема тела, которое происходит на вдохе.

RENVERSE(опрокинутый), сильный, резкий перегиб корпуса в большой позе, продолжающийся в *pas de bourrée en tournant*, которое заканчивается выпрямлением корпуса.

ROLL DOWN представляет собой постепенное, начиная от головы, закручивание торса вниз, причем все позвонки, один за другим, должны быть включены в это движение.

ROLL UP - обратное движение, подъем и раскручивание позвоночника в исходное положение.

ROND DE JAMBE (круг ногой), круговое движение работающей ноги *en dehors* и *en dedans*.

ROYAL– королевский. Прыжковое движение с двух ног на две из V-й позиции в V-ю; включает всего лишь один удар или одну заноску, за которой следует перемена ног.

SUNDARI - крест. Голова вперед-центр-смещение вправо-центр-смещение назад-центр-влево-центр.

SUNDARI - квадрат. Исполняется аналогично, но без возврата в центр.

SUNDARI - круг. Исполняется аналогично, но все точки соединяются в слитном движении.

SAUTE pas, pas saute, или temps saute (прыгать), 1) прыжок с двух ног на две с сохранением первоначальной позиции в воздухе и при приземлении 2) Термин, указывающий, что движение должно быть исполнено с прыжком.

SIDE STRETCH. Наклон в сторону, при котором грудная клетка изгибается

SIMPLE (простой), термин указывает, что из группы однотипных движений исполняется самый простой вариант.

SISSONNE, pas- группа прыжковых движений с двух ног на две и на одну, имеющая множество разновидностей.

SHIMMI - спиральное, закручивающееся движение тазом вправо и влево.

SIDE STRETCH- боковое растяжение торса, наклон торса вправо или влево.

STEP BALL CHANGE - связующий шаг, состоящий из шага в сторону или вперед и двух переступаний на полупальцах.

SUNDARI - движение головы, заключающееся в смещении шейных позвонков вправо-влево и вперед-назад.

SWING- раскачивание любой частью тела (рукой, ногой, головой, торсом) в особом джазовом ритме.

SOUTENU- поддерживать. Вытянутая работающая нога медленно, путём продвижения по II-й или IV-й позиции, открывается в то время как опорная нога сгибается. При медленном вытягивании опорной ноги работающая нога снова закрывается в исходную позицию. Исполняется во всех направлениях.

SUR LE COU-DE-PIED (на щиколотке), положение вытянутой ступни работающей ноги на щиколотке опорной ноги (спереди или сзади)

TENDU– натянутый, напряжённый; Термин, означающий вытягивание ноги.

THRUST- резкий рывок грудной клеткой или пелвисом вперед, в сторону или назад.

TILT - угол, поза, при которой торс отклоняется в сторону или вперед от вертикального положения, "рабочая" нога может быть открыта в противоположном направлении на 90° и выше.

TIRE-BOUCHON – штопор

TOMBÉ, pas (падать), перенесение центра тяжести с опорной ноги на работающую ногу, с работой корпуса.

TOUR-оборот поворот

TOUR EN L'AIR-поворот в воздухе

TWIST торса. Движение, начинающееся с закручивания плеч, за которыми поворачивается торс, изменяя плоскость своего расположения.

ГЛАВА II. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРА НАД СОЗДАНИЕМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ.

2.1. Законы драматургии и их использование в хореографическом произведении

Слово «драматургия» происходит от древнегреческого «драма», которое означает действие. Со временем этот термин начинал использоваться более широко, применительно не только к драме, но и к другим видам искусства. Определить тему – это значит определить объект изображения, т.е ту область действительности, которая художественно воспроизводится. Чтобы установить основную, или ведущую идею миниатюры, необходимо ответить на вопрос о том, что видит автор в данном объекте; в идее выражены мысли и чувства автора, вызванного представленной действительностью. Тема, в отличие от идеи, всегда конкретна – это часть живой действительности. Тема – объективная сторона произведения, идея – субъективная. Любое оригинальное произведение искусства представляет собой единство темы и идеи. При сочинении или анализе хореографического произведения существует 5 основных частей.

1. **Экспозиция** не только знакомит зрителей с действующими героями, но и помогает определить их характер. В ней запланирована природа развития действия; посредством особенностей костюма и декораций, воссоздается образ эпохи, манеры исполнения и стиля выявляются приметы времени, определяется место всего действия. Действие здесь может медленно и постепенно развиваться, а может динамично и активно. Продолжительность экспозиции зависит от задачи, которую ставит здесь хореограф, от его интерпретации произведения в целом, от музыки, которая базируется на основе сценария сочинения, его композиционного плана.

2. **Завязка.** В этой части герои знакомятся друг с другом, между ними или между ними и какой-то третьей силой возникают конфликты. Драматургом,

сценаристом, композитором, хореографом сделаны в развитии сюжета первые шаги, которые впоследствии постепенными шагами приведут к кульминации.

3. Развитие действия (ступени перед кульминацией) – это часть произведения, где осуществляется действие. Конфликт, черты которого определились еще в завязке, остроту, обретает накал, драматическую природу. Шаги перед кульминацией действия могут быть выстроены как из одного, так и из нескольких эпизодов. От шага к шагу сила напряженности должна нарастать, плавно подводя действие к кульминации.

Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие же, наоборот, гладкого, медленного хода событий. Иногда, чтобы подчеркнуть силу кульминации, необходимо для контраста прибегнуть к уменьшению напряженности действия.

