

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

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ  
СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ ДЛЯ  
УЧАЩИХСЯ СТАРШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

Исполнитель:  
Ибрагимова Александра Андреевна  
Обучающийся БХ-41

---

Руководитель ОПОП

---

Научный руководитель:  
Мелехов Александр Васильевич до-  
цент кафедры художественного об-  
разования

---

Екатеринбург, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА.....</b>	<b>7</b>
1.1. История возникновения и развития современного танца.....	7
1.2 Взаимосвязь импровизации и современного танца .....	11
1.3 Особенности преподавания современного танца у детей старшего школьного возраста. ....	18
<b>ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА.....</b>	<b>23</b>
2.1. Хореографическая постановка «Сарафанная Русь».....	23
2.2.Постановка номера «Офисный переполох».....	32
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>38</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....</b>	<b>40</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ.....</b>	<b>43</b>



## ВВЕДЕНИЕ

XX век отмечен постепенным уклоном деления гуманитарных знаний, от тех или других форм экономической, технологической, политической или социальной сферы. Одновременно идет становление новой, более основательной и универсальной, в научном отношении культурно-исторической картины развития человека и общества.

Представители современных танцевальных школ имеют различные точки зрения на вопрос, какие стили свойственны хореографии третьего тысячелетия. Чаще всего к современной хореографии относят такие стили, как джаз, модерн, джаз-модерн, contemporary и другие, реже – хип-хоп, брейк-данс, крамп. Однако очевиден тот факт, что основой современной хореографии является выражение личности человека. И лучше всего это проявляется во время импровизации. Танцор, хореограф-постановщик, преподаватель танца и актерского мастерства, мастер энергетика, фотограф и художник Сергей Михалюк говорит о современном танце следующее: «Сегодня я смело и не колеблясь скажу, что научиться танцевать – это значит остановить процесс обдумывания своих движений. Минимизировать мыслительный процесс, что позволяет почувствовать естественность и непосредственность. Быть в танце, жить в танце возможно только в том случае, если свести к минимуму процесс контроля и обдумывания себя и своих действий в текущем мгновении. Единство разума, сердца и воли – это ключ к бесстрашной и безупречной импровизации».

Вечный вопрос: что первично — движение или замысел движения? Что возникает сначала — настроение, и оно выражается через движение, или движение, которое дает определенное настроение и состояние? Эти вопросы принципиально разделяют свободную импровизацию и хореографию.

Практика импровизации сейчас популярна не только среди профессиональных танцоров, но и среди танцоров любителей. Именно с импровизации начинается танец, рождается движение, диалог: непосредственно импровиза-

ция, раскрывая все грани личности танцора, является тем средством, с помощью которого можно восполнить недостаток владения техническими элементами танца и, главное, средством невербальной коммуникации. Таким образом, импровизация – основа современной хореографии, необходимый элемент любого танца, который, в свою очередь, является одним из способов коммуникации: ведь именно в танце наиболее полно раскрывается внутренний мир человека, его характер. При помощи средств современной хореографии осуществляется коммуникация представителей различных народов и культур. Сегодня существует тысячи фестивалей, конкурсов, танцевальных лабораторий, посвященных современной хореографии, на которые съезжаются мастера и их ученики со всей планеты. Зачастую там встречаются люди, говорящие абсолютно на разных языках. И понять друг друга им помогает великое хореографическое искусство. Это и определяет актуальность данной дипломной работы.

**Целью** выпускной квалификационной работы является использование импровизации в создании современных хореографических композиций для учащихся старшего школьного возраста.

**Объектом** выпускной квалификационной работы является импровизация в создании современных хореографических композиций,

**Предметом** выпускной квалификационной работы являются особенности использования импровизации в работе с учащимися старшего школьного возраста.

В соответствии с поставленной целью необходимо решить ряд задач, таких как:

- изучить литературу по теме исследования;
- рассмотреть историю возникновения современного танца;
- охарактеризовать взаимосвязь импровизации и современного танца;

- описать особенности преподавания современного танца у детей старшего школьного возраста, а также способы использования импровизации;
- создать две авторские хореографические миниатюры в виде сценических постановок.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка библиографического списка и приложения.

В первой главе рассмотрены теоретические основы современного танца. Здесь изучена история современного танца, а также особенности его преподавания в старших классах.

Вторая глава работы посвящена созданию современных хореографических композиций с использованием лексики современного танца.

Теоретическую базу исследования составили гипотезы, концепции, положения, которые представлены в классических трудах по педагогике, хореографии, монографии отечественных и зарубежных ученых по исследуемой проблеме.

Практическая значимость работы заключена в предложении актуальных на современном этапе тенденций и направлений совершенствования работы педагога с детьми старшего школьного возраста при создании современных хореографических композиций.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

## 1.1. История возникновения и развития современного танца

Современный танец - это самостоятельная форма искусства, где по-новому соединились движения, музыка, свет и краски, где тело действительно обрело свой язык. Современный танец убеждает людей в том, что искусство, есть продолжение жизни и постижения себя, что им может заниматься каждый, если преодолеет в себе лень и страх перед незнакомым.

Современный танец — яркое сочетание замыслов, творчества, авангарда и классической хореографии. В России становятся все более популярными школы танцев джаз-модерна и Contemporary.

Contemporary — это совокупность практик и различных сфер, объединяет которые одно — приверженность к современности. В танцах Contemporary часто выражает желание добавить к классическим вариациям современные нюансы или и вовсе интерпретировать их на новый лад.

Единого мнения насчет рождения контемпорари, к сожалению, нет. Некоторые утверждают, что данный танец произошел на западе в середине XX столетия. Но конкретизировать место невозможно, даже если тщательно изучить специализирующуюся литературу. Одни считают, что танец зародился в США, другие – в Западной Европе, а третьи называют родительницей «контемп» Восток. Несмотря на такие разногласия, практически все специалисты считают Айседору Дункан основоположником contemporary. Эта знаменитейшая американская танцовщица, которая работала на рубеже XIX-XX столетий, считала танец естественным продолжением человеческого движения. Айседора считала, что танец отражает чувства, эмоции и характер исполнителя. Именно это выражение впоследствии стало идеологией контемпорари.

Со временем contemporary начал стремительно развиваться. Лучшие хореографы вносили свой вклад, совершенствуя этот танец все больше и

больше. К ним относятся Doris Humphrey, Rust St. Denis, Paul Taylor, Mary Wigman, Rudolph von Laban, Loie Fuller, Marta Graham, Jose Limon, Merce Cunningham и Marie Rambert. Практически все эти хореографы считаются основоположниками такого танца, как modern. Их именами названы развитые или созданные ими техники. Но без участия этих величайших личностей в мире хореографии contemporary был бы совершенно другим.

Четкого определения у данного направления нет, потому что дословно «contemporary dance» переводится как «современный танец». Он находится в стадии развития, формирования. На просторах интернета определений этому понятию большое множество. Одним из наиболее распространенных является «выражение эмоций, внутренних переживаний и чувств танцора», поскольку в этом танце очень важны эмоции и душа. Контемпорари – это способ открыться, рассказать определенную историю с помощью собственного тела. Именно поэтому каждый танцор индивидуализирует контемпорари. Каждый танец отдельно взятого человека становится неповторимым, завораживающим и особенным.

Contemporary dance смело можно назвать исследованием общего потенциала тела и его движений. У этого танца есть большое преимущество: он не связан заученным набором стандартных движений. Этот танец позволяет выразить собственное видение, экспериментировать и развивать его с каждым днем все больше и больше. Контемпорари раскрывает хореографические возможности абсолютно индивидуально. Это направление можно рассматривать как инструмент, который развивает тело исполнителя и формирует его индивидуальные хореографические навыки. Современный танец сочетает различные техники и танцевальные стили. Но есть одно условие - этот стиль доступен только тем, кто хорошо подготовлен физически, а также знаком с основами хореографии в целом.

