

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 ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ  
КОМПОЗИЦИЙ МАЛОЙ ФОРМЫ В ЖАНРЕ КОНТЕМПОРАРИ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите Зав.  
кафедрой

Исполнитель:  
Стригова Александра Дмитриевна  
обучающийся БХ-41 группы

Руководитель ОПОП

Научный руководитель: Хасбатов  
Ренат Саримович, доцент  
кафедры художественного  
образования

Екатеринбург 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	2
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ МАЛОЙ ФОРМЫ В ЖАНРЕ КОНТЕМПОРАРИ .....	6
1.1. Определение понятия «малые формы» в хореографии .....	6
1.2. История становления Contemporary dance .....	11
1.3 Особенности и техники contemporary dance .....	17
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ МАЛОЙ ФОРМЫ В ЖАНРЕ КОНТЕМПОРАРИ .....	20
2.1. Тема, идея, форма, драматургия хореографической постановки «Мой сон» .....	20
2.2. Тема, идея, драматургия хореографической композиции «Без тебя» .....	25
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	36
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	38

### ВВЕДЕНИЕ

Танец является особым инструментом общественного, физического и духовного воспитания, где хореографический образ является одной из форм отражения действительности и имеет объективное познавательное и воспитательное значение.

Создавая танцевальные постановки педагог-хореограф и балетмейстер воздействуют средствами хореографического искусства на эстетическое

воспитание общества в целом и на эмоциональную культуру участников постановочного процесса.

Такое воздействие будет иметь только целостное художественное произведение, при создании которого сохраняются все законы композиционного построения.

На данный момент, contemporary dance стал тем жанром, который стер общепринятые рамки в хореографической лексике. Не зря его называют набором случайных движений в неслучайном порядке. Те, кто стоял у истоков рождения контемпорари, видели в нем ту часть культуры, что сможет дотронуться до человеческой души и вместе с этим будет привлекать массы.

Данная работа посвящена изучению сущности современной хореографии, а именно работы с малыми формами в жанре контемпорари. Актуальность темы работы обусловлена тем фактом, что contemporary dance принадлежит к числу постоянно развивающихся направлений в современной хореографии, его изучают в хореографических школах и высших учебных заведениях, связанных с танцевальным искусством. Композиции этого жанра постоянно встречаются на всевозможных хореографических фестивалях и конкурсах.

Малые формы на данное время активно задействованы в постановках различного масштаба, начиная с выступлений любительских танцевальных коллективов и заканчивая всемирно известными телешоу.

**Цель** выпускной квалификационной работы - создание двух авторских хореографических композиций малой формы в жанре контемпорари.

**Объект** выпускной квалификационной работы - процесс создания хореографической композиции малой формы в жанре контемпорари.

**Предмет** выпускной квалификационной работы – поэтапная технология создания хореографической композиции малой формы в жанре контемпорари.

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

1. Изучение литературы по теме исследования.
2. Анализ особенностей техники контемпорари танца.
3. Создание двух хореографических миниатюр малой формы в жанре контемпорари.

**Ключевые слова:** СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, КОНТЕМПОРАРИ, СВОБОДНАЯ ПЛАСТИКА, ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА, МАЛЫЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ, ДУЭТ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ПОСТАНОВКА ТАНЦА, СОЛО, CONTEMPORARY DANCE, ИМПРОВИЗАЦИЯ

В данной выпускной квалификационной работе были использованы следующие **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, наблюдение за репетиционной деятельностью, эскизный поиск художественных выразительных средств, создание костюмов.

**Базой исследования** явились занятия студенческой группы по предмету «Искусство балетмейстера».

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

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

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ МАЛОЙ ФОРМЫ В ЖАНРЕ КОНТЕМПОРАРИ

## 1.1. Определение понятия «малые формы» в хореографии

Ещё с античных времен человек передавал собственные чувственные переживания с поддержкой всевозможных движений тела. Хореография получила свое развитие из обыденной ходьбы, складываясь с совместными законами искусства и в соответствии личным правилам. Важными компонентами любого танца считаются движения, позы, мимика, жесты, темп и ритм, главным образом формируя его значение, создавая гармонию и выразительность пластики. К XX веку в искусствоведческой литературе и балетной практике закрепились такие термины как «малые формы» и «крупные (большие) формы».

«Хореографические формы – это замкнутые устойчивые танцевальные структуры, в рамках которых осуществляется развитие танцевальных тем. Хореографические формы свойственны только танцу, пантомима в балете определённых форм не имеет. Формальной организацией она подвергается только в сочинениях танцем. Хореографические формы свойственны всем видам танца. Однако каждому присущи свои, оригинальные формы. Они создаются для каждого выразительного средства оптимальной возможности выявления содержания». [4, с. 62–63]

Структурные формы традиционного балетного спектакля стали развиваться в Италии в XVI столетии. К XVII веку они укрепились изнутри сего театрального действия и являются по сей день обязательной частью балетного представления.

Танцевальные формы, на данный момент имеющие собственные каноны и мерилы, в балете получили широкое распространение. Французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета, создатель балетных реформ, основоположник современного балета Жан Жорж Новерр теоретически обосновал и узаконил новую танцевальную форму. Одним из его важнейших нововведений в теорию танца стало выделение двух аспектов изучения хореографического искусства:

«Для большей ясности, сударь, я разделяю танец на два вида: механический или чистый танец и танец пантомимический или действенный. Первый являет лишь приятное зрелище, радует наш глаз симметрией движений, блеском па, многообразием темпов, элевацией тела, равновесием, четкостью, изяществом поз, изысканностью положений тела, врожденной грацией исполнителя. Но в этом лишь чувственная сторона танца.

Второй вид танца - обычно называемый действенным, является, если мне будет дозволено так выразиться, душой первого, придает ему жизнь, выразительность и, будучи обольстительным для глаз, пленяет сердце, будит в нем трепетные чувства, и в этом подлинное искусство.»

Мы можем выделить немного групп традиционных классических форм, в каких суть изложена лишь в танцевальном развитии. Разделяя танец на «чистый» и «действенный», в первом случае мы будем говорить о формах с утвердившейся системой подачи в балете: выход, адажио, вариация, кода. К ним можно отнести дуэты, трио, квартеты. Во втором случае мы сможем увидеть лишь формы, передающие ход мысли человека, состоящие из действий – монологов, диалогов.