В этой же части личность героев раскрывается с разных сторон, выявляются основные направления развития их характеров, а также линии их поведения. Действующие лица взаимодействуют, в чем-то дополняя, а в чем-то противореча друг другу. Эта сеть отношений, опыта, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел и привлекает внимание зрителей к отношениям героев, к их переживаниям, их настроению. В этой части хореографического произведения в процессе развития действия для некоторых второстепенных персонажей может наступить кульминация их сценической жизни и даже развязка, но все это должно способствовать развитию драматургии спектакля, развитию сюжета, раскрытию характеров главных действующих лиц.

4. Кульминация – наивысшая точка развития драматического искусства хореографической работы. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев. Во время кульминации все происходящее на сцене должно захватывать дух. В сюжетном номере развитие действия может резко смениться в неожиданную сторону, чем увлечет зрителя.

В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна сопровождаться особенным пластическим решением - наиболее интересным и

замысловатым рисунком танца, наиболее яркой хореографической лексикой, то есть композицией танца.

Кульминации обычно соответствует также наивысшее эмоциональное обилие выполнения танца и вершина звучания в музыкальном сопровождении.

5. **Развязка** завершает действие в танце. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие после кульминации и становящейся финалом танца, либо, наоборот, постепенной. Обе формы развязки зависят от задачи, которую ставили перед произведением его авторы. Развязка – идеологический и нравственный итог произведения, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего перед ним на сцене. Иногда автор подготавливает неожиданную развязку для зрителя, но и эта неожиданность должна быть воплощена всем ходом действия.

Все части хореографического произведения должны быть органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Только синтез всех компонентов позволяет автору создать такую драматургию произведения, которая бы заинтересовала, захватила зрителя.

В соответствии с законами драматургии различные соотношения частей, интенсивность, напряженность и насыщенность действия того или иного подхода должны подчиняться основному замыслу, который ставит перед собой автор, а это в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых, универсальных хореографических работ.

Все эти законы помогают добиться сценической драматургии в хореографической миниатюре.

2.2. Хореографический текст как одно из выразительных средств хореографической постановки

Если рисунок танца – это перемещение исполнителей по сценической площадке, то хореографический текст – это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Рисунок танца и танцевальный текст составляют композицию танца.

На развитие танца, его рисунка, хореографического языка влияли также условия быта людей, его занятия, климат и другое. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также и его жизненный уклад, его социальный строй.

Танцевальный язык для хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы. Несмотря на очевидные различия творческой деятельности человека в литературе и хореографии, многие функции литературного языка соответствуют хореографическому языку. Коммуникация в хореографическом жанре происходит посредством танцевального языка, который так же древен, как и язык литературный. Посредством танцевального языка тоже выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей, их характеры, образы персонажей, изображения героев, идея произведения. Также как литературный язык одного народа отличается от другого, так и танцевальный язык у разных народов различен [15].

В основе речи человека лежит мысль, выраженная словами, логически организованными в предложения, фразы. Хореографический язык, так же как и разговорный, литературный, состоит из фраз, в которые вкладывается наиболее важное. Так как существует танцевальный язык, существует и танцевальная речь, которая является текстом хореографического произведения.

Составляющие танцевального текста: па, позы (статичные и динамичные), жесты, мимика, ракурсы. Все это становится танцевальным текстом лишь в том случае, если подчинено мысли. Механически составленные, эти компоненты делаются бессмысленными.

Работа балетмейстера по сочинению хореографического текста заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции.

Перед начинающиеся работой над хореографическим сочинением, балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере или балетном спектакле, что он хочет сказать зрителю. В тоже время, как считает Захаров, сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления [15]. Например, некоторые балетмейстеры используют иногда (особенно на эстраде) некий непонятный язык, смешивая краски национальных танцев различных народов без коммуникации, связи, смысла. Развивать танцевальный язык, безусловно, нужно, но сохраняя его национальную первооснову.

Составляя танцевальный текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы и характеры. В свою очередь они дадут возможность раскрыть идею произведения, изложить сюжет номера. Таким образом, раскрытие идеи работы, образа и характера героев находится в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного балетмейстером.

В жизни, слушая разговор двух людей, мы по манере говорить, темпераменту, с которым они спорят, можем судить об их характерах, культуре, настроении и манерах. В хореографическом произведении все черты данного образа должны отразиться в его хореографическом языке, пластике его тела, мимике, жестах. Взяв любую литературную работу в качестве основы, балетмейстер обязан раскрыть языком танца образ, созданный поэтом или писателем. Иногда для этого требуются дополнительные сцены или эпизоды, а часто в самом литературном тексте балетмейстер находит интересные для него образы или описание характеров героев, которые он может раскрыть в танце.

В хореографическом произведении одно движение дает начало другому, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение. Поэтому в составе хореографического текста балетмейстер должен не отставать от логики развития движений. Иногда движение на месте не производит впечатление, но если его исполнить с быстрым продвижением по кругу – сразу становится интересным, а еще лучше воспринимается, когда делается по диагонали или во вращении. Итак, состав хореографического текста должен быть логически связан с образами танца. Составляя хореографический текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы.

2.3. Рисунок танца

Рисунком танца принято называть перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения по сцене. Круги, эллипсы, спирали, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники – все это используется в танцевальном рисунке. Если следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, то можно зафиксировать рисунок танца.

На протяжении веков хореографическое искусство усложнялось, оттачивалось. Развивались все составные части композиции танца, становился разнообразнее рисунок.

Рисунок танца (он должен выражать определенную мысль), как и вся композиция должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Прежде чем разбирать значение рисунка танца в создании хореографического произведения, следует сказать, что рисунок танца и

танцевальный текст неразрывно связаны. И потому при анализе рисунка танца в том или ином произведении придется касаться и его хореографического текста.