Джаз-модерн вырос из этого явления как самостоятельное танцевальное направление. Появился он как знак протеста канонам классического балета, сейчас же характеризуется импульсивностью, авангардным представле-



нием и практически бесконечным числом выразительных средств. Джаз-модерн — танец свободы, который нельзя загнать в рамки и у которого, кажется, нет ограничений. [29]

Джаз-модерн является одним из направлений в зарубежной современной хореографии, зародился он в конце XIX, начале XX века в Германии и Соединенных Штатах. Само понятие «танец модерн» берет свои истоки в сценической хореографии, которая отвергала традиционную балетную форму. Когда термин вошел в употребление, он вытеснил другие такие, как: дунканизм, свободный танец, ритмопластический танец, экспрессионистский, танец босоножек, новый художественный, которые возникали во время развития данного направления. Исполнители модерн, вне зависимости от течения, к которому принадлежали, хотели создать новую хореографию и, чтобы она отвечала потребностям души человека XX века.

Принципы новой хореографии, во-первых – отсутствие канонов, обязательная реализация новых сюжетов и тем, во-вторых – полная независимость от традиций. Результатом стало принятие отдельных приемов и, благодаря противоборству с ними зародилось новое направление. Отказ от балетных традиционных форм до конца не реализовался.

Jazz modern – современное направление, которое объединило в себе много направлений и стилей. Позиции ног и рук, базовые движения – классический балет, шаги (ча-ча-ча, сальса), ритмизация движений. Если наблюдать за исполнителем, то можно увидеть ломаные движения, акробатические рисунки. Большая роль в этом направлении принадлежит импровизации.

Движения были взяты из модерна, джазового танца и академического балета. Ниже приведены самые распространенные из них:

1. Использование позы коллапса – эта поза выполняется, как необычное положение тела, колени немного согнутые, тело расслаблено, позвоночник пластичный и мягкий, голова и торс имеют небольшой наклон вперед. В позе нет вытянутости вверх и напряженности. Нужно отметить, что главным отличием классического танца от джаз-модерна является состояние позво-

ночника. В балете позвоночник – ось тела, в джаз-модерне он расслабленный. Главная задача для новичков – научиться расслаблять позвоночник, так как движения выполняются с задействованием различных его частей.

2. Полицентризм и изоляция – основной прием в технике исполнения, ему обучаются в самом начале. Все мы знаем, что тело состоит из частей, поэтому, для выполнения этих приемов нужно научиться двигать одной частью тела вне зависимости от другой.

3. Полиметрия – обязательным является развитие ритмического восприятия. Части тела не только могут двигаться отдельно, но и, соблюдая разный ритм.

4. Мультипликация – прием тоже связан с ритмом, его выполнение основано на раскладе одного движения на составляющие его части, но если происходит увеличение общего количества танцевальных акцентов, то увеличение музыкального такта не происходит.

5. Координация – она осуществляется двумя способами: оппозиция и параллелизм.

6. Расширение и сжатие (release и contraction) – сжатие производится за счет того, что сжимаются мышцы, расширение же происходит в пространстве. Эти два приема связаны напрямую с дыханием, сжатие – выдох, расширение – вдох.

Уровни – положение исполнителя относительно поверхности. Уровни могут быть разными, например, лежа, сидя, стоя, сидя на корточках, на четвереньках, стоя на коленях.

Акробатические уровни – колесо, шпагат, березка, мостик.

Для ног существует две позиции: выворотная и параллельная.

Джаз-модерн – это «правило без правил», вода и огонь, соединение и разделение. Его техники многогранны, а композиции невероятны. Он создан для тех, кому действительно тесно в рамках классического танца. И для тех, кто любит пробовать все новое и необычное. Не стоит забывать, что для се-

рбезных занятий в данном направлении все же придется освоить элементарные основы и каноны из классического балетного танца.

Еще одна разновидность Contemporary - контактная импровизация - разработанная Стивом Пэкстоном, ее опорной точкой служит контакт с партнером. Но это не значит, что партнер может быть только один. Вообще, контактная импровизация часто предстает в форме перформанса. [30]

В России современный танец развивается в последнее время очень активно. Помимо специальных центров, в которых обучают только танцу в стиле Contemporary, почти в каждой школе танцев открываются группы для обучения джаз-модерна, контактной импровизации или других форм современного танца. В списке номинаций главной театральной премии «Золотая маска» есть специальная номинация «современный танец». [31]

Сейчас такие танцы, как джаз-модерн, буги-вуги, бурлеск и рассмотренные выше не потеряли своей популярности. Эти танцевальные стили, такие разные, схожи в одном — они полны энергией и жизнелюбием. Научиться стилю жизни в ритме 20-50-х годов достаточно просто. [18]

## **1.2 Взаимосвязь импровизации и современного танца**

Слово «импровизация» происходит от латинского «непредвиденный», «неожиданный». Импровизационные методы в современном танце начали использоваться в начале XX века последователями современного танца для поиска новых форм движений, открытия потенциальных возможностей исполнителей, создания индивидуального, свободного выражения. Истоки импровизационного подхода зарождались практически одновременно в разных странах. В основе принципа обучения американской танцовщицы Айседоры Дункан - взгляд внутрь себя и поиск движения, лежащего глубоко внутри тела. Рудольф фон Лабан, австрийский танцор и педагог, развивал инструментарий импровизации как обучающий метод, который он назвал выразительным танцем. Благодаря созданной им системе форм усилий танец начал рассматриваться как форма невербальной коммуникации и самовыражения. Ос-

новоположники американского танца-модерн, такие как Дорис Хамфри и Марта Грэм, применяли новые танцевальные языки, выражающие экспрессивность, коммуникативность, особенности людей и ландшафтов. [17]

Параллельно в этих странах активно развивается психосоматическая медицина, представителями которой являются Вильгельм Райх и его ученики. Они рассматривают личность в соотношении с её телесной организацией, на основании чего делаются выводы о том, что:

1) телесные движения отражают внутренние эмоциональные состояния, личностные особенности и историю развития человека;

2) Изменения в двигательном поведении могут привести к изменениям в психике, способствуя здоровью и личностному росту. [1]

Всё это привело к возникновению в США в конце 1940-х гг. нового психотерапевтического направления – танцевальной психотерапии, где танец использовался как способ лечения психиатрических больных, а несколько позже этот метод невербальной психотерапии стал применяться в работе со здоровыми людьми и невротическими клиентами. Танцевально-двигательная терапия, используя танцевальную импровизацию и структурированную хореографию и делая акцент на осознанное движение, снимает мышечные блоки, помогает полному выражению и раскрытию нашего внутреннего «я», а также открывает безграничные возможности для самопознания и обретения целостной и гармоничной личности. [16]

Родоначальники танцевально-двигательной терапии в своей работе использовали метод танцевальной импровизации, который и в настоящее время активно применяется. В отличие от классических танцевальных стилей, свободные танцевальные импровизации помогают человеку обратиться к своим давно забытым движениям, которые сохранила мышечная память. И даже возвратиться в собственное детство, чтобы вспомнить базовые движения: то, как раньше ему приходилось ползти, поворачиваться, шагать; как он чувствовал себя, когда делал первые шаги, кто стоял тогда рядом. Движения пробуждают память, которая может помочь выстроить новые движения.

Для импровизации важен психомоторный компонент: мышечная свобода, скорость реакции, гармоничность движения (пластичность, координация различных частей тела, владение центром тяжести), самоконтроль. Импровизация требует изменения мышления, следования внутренним импульсам, проявления креативности (активность, эмоциональная возбудимость, импульсивность, динамичность). Материалом для импровизации является взаимодействие ощущений, воображения и памяти.