В период становления хореографического искусства малые формы сформировались в отдельные самостоятельные виды.

Малая форма -это хореографическая миниатюра для сценического представления. Может быть с сюжетом и бессюжетной, присутствовать как в балете, так и среди эстрады.

Хореографическая миниатюра сложилась внутри балетных представлений в Российской империи в XIX. Примерами могут послужить «Мужичок», поставленный Мариусом Петипа, «Матлот» исполненный О. Преображенской, «Умиравший лебедь», созданный Михаилом Фокиным для Анны Павловой.

Малая форма в хореографии идеально подходит для опыта, эксперимента, поиска свежих идей, образов и выразительных средств, может быть представлена как в сольном исполнении или дуэте, так и с помощью трех или четырех танцовщиков.

Соло от итальянского «solo», от латинского «solus» – «один». В различных видах искусств термин означает исполнение одним танцовщиком (или танцовщицей) вариации, концертного номера или любого танцевального фрагмента в балетном спектакле. [8]

Pas de deux – «танец вдвоём», был известен уже в XVIII веке, когда над балетными представлениями работали такие мастера как Ж. Доберваль, Г. Анджолини, П. Бошан, К. Дидло и др. Пройдут годы и в дуэте поменяется практически все: техника, лексика, актерская игра, драматургическое воздействие и прочие компоненты. Но и по сей день остаются правомерными законы действенности, выразительности и одухотворенности, открытые еще в XVIII веке.

Дуэтную форму мы можем разделить на два понятия: «Pas de deux» и «хореографический дуэт». Первое – это танцевальное действие внутри балетного спектакля, а второе – отдельно существующее, самостоятельное художественное произведение.

Pas de deux состоит из 5 частей: антре, адажио, мужская и женская вариации, кода. В этой форме очень важна каноничность. Советский артист балета и балетмейстер Ф. Лопухов в своем труде «Хореографические откровенности» писал о том, что Pas de deux считается таким же танцем для двух человек, как и дуэт, но разница состоит в том, что в первом случае не задумана нагрузка сюжета: оба артиста исполняют точно отведенную им партию, выдерживая преимущественно каноны хореографии.

Если во время исполнения танцевальной партии двумя людьми прослеживается раскрытие индивидуальных личных отношений главных действующих лиц, в сюжете видны их мысли и чувства, то это можно считать хореографическим дуэтом. Он должен передавать зрителям полную гармонию: слияние движений и пластики с музыкой, а партнеров – друг с другом.

Дуэтный танец делится на “двойку”, “танец женщины и мужчины” и “танец-диалог”.

“Танец-двойка” – простейшая малая хореографическая форма, исполняют которую два человека, пол не имеет значения. Лексика и композиция в этом случае представлены по принципу “унисон” или “зеркальное отражение”.

“Танец женщины и мужчины” – два человека противоположного пола раскрывают свои взаимоотношения через танец: любовь, ненависть и т.д.

“Танец-диалог” является высшим видом среди дуэтных форм. Свои чувства, мысли и переживания здесь раскрывает каждый из танцовщиков с помощью пластики и движений.

“Pas de troise” – танец втроем – одна из разновидностей классического ансамбля, включающая танец трёх солистов. Композиционной основой является pas de deux с дополнительной танцовщицей, исполняющей свою

вариацию между адажио и вариацией танцовщика. Как и другие малые формы, pas de trois имеет каноничную структуру: вступление (entree), adagio, вариации каждого из участников, общая кода (coda). Своё начало pas de trios так же, как и pas de deux, берёт ещё в XIX веке. Ж.Ж. Новер в своей работе упоминал о роли pas de trois в балетном искусстве, говоря о нем как о равном с pas de deux: «Pas de deux или pas de trois-это красивые станковые картины; они совершенно не требуют широкой рамки, но и не могут развернуться без помощи эпизодов. Одного акта достаточно для экспозиции, для завязки и развязки, и сюжет такого рода требует не больше одной декорации. Этому жанру нужны только легкие тона, могущие передавать любовь; он, без сомнения, приобретет больше интереса, если в действие будет вовлечена ревность. Контрасты создают обаяние искусства. Задача балетмейстера отыскать и выбрать в мифологии контрастирующие черты». [25, с. 142]

Трио – танцевальная форма, представленная в виде танца трёх исполнителей. Представляется для зрителей в одном из четырёх вариантов: исполняют две женщины и один мужчина, три женщины, два мужчины и одна женщина, три мужчины. Чаще всего эта малая форма имеет более свободную лексику и пластику, не зацикливаясь на канонах стандартного балетного спектакля.

Па-де-катр (фр. pas de quatre) — музыкально-танцевальная форма в балете. Повторяет построение па-де-де с вариацией четырёх танцовщиков. В XIX веке сложилась форма па-де-катра, состоящая из антре, индивидуальных вариаций и коды. Существовал также бальный танец с аналогичным названием.

Известными на весь мир примерами pas de quatre являются следующие номера. Первый создал Жюль-Жозеф Перро на музыку Цезаря Пуни для четырёх знаменитых танцовщиц: Марии Тальони, Карлотты Гризи, Фанни Черрито и Люсиль Гран, а второй – это “Танец маленьких лебедей” на музыку

П.И. Чайковского в балете “Лебединое озеро”, еще один – танец Фей (Золота, Серебра, Сапфиров и Бриллиантов), созданный Мариусом Петипа на музыку П. И. Чайковского к балету “Спящая красавица”.

В XX веке эта хореографическая форма становится более свободной, появляются хореографические квартеты. Четкая структура построения номера (entree, вариации четырёх танцовщиков, coda) остается только в балетных спектаклях. У современных балетмейстеров появляется возможность ставить номера для 4 женщин, 4 мужчин, либо для 2 пар противоположного пола, а также для 1 женщины и 3 мужчин, и для 1 мужчины и 3 женщин.

В наше время малые хореографические формы активно используются среди исполнителей различного уровня, начиная с выступлений любительских коллективов, заканчивая всемирно известными танцевальными телешоу. Кроме того, данные танцевальные структуры являются наиболее востребованными у балетмейстеров, работающих с современной хореографией.