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере.

Разнообразие и богатство рисунка танца никогда не должны быть самоцелью. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а всей своей выразительностью способствовал пониманию основной идеи произведения, его образов, пониманию замысла балетмейстера.

Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а следовательно и через рисунок танца. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. Там, где танец насыщен танцевальной лексикой, кульминация номера может быть решена через интересный танцевальный текст (рисунок в этом эпизоде может быть не столь насыщенным, не столь сложным) [27].

Балетмейстер, бесспорно, должен учитывать, какое впечатление производит сочиненное им произведение на зрителя. Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определенные коррективы.

Логика развития рисунка танца диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывают случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие, эмоциональные состояния героя. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому. Такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче, которая стоит перед балетмейстером.

Распределение танца по сценической площадке зависит от многих факторов, но прежде всего от той задачи, которую ставит перед собой балетмейстер в данном танцевальном номере. Он должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, который является для него наиболее важным.

Рисунок танца может строиться балетмейстером в нескольких планах. Нужно, чтобы хореограф умел переносить внимание зрителя на тот план или на тех действующих лиц, которые в данный момент являются главными.

Нужно уметь управлять вниманием зрителей и для этого так распределять рисунок танца по сценической площадке, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное.

Следовательно, рисунок танца зависит, прежде всего, от замысла номера, его идеи, музыкального материала, музыкальной формы всего произведения (его внутреннего характера и образа, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характер), указывает Р. Захаров [16].

Произведение должно быть построено по законам драматургии, что отражается и в рисунке танца. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, использовать принцип контраста в построении рисунка, выделять основной, первый план рисунка танца, равномерно размещать рисунок по сценической площадке. Каждый последующий рисунок должен логически вытекать из предыдущего, быть им подготовленным.

Различные построения и перестроения оказывает на зрителя определенное психологическое воздействие:

- 1) горизонтальное—спокойный, статичный характер;
- 2) вертикальный—возвышенный характер;
- 3) диагональное – возбуждающий, динамичный характер;

Круг. Круговые танцы – движение танцующих по кругу – берет свое начало в далекой древности. Во время язычества хороводы водили по кругу, изображая круговое движение солнца. Это и теперь наиболее распространенная фигура почти во всех народных танцах: русские хороводы, украинские гопакы, белорусские, молдавские, танцы народов Кавказа и другие строятся на рисунке круга. И профессиональное искусство танца, в том числе и классический балет, никогда без него не обходится: почти все вариации и коды включают в свою композицию круг.

Часто мы видим, как танцующие то стремительно летят или плывут к нам лицом, то поворачиваются в профиль и мы видим их сбоку, то вдруг становятся спиной. **Ракурс** – это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих): анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески – это все ракурсы.

От того, насколько балетмейстер умеет пользоваться ракурсами, зависит богатство или скудость танцевального текста, содержательность сочиняемого танца.

Основные виды хореографического рисунка

1. Статический рисунок – неподвижный рисунок.
2. Одноплановый рисунок – все исполнители находятся на общей танцевальной площадке, на одном уровне.
 - 3.1. Многоплановый – исполнители находятся на разных танцевальных площадках, на разных уровнях.
 - 3.2. Многоярусные построения, например «Крепость» в армянских танцах: на плечи одних становятся другие, и совершается движение по кругу.
4. Симметричный рисунок – зеркальное отражение, например два круга.

5. Асимметричные рисунки. В таких рисунках исполнители или группы находятся на неодинаковом расстоянии друг от друга или располагаются асимметрично по отношению к центру сцены. При использовании такого рисунка хореограф должен учитывать, что при восприятии зритель может следить только за одним исполнителем или группой и при достаточно большом интервале между исполнителями общий рисунок или хореографический текст может быть не воспринят.

6. Динамические рисунки. Это достаточно распространенный тип рисунков в народном танце. К ним можно отнести «Мельницу», «Цветок», «Волну», «Шен» и тому подобные перестроения.

По характеру используемых линий можно различать следующие рисунки:

- линейные;

- круговые и дугообразные;

- в ряде национальных танцев, а также шоу, широко используется верхний рисунок.

7. Геометрические рисунки: круг, квадрат, треугольник.

8. Орнаментальные – витиеватые. Ломанные, зигзагообразные, различные переплетения.

9. Верхний рисунок – латки, ленты, шарфы, волосы, юбки и т.д.

2.4 Особенности музыкального оформления хореографической миниатюры

Музыка и танцевальное искусство очень связаны. Музыка даёт пластике ритмическую основу, определяет её эмоциональный настрой, характер, образную выразительность.

Создание танцевальных номеров, постановка хореографических программ, спектаклей всегда требуют от балетмейстера точного и тонкого ощущения музыки, ее стилевой природы, национального характера в произведении, которое он задумал выразить языком пластики, языком танца.

Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либреттиста. В этом случае композитор стремится в своём сочинении воплотить мысли, передать развитие действия, образы, заложенные в драматургии предложенного ему литературного сценария.

Балетмейстер, работающий с самодеятельным хореографическим коллективом, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки для задуманного им хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение либо довольствуется подбором музыкального материала или обработкой народных мелодий.

Бесспорно одно: сила воздействия подлинно художественного хореографического произведения – в единстве музыки и танца.

Пластический язык выразителен и многозначен. Не случайно с древних времен танец отражал жизнь человека – его труд и отдых, воинские схватки и победы, радость встреч и горе расставания. В книге «Искусство танца» К. Блазис писал о тех далеких временах: «Древние требовали совершенного совпадения музыки и танцевальных движений. Таким образом, каждый жест, каждая перемена положения танцовщика вызывалась особым темпом и ритмом мелодии, а мелодия отвечала своим мотивом и модуляциями каждому движению пантомимы, каким бы оно ни было» [7, с. 160].