В результате танцевальной импровизации могут появиться следующие положительные эффекты: выход из напряжения; принятие себя, обнаружение своих желаний и чувств; переживание новых состояний. [9]

Как уже было отмечено выше, истоки импровизации как определенного танцевального направления лежат в творчестве таких известных реформаторов танца, как Ф. Дельсарт, Э. Жак-Далькроз, в творчестве «пионеров» танца модерн, таких, как А. Дункан, Л. Фуллер, в работах первой школы танца модерн — «Денишоун». Особенно ярко импровизационность проявилась в творчестве А. Дункан, начинавшей свои опыты в хореографии в студии Ж. Стеббинс, американского популяризатора системы Далькроза.

Импровизация присутствовала в творчестве М. Грэхем, Д. Хэмфри, Ч. Вейдмана и других «пионеров» танца модерн в качестве исследования возможностей движения в процессе создания своей индивидуальной манеры танца. Однако со временем основные техники танца модерн были определены и кодифицированы.

Поэтому импровизация стала приоритетным направлением в работе многих хореографов второй половины XX века, которые выстраивали свои спектакли как перформанс. Основой танцевального перформанса, безусловно, служит движение, но не зафиксированное, а постоянно меняющееся и трансформирующееся. Эта трансформация возможна потому, что не существует строго зафиксированных и определенных структурных единиц танцевального языка. Движение строится по законам не только физическим (вре-

мя, пространство, энергия), но и по законам психологическим, т. е. как определенная реакция на внешние сенсорные раздражители.

Этот вид искусства получил распространение в последней трети XX века. Суть его составляют любые действия художника, наблюдаемые в реальном времени. Термин «перформанс», получивший распространение в 70-е годы, заменил принятый в 60-е годы в США термин «хепенинг», который был распространен на более ранние практики такого рода. В основе перформанса лежит представление об искусстве как об образе жизни, предшествующем созданию каких-либо материальных объектов и даже делающем их излишними. Перформанс отрицает понятие репрезентации (представления жизни через искусство) ради непосредственного проживания. Наибольшего развития этот вид импровизации достиг в 70-е годы, вместе с развитием contemporary dance.

Эксперименты многих исполнителей и хореографов в последующие десятилетия привели к тому, что импровизационная практика расширилась до обильного спектра форм, начиная от простого представления процесса импровизации как такового до структурированных импровизаций, не уступающих по сложности изощренной хореографии.

Приведем условную классификацию основных направлений танцевальной импровизации. Ее цель — лучше понимать, что мы имеем в виду, когда говорим слово «импровизация в танце».

«Традиционная» — импровизация внутри определенной танцевальной стилистики, прямое либо формальное наследие фольклорных традиций. Творчество танцора состоит лишь в выборе, соединении заранее заданных форм и фигур. Этот вид может существовать в социальных, бальных и народных танцах. Во время спонтанной импровизации исполнителей возникает определенная пространственно-временная структура, которая может быть зафиксирована хореографом и затем воспроизведена.

«Модернистская» — романтическая школа импровизации в танце модерн, выросшая из творчества А. Дункан. Представители этого направления

считают, что чувства и состояния могут быть напрямую выражены в движении. Язык движения и его обусловленность культурной памятью и контекстом в расчет не принимаются, поэтому чаще всего появляется «несделанный» балет. Всегда используется вдохновенная романтическая музыка, а когда на сцене так много искренних чувств, о композиции обычно забывают.

«Постмодернистская» — искусство танцперформанса, в котором можно выделить несколько линий:

— импровизационный танцтеатр имеет корни в театре абсурда, использует сильные визуальные и эмоциональные образы, простой (но нетривиальный) язык движений, абстрактную либо парадоксальную музыку, нелинейную композицию. Прежде всего это творчество П. Бауш, Б. Тромлер. В. Ньюпорт, С. Линке, Г. Золлиг;

— танцперформанс как направление постмодернистского искусства, начало которому положил «Джадсоновский театр».

В современном хореографическом искусстве часто, особенно в России, считается, что импровизация возможна только в бытовой хореографии, в социальном танце, и она не может быть видом искусства и иметь сценическое воплощение. Однако, как уже упоминалось выше, практика перформанса и творчество многих известных хореографов доказывают правомерность импровизации как вида сценической хореографии.

Рассматривая импровизацию как вид хореографического искусства, можно определить ее признаки:

— уникальность каждого индивида в своем движенческом контексте.

— источник движения всегда находится внутри исполнителя, это не просто мышечная реакция на те или иные внешние раздражители, но и выражение внутреннего «я».

— основа техники импровизации — нахождение наиболее оптимальных путей затраты физической и психической энергии для движения.

— следование спонтанным движенческим либо психологическим импульсам, существование «здесь и сейчас».

— поиск индивидуального движенческого материала, открытие внутреннего мира и передача этого внутреннего видения через движение.

— импровизация, несмотря на целый ряд технических приемов и определенные школы, и методики, все-таки не танцевальная техника, а исследование индивидуальных возможностей тела, зримое выражение состояния и эмоций конкретного исполнителя.

— импровизация — это путь контакта индивидуума с объектом, с настроением, с ситуацией. С одной стороны, танец — это всегда свобода самовыражения, это спонтанность, импровизационность. С другой стороны, танец всегда ассоциируется с «выученностью» исполнителя, и его способности исполнять «правильные» движения. Исторически танец возник как импровизация, и бытовой танец всегда был выражением сиюминутных эмоций исполнителя. Хореография как система записи танца появилась в тот момент, когда возникла необходимость фиксации и передачи накопленного опыта.

С точки зрения зрителя нет особой разницы между импровизацией и хореографией, особенно в современном танце. Конечно, в заранее отрепетированной хореографии, движения более синхронные и отточенные, однако на восприятие зрителя действует не только техническая сторона исполнения, но и энергия сотворчества, сопереживания, которая передается или не передается в зал и захватывает либо не захватывает зрителя. В случае удачной импровизации «творимый» смысл, энергия самого творческого процесса может передаваться внимательному зрителю и вызывает сопереживание. В случае удачной хореографии изначальный замысел может соединяться с личным присутствием и энергией исполнителя и вызывает понимание и сопереживание в зрительном зале.

Рассматривая вопрос об импровизации на современном этапе развития хореографии, можно выделить, по крайней мере, четыре ее разновидности.

Репрезентативная импровизация. Обращаясь к вопросу об импровизации в других видах искусства, можно заметить, что иногда это качество рассматривается как свойство творческой личности в реализации авторского



произведения, т.е. как исполнитель интерпретирует автора в зависимости от того, как меняется его настроение, реакция публики или партнера.

Как говорил Евгений Багратионович Вахтангов: «Самое ужасное, когда актер хочет повторить вчерашнее удачное исполнение или, когда он готовится к "сильному" месту. В большинстве своем эти "сильные" места есть самовыявление, т. е. реагирование на причины вне меня стоящие, и реагирование на это в данной форме совершается в силу того, что я в смысле формы и силы ответа моего чувства на вне стоящую причину иначе не могу реагировать. Мне хочется, чтобы актеры импровизировали весь спектакль».

Итак, первое значение импровизации — это спонтанное, сиюминутное, индивидуальное воплощение авторского произведения в зависимости от сегодняшнего, сиюминутного состояния исполнителя. Возможна ли такая импровизация в хореографии? Да, но без использования новых движений, а только для интерпретации созданного хореографом и зафиксированного на репетициях хореографического текста. Особенно сложно импровизировать исполнителю в дуэте или ансамбле, поскольку нарушение в исполнении заранее отрепетированного расположения может привести к полной дисгармонии в отношении с партнером или партнерами. Но мы можем говорить о репрезентативной импровизации как о новом качестве исполнения в данной постановке, о новом настроении, о новых красках в актерской игре.

