

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ ДЛЯ КОЛЛЕКТИВА ЭСТРАДНО- БАЛЬНОГО ТАНЦА.....	7
1.1 Исторические аспекты развития эстрадных и балльных танцев.....	7
1.2 Создание хореографической композиции .....	19
1.3 Роль хореографа при постановке хореографических композиций .....	29
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ ДЛЯ КОЛЛЕКТИВА ЭСТРАДНО-БАЛЬНОГО ТАНЦА ..	42
2.1 Хореографическая композиция "Прощание с любимым".....	42
2.2 Хореографическая композиция "Случайная встреча" .....	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	58
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	60

## ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время недостаточно изученным является вопрос технологии постановки хореографических композиций для коллектива эстрадно-бального танца. В основном, исследователи обращают внимание на постановку хореографических композиций отдельно для коллектива эстрадных танцев и отдельно для коллектива бальных танцев.

Эстрадный танец представляет собой вид сценического танца, небольшую хореографическую сценку, миниатюру, которая предназначена для эстрадного исполнения, который построен на четкой драматургической основе, на лаконичных средствах выразительности хореографии. Данный вид танца вбирает в себя эксцентрику, акробатические приемы, пластику и т.д.

К главным особенностям современного эстрадного танца относят четкую драматургическую основу; лаконичность; разнообразие средств выразительности хореографии; содержание элементов неожиданности в характере исполнения или в постановочных решениях.

Необходимо подчеркнуть, что бальные танцы появились в XV веке в Италии и Франции в связи с увлечением балами светского общества. В то время бальные танцы представляли собой видоизмененные нормами этикета и уклада жизни бытовые народные танцы. Изменяясь и приобретая новые грани, к XIX в. бальные танцы стали модными во многих странах Старого Света. Благодаря отсутствию сложных фигур, простоте движений и пленительности мелодий ведущее место среди них занял вальс. Бальные танцы в настоящее время включают в себя 10 танцев, 5 латиноамериканских, и 5 европейских (стандартных).

Актуальность темы заключается в том, что танец содержит в себе огромное богатство для успешного художественного и нравственного воспитания, в нем сочетаются эмоциональная сторона искусства. Танец дарит радость танцору и зрителю, танец раскрывает духовные силы, воспитывает художественный вкус и любовь к прекрасному. Для руководителя

хореографического любительского коллектива возможности эстрадно-бального танца - это прекрасный инструмент для многостороннего развития личности учащихся.

Танец можно считать инструментом общественного физического и духовного воспитания, где танцевальный образ является одной из форм отражения действительности и обладает объективным познавательным и воспитательным значением.

Художественный образ можно считать формой отражения (или воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиции эстетического идеала. На сегодняшний день при сочинении или анализе хореографической композиции выделяют пять главных частей: экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка.

Композиция танца включает в себя ряд компонентов. В нее входят: драматургия (содержание), музыкальное сопровождение, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все это подчинено одной задаче, а именно выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении.

Немаловажна роль руководителя хореографического любительского коллектива в постановке хореографических композиций для коллектива эстрадно-бального танца. Руководитель является тем человеком, который сочиняет танцы, организует их постановку в хореографическом коллективе. Он не только сочиняет хореографический текст, рисунок танца, то есть организует композицию танца, но и, применяя все средства хореографического искусства, стремится воплотить свой замысел в сценических образах, передать определенные чувства и мысли.

Необходимо подчеркнуть, что особенно важны 3 качества мастерства руководителя: эрудиция, способности, владение педагогической техникой.

Динамизм развития современного общества обуславливает то, что профессиональная деятельность руководителя хореографического

любительского коллектива предполагает необходимость непрерывного образования, готовность к постоянному повышению своей профессиональной компетенции. Поэтому в процессе профессиональной подготовки руководителя необходимо не только формировать предметные знания и умения, но и содействовать развитию тех личностных качеств, которые позволили бы в будущем решать новые профессиональные задачи.