При всей самостоятельности хореографии и музыки они своего рода аналоги, хотя есть немало примеров, когда одна и та же музыкальная пьеса, одна и та же партитура у разных балетмейстеров находила разное прочтение и разное истолкование. Естественно, такое расхождение допустимо только тогда, когда не искажается образное содержание, характер композиторского текста, его стиль, а с подобным приходится встречаться. Сказанное в равной мере касается и музыки, сопровождающей народные танцы.

Предположим, балетмейстер мысленно увидел интересное музыкальное сочинение в хореографической интерпретации. В его воображении рождаются

образы, характеры, драматургия, сюжет будущего номера или будущего балетного спектакля. В музыкальном материале хореограф находит национальные черты своих героев, интонации эпохи, и в своем хореографическом решении он обязан отразить все это.

Иногда балетмейстер, сочинив сюжет, не имеет возможности заказать композитору музыку и старается подобрать для него уже готовое музыкальное произведение. В таком случае особенно важно бережное отношение к музыкальному тексту, к созданной композитором драматургии, образному строю произведения. Следует избегать произвольного сокращения музыкального текста, перестановок эпизодов, ломающих форму, – словом, всего того, что может нарушить цельность, гармонию сочинения, Смирнов И. В. [27, с. 114].

Когда композитор сочиняет музыку на заказанную хореографом тему по предложенному им либретто, важно установить единство между тремя звеньями – драматургией, музыкой и хореографией, т.е. добиться согласованности творческих замыслов либреттиста, драматурга и хореографа (часто это бывает одно и то же лицо).

Только полное понимание, творческая согласованность усилий композитора и балетмейстера способствуют созданию хореографического произведения, цельного по художественному замыслу, направленности, по музыкально-пластическому языку, по слитности видимого и слышимого образов.

План анализа музыки к танцу

1. Определить жанр, содержание, музыкальную драматургию.
2. Определить форму. Форма может быть простой или сложной. Сложная включает, например, куплет, припев – нужно установить, из скольких частей состоит произведение, как они соотносятся по длительности, как повторяются.
3. Разбирается каждая часть - делится на периоды, фразы.
4. Уточнить музыкальные темы, характер, ритмический рисунок, музыкальный размер, динамические оттенки, акценты. В результате этой работы руководитель полностью осваивает содержание, форму и композиционную структуру музыки.

ГЛАВА III. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ МИНИАТЮР С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА.

3.1. Хореографическая миниатюра «Свобода»

Тема хореографической миниатюры - свобода и личность человека, которая появляется зачастую в результате психических расстройств, депрессий. При этом в определенный момент происходит «переключение» и девушка обретает свободу но, как правило, в этом состоянии еще сложнее.

Идея номера - показать, как личность человека разделяется и складывается впечатление, что в теле одного человека существует несколько самостоятельных эго-состояний.

Сюжет. В экспозиции танца девушка выходит в угнетенном состоянии, озираясь по сторонам. За ней, тенью выходят еще две, которые держат ее, она не замечает, но чувствует всем телом. Девушку что-то тревожит, она мечется из угла в угол, с ощущением присутствия посторонних людей.

Завязка. Внутреннее я старается подавить личность главной героини и пытается управлять ею. Девушка боится, но при этом до сих пор не понимает, что ею движет и что ее гложет. Она старается вырваться из этого состояния, но безуспешно.

Развитие действия. Девушка становится лицом к лицу со своим противником-второй личностью и понимает, что ей мешает спокойно жить. В этот момент ее охватывает ужас, при этом Альтер эго продолжает наступать. Главная героиня осознает, если сдаться, ее не станет, поэтому она решает бороться за свое существование.

Кульминацией становится продолжающаяся борьба двух личностей, они сменяют друг друга, стараясь завладеть разумом тела из последних сил и несмотря ни на что.

В развязке изначальная личность девушки дала слабину, и Альтер Эго удалось использовать эту возможность. Теперь сознание подчиняется лишь «темной стороне».

Музыкальным сопровождением выбрана песня литовской певицы Алины Орловой – Sielos sala

Костюмы: черное трико из микрофибры с открытым носком и пяткой, черные гимнастические купальники, черное трикотажное платье-майка. Волосы убраны в пучок, макияж smokey eyes.

Рисунок и запись танца приведены в таблицах ниже.

Обозначения: ● – первая девушка, ● – вторая девушка, ● – третья девушка.

— — — → - перемещение по сценической площадке.

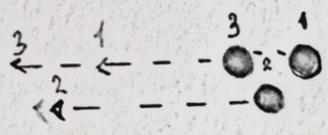
такты	Передвижение по сцене
1-5	5 шагов с левой ноги; каждый шаг на один такт, правая рука поднята вверх в положение 1, левая рука держит юбку на уровне плеча
5-8	Положение тела сохраняется, комбинация правой рукой (все действия резко/отрывисто): вверх-вниз-вниз-вверх-полный оборот кистью, начиная с мизинца-поворот влево-вернуть в исх.п-разъединить пальцы(открыть клюв)-собрать-согнуть руку в локте-выпрямить-плавным движением развернуть руку кистью к себе.
9-12	Переход в новый рисунок, руки остаются в том же положении. Каждый шаг занимает один такт
13-14	● 3 резких сгибания руки в локте на второй такт выпрямить плавно в исх.п ●● остаются неподвижными
15-16	● Раз-согнуть в локте, два-разворот кисти к лицу, три-кисть в потолок;