Однако гораздо большее развитие в хореографии получили два направления импровизации:

— импровизация как технический прием исследования для отбора движений или композиции их и дальнейшей фиксации найденных результатов в хореографический текст;

— импровизационный перформанс, который превратился в сценическую форму и может рассматриваться как вид хореографического искусства.

Движенческая импровизация используется также в танцтерапии.

Итак, рассмотрим историю зарождения танцевальной импровизации и ее использование в хореографии.

Импровизация всегда существовала внутри какой-либо танцевальной стилистики, она обычно являлась частью народных обрядов, игр и празднеств. Импровизация особенно отчетливо проявляется в народных танцах, когда в ответ на «вызов» соперника, исполнитель выходит за рамки устойчивых танцевальных форм (например, русский перепляс). Импровизация достаточно широко используется и в социальном танце, когда исполнитель растворяется в музыке и начинает движенчески выражать свое эмоциональное состояние в той или иной манере популярного танца. Состояние движенческой импровизации, когда исполнитель прислушивается к импульсам своего тела, реагирует на окружающее пространство и партнеров, может помочь нам определить особое состояние импровизационного творчества, но к сожалению, такая импровизация не имеет сценической ценности как произведение искусства. Этот тип импровизации скорее можно назвать «тусовочная» или включением в определенную молодежную субкультуру. Импровизация — это соединение осознанного выбора и спонтанной реакции. Она содержит в себе элемент творчества, который никогда не повторяется. Исходной посылкой для импровизации может быть воображение, интеллект, психические процессы, которые выражаются через движенческие реакции.

### **1.3 Особенности преподавания современного танца у детей старшего школьного возраста.**

«Хореографическая лексика представляет собой отдельные позы и движения *pas*, из которых появляется танец, как художественное целое, т.е. как произведение хореографического искусства. Хореографическая лексика появляется на базе общения выразительных движений человека, в течении веков она была накоплена, шлифовалась и совершенствовалась. Сами по себе элементы хореографической лексики не являются носителями определенного образного содержания, но обладают выразительными возможностями, кото-

рые реализуются в конкретном контексте танца как единого целого и взаимосвязи элементов хореографической лексики складывается хореографический текст». [21]

На развитие танцевальной хореографии, оказывали влияние: условия быта народа; его климат; занятия и т.д. Танцевальный язык вобрал в себя темперамент народа, его характер, а также социальный строй, его жизненный уклад.

Каждое движение состоит из нескольких взаимосвязанных частей, а именно: Исходное положение, Затакт, Основной элемент (раскрывает идею этой комбинации), Проходящий (связующий), Кульминационный (определение позы, фиксация, точка в движении, окончание) Для создания языка танца, для раскрытия художественных качеств, важное значение имеет сочетание движений ног, рук, головы. Отдельные танцевальные движения сочетаются в разных комбинациях, каждому виду хореографического искусства соответствует свой язык танца. Смещение языка танца приводит к утрате чистоты, к нарушению целостности произведения хореографии. Различаются: образный, подражательный, национальный языки танца.

При составлении хореографического текста учитывается тесная взаимосвязь драматургии и идеи музыкального материала, танца, характер образов, национальные танцевальные черты, танцевальный рисунок с танцевальной лексикой. Движение в танце имеет конкретную длительность во времени, сочетание с паузами. В первую очередь, следует показать не внутреннюю логику построения движения, благодаря чему является возможной передача определенных эмоций. Вторая черта эмоционального движения – непосредственность, природность. Фокин говорил следующее: «Любое движение в танце является усовершенствованным развитием естественного движения согласно характеру, который конкретный танец должен выявить не одно отступление от естественного движения не должно быть неоправданно. Танцовщица поднимается на пальцы, или взлетает в воздух, или стучит своими каблуками по полу, все это не искажение, а развитие натурального движения.

Соединение техничных движений и образа танца является важным моментом при составлении языка танца. Постановщик танца не должен избегать сложных движений, если они помогают развитию образов, но и перегружать текст «трюками» ради «показа возможностей исполнителя или красоты». На сегодняшний день стала весьма расширенной тематика произведений хореографии, а это ставит новые требования перед балетмейстером. Необходимы не только средства выразительности, но и следует создавать его новые формы.

Приступая к работе, преподаватель должен помнить об одном требуемом условии. При постановке как массового, так и сольного танца, он должен учитывать законы драматургии: завязку, экспозицию, кульминацию, развитие действия, развязку.

1. Экспозиция может получиться доходчивой, ясной или напротив, невнятной, скомканной, затянутой.

Значение экспозиции заключается - во введении зрителя в действие. В экспозиции зрители знакомятся с действующими лицами, а именно: слушая музыку и наблюдая за танцорами, они понимают, что перед ними находятся люди определенной национальности, жившие или живущие в ту или другую эпоху. Становится понятным жанр танца – фольклорный, народно-характерный, классический или исторический дуэт, па-де-труа, сольная вариация, па-де-катр, кордебалетный, массовый танец. Жанры танцев могут быть весьма различными, и экспозиция как бы настраивает зрителей на восприятие одного из них.

2. Завязка – яркой и четкой или тусклой, смазанной, незаметной. Само название данной части танца говорит о том, что здесь завязывается – начинается действие: герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой-то третьей силой появляются конфликты. Драматургом, композитором, сценаристом, хореографом сделаны в развитии сюжета первые шаги, которые в будущем приведут к кульминации.

Вышедшие на сцену и разместившиеся в определенном рисунке (полукругом, по прямой линии, по диагонали и т.п.) исполнители начинают собственно танец. Они делают более сложные движения, и зрителю становится интересно, что произойдет далее, после завязки, как будет развиваться действие.

3. Развитие действия (ряд ступеней перед кульминацией) также бывает сильным, нарастающим или расхолаживающим, растянутым. Это та часть танца, в которой разворачивается главное действие. Конфликт, черты которого были определены в завязке, обретает напряженность. Ступени перед кульминацией действия могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Их число и протяженность, как правило, определяет динамика разворачивания сюжета. От ступени к ступени она должна увеличиваться, подводя действие к кульминации.

Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие, напротив, замедленного, плавного хода событий. Иногда для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, следует для контраста прибегнуть к уменьшению напряженности действия.

4. Кульминация, как и завязка, может быть впечатляющей, яркой, настоящей вершиной танца или же робкой, бледной, лишенной силы воздействия на зрителей. Кульминация — наивысшая точка развития драматургии танца. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев. Текст — движения, позы в соответствующих ракурсах, мимика, жесты и рисунок — в своем логическом построении приводит к вершине.

В бессюжетном хореографическом произведении кульминация должна быть выявлена при помощи соответствующего пластического решения, самого интересного рисунка танца, самого яркого хореографического текста, т.е. композиции танца.

5. Развязка должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает ничем не обусловленной, неоправданно вне-

запной, а в другом случае – расхолаживающей, затянутой, нарушающей все впечатление от танца. Она заканчивает действие. Развязка может быть или мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, или напротив, постепенной. Та или другая форма развязки зависит от задачи, которую ставят его авторы перед произведением. Развязка – идейно-нравственный результат сочинения, который зритель должен осознать в ходе постижения всего происходящего на сцене. Иногда автор подготавливает развязку неожиданно для зрителя, но и эта неожиданность должна быть рождена всем процессом действия.

## ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА.

### 2.1. Хореографическая постановка «Сарафанная Русь»

**Тема** данной постановки патриотические чувства к Родине, основанные на любви к родному краю, обычаям и традициям Руси. Раскрытие красоты души русского народ, готовности в любую минуту встать на защиту своей Родины.