Степень разработанности темы, место и значение в науке и практике. Можно выделить несколько аспектов в теоретическом осмыслении данной темы:

1. Исследования по историческим аспектам эстрадных и балльных танцев (Н.А. Дмитриева, Р.В. Захаров, М. Кнастер, В.М. Красовская и др).

2. Исследования, в которых описывается создание хореографической композиции (Л.Д. Блок, Н.В. Соковицова, Н.И. Тарасов, Ж.Ж. Новер и др.).

3. Исследования, в которых раскрывается роль хореографа при постановке хореографических композиций для коллектива эстрадно-балльного танца (А.В. Мелехов, А.Я. Ваганова, И.Г. Есаулов и др.).

Объектом исследования выступает хореографическая композиция.

Предметом исследования является технология постановки хореографических композиций для коллектива эстрадно-балльного танца.

Цель исследования: теоретически определить и экспериментально проверить технологию постановки хореографических композиций для коллектива эстрадно-балльного танца.

Задачи исследования:

1. Изучить литературу по теме исследования.  
2. Раскрыть исторические аспекты развития эстрадных и балльных танцев.

3. Представить технологию создания хореографической композиции.

3. Проанализировать роль руководителя хореографического любительского коллектива при постановке хореографических композиций для коллектива эстрадно-балльного танца.

Апробация выпускной квалификационной работы осуществлялась в ИМиХО УрГПУ со студентами 5 курса заочного отделения, обучающихся по направлению «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом».

Работа состоит из введения, двух глав и заключения. В первой главе рассмотрены теоретические аспекты постановки хореографических композиций для коллектива эстрадно-бального танца. Во второй главе представлена экспериментальная работа с коллективом эстрадно-бального танца.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТЕХНОЛОГИИ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ ДЛЯ КОЛЛЕКТИВА ЭСТРАДНО-БАЛЬНОГО ТАНЦА

## 1.1 Исторические аспекты развития эстрадных и балльных танцев

Необходимо отметить, что эстрадно-балльные танцы включают в себя элементы эстрадных и балльных танцев. Рассмотрим подробнее по отдельности исторические аспекты развития эстрадных и балльных танцев.

Современный эстрадный танец представляет собой музыкально-хореографическую миниатюру, идея которой выражена в четком драматургическом построении со своей экспозицией, завязкой, кульминацией и финалом. Под драматургией эстрадного танца подразумевают развитие сюжета и то, что каждый эпизод танцевального номера реализован танцевально-игровым или просто танцевальным приемом. Желательно, чтобы в эстрадном танце был элемент неожиданности в постановочном решении или в самом характере исполнения [5, с. 58].

Перечислим виды эстрадного танца:

- во-первых, акробатический танец с наметившимися внутри него тенденциями героики, лирики, гротеска;
- во-вторых, сюжетно-характерный танец во всех разновидностях;
- в-третьих, классический танец, в котором соединяется виртуозность исполнения поддержки с акробатическими элементами;
- в-четвертых, народный танец сольный и массовый;
- в-пятых, массовые танцы «girls», которые основаны на синхронных ритмических и физкультурных движениях [7, с. 102].

Можно выделить, что в современном эстрадном танце большое значение имеет индивидуальность танцора, так как одним из главных принципов эстрадного танца является импровизация. Занятия современным эстрадным танцем поддерживают хорошую физическую форму, улучшают

осанку и походку, развивают чувство ритма и выступают своего рода психологической разрядкой.

Главными чертами эстрадных номеров является следующее: легкая приспособляемость к различным условиям; кратковременность и концентрированность художественно-выразительных средств [7, с. 125].