## **1.2. История становления Contemporary dance**

На сегодняшний день мы можем смело утверждать, что contemporary dance – это одно из лидирующих направлений хореографии во всем мире. Так как на протяжении уже многих лет проводятся конкурсы и фестивали различного масштаба – от городских до международных. Этот жанр активно используется постановщиками в известных мировых танцевальных шоу. Поэтому его все чаще преподают на мастер-классах, без него уже нельзя представить себе полноценное обучение в хореографических школах.

Отследить, где именно зародился contemporary dance достаточно непросто. Он берет свое начало и на востоке, и на западе, и в Европе.

У истоков появления естественных движений на большой сцене, свободного танца, раскрепощенного земного тела стоят Рудольф Бодэ и Фебель, создавшие новые системы физических упражнений в гимнастике и Эмиль Жак-Далькроз, создавший ритмику. Преподаватель музыки, французский актер Франсуа Дельсарт, провозгласивший о том, что человеческое тело имеет свой язык, собственную «поэзию». В мире возникает интерес движению, Пьер де Кубертен возобновляет Олимпийские игры.

Увлечение античностью затронуло и женскую половину – Айседора Дункан, многим известная как основоположница современной хореографии, мечтала о доступном и органичном, как бытовые дела, танце. Она первая отказалась от сковывающей одежды, предпочитая туники, способствующие более ясной передаче «прекрасно естественных» движений античной пляски, повседневной ходьбы и бега.

Достаточно часто на сцене можно увидеть хореографические номера в жанре contemporary, исполняемые не под музыку, а с помощью поэтической речи. Основоположником такого подхода является Рудольф Штайнер, изобретатель эвритмии – искусства слаженного гармоничного движения, в основе которого лежит понимание прекрасного в симбиозе танца, музыки и слова.

Все, кто причастен к созданию contemporary dance, пытались донести до других, что это не «искусство ради искусства» - парадокс элитарной культуры, а часть культуры массовой, народной. Искусство танца может принадлежать любому желающему человеку, может помогать изменять тем или иным способом его жизнь. Поэтому контемп доступен для своего собственного понимания каждому.

Неоценимый вклад в развитие contemporary dance оказали такие хореографы как М. Вигман, М. Грэхэм, М. Каннингем

Юная Мэри против воли своих родителей поступила к Жаку-Далькрозу в Дрездене. Там она изучала ритмическую гимнастику. Затем сменила место жительства. Оказавшись в Швейцарии, Вигман работала в танцевальной школе «Лабан». Танцовщице захотелось жить в горах этой прекрасной страны для разработки своей собственной новой хореографии, в которой за основу было взято самовыражение исполнителя. В ее новом немецком танце с одной стороны были каноны хореографии, а с другой – отсутствие жестких норм классической хореографии. Мэри удалось преодолеть неприязнь зрителя и критику, и уже к 1920 году стать лидером современного танца в Германии, придерживаясь своего стиля и идей.

Работы Вигман были признаны критиками нешуточными, суровыми и мрачными. Но все же зрителю удавалось найти в них каплю счастья, светлые чувства и любовь к жизни. К ее инновационным подходам мы можем отнести полный отказ, либо замену музыки на примитивный аккомпанемент (гонг, тарелки, барабаны) во время исполнения танца. Не каждому понятная, но беспринципная Мэри Вигман смогла открыть филиалы своей школы не только в Германии, но и в Соединенных Штатах Америки.

Американский хореограф Марта Грэм, «Великая Марта» - еще один человек, без которого нельзя представить историю развития contemporary dance. Объем ее творений, имена, подаренные современному танцу, все то, что она сделала для роста современной хореографии – огромный вклад в культуру не только США, но и всего мира. Она поражала людей не только постановочным талантом. Марта восхищала не одно поколение зрителей исполняя первые роли в своих собственных балетах.

В индустрию хореографии Марта попала достаточно поздно, в 20 лет (в эти годы карьера в балете во всю набирает обороты). В танцевальном доме семьи Денишоу ее не воспринимали всерьез, ей приходилось придумывать свои странные движения в студии миссис Рут по ночам в темноте. Вскоре Грэм

создала труппу «Martha Graham Center of Contemporary Dance», состоящую на протяжении почти десяти лет только из девушек. Ей хотелось донести до зрителя предназначение женщины для мужчины и ее амплуа в жизни страны. Такое количество патриотических постановок в Америке не ставил никто до нее («Еретик» о борьбе женщин с отсутствием толерантности и безразличием, и закрытостью общества, «Граница» девушке, хранящей свой очаг, «Плач» - постановка, где Марта пыталась вырваться из роли женщины, насаждаемой обществом).

Женские темы в постановках М. Грэм со временем себя исчерпали, и ей пришлось сделать решительный шаг – взять в труппу двух мужчин, которые в последствие изменят ее жизнь. За Один из них (Эрика Хоукинса) Марта выйдет замуж, другой (Мерс Каннингем) – станет разрушителем ее устоев, но творцом своих собственных. Он будет развивать индивидуальную, неповторимую ветвь в искусстве современного танца.

Марта Грэм предпочитала сильных героинь, персонажей, которых увлекательно играть на сцене, которые схожи с ней самой по духу. Подчеркнуть остроту ума Великой Марты и вдохновить на новые подвиги смогли женщины из мифологии древних греков: Медея, Иокастра, Ариадна, Клитемнестра, Федра, Гекуба. Эти имена в литературе всегда были на втором плане. Горе матери Эпида, то, как Иокасте пришлось доживать с сотворенным ею ужасом – не волновали читателя до постановок Грэм. Она рассказывала миру деяния второстепенных персонажей, историю матерей, хоронивших родных детей, историю жен, готовых на все во имя любви. Все знают Париса и Гектора, падших при взятии Трои, но после постановок Марты люди задумывались и о судьбе их матери Гекубы. М. Грэм вывела этих героинь на первый план, будто воздавая почтение этим мужественным женщинам, в литературе всегда остающимся в тени своих ярких мужчин. С помощью своих

постановок Марта говорила миру о стойкости этих персонажей, об испытаниях, выпавших на их долю, требующих порой огромного героизма и силы.

«Великая Марта» является создателем той самой техники современного танца «contraction/release» («сжатие/расслабление»), без которой не выйдет в свет ни один высокопрофессиональный танцовщик. Она на много увеличила горизонты хореографического искусства, первая показала в США, что contemporary dance – интеллектуальный танец.