**Идея** номера заключается в том, чтобы через года помнить и чтить победы наших предков, передавая их из поколения в поколение рассказы о подвигах наших дедов. И даже в наше спокойное время, каждый патриот России готов откликнуться на «зов» Родины.

**Сюжет** сценического номера «Сарафанная Русь».

В экспозиции использованы стихи Сергея Есенина в прочтении Сергея Безрукова. Это настраивает зрителя на патриотическую тему. Девушки исполняют танец без музыкального сопровождения, тем самым приближая зрителя к истокам. Заставляя увидеть «картинку» бревенчатых домов, широты и красоты Руси. В **завязке** звучит фонограмма, которая переносит нас в день сегодняшний и сближает нас с историей прошлого и сегодняшнего дня. **Кульминацией** номера является обращение к зрителю сохранить тот «не гасимый огонек», который живет в душе у каждого из нас, который не дает забыть нашу историю и подвиги наших дедов. В **развязке** девушки рассказывают зрителю, что каждая готова быть полезной и нужной для своей Родины, в душе у каждой живет любовь к своему народу. Обращаясь к истории они призывают чтить и помнить подвиги предков.

Для музыкального сопровождения данной постановки был взят стих С. Есенина «Гой ты, Русь моя родная...», а так же песня «Сарафанная Русь» исполнитель Александра Радова.

С.А. Есенин.

«Гой ты, Русь, моя родная...»

Гой ты, Русь, моя родная,  
Хаты — в ризах образа...  
Не видать конца и края —  
Только синь сосет глаза.

Как захожий богомолец,  
Я смотрю твои поля.  
А у низеньких околиц  
Звонно чахнут тополя.

Пахнет яблоком и медом  
По церквам твой кроткий Спас.  
И гудит за корогодом  
На лугах веселый пляс.

Побегу по мятой стежке  
На приволь зеленых лех,  
Мне навстречу, как сережки,  
Прозвенит девичий смех.

Если крикнет рать святая:  
«Кинь ты Русь, живи в раю!»  
Я скажу: «Не надо рая,  
Дайте родину мою».



Александра Радова - Сарафанная Русь

Сделает жизнь, вдруг, поворот в беге немыслимом,

Из западни суетных дел освободив.

И зазвучит, в тишине растворенный таинственно,

Наших русских лесов и полей сокровенный мотив –

Яблоком солнце по нЕбу катится,

Даст Господь, я тебе пригожусь,

Ты одна в моем сердце, красавица,

Жизнь моя, сарафанная Русь.

Помнит земля наших отцов подвиги славные,

С ней календарь прожитых лет стану листать.

Ты научи и меня, чтобы понял я главное,

Как тебя ни своим, ни чужим, в обиду не дать!

Яблоком солнце по нЕбу катится,

Даст Господь, я тебе пригожусь,

Ты одна в моем сердце, красавица,

Жизнь моя, сарафанная Русь.

Свет твой горит в каждом из нас, свеча негасимая!

В этом и есть русской души важный секрет!

Будь же детьми своими и Богом хранимая!

Нет тебя терпеливей, сильней и прекраснее, нет!

Яблоком солнце по нЕбу катится,

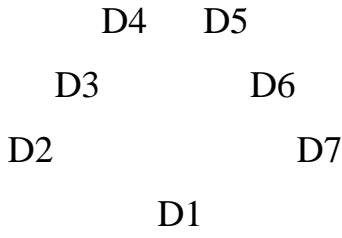
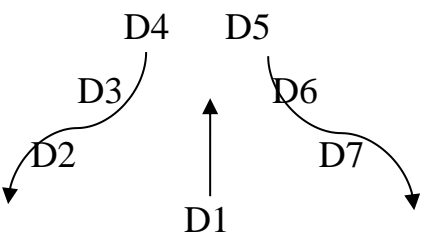
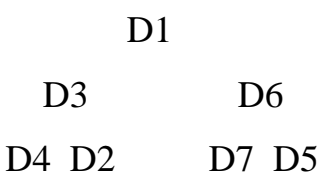
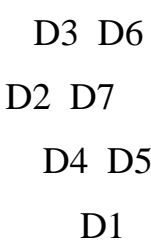
Даст Господь, я тебе пригожусь,

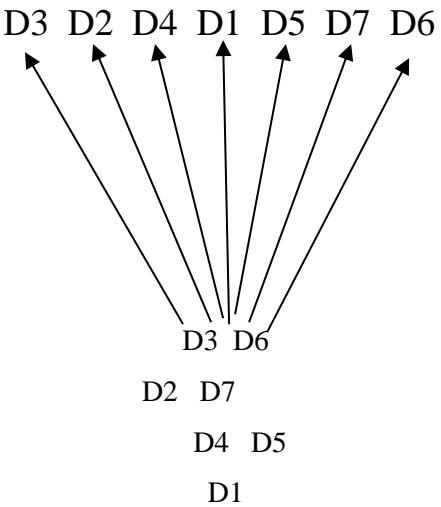
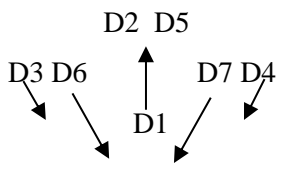
Ты одна в моем сердце, красавица,

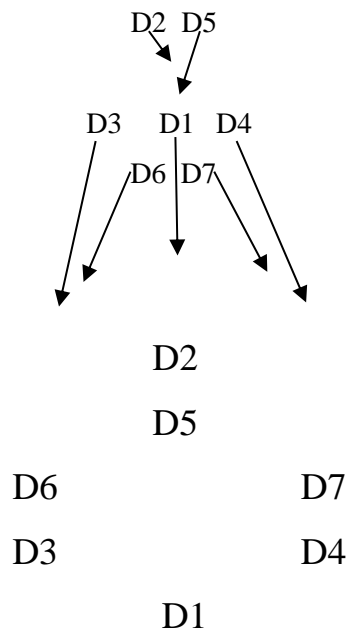
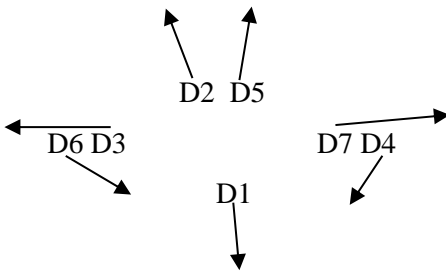
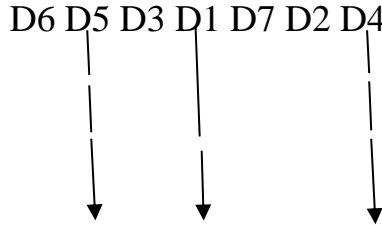
Жизнь моя, сарафанная Русь

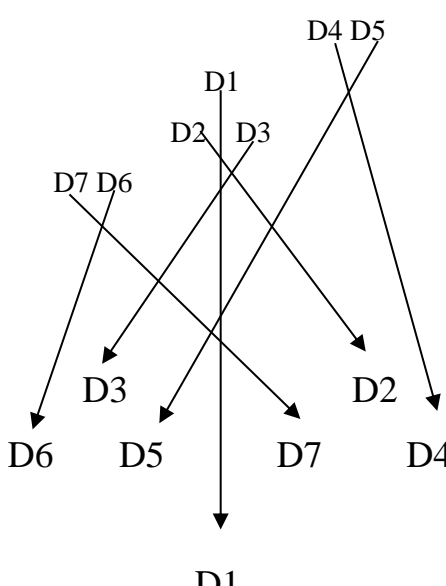
D1- солистка

D2, D3, D4, D5, D6, D7 – другие исполнители

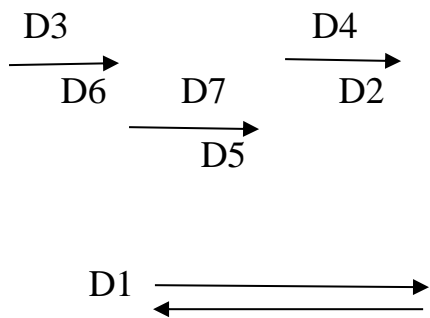
Рисунок	Описание
<p>1-2 такт.</p> 	<p>Танцоры выходят свободным порядком и выстраиваются в рисунок.</p>
<p>3 такт.</p> 	<p>Исполнители D4 и D5 шагом начинают обходить исполнительниц D2, D3, D6, D7. В это время солистка D1 уходит на задний план сцены.</p>
<p>4-5 такт.</p> 	<p>Танцоры выстраиваются в рисунок выполняя танцевальные комбинации.</p>
<p>5-6 такт.</p> 	<p>Исполнители сценическим шагом передвигаются в другой рисунок. После того как пришли в рисунок, делают народную дробь.</p>