Немаловажно, что истоки эстрадного танца уходят в народное творчество, ранние его формы бытовали в России в выступлениях плясунов, в русских и цыганских хорах. В конце XIX века начали организовывать сборные концерты на эстрадах «вокзалов», садов и кафешантанов. Кроме того, в их программах присутствовал «каскадный» репертуар, однако часто исполняли и народный танец. В начале XX века на эстраде возник сценический жанр лубка в выступлениях сатириков-куплетистов и танцовщиков, которые исполняли «Рязанскую пляску», от которой пошла традиция комедийного номера на фольклорной основе (сохраняется и в современном эстрадном танце).

Перед Первой Мировой войной были распространены «салонные» или «декадентские» танцы («Танго смерти», «Танцы апашей» и др.), которые вобрали в себя компоненты модных в то время бальных танцев (танго, кэк-уок и др.), они были усложнены элементами акробатических поддержек. Отметим, что вначале «салонные» танцы исполняли гастролеры, а потом их освоили русские артисты. Пользовалась популярностью и чечетка, которая была завезена в Россию из других государств. В 1910-20-е гг. распространены были и танцы «босоножек», то есть последовательниц А. Дункан [13, с. 78].

Необходимо подчеркнуть, что современная танцевальная эстрада сохранила репертуар дореволюционных талантливых танцоров, который не всегда соответствовал задачам революции. С начала XX-х гг. появились новые виды эстрадного танца, в которых отразилась современная действительность. Это были сюжетно-танцевальные миниатюры, как правило, они были построены на комедийной тематике. Они создавались на

музыкальном материале, отличавшемся энергичными ритмами, и воплощались в столь же энергичной пластике. Лучшие номера обладали драматургической завершенностью, идейностью, оригинальностью замысла и его воплощения, доходчивостью выразительных средств [13, с. 78].

Первые танцевально-игровые миниатюры сатирического содержания были организованы следующим образом. Хореограф делал номера на эксцентрически преломленной бытовой пластике, бытовых танцах, подражании работе машин – «танцы машин»; часто обращался к джазу. Находки Фореггера были затем использованы коллективами «Синей блузы» и многими хореографами, которые вводили в танец гротеск.

Хореограф написал много эстрадных номеров и программ на музыку Ф. Листа, И. Альбениса. В 1928 он поставил в московском мюзик-холле, а затем и в ленинградском, танцы «girls», которые отличались от зарубежных образцов тем, что в них были включены физкультурные и народные движения, приемы гротеска и эксцентрики. Его нововведения вошли в фонд советской хореографии и широко применялись в сценических и эстрадных жанрах [7, с. 223].

Необходимо подчеркнуть, что на советской эстраде возник дуэтно-акробатический танец. В творчестве танцевально-акробатического дуэта появилась художественная завершенность: графическая строгость линий, сдержанная манера исполнения в сочетании с героической патетикой. Другие танцовщики этого жанра в своих выступлениях показывали органичный сплав физкультуры и танца.

Кроме того, творчество отличалось энергичными ритмами, виртуозными поддержками и оптимистической тематикой. В их репертуаре была представлена эволюция акробатического танца от бессюжетного номера к танцу с конкретным содержанием (например, «На катке», «После бала» и др.). Отметим, что в результате в 30-е гг. произошло слияние двух разновидностей эстрадного танца: дуэтно-акробатической и игровой миниатюры, что наглядно проявилось в творчестве (к примеру, «Интересная



книга», «Случай на границе», «Наградили» и др.). В их номерах акробатические приемы применялись как эксцентричная окраска реалистических образов, что способствовало возникновению ещё одной разновидности эстрадного танца, а именно гротесково-акробатической. Уже тогда в дуэтно-акробатическом танце определились основные тенденции: героика, лирика и гротеск [9, с. 65].

Дореволюционные традиции исполнения народного танца сохранялись на советской эстраде танцовщиками старшего поколения. Самым известным среди них был Орлик. Он организовал в 1923 г. ансамбль украинского танца «Курень». В его постановках было найдено точное соотношение ритмо-темповых контрастных частей с нагнетанием динамики до наивысшей кульминации в конце. Схема его номеров в дальнейшем стала основой многих ансамблевых плясок на различном фольклорном материале.