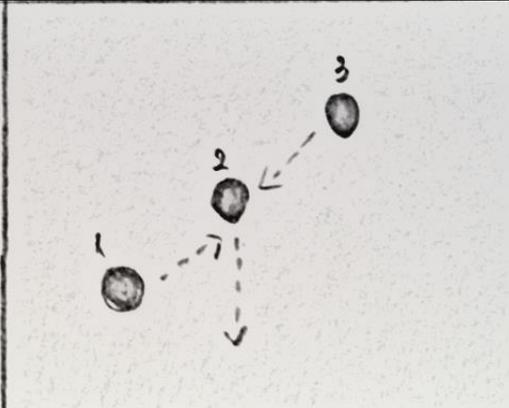
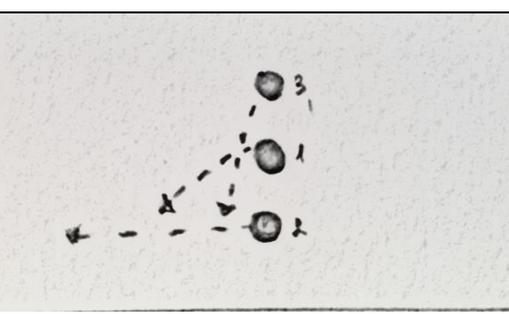
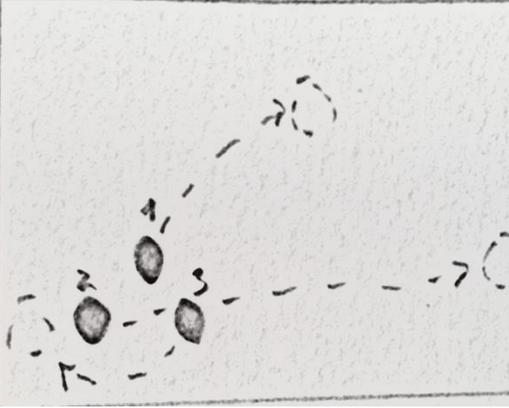
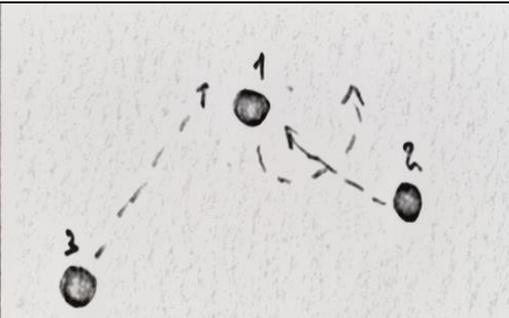
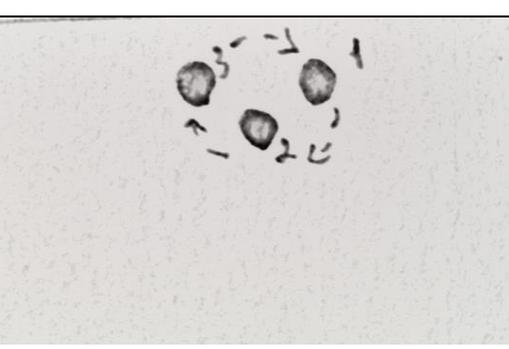
	<ul style="list-style-type: none"> ● Повторяет предыдущие движения● ● остается неподвижным
17-18	Одновременно все повторяют комбинацию (13-14 такты)
19-20	Одновременно: Раз, два-согнуть пр в локте дважды три- разворот кисти на себя 1 такт – плавная волна руки по направлению к себе
21-24	работа «клювом»
25	Разворот руки к голове с одновременным прогибом в спине на счет «три»- port de bras вперед
26	Раз- вскочить на правую ногу, левая при этом grand battment в сторону, руки стремятся к левой ноге Два, три- плавный поворот в plie
27	Захлест правой ногой назад руки вдоль тела «по швам»
28	Левая рука распрямляет юбку до уровня талии, правая рука возвращается в положение 1.
29-30	Смена рисунка в диагональ быстрыми вращениями
31	Раз- прыжок ноги в свастику, руки V-position Два- склониться к ногам Три- вырасти вверх, правая нога спереди в свободной 4 позиции, руки скрещены над головой
32-34	Каноном! Plie на левой ноге, правая в сторону вытянута, руки скрещиваются на груди таким образом, чтобы ладони касались противоположных плечей, а локти соединены между собой
35-36	Поворот головы направо с точками каждые 30 градусов, плавные полкруга головой до левого плеча
37	Grand plie по 6 позиции, руки через 2 позицию раскрываются вниз