<p>7-8 такт.</p>  <p>D3 D2 D4 D1 D5 D7 D6</p> <p>D3 D6</p> <p>D2 D7</p> <p>D4 D5</p> <p>D1</p>	<p>Вращениями и каноном исполнители выстраиваются в линию. У каждого танцора своя сценическая поза.</p>
<p>9 - 13 такт.</p> <p>D2 D5</p> <p>D3 D6 D7 D4</p> <p>D1</p>	<p>Спокойным шагом танцоры расходятся в рисунок, где начинается комбинация в parterre.</p>
<p>14 -15 такт.</p>  <p>D2 D5</p> <p>D3 D6 D7 D4</p> <p>D1</p> <p>D2 D5</p> <p>D3 D1 D4</p> <p>D6 D7</p>	<p>Вращениями, исполнители пере-страиваются в круг. После перестроения, исполняют танцевальную комбинацию.</p>

<p>16 -20 такт.</p> 	<p>Исполнители D3, D6, D7 и D4 танцуют Eraulment (положение исполнителя, повернутого в 8 точку и 2 точку зала). А пара D2 и D5, так же Солистка D1 танцуют En face (прямо).</p> <p>Танцоры исполняют комбинации с использованием Grand jete, и Grand battement.</p>
<p>21-22 такт.</p> 	<p>Танцоры, выполняя движение ras chasse расходятся по линии танца в круг, у каждого свой ракурс.</p>
<p>23-24 такт.</p> 	<p>Исполнители после круга, собираются в линию. D6, D3, D7, D2 Начиная ходить в «хаотичном» порядке. Некоторые танцоры выбегают резко на аванс сцену с обращением к зрителю, замирая в точке, после чего перестраиваются в другой рисунок. Первая выбегает исполнитель D5, вторая D4, и завершает D1 исполнитель.</p>

<p>25-29 такт.</p> <p style="text-align: center;">D2            D3 D7    D6   D4    D5           D1</p>	<p>Танцоры исполняют единую комбинацию, в ходе которой все уходят в parterre. После чего, D1 начинает танцевать сольную часть, а все остальные исполнители все так же находятся в parterre и делают другую партию.</p>
<p>30-31 такт.</p> <p style="text-align: center;">                          D4 D5                            D1                           D2   D3  D7 D6</p>	<p>Движением pas de basque исполнители расходятся на другой рисунок.</p>
<p>32 – 36 такт.</p> 	<p>Сценическим бегом танцоры передвигаются на свои места для исполнения следующей комбинации. Все исполнители, кроме D1, начинают делать комбинацию в parterre. А солистка D1 исполняет комбинацию</p>

36 - 38 такт.

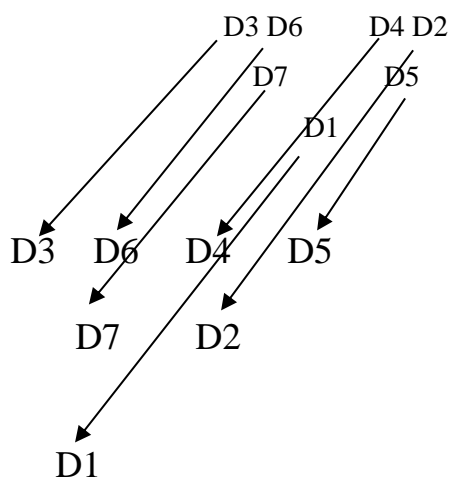


Вращениями танцоры выстраиваются в новый рисунок.

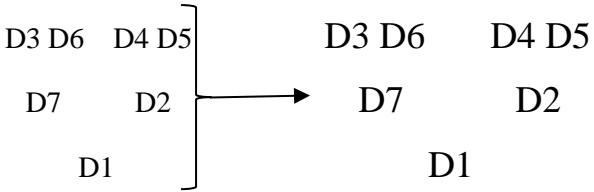
Исполнители D6, D5, D2 стоят в положении flat back. Танцоры D3, D7, D4 делают перекидной прыжок при помощи своих партнёров.

Солистка D1 выполняет комбинацию в стиле Деми-классики.

39 - 40 такт.



Сценическим бегом, все танцоры перемещаются в левый край сцены.

<p>41 – 42 такт.</p>  <p>D3 D6 D4 D5 D7 D2 D1</p> <p>→</p> <p>D3 D6 D4 D5 D7 D2 D1</p>	<p>Из левого края сцены, танцоры выполняют pas shasse + grand jete, приземляясь в demi plie.</p>
<p>43 – 44 такт.</p> <p>D1 D5 D4 D2 D7 D6 D3</p>	<p>Вырастая из demi plie, исполнители спокойным сценическим шагом выходят на авансцену, и выстраиваются в финальную позу.</p>

## 2.2. Постановка номера «Офисный переполох».

**Тема** данной постановки, это нежелание принимать «день сурка». Все мы прекрасно понимаем жизнь офисного работника. Это постоянный стресс, работа за компьютером, нервы, и конфликт с начальником. Конечно, все не настолько плохо в офисной работе, однако рано или поздно «система дает сбой».

В данном номере происходит именно такая ситуация, когда терпеть, уже нет сил; когда черта достигла максимального предела. Когда хочется сорваться и «снести» все на своем пути.

**Идея** номера заключается в том, чтобы показать насколько люди готовы долго терпеть, но всему есть предел. Предел всему: чувствам, эмоциям, терпению, и т.д.

**Сюжет** сценического номера «Офисный переполох»

В начале номера перед зрителем на сцене представлены восемь девушек, которые сидят напротив друг друга. Их эмоциональное состояние «не живое». Они словно зомби, тело неподвижно, а глаза пусты. В **завязке** мы видим, как девушки начинают оживать. Словно система дала сбой, и на волю вырвалось все то, о чем они молчали, и что у них накопилось за все время работы в офисе. **Кульминацией** этого номера становится момент, когда все девушки сливаются в одно единое целое, которое не готово принимать всю ту офисную реальность, которой они следовалии всё предыдущее время. В **развязке** зритель видит, как один жизненный момент может все изменить. И то, что было когда-то важным, становится безразличным.

Для музыкального сопровождения данной постановки была выбрана песня французской исполнительницы Ingrid - Tu Es Foutu.

Tu m'as promis et je t'ai cru

Tu m'as promis le soleil en hiver et  
un arc en ciel



Tu m'as promis le sable dor?, j'ai re?u une carte postale

Tu m'as promis le ciel et la terre et une  
vie d'amour

Tu m'as promis ton coeur, ton sourire,  
mais j'ai vu des grimaces

Tu m'as promis et je t'ai cru

Tu m'as promis le cheval aile que j'ai  
jamais vu

Tu m'as promis le fil d'Ariane, mais tu  
l'as coupe

Tu m'as promis les notes de Mozart, pas des plats casses

Tu m'as promis d'etre ta reine, j'ai eu pour sceptre un balai

Tu m'as promis et je t'ai cru

Tu es foutu-tu-tu-tu-tu-tu...