Мерс Каннингем – талантливый ученик гениальной Марты. Но ему наскучили идеи Вигман о выражении во время исполнения своего «внутреннего Я», о связи тела танцовщика с душой. Как и композитор Дж. Кейдж, Мерс считал, что заимствование у литературы в современном танце слишком велико, и не стоит так полагаться на отдельные личности.

Новаторство М. Каннингема заключалось в том, что он применял в своих постановках алеаторику, «случайный метод», допускающий переменные отношения между элементами. Лексика и структура композиции номера зависели от обстоятельств случая, например, от того, как выпадут игральные кости. Балетмейстер делал ставку на то, что такой принцип построения номера освободит от стандартных решений, диктуемых интуитивным воодушевлением и заменит их беспристрастным непредвзятым, но, допускающим случай, методом.

Частичность являлась основной характеристикой постановок Мерса Каннингема. Части тела исполнителей перемещались автономно друг от друга, что было нелегкой задачей для танцовщиков. Связь между движениями не была, как многие привыкли видеть, плавной, ей была присуща резкость, разрушавшая весь ритм. Часто в номерах Каннингема музыка существовала

отдельно от движений. Такие принципы в сочинении хореографии вызывали изумление и восторг смотрящих.

М. Каннингем сотрудничал с авангардистами Дж. Кейджем и Р. Раушенбергом, их труд сосредотачивался в пределах индивидуального тела. Интерес вызывал не рост нового человека и развитие личности, а характеристики физики: движение, энергия, взаимоотношение тела и среды.

Мерс Каннингем применял новые компьютерные технологии для увеличения набора движений танцовщиков, а именно компьютерную программу «Форма жизни». Камера отслеживала перемещения сенсоров, закрепленных на теле человека и превращала их в цифровое изображение, посылаемое на экран сцены. Танцовщики труппы Мерса переписывали законы координации человека, за что его творческие работы постоянно подвергались критике за формальность и отсутствие человечности. Тем не менее, он оставался независим от предрассудков общества и боролся с их стереотипами. Это благоприятствовало выигрышному выделению Мерса Каннингема среди других творцов и создателей современной хореографии.

Но родиной contemporary dance нельзя считать только США или Европу, так как в основу этого жанра хореографии легли и восточные комплексы упражнений из гимнастики, боевых искусств: цигун, тайцзицюань, йога и буюто. Последнее - танцевальное направление, возникшее в послевоенной Японии с помощью хореографа Тацуми Хидзиката. Японцы не создавали ничего нового, а в принципе отказались придумывать. Сверхъестественность танца, приближенность к земле, полу, глубокие plie, кривоноготь, отсутствие туров, вращений и прыжков, статика без движения. Здесь профессия танцовщика и постановщика трансформировалась. Исполнитель не столько передавал чьи-то высказывания, сколько создавал для них пространство. Искаженная раздробленная пластика тела, движения, разлетающиеся в воздухе,

умиротворенная созерцательность, намеренная медлительность, внутренняя сосредоточенность.

С окончанием Второй мировой войны, после пережитых людьми казней, террора, пыток, концлагерей, холокоста, геноцида, атомных бомб, речь уже не шла, как в начале прошлого века, о противопоставлении притворного тела — естественному, балетного — раскрепощенному, механического — экспрессивному. Национальная идея, принадлежность к той или иной традиции или школе в будто отошли на второй план. Создателям танца не хотелось выбирать между красотой и уродством, эротикой и асексуальностью, классикой или модерном, наготой или одеждой. Красота человеческого тела потеряла свое значение. Босоногие импровизирующие танцовщики сливались с природой, отождествляли себя с сосудом, который требуется опустошить, освобождая себя от личного и наполняя иным, например, духом дерева с сухими листьями или духом старой женщины. [6, с. 15]

Нестандартный подход, посредством которого японский хореограф Хидзиката пробовал обрести синтез тела и фантазии человека, позже пробрался во многие элементы *contemporary dance*.

Эти и многие другие смелые экспериментаторы в искусстве создали невероятно огромную базу для *contemporary dance*, являющуюся сильным средством развития личности и пробуждения в людях способностей к творчеству, которой пользуется большое количество педагогов в хореографических школах и коллективах во всем мире.

### **1.3 Особенности и техники *contemporary dance***

Область *contemporary dance* на данный момент имеет постоянное развитие, как и профессия балетмейстера, который от сочинения движений перешел к их собиранию и исследованию, из создателя художественной

формы превратился в ее аналитика. В мире современного танца хореограф является перформером, танцовщиком, художником, теоретиком и педагогом в одном лице.

В своей книге о модерн-джаз танце, Ю.В. Никитин писал о том, что в любой системе танца ясно выделяется уникальный комплект движений, свойственный данной виду танца. В особенности это заметно в классическом танце и балете в целом, где наблюдается столетиями отточенная, отчетливо закрепленная структура экзерсиса. Но если слово заходит о contemporary dance, мы понимаем, что это понятие весьма относительное, т.к. этот жанр не имеет определенной формы стиля - здесь важно самовыражение.

В современном танце отсутствуют четко ограниченные стилевые или жанровые границы. В этом его суть. Лексика этого танца многогранна и разнообразна, в нее интегрированы все виды перемещения тела, особенно те, где ясно выражено действие. Современный танец - настоящая живая энергия тела, которая сохраняется в постановке лишь в том случае, когда танцовщик по-своему передает то, что задумал хореограф.

Contemporary dance не может существовать без импровизации – исследования возможностей тела, свободного самовыражения через движение, фантазии и воображения. Благодаря этому происходит объединение балетмейстера и танцовщика. Постановщик разрабатывает тему, идею и выявляет танцевальную драматургию, танцовщику принадлежит лексика.

Исполнитель не должен превращать импровизацию в штамп.

Импровизация – это сочинение танцевальной лексики во время исполнения номера, это неотъемлемая часть современной хореографии.

Виды импровизации:

- Контактная импровизация – это форма движения в паре, где оба человека инстинктивно и стихийно прикасаются друг к другу, ведя

самопроизвольный диалог, во время которого у танцовщиков должна быть предельная концентрация мышц для ощущения баланса тела, инерции движений, изменения равновесия, чтобы не возражать элементарному ходу вещей. Содержанием такого танца является концентрированное внимание с его постоянным усилением, ведущее исполнителей вперед. [5, с. 121] В данном виде импровизации найденная лексика появляется как взаимодействие законов физики с живой структурой человеческого тела.