Всесоюзный фестиваль народного танца (1936) стимулировал возникновение крупных коллективов, начавших изучать и пропагандировать танцевальный фольклор. Кроме того, в 1937 был организован Ансамбль народного танца СССР, который нашел приемы сценической интерпретации народного танца, создал композиционные формы построения программы по принципу эстрадного концерта [7, с. 32].

Необходимо подчеркнуть, что репертуар ансамбля состоял из художественно осмысленных образцов танцевального фольклора, из вновь созданных танцев на базе народных песен, игр и др., из жанровых номеров, по существу, эстрадных танцевально-игровых миниатюр. Практика этого ансамбля, высокий уровень его искусства способствовали появлению других подобных коллективов, в том числе и во многих национальных республиках.

Немаловажно, что в середине XX-х гг. возник еще один вид массового танца, который был тесно связан с народным, военная пляска. Совершенствуясь, этот вид танца приобрел высокие художественные качества в исполнении Ансамбля песни и пляски Советской Армии (основан в 1928). Используя богатую танцевальную лексику, хореограф создал пляску

романтически-приподнятого характера, которая выражала героизм армии, ее патриотический пафос.

Необходимо подчеркнуть, что на Первом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады (1939) эстрадный танец занял одно из ведущих мест, первые премии были завоеваны Редель, Хрустальевым, Мирзоянц, Резцовым. Была отмечена и работа хореографа и Крестова, они создали танцевально-игровые миниатюры на современном материале [13, с. 75].

Кроме того, в процессе развития эстрадный танец стал оказывать влияние на всю советскую хореографию. Элементы эстрадной акробатики и жанровой специфики органично вошли в лексику классического танца.

Во время Отечественной войны (1941-45) особое значение также приобрела военная пляска, которая входила в репертуар фронтовых ансамблей, в том числе танцевального ансамбля Ленинградского фронта (руководил хореограф), который был преобразован в Молодежный ленинградский ансамбль танца, чьи программы отличались поэтичностью и гражданственностью (к примеру, «Юность», «Пути-дороги») [12, с. 54].

Например, среди исполнителей народных танцев были: в конце 40-х гг. особо хотелось бы отметить Тамару Ханум (народов СССР и мира), (узбекские), (русские). в 50-х гг. индийские, кубинские, программа «Танцы народов мира» и др. Кроме того, в дуэтно-акробатическом танце известность получили и исполнявшие номера на народном материале (например, «Оживающая статуэтка», «Восточная сказка», хореограф Голейзовский).

Необходимо подчеркнуть, что в 60-е гг. были организованы учебные заведения для подготовки эстрадных танцовщиков (Киевская студия эстрадного и циркового искусств, Всероссийская творческая мастерская). Возродился жанр мюзик-холла, в Московском мюзик-холле женский ансамбль «Радуга», в Ленинградском мюзик-холле танцевальные сценки, например, «Носильщики», «Новгородские ложечники» и др. Здесь работали разные хореографы, в том числе Г. Вальтер из ГДР. Особенно следует

отметить работы хореографа в Красноярском ансамбле танца Сибири (например, «Носильщики», «Вологодские кружевницы») [13, с. 63].

Немаловажно, что в 60-х гг. многие балетмейстеры обращались к сатирическому жанру. Э.Я. Виноградова сделала репертуар многим ленинградским танцовщикам, в том числе Н.А. Раудсепп и Э. Саттарову (к примеру, «Эксцентрический танец», «Учитель танца»). Кроме того, остроумием замыслов и отточенностью приемов отличались и номера киевского хореографа Б.Н. Каменьковича, которые были созданы для В.А. Кононовича (например, «Два кума», совместно с Г.С. Давиденко, «Докатился!»). Отметим, что интерес к джазовой музыке характеризует творчество танцовщика В.А. Шубарина, программа которого «Танцы в современных ритмах» имела много последователей [14, с. 65].