Je ne sais pas ce qui se passe

Mais je sais pourquoi on m'appelle

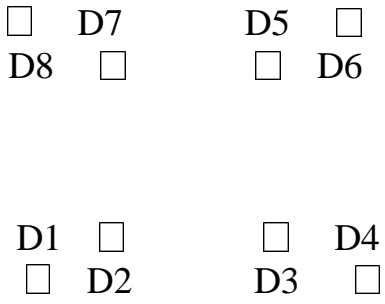
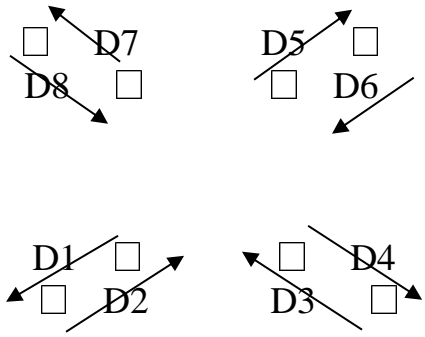
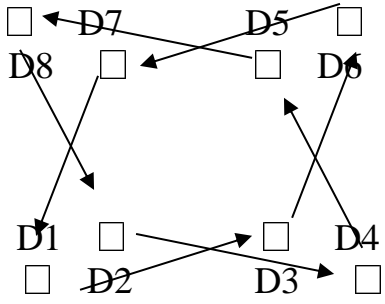
"mademoiselle pas de chance"

Tu m'as promis et je t'ai cru

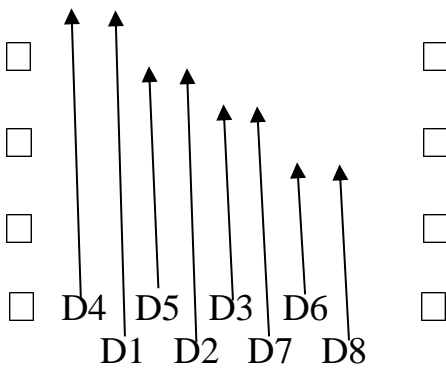
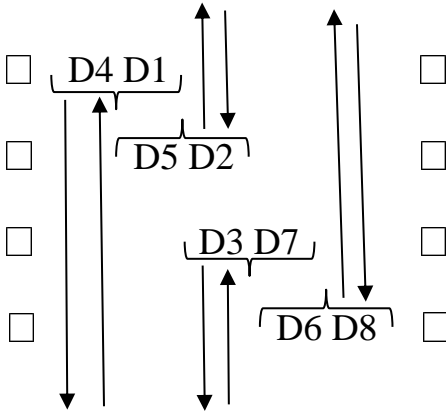
Tu es foutu-tu-tu-tu-tu-tu...

□ - Стул

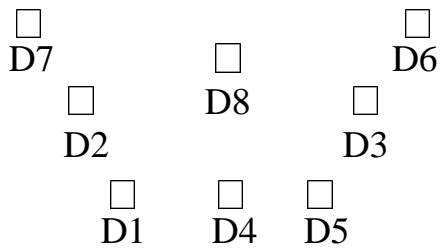
△ - ИСПЛОНИТЕЛИ

<p>1-7 такт</p> 	<p>Исполнители начинают делать наклон корпуса в левую кулису сидя на стульях. Затем D1, D4, D5, D7 начинают наклоняться перед стульями, а D2, D4, D6, D8 за стульями.</p>
<p>8-10 такт</p> 	<p>Танцоры взяв стулья в руки делают парное движение «до-за-до».</p>
<p>11 – 13 такт</p> 	<p>Танцоры начинают делать движение pas chasse. D2 идет на место D4, D3 на место D6, D5 на место D8, а D7 на место D1. Исполнители из внешнего круга начинают движение в другую сторону: D1 идет на место D3, D4 на место D5, D6 на место D7, а D8 на место D2.</p>

<p>14- 16 такт.</p>	<p>Исполнители начинают делать парную комбинацию. После, D1, D2, D3, D4 передвигаются в правую сторону со стульями, а D5, D6, D7, D8 взяв стулья уходят к левой кулисе.</p>
<p>17- 18 такт</p>	<p>В этом рисунке исполнители начинают танцевать поочередно. Сначала начинает танцевать группа у правой кулисы, затем у левой. После, все исполнители вращениями передвигаются на середину сцены.</p>
<p>19 – 22 такт</p>	<p>Номера D1, D2, D4, D5 начинают передвигаться движениями к левой кулисе. Когда закончилась партия первой группы, вступает вторая. Исполнители D3, D6, D7, D8 движениями перемещаются к правой кулисе.</p>

<p>23 – 25 такт</p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> D4 D5 D3 D6 <input type="checkbox"/> D1 D2 D7 D8</p>	<p>Танцоры начинают синхронно выполняют танцевальную комбинацию.</p>
<p>26 – 27 такт</p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> D4 D5 D3 D6 <input type="checkbox"/> D1 D2 D7 D8</p> 	<p>После общей комбинации, исполнители расходятся в диагональ парами.</p>
<p>28 – 31 такт</p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p><input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> 	<p>Исполнители парами начинают движение. Пары D4D1 – D3D7 начинают двигаться вперед и назад. Пары D5D2 – D6D8 начинают свое движение назад, и обратно. Все этом продвижении танцоры выполняют grand battement.</p>

32 - 35 такт

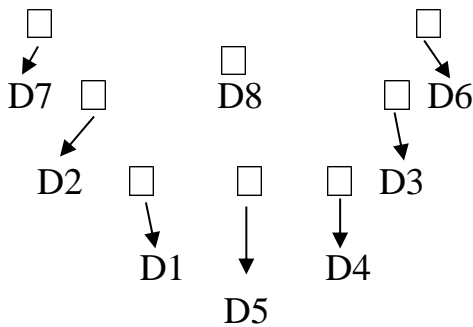


Сценическим шагом танцоры идут к стульям, и выстривают их в полукруг.

Все исполнители кроме D8 садятся на стулья, и делают движения, в которых они взаимодействуют друг с другом.

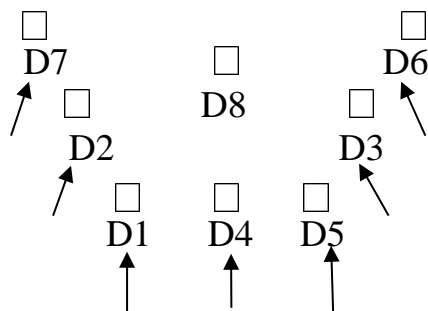
Танцор D8 в то время, как все сидят на стульях, встает на него, и делает вертикальный шпагат, и стойку «Березка» (стоя на одной ноге, выпрямить другую ногу перпендикулярно полу)

36 – 40 такт



Танцоры D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, разбегаются в полукруг, а D1 остается танцевать на стуле. Все исполняют синхронную комбинацию.

40 - 42 Такт



Вращениями исполнители подходят к своим местам, и в форме канона с поворотом начинают садиться на стулья.

Танец завершается точкой. Танцоры сидят на стульях. Исполнитель D8 прыжком садиться на стул, в этот момент все резко поворачивают голову в сторону правой кулисы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хореография подразумевает владение телом и его техническое совершенство, поэтому главная цель исполнителя — с помощью «воспитанного» школой тела, выразить замысел и идею хореографа. Импровизация предполагает сотворчество с телом при одинаковой значимости предыдущего опыта и сиюминутных импульсов. Для импровизации необходимо чувствующее и «думающее» тело. В хореографии есть некий зафиксированный материал, созданный в прошлом, а в импровизации сценический образ создается в её процессе и может стать любым, в зависимости от сегодняшнего состояния исполнителя. У импровизации есть значение: «с этого момента».