- Танцевально-двигательная терапия – направление современной психотерапии, которое было основано в середине прошлого века на основе техник импровизации, помогающее человеку в дальнейшем честно показывать свои эмоции в общении и обрести уверенность в себе. [18, с. 11]

- Техника импровизации «буто», где основной акцент ставится не на движения, а на тело человека вообще, появившаяся благодаря Оно Кадзуо, Хидзиката Тацуми, Касай Акира в Японии в середине прошлого столетия, философски связанная с буддистскими направлениями.

В настоящее время contemporary dance основан на различных техниках, разработанных «пионерами» современного танца в прошлом веке:

- Техника Александра. Внимание сконцентрировано на ровной осанке и структуре тела. Помогает достичь непринужденной грациозности, уравновесить пропорции тела;

- Метод Моше Фельденкрайза или метод соматического обучения, целью которого является становление личности благодаря процессу работы над движениями тела.

- «Соматика» Томмаса Ханна – система физических упражнений, направленных на снятие непроизвольного мышечного напряжения и устранения остаточной памяти о травмах и стрессах;

- Система Рудольфа фон Лабана «Анализ движения Лабана или

Лабонатация» - метод и язык записи движений тела человека;

- Техника Марты Грэм, основанная на сжатии (contraction) и раскрытии (release), падении и восстановлении баланса тела (recovery);
- Техника Хосе Лимона, в которой разбирается применение энергии и силы к гравитации, работе с весом. Используются падения, отдача и восстановление баланса, перемещение веса в различные части тела для создания плавного перехода из одной позы в другую;
- Техника Лестера Хортона имеет направленность на увеличение диапазона движений и расширение выразительности тела;
- Техника Мерса Каннингема опирается на идею о «линии силы», которая позволяет естественно и легко двигаться. Особое место занимает архитектура тела в пространстве.

## **ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ МАЛОЙ ФОРМЫ В ЖАНРЕ КОНТЕМПОРАРИ**

### **2.1. Тема, идея, форма, драматургия хореографической постановки «Мой сон»**

Мечта о большой сцене в хореографии не редкость. Юным танцорам получить сольную партию – это значит получить возможность проявить себя, показать свою индивидуальность, свои данные, а также дать прочувствовать зрителям красоту танца, показать, что он не что иное, как смысл существования духа и тела, порыв души, необходимый любому человеку.

Сольный номер «Мой сон» был создан и поставлен на танцовщицу старшего школьного возраста, которая по своему характеру – «мечтатель». У неё есть сила, чтобы разрушить печаль, разочарование, уныние. Этот танец

проявляет в ней благородность и смелость. Данная постановка рассказывает о том, что снится юной девушке. Во сне она видит то, что хотела бы увидеть наяву. Закрыв глаза, она оказывается в дождливом, сером Лондоне.

Танцовщице снится воображаемый принц, который указывает ей путь и дает возможность почувствовать, что она не одинока. Люди хотя бы раз в жизни, но оказываются в абсолютной тьме, так или иначе переживая одиночество. Благодаря сольному номеру исполнительница может прочувствовать, что такое "зависеть лишь от самой себя" и, в конце концов, познать свою суть и обрести силу, ранее неведомую.

Форма постановки - хореографическая композиция малой формы, поставленная на солиста, для возрастной категории 14-16 лет. В экспозиции номера девушка лежит на сцене с повязкой на глазах, показывая глубокий сон. Солистка выражает его тяжестью своего тела, смещением акцента с сильной доли такта на слабую (синкопа).

В завязке и развитии действий в данной постановке просматривается вертикальная техника, особое внимание уделяется партеру. Осторожность движений танцовщицы еще раз показывает, что действие происходит во сне.

В кульминации номера солистка начинает полёт, падение, снова полёт, снова падение и когда казалось, что последнее падение - это конец её жизненного пути, наступает развязка хореографической композиции – девушка просыпается, показывая это, снимает повязку с глаз. Взгляд солистки говорит нам о том, что её мечта – это только лишь сон.

Музыкальное сопровождение: Земфира – «Небо Лондона»

### **Рисунок, описание движений хореографической композиции**

Условные обозначения:

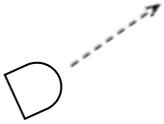
 - девушка (Д);

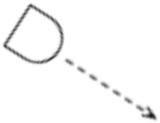
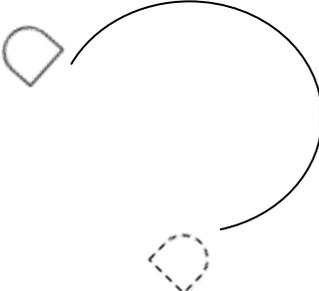


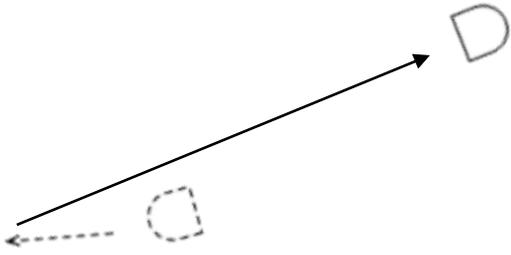
----->

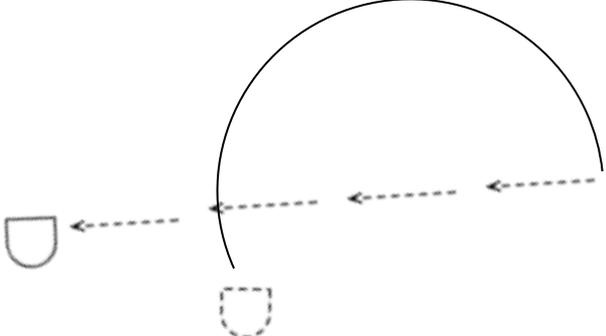
- исходное положение танцовщицы;

- передвижение танцовщицы.