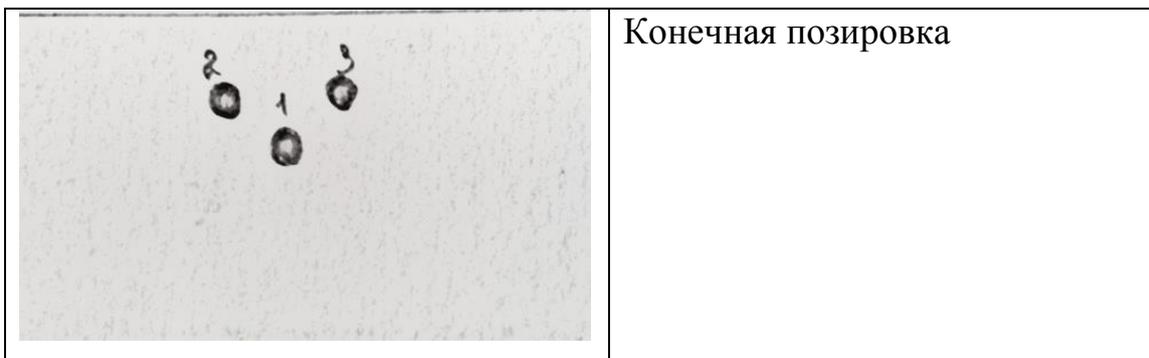
38	Сидя на коленях небольшой прогиб в спине, руки, ладонями к себе поднимаются вверх и через стороны опускаются
39-40	Разворот в epolement с одновременной растяжкой на левой ноге. Правая рука на уровне первой позиции прямая в локте, левая рука за головой, ладонь левой руки стремится к правой щеке, на счет «и три» плечо поднимается вверх и опускается, поза сохраняется
41	Правая нога из растяжки подтягивается к левой, руки, проходя 3 и 2 позицию раскрываются с одновременным глубоким прогибом в пояснице
42	Резкий наклон корпуса к ногам, лопатки сильно сведены вместе, руки за спиной «крылья» на «три» поднять голову вверх
43-44	Работа кистями
45-46	Переход в другой epolement, ноги через свинговое движение в положение «свастика» руки открываются на уровне 2 позиции, изображая крылья
47-49	Три резких взмаха крыльями (за счет разгибания локтей)
50-53	12 плавных взмахов «крыльями» на уровне второй позиции
54-55	Поочередное сгибание правой и левой руки, в положении у туловища, при этом на первый такт поза сохраняется, за вторым тактом, опираясь на правое колено, через ронд провести левую ногу вперед, согнув в колене и перенести на нее вес корпуса
56-57	Вырасти на две ноги, руками взмах в 3 позицию и двойной поворот в смену рисунка (колонна)
58-61	Перегибы корпуса в разные стороны
62	Выход на левую ногу, поворот головы направо с точками каждые 30 градусов, руки подняты прямые вверх, ладони

	прижаты друг к другу
63	Plie по четвертой позиции, руки раскрываются до 2 позиции, затем два стремительных стелящихся прыжка в левую нижнюю точку сцены
64	Повторить такт 62
65	Левая рука берет юбку, правая возвращается в положение 1
66-67	Быстрые повороты в новый рисунок
68-73	<ul style="list-style-type: none"> ● Плие по 4 позиции правая нога впереди, руки через 1 позицию поднимаются вверх ладонь в ладонь; ноги выпрямляются и затем медленный releve lent назад левой ногой, руки при этом опускаются перед собой; тур на левой ноге, правая нога на passe и небольшая растяжка на правой ноге лицом к зрителю ● Релеве поочередно на правую и левую ногу с подниманием одноименных рук; шаг назад на правую ногу и подскок на ней же, руки поднимаются в v-position; Доворот спиной к зрителю и глубокий прогиб в пояснице на прямых ногах, руки приводятся во вторую позицию, затем небольшая растяжка на левой ноге ● Тур на правой ноге, левая нога в положении attitude, руки в третьей позиции; прыжок по принципу fermé вправо и влево, руки перед собой скрещены на уровне талии, затем небольшая растяжка, растяжка на правой ноге
74-75	Повороты головы в разные стороны, на каждый счет один поворот
76	Плие на левой ноге, правая нога на пальцы ставится перед собой, локти касаются боков, а руки раскрыты в стороны ладонями от себя
77-81	Переход на новый рисунок шаг от бедра с захлестом

82-85	Взмахи крыльями
86-87	Grand battement в сторону каноном, начиная с левой стороны, затем поворот в plié
88-91	Как бы подныривая растянуться в глубокую 4 позицию , руки раскрыть во 2 и 9 взмахов плавных «крыльями»
92-96	Поворотом сменить рисунок и встать в картинку правая рука у всех в положении 1, левая держит юбку

Рисунок	Описание
	<p>Девушки 1,2,3 одновременно выходят плавным шагом из средней правой кулисы в точку номер 3</p>
	<p>Комбинация, разворот вокруг своей оси Д1, Д3 и поза; Комбинация каноном руками, сохраняя рисунок и синхронная комбинация</p>
	<p>Переход в диагональ стремительными вращениями. Д1-в нижний левый угол. Д2-остается в центре Д3-правый верхний угол комбинация Par Terre</p>

	<p>Переход в колонну:</p> <p>Д1-середина</p> <p>Д2-передний план</p> <p>Д3-задний план</p> <p>Статичные перегибы в разные стороны</p>
	<p>Прыжками перестроиться в треугольник, смещаясь в левый нижний угол</p>
	<p>Переход вращениями</p> <p>Д1- центр заднего плана</p> <p>Д2-правая сторона середины сцены</p> <p>Д3 левый нижний угол</p> <p>сольные комбинации у каждой</p>
	<p>Шаги с захлестом, все Д встречаются на заднем плане по центру; взмахи крыльями</p>
	<p>Смена мест по кругу</p>



3.2 ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА «СЕСТРА МОЯ»

Темой постановки является воспоминания о сестре. Когда семейные отношения уходят на второй план, люди жалеют об утрате отношений с родными, лишь после расставания с ними. Мы хотели показать, как тяжело утрачивать родных людей, но при этом основной Идеей номера стало донести, что бесполезно жить прошлым, воспоминаниями. Такие мысли болезненны и мешают развиваться человеку, строить свою жизнь дальше.

Идея хореографической миниатюры заключается в стремлении раскрыть образ печальной, потерявшей свою сестру девушки. От этого состояния она хочет избавиться, но милые воспоминания о времени, проведенном со своим родным человеком, мешают ее спокойствию. Девушка осталась одна и чувствует боль, которую передает через хореографическую лексику и эмоциональное состояние.