Основное противоречие между импровизаторами и хореографами состоит в том, что первые ратуют за спонтанность, сиюминутность движения, которое рождается «на глазах изумленной публики», но при желании повторить эту же движенческую фразу или удачное выступление, импровизаторы вольно или невольно прибегают к повтору воспроизведения уже найденного, фиксированного материала. А это уже хореография. И наоборот, хореографы, которые имеют четкий план-замысел будущего произведения, во время постановочной работы находятся в состоянии творческого поиска, варьируют и меняют движение, которое может дать новое прочтение и коррекцию заранее составленного плана.

Импровизация, которая используется во время поисков движения в работе хореографа, должна быть управляема и контролируема. Особенно серьезные ограничения возникают, когда импровизация происходит под музыку. Музыка диктует определенное настроение, задает темпо-ритмическую структуру, воздействует на движение через свой стиль и характер. Движения в этом случае интерпретируют музыку или сознательно вступают во взаимодействие, а иногда и конфликтуют с ней.

Найденные в процессе импровизации движения еще не оформлены и не зафиксированы, и если вдруг возникает движение, которое соответствует задуманному хореографом, то необходимо его повторить и зафиксировать. При

оценке значимости найденных движений хореограф может руководствоваться следующими критериями отбора:

- движение имеет значение, соответствует идее будущей постановки;
- движение интересно и оригинально в исполнении, динамике или в пространственных характеристиках;
- движение имеет потенциал для развития.

Умение использовать законы композиции и правильно применить их – один из самых сложных, трудных этапов в творчестве балетмейстера, поскольку ни один танец не может быть построен по какому-либо стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особенную форму воплощения. От изобретательности, мастерства и опыта балетмейстера, от его знания хореографических законов зависит формы танцевального сочинения.

В данной работе мы рассмотрели возможности использования импровизации при создании современных хореографических композиций для учащихся старшего школьного возраста, а также созданы две авторские хореографические миниатюры в виде сценических постановок, которые можно использовать в репертуаре детско-юношеских хореографических коллективов.

Поэтому импровизация стала приоритетным направлением в работе многих хореографов второй половины XX века.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Безуглая Г. А., Анализ балетной и танцевальной музыки. Учебное пособие. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. 143с.
2. Волошин, М. Культура танца [Электронный ресурс]. URL: [www.silverage.ru/poets/volosh\\_dance.html](http://www.silverage.ru/poets/volosh_dance.html).
3. Галайда А. В поисках языка [Электронный ресурс]: URL: <http://www.rg.ru/2010/12/08/gran.htm>
4. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1991. Т. 4. 640 с.
5. Деятельность – основа развития эмоциональной сферы психики // Теория и экология разума : мат. Всероссийской конференции «Культура. Искусство. Наука». Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2000. 230с.
6. Джаз Модерн (Jazz Modern) [Электронный ресурс]. URL: [www.stancpol.ru/jazzmodern.htm](http://www.stancpol.ru/jazzmodern.htm).
7. Джазовый танец [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org>.
8. Журнал «Звезды над паркетом». 2004, № 14, 15, 16, 17.
9. История танца модерн [Электронный ресурс]. URL: [www.bolero-dance.com/index.php?page=38](http://www.bolero-dance.com/index.php?page=38).
10. Кодица М. Н. Содержание и организация музыкально-пластической деятельности младших школьников на начальном этапе ее освоения. М. : Гном, 2010. 314с.
11. Козлов Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. М., 2007. 96с.
12. Коновалова С. А. Педагогическая модель развития творческой активности детей образования // Педагогика искусства. 2011. 153с.
13. Коренева Т. Ф. Музыкально-ритмические движения для детей: учеб.-мет. пособ. в 2 ч.. М. : ВЛАДОС, 2001. 412 с.
14. Краснов С.В. Спортивные танцы. М.: Просвещение, 1999.



15. Крюкова В. Музыкальная педагогика. Ростов н/Д: Феникс, 2002. 280 с.
16. Лихачев Б.Т. Педагогика: Курс лекций. Учебное пособие для студентов педагогических учебных заведений и слушателей ИПК и ФПК. М.: Прометей, 1992.- 528 с.
17. Марта Грэхем [Электронный ресурс]. URL: [http://dance-composition.ru/publ/ideologi\\_i\\_reformatory\\_baleta/marta\\_grehkhem/](http://dance-composition.ru/publ/ideologi_i_reformatory_baleta/marta_grehkhem/) 17-1-0-109
18. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. Пособие. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2015. 128 с.
19. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика. М.: ГИТИС, 2010. 296 с.
20. Никитин В. Н. Энциклопедия тела: психология, психиатрия, педагогика, театр, танец, спорт, менеджмент. М.: Карта, 2010. 624 с.
21. Никитина Е. Модерн-джаз танец как новое явление в танцевальной практике и педагогике. // Искусство и педагогика. №2. 2006. 145с.
- 22.18. Панасюк Н. Б. Методические рекомендации и программа по классическому танцу для самостоятельных хореографических коллективов. М.: Музыка, 2007. 188 с.
- 23.19. Панферов В.И. Балетмейстер в драматическом спектакле. Челябинск: Полиграф-Мастер, 2006. 167с. 20. Российский модерн [Электронный ресурс]. URL: [http://dance-composition.ru/publ/jazz\\_modern\\_dance/rossijskij\\_modern/18-1-0-132](http://dance-composition.ru/publ/jazz_modern_dance/rossijskij_modern/18-1-0-132)
24. Сироткина, И. Естественное и искусственное как категории танца [Электронный ресурс] URL: [www.heptachor.ru/%22Естественное\\_и\\_искусственное\\_как\\_категории\\_танца%22](http://www.heptachor.ru/%22Естественное_и_искусственное_как_категории_танца%22)
25. Степанова Е. Н. Воспитание индивидуальности: учеб. -метод. пособ. М.: Сфера, 2008. 392 с.
26. Танец модерн – одно из направлений современной хореографии [Электронный ресурс]. URL:

- [http://dance/post/publ/jazz\\_modern\\_dance/tanec\\_modern\\_odno\\_iz\\_napravlenij\\_sovremennoj\\_khoreografii/18-1-0-279](http://dance/post/publ/jazz_modern_dance/tanec_modern_odno_iz_napravlenij_sovremennoj_khoreografii/18-1-0-279)
27. Толмачева С. Роль современного танца в культурной жизни Екатеринбурга [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/155996.html>
  28. Фокина Е.Н. Хореографическое искусство как составляющая мировой культуры: мат. науч.-практ. видеоконференции. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2007. 241 с.
  29. Фокина Е. Н. Художественно-практическая деятельность – основа развития эмоциональной сферы психики. Теория и экология разума: мат. Всероссийской конференции «Культура. Искусство. Наука». Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2010. 185 с.
  30. Хореографическое искусство: справочник. М.: Искусство, 2006. 410 с.
  31. Что такое джаз-модерн [Электронный ресурс]. URL: <http://fitnesburg.ru/articles/tanzi/jazz-modern-dance>
  32. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность. СПб.: Полымя, 2007. 258 с.
  33. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: АСТ, Транзиткнига, 2008. 178 с.
  34. Хореографическое искусство: справочник. – М.: Искусство, 2005. – 410 с.
  35. Червинская К.Р.. Компьютерная психодиагностика: Учеб.пособие/ С.-Петербург.гос.ун-т. Фак.психологии.-СПб.:Речь,2003.-336с.
  36. Что такое джаз-модерн [Электронный ресурс]. URL: <http://fitnesburg.ru/articles/tanzi/jazz-modern-dance>.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Сценический костюм постановки «Сарафанная Русь».



Сценический костюм постановки «Офисный переполох».