Рисунок	Описание
	Исходное положение солистки – аванс сцена.
	1- 4 такт Начинает движение, переступая с ноги на ногу, утяжеляя корпус и голову из стороны в сторону, оставаясь при этом на месте.
	5-8 такт эз поворот на диагональ. Переход через партер в диа
	9-12 такт Солистка начинает движение на партере

	корпусом и руками (Droop).
	13- 16 такт Солистка выезжает в диагональ на высокие полупальцы.
	17 - 48 такт Круговая комбинации на партере, с постоянным смещением тела вверх и вниз, перемещение солистки происходит при помощи ронда правой ногой.
	49 - 80 такт Исходное положение солистки – стоя спиной к зрителям в диагональ. Выход с исходного
	положения в партер на комбинацию с усилением на подъемы стоп и мышцы рук. Конечная точка выход на плие в Roll down.

	<p>81- 92 такт</p> <p>Комбинация с использованием вертикальной техники, с продвижением вперед на высоких полупальцах. Завершением комбинации служит тяжелый бег в противоположную диагональ.</p>
	<p>93 – 122 такт</p> <p>Прыжковая комбинация в диагонали, в разные ракурсы.</p>

	<p>123 – 162 такт</p> <p>Комбинация с продвижением в партере, наверху, с элементами трюковой техники и турами.</p>
	<p>163 – 192 такт</p> <p>Комбинация с турами и батманами в разные ракурсы. Переход на партер (Droop), в финале номера подъем корпуса и головы с утяжелением. Снимает повязку, взгляд направлен вдаль.</p>

## 2.2. Тема, идея, драматургия хореографической композиции «Без тебя»

Если академический балет с легкостью показывает задор, грацию и праздность, то такой глубокий по своей эмоциональности жанр как contemporary dance может запросто передать человеческую душевную боль и страдания.

Хореографическая композиция «Без тебя» поставлена на разнополюмый дуэт. Это трагическая история, повествующая о двух влюбленных, где юноша – человек, потерявший часть своей жизни, обреченный в дальнейшем на

страдания, а девушка – воображаемый им призрак, видение из его памяти. Герои мечтают о спокойствии и счастье, хотят найти утешение друг в друге. И когда в реальной жизни это уже невозможно, на помощь приходит хореографическое искусство.

В экспозиции номера танцовщица лежит на полу, молодой человек выбегает к ней, через contraction и прыжки показывает сопротивление оцепенению души возлюбленной и отказ от примирения с ее гибелью.

В завязке хореографической композиции девушка оживает в памяти юноши, и исполнители мысленно возвращаются друг к другу. Душевные метания пары просматриваются через резкость и размашистость движений.

В развитии действия зритель видит, как танцовщики вместе проходят взлеты и падения, помогают друг другу преодолевать препятствия, но злополучная судьба не дает паре возможность воссоединиться и претворить в жизнь надежды.

Кульминацией номера является высокая поддержка с переносом тела девушки через прыжок по воздуху. Хоть по воле судьбы исполнители вновь и ненадолго обрели друг друга, осознание реальности причиняет молодому человеку душераздирающую боль.

В развязке номера юноша делает комбинацию с используя прыжки, arch, body roll, deep contraction, release, roll down, девушка в этот момент бежит вокруг него. Как и в любой трагедии, конец предполагает гибель одного из главных героев – девушка, не переставая любить, оставляет партнера в одиночестве. Она через drop оказывается на полу, а молодой человек резко возвращается в реальность и падает возле нее на колени.

Музыкальное сопровождение: Севара – «Там нет меня»

### **Запись лексики танца**

Условные обозначения: М – молодой человек, Д – девушка

Музыкальные такты	Описание
1 такт	Д лежит на полу, М медленно подходит к Д
2 такт	М в plie с одной прямой ногой протягивает правую руку к Д.
3 такт	М выпрыгивает вверх, поочередно сгибая ноги в воздухе, через contraction принимает положение «упор лежа», протягивает левую руку к Д.

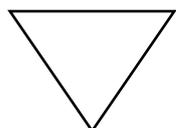
4 – 5 такт	М через перекат встает на ноги. Уходит на середину сцены. Д встает с пола, подбегает к М сзади, обнимает его за плечи. Д оказывается перед М.
6 – 7 такт	М и Д держась за руки, открытые в стороны, делают <i>balance</i> по 2 позиции на левую, затем на правую ногу. Через шоссе уходят в лево. Д делает <i>Relevé lent</i> правой ногой, разворот через полупальцы на левой ноге, пробег корпуса на руках у М.
8 – 9 такт	М и Д через шоссе оказываются на середине зала, делают тур <i>soultenu</i> и два шага, начиная с правой ноги, на третьем <i>demi plie</i> с вытянутой правой ногой в <i>Épaulement croisé</i> . Через <i>rond</i> на полупальцах правой ноги и <i>release</i> М и Д приходят в <i>plie</i> по второй позиции. Через <i>grand battements</i> правой ногой в развороте падают на пол на правое колено, левая нога вытянута в сторону.
10 такт	М и Д встают с пола, подходят друг к другу. Стоят боком к зрителям. Д ведет рукой по лицу М, затем М проводит рукой по лицу Д, разворачивает Д к себе спиной.

11 – 12 такт	<p>М поднимает Д, Д в воздухе делает смену ног, обхватывает торс М, держась за М вытягивает, затем сгибает ноги и руки. М поддержит Д за спину, Д прогибается в спине, ведет левой рукой снизу вверх. Д спиной к М поднимает правую ногу через <i>battement developpe</i> в положении <i>croiser</i>, глядя во вторую точку.</p>
13 – 15 такт	<p>Д делает переворот через мостик, ложится на живот, перекал в положение сидя, <i>genversee</i> в прыжке с опорой на руки, затем делает кувырок с прямыми ногами: правая нога въезжает в пол, левая остается в воздухе.</p> <p>М делает кувырок назад с выходом на руки, перекал по полу, <i>genversee</i> в прыжке с опорой на руки. Прыжок <i>grand Jete</i> в диагональ.</p>
16 – 17 такт	<p>Общая комбинация: <i>grand rond de jambe jete</i> в направлении <i>en dehors</i>, тур через <i>passee</i> с падением на пол, перевод ноги через потолок в стойке на руках.</p> <p>Поддержка в повороте: М ловит Д с разбега на плечо, у Д ноги в шпагате.</p>
18 – 19 такт	<p>М и Д расходятся в разные стороны, Д бежит к М, каскад с поддержками: М кружит Д с прогибом в спине на руках; М поднимает правую ногу Д через <i>relevelent</i>, Д скручивает ноги, затем раскрывает их в шпагат спиной к зрителям, опираясь на М; М вращается, держа Д на руках.</p>