Сюжет хореографического произведения «сестра моя».

В **экспозиции** танца мы наблюдаем девушку, вернувшуюся домой в печальном, беспокойном состоянии, которую гложут ее внутренние переживания.

В **завязке** мы видим ее терзания, воспоминания о прекрасном времени, которое, к сожалению, прошло и ей осталось лишь мучать себя, погружением в свои мысли.

Развитие действия передает нам, что девушка вдруг почувствовала и увидела воочию свою сестру. Она не может поверить своим глазам, но это ее не останавливает, ведь появилась возможность вновь почувствовать всю нежность, всю сестринскую любовь.

Во время **кульминации** героиня по-настоящему верит, что все происходящее - это не сон и не образ, а родная сестра находится с ней в комнате. Девушка начинает мечтать о будущем, но в **развязке** мы понимаем, что ведение уходит. Героиня вновь возвращается в суровую реальность, где ей нужно отпустить все былое и продолжать жить дальше и она остается одна со своими мыслями и надеждами о светлом будущем, где она еще увидит родную сестру.

Музыкальным сопровождением была выбрана песня Елены Фроловой-«сестра моя».

Костюмы: трикотажные платья пастельных тонов, гимнастические купальники под платьем. Растрёпанная коса, нейтральный макияж.

Рисунок и запись танца приведены в таблицах ниже.

Обозначения: ● – Танцовщица1 (девушка), ● – Танцовщица2 (сестра).

— — — → - перемещение по сценической площадке;

ТАКТЫ	ПЕРЕДВИЖЕНИЕ ПО СЦЕНЕ
1-4	девушка выбегает из последней правой кулисы в центр сцены.
5	стоя во второй параллельной позиции, правая рука скользит по щеке.
6	положение сохраняется, правая рука описывает круг у головы и опускается вниз вместе с корпусом
7	выехать на левую ногу, правая нога накрест закрывается сверху, согнутая в колене

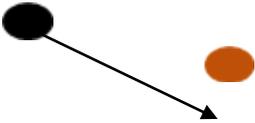
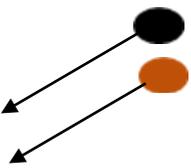
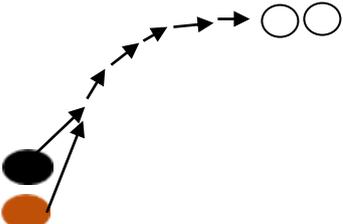
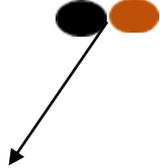
8	выпрямить правую ногу и перекат через подъемы
9	спиной к зрителям опираясь на правую ногу и руку developpe левой ногой в сторону вверх
10	согнуться к коленям, руки свободно опущены
11	свинговый поворот через правое плечо, выйти на прямые ноги
12	правая рука поднимается вверх
13	прыжок в сторону правого верхнего угла
14	круг головой и верхней частью корпуса, руки ладонями присоединены к голове, локти в стороны, ноги во второй невыворотной позиции
15-16	два резких удара руками в правую сторону, корпус отклоняется в противоположную
17	сложиться к ногам в точку 8, колени согнуты
18	developpe правой ногой в сторону, руки раскрываются во вторую широкую позицию; выход второй девушки
19	разворот танцовщицы1 к танцовщице2, взяться за руки
20-22	повороты до центра сцены
23	два шага в диагональ к левому нижнему углу
24	танцовщица2 поворот по той же траектории, танцовщица1 два шага в том же направлении

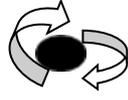
25	мах левой ногой и переворот назад через голову
26	танцовщица2-пауза Танцовщица1-с колен сместиться в правую сторону
27	опереться о танцовщицу2, танцовщица 2 резко откинуться назад и вернуться в исходное положение
28	танцовщица1 прыжок на левой руке, обойти танцовщицу2
29	взять руки танцовщицы2
30	подняться вверх
31	два быстрых шага назад с правой ноги, не расцепляя рук
32	встать во вторую невыворотную позицию, руки к шее
33-34	танцовщица1 закрывает глаза танцовщице2, которая убирает руки и одновременно медленно поднимает вверх левую ногу, правая нога согнута в колене.
35	встать спиной друг к другу и плавно опуститься на пол
36	разворот в разные стороны
37-38	танцовщица2 садиться на колени, танцовщица1 двигается к ней и ложиться рядом
39	свинг правой ногой
40	перенести вес на правую ногу, свинг левой ногой и встать

41	схватиться ближними руками и бежать на передний план
42	танцовщица1 прыжок вправо, т2 прыжок влево
43-44	ноги в первой свободной позиции, склониться к ногам, затем сделать выпад на правую ногу, правая рука в третью позицию, левая во вторую
45-46	мах правой ногой в круазе, левая нога на полупальцы, затем резко сесть в плие, развернуться и закрыть лицо правой рукой
47-48	руки открываются перед собой ладонями вверх, корпус отклоняется в противоположном направлении и упасть на левое бедро на пол.
49-50	поворот, вытянуть ноги, стопы сокращены, правая рука тянется вперед
51-54	встать с пола, танцовщица1 бежит к т2 и обнимает ее
55	танцовщица2 опускает руки
56	т2 два шага назад, т1 хватает ее правую руку
57	танцовщица2 отдергивает левую руку и касается щеки девушки
58	т2 ушла за кулисы, т1 стоит, руки на щеке
59	развернувшись к зрителям лицом, сесть в плие по второй параллельной позиции, руки через голову опускаются вниз, далее выйти в растяжку на левую ногу правая рука вверх, левая свободна