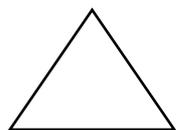
20 такт	<p>Д делает прыжок grand jete в лево;</p> <p>М прыгает с разбегом в право из release в contraction; М и Д делают тур с падением на пол через подъем ноги, бегут на встречу друг к другу.</p>
21 – 22 такт	<p>Высокая поддержка: М держит Д за талию, помога я Д выпрыгнуть с прямыми ногами; М переносит Д по воздуху (ноги Д делают rond через потолок);</p> <p>Общая комбинация: М стоит на одном колене, другая нога вытянута, Д в положении сидя; вместе делают перекат по полу, встают, левой рукой опускают правую, прыжок в кольцо, руки в V позици.</p>
23 – 24 такт	<p>М стоя в центре делает прыжок, arch, body roll, deep contraction, release, roll down;</p> <p>Д бежит по большому кругу вокруг М;</p> <p>Поддержка: М подбрасывает Д, Д в воздухе раскрывает ноги в шпагат спиной к М, делает резкий раз ворот корпуса, обхватывает торс М ногами, делает глубокий port de bras от М.</p>
25 такт	<p>Д делает тур с падением на пол через подъем стопы, М падает на колени возле Д.</p>

## Рисунок танца

Условные обозначения:



- молодой человек (М)

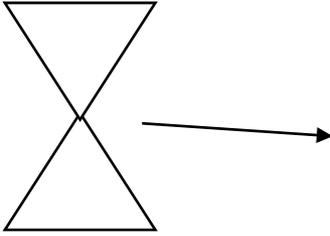
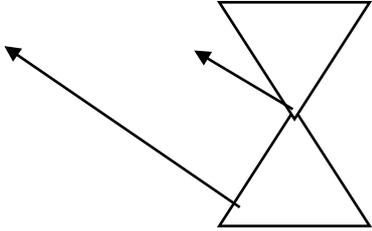
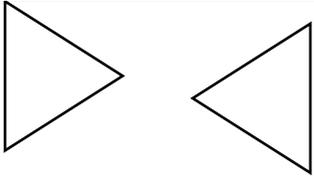


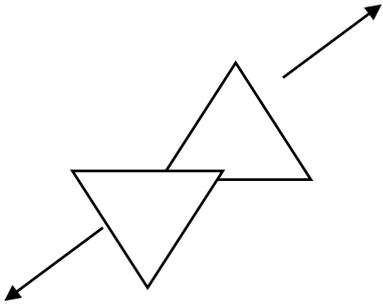
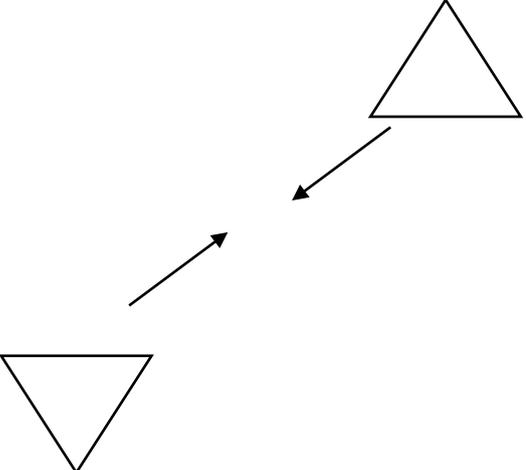
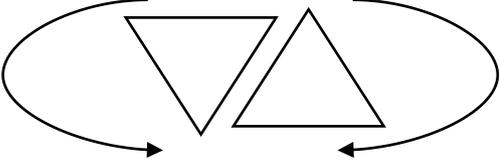
- девушка (Д)

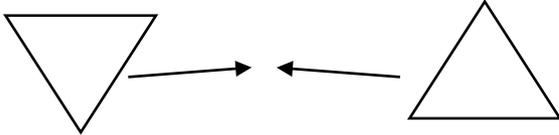
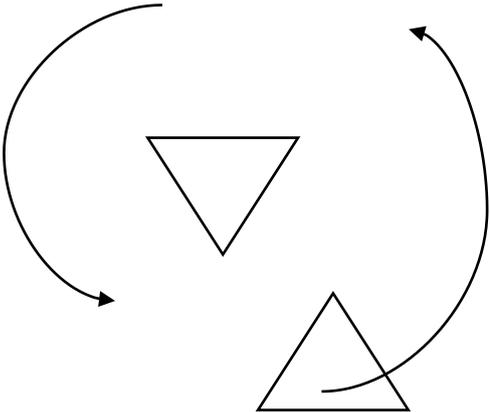


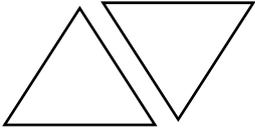
- передвижения танцовщиков

Рисунок	Описание
	<p>1 такт: Д лежит на середине сцены М медленно выходит справа из-за кулис к Д</p> <p>2 – 3 такт М делает комбинацию</p>
	<p>4 – 5 такт: М через пережат встает на ноги. Уходит на середину сцены. Д встает с пола, подбегает к М сзади, обнимает его за плечи. Д оказывается перед М</p>

	<p>6 – 7 такт:</p> <p>Д перед М, делают общую комбинацию на переднем плане с продвижением вправо.</p>
	<p>8 – 9 такт:</p> <p>М и Д делают общую комбинацию, продвигаясь к середине сцены, встают в одну линию.</p>
	<p>10 – 12 такт:</p> <p>Поддержки на середине сцены.</p>

	<p>13 – 15 такт:</p> <p>Д и М одновременно делают комбинации;</p> <p>Д продвигается через par terre по диагонали на задний план вправо;</p> <p>М продвигается с помощью прыжка в левый угол на передний план.</p>
	<p>16 – 17 такт:</p> <p>Общая комбинация (М исполняет лицом к зрителям, Д – спиной);</p> <p>Поддержка на середине сцены, на которой Д и М подбегают друг к другу из разных углов.</p>
	<p>18 – 19 такт:</p> <p>М и Д расходятся в разные стороны резко возвращаются на середину сцены, выполняя поддержки в повороте.</p>

	<p>20 такт:</p> <p>М с помощью прыжка из release в contraction продвигается влево;</p> <p>Д с помощью прыжка grand jete – вправо.</p>
	<p>21 – 22 такт:</p> <p>М и Д бегут на середину сцены;</p> <p>Высокая поддержка; Общая комбинация.</p>
	<p>23 – 24 такт:</p> <p>М стоя в центре делает комбинацию;</p> <p>Д бежит по большому кругу вокруг М, подбегает к М;</p> <p>Поддержка.</p>

	<p>25 такт:</p> <p>На середине сцены Д делает тур с падением на пол через подъем стопы, М падает на колени возле Д.</p>
---	---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучив пути развития contemporary dance и основы постановки хореографических композиций малой формы, в заключении дипломной работы можно сделать следующие выводы.