60	подбивка ногами в правую сторону и упасть на подъемы в правый бок, руки проходя третью позицию опускаются на пол
61	разворот в левую сторону, остаться спиной к зрителям
62	опереться на левую руку, разножка по полу, правая рука раскрывается вверх
63	свинг в правую сторону, остаться лицом к зрителю
64	перекат на подъем левой ноги, руки подаются вперед к зрителям, корпус отклоняется назад
65	удар руками по полу, подскочить и остаться в глубоком плие
66	ролл ап, руки держаться за голову
67	медленный разворот к зрителям, руки поднимаются к щеке
68	руки опускаются к грудной клетке, взгляд вперед, ноги во второй позиции слегка перетаптываясь с одной ноги на другую
69-74	пауза, музыка постепенно затихает

РИСУНОК ТАНЦА	ОПИСАНИЕ
	<p>Девушка выходит из правой верхней кулисы и продолжает движение до центра сцены.</p>

	<p>Танцевальная комбинация, девушка перемещается в правый нижний угол, где затем выходит вторая танцовщица.</p>
	<p>Девушки, взявшись за руки, кружатся в центр.</p>
	<p>Шагом с пятки танцовщицы перемещаются в левый нижний угол.</p>
	<p>Меняя позировки, девушки танцуют в сторону центра заднего плана.</p>
	<p>Взявшись за руки, девушки бегут на передний план.</p>
	<p>Большим прыжком расходятся каждая в свою сторону. Танцевальная комбинация.</p>
	<p>Девушка бежит к танцовщице2 и обнимает ее.</p>
	<p>Танцовщица 2 уходит за кулису, танцовщица 1 следует за ней.</p>

	Девушка вновь возвращается на центр сцены.
	Финальная комбинация, позировка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучив и проанализировав научно-методическую литературу, в ходе работы над композицией мы выявили, что успешная постановка хореографической миниатюры и достижение поставленных целей во многом определяются изначальной подготовкой педагога, его идеями, обширным музыкальным сопровождением, богатым лексическим материалом. Каждый такт в музыке, каждое движение танца должно нести смысловую нагрузку и быть оправданным для создания целостности образа.

Педагогу также необходимо учитывать индивидуальные особенности, различные природные задатки и склонности, способность и умение, темперамент и характер танцовщиков. Все это многообразие индивидуальностей требуется органично объединить в миниатюру для достижения единой цели.

В данной работе были использованы техника и характер, относящиеся к исполнению современного танца, что помогло нам выделить возможные пути их реализации и на этой основе создать три разносторонние хореографические композиции.

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

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова Н. Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. М. : Лань, 2008. 416 с.
2. Аль Д.Н. Основы драматургии. М. : Искусство, 1988. 250 с.
3. Аркина Н. Языком танца. М., 1975. 56с.
4. Багновская Н. М. Культурология: Учебное пособие. М. Дашков и Ко 2011. 420с.
5. Блазис К. Классики хореографии, М. : Искусство, 1937. 352с.
6. Ванслов В.В. Содержание и форма в искусстве. М.: Искусство, 1956. 371с.
7. Дункан А. Танец будущего. // Моя жизнь. Киев, 1994. 348с.
8. Захаров Р. Записки балетмейстера. М., 1976. 351с.
9. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта М. 1983г.
10. Музыка. Пение. Хореография: Теоретический курс / Сост. Смирнова М.Л., Ходжа-Багирова Э.А. М.: МЭГУ, 1994. - 164 с.
11. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. М., 1990.
12. Музыка и хореография современного балета: Сборник. Выпуск 2. Л., 1977. Выпуск 3. Л., 1979. Выпуск 4. М., 1982. Выпуск 5. Л., 1987.
13. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера: Учебное пособие для студентов культ. - просвет, фак. вузов культуры и искусств. М., Просвещение, 1986. 192 с.
14. Уральская В. И. Природа танца. М., Советская Россия, 1981.
15. Хореографодраматургия. Искусство балетмейстера. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2000. 320 с.
16. Шереметьевская М. Танец на эстраде. М., 1985
17. Эльш Н. Образы танца. М., 1970.
18. Biasic с. Блазис К. Полный учебник танца: пер. с франц. О.Н.Брошниковской. В кн.: Классики хореографии: М.; Л., 1937, с. 95-101.
19. Julie Charlotte Van Camp. Philosophical problems of dance criticism, 1981
20. Joann Kealiinohomoku. Theory and methods for an anthropological study of dance, 1976 PhD dissertation, published in book form in 2008

21. <http://www.dancesport.ru/ballroomdance.phtml>
22. <http://www.dancesport.ru/standard.phtml>
23. <http://www.dancesport.ru/latin.phtml>
24. <http://www.neodance.ru/balnye%20tantzi/>
25. <http://dancelovers.ru/788-na-zadvorkakh-kultury.html>
26. <http://dance.in.ua/articles/8-1.php>
27. <http://www.jazz-hand.by/category/list/id/44.html>
28. http://ru.wikipedia.org/wiki/Бальные_танцы
29. <http://book-science.ru/humanities/perfarts/horeograficheskij-tekst-kak-odno-iz-vyrazitel-nyh-sredstv-horeograficheskoy-postanovki.html>
30. <http://balet-v-teatre.ru/sovremennyj-balet.html>
31. <http://www.elementdance.ru/lingvo/modern-ballet>
32. http://www.analiculturolog.ru/archive/item/291-article_1.html
33. <http://www.follow.ru>