Современная хореография, а именно contemporary dance служат отличной основой для раскрытия личности. В этом жанре отсутствуют эталоны и образцы пропорциональности как тела человека, так и его движений, поэтому любой танцующий может проявить себя с лучшей стороны. Благодаря отсутствию танцевальных табу и запретов исполнители контемпта в полной мере дают волю своим эмоциям и энергии. Пионеры этого жанра хотели, чтобы танцовщики наконец-то могли быть собой, чтобы танец стал доступным и понятным каждому.

Постановочную деятельность любого современного танцевального коллектива трудно представить без обращения к малым формам хореографии. С их помощью можно разделить концерт, состоящий из массовых номеров, и обратить внимание зрителя на выдающихся танцовщиков.

Следует отметить, что используя малые формы хореографии в композициях жанра contemporary, постановщик должен учитывать законы хореографической драматургии для того, чтобы ясно раскрыть замысел произведения и донести до зрителя тревожащую его тему. Для этого важно гармонично сочетать пять основных частей танца: экспозицию, завязку, основное действие, кульминацию и развязку.

Драматургия хореографической постановки выявляется через его композицию, которая включает рисунок – расположение и перемещение танцующих по площадке и хореографический текст.

Грамотное использование законов композиции и драматургии при постановке хореографического номера – один из самых непростых и трудных этапов в работе хореографа–постановщика или балетмейстера. Ведь именно

применение многогранной танцевальной лексики, умело подобранный музыкальный материал, мастерски продуманная смена мест исполнителей на сцене и сочетание основных частей танца могут ясно выразить эмоциональное состояние героев, а также мысли и задумки творца.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Баранов А.Б. Развитие артистизма у детей в детских хореографических коллективах. Дополнительное образование. 2003. №11. С 12-13
2. Баскаков В.С. Свободное тело. М.: ВЛАДОС, 2001. 224 с.
3. Ваганова А.Я. Основы классического танца. СПб.: Лань-трейд, 2003. 192 с.
4. Вальнина Л. Айседора Дункан в Петербурге. М.: Издательский центр АКАДЕМИЯ, 2002. 178 с.
5. Васенина Е. Российский современный танец. Диалоги 1-е изд. М.: Emergensy Exit, 2005. 264 с.
6. Гердт О. Contemporary dance: история трех смертей. Театр. М.: СТД РФ. 2015. 25с.
7. Гиршон А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация. М.: ВЛАДОС, 1999. 58 с.
8. Григорович Ю.Н. Балет. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
9. Джазовый танец [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org>. (дата обращения 15.04.2017)
10. Дункан А. Моя жизнь. М.: Центрполиграф, 1992. 192 с.
11. Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры. Terra Humana. 2008. № 4. 159 с.
12. Запора Р. Импровизация присутствует. М.: Издательский центр АКАДЕМИЯ, 1999. 165 с.
13. Зарипов Р.С., Валяева Е.Р. Драматургия и композиция танца. Учебное пособие. Издательство "Лань", "Планета музыки", 2015. 768 с.

14. Ивлева Л.Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом. Челябинск: ЧГАКИ, 2004. 170 с.
15. Ивлева Л.Д. Джазовый танец. М.: ПРОСВЕЩЕНИЕ, 2002. 192 с.
16. Ивлева Л.Д. Методика обучения хореографии в старшей Возрастной группе. М.: АКАДЕМИЯ, 1997. 192 с.
17. История танца модерн [Электронный ресурс]  
URL:  
<http://www.bolerodance.com/index.php?page=38> (дата обращения 24.04.2017)
18. Козлов В.В., Гиршон А.Е., Веремеенко Н.И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. М.: Речь, 2005. 281 с.
19. Линькова Л.А. О драматургии балета / Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. – Вып. 3. – Л.: Музыка, 1979. 208 с.
20. Мелехов А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. Пособие. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2015. 128 с.
21. Никитин В.Ю. Композиция в современной хореографии: учеб.-метод. пособие. М.: МГУКИ, 2007. 164 с.
22. Никитин В.Ю. Композиция и постановка современного танца: учеб.метод. пособие. М.: МГУКИ, 2007. 210 с.
23. Никитин Ю.В. Методика преподавания модерн танца. Я вхожу в мир искусств. 2001. 178 с.
24. Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. М.: Изд-во "ГИТИС", 2000. 440 с.
25. Новер Ж.Ж. Письма о танце СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. – 384 с.
26. Панферов В.И. Пластика современного танца. Учебное пособие. Челябинск. М.: ИСКУССТВО, 1996. 76 с.

27. Подорожная А.Н. Танец – отображение действительности. М.: ИНФРА-М, 2006. 30 с.
28. Смирнов И. Искусство балетмейстера. М.: Просвещение, 1999. 154 с.
29. Танец модерн – одно из направлений современной хореографии [Электронный ресурс]. URL: [http://dancescomposition.ru/publ/jazz\\_modern\\_dance/ta..](http://dancescomposition.ru/publ/jazz_modern_dance/ta..) (дата обращения 1.05.2017)
30. Тарасов Н. И. Классический танец. СПб.: Лань-трейд, 2005. 400 с.
31. Фокина Е.Н. Хореографическое искусство как составляющая мировой культуры: мат. науч.-практ. видеоконференции. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2002. 241 с.
32. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-пресс, 2000. 178 с
33. Хореографическое искусство: справочник. М.: Искусство, 2005. 410 с.
34. Что такое джаз-модерн [Электронный ресурс]. URL: <http://fitnesburg.ru/articles/tanzi/jazz-modern-dance> (дата обращения 12.04.2017)
35. Чурко Ю. Линия уходящая в бесконечность. Лен.: Полымя. 1999. 58 с.