Необходимо подчеркнуть, что для танцевальной эстрады второй половины 70-х гг. определяющими стали большие концертные многожанровые танцевальные коллективы (к примеру, Хореографические миниатюры, Московский классический балет, Ленинградский ансамбль балета, Молодой балет Алма-Аты, «Сувенир» и др.). Каждый из коллективов имел свой репертуар, свое направление, которое было создано хореографами разных поколений: Л.В. Якобсоном, Р.И. Гербеком, Г.А. Майоровым, Н.Д. Касаткиной и В.Ю. Василёвым, Б.Я. Эйфманом, В.Н. Елизарьевым, В.А. Манохиным, Б.Г. Аюхановым и др. Отметим, что в их постановках разнообразие тем и образов воплотилось емким танцевальным языком, часто метафоричным, что характерно для всей современной хореографии. Танцевальная эстрада была многонациональна по своему составу и органично входила в культуру народов разных стран.

Бальный танец – это современное обозначение танцев, которые служат для массового развлечения и исполняются в парах или большим количеством участников. Бальные танцы часто называют бытовыми.

Кроме того, бальный танец как историческое явление уходит своими корнями в бытовые формы народного танца. На определённом этапе

расслоения общества на классы появились салонные, или бальные, танцы. В основу их легли бытовые народные танцы, которые видоизменялись под влиянием норм этикета и уклада жизни привилегированных слоев общества.

Необходимо отметить, что первые танцевальные каноны и светские танцы возникли в XII в., в эпоху средневекового Ренессанса, расцвета замковой рыцарской культуры. В XIII-XIV вв. во время многочисленных театрализованных праздников выкристаллизовывались выразительные средства и будущих балетов, и будущих бальных танцев. Кроме того, до XVI в. бальные танцы исполнялись под музыкальное сопровождение небольшого оркестра: 4 корнета, тромбон, 2-3 виолы. Не отличаясь богатым арсеналом движений, эти танцы, относящиеся к группе бас-дансов (низкие танцы), сочетали в себе пантомимные сценки и разнообразные танцевальные рисунки [14, с. 102].

Также к концу XVII в. во Франции, Англии и Германии начинают танцевать контрданс, несколько чинный и строго симметричный салонный танец, заимствованный из танцев английских крестьян. С течением времени, усложнялась как танцевальная лексика, так и танцевальные фигуры позы и композиции, что, соответственно, требовало все более и более длительного обучения этому умению танцевать. Множество педагогов, хореографов и танцмейстеров стали выпускать разного рода пособия по обучению мастерству бального танца. Отметим, что в этих пособиях, со множеством рисунков, упоминались наиболее актуальные на тот период времени массовые танцы. А на вершине популярности оказались озорной и в то же время грациозный танец экосез, польский народный танец, гавот и множество других, которые не уступали этим по красоте и грации.

Необходимо подчеркнуть, что почти во всех странах Европы стали приветствовать эти танцы, которые стали на тот период времени очень модными. Одними из самых сложных танцев были гавот и менуэт. Также гавот содержал в себе массу прыжков и заносок, а их выполнение было достаточно сложным и требовало некоторой физической подготовки. Менуэт

же танцевался в достаточно быстром темпе, что тоже было не так просто [9, с. 44].

В первой половине XIX-го века большинство бальных танцев, таких как полька и вальс, были неотъемлемой частью социальных мероприятий. Проводились целые тематические вечера со строгими правилами этикета, на которые можно было попасть только по приглашению. Социально уважаемые деятели, такие как патриархи семей землевладельцев, мастера-охотники или военачальники, обычно спонсировали подобные события.

Традиционно в XIX веке бальные танцы исполнялись под живое музыкальное сопровождение в определенном порядке, который заранее устанавливался и объявлялся руководителем оркестра. Быстрые танцы, такие как галоп и полька, чередовались с более медленными. Кроме того, музыка часто была адаптирована из опер, балетов, или национальных народных танцев, таких как польская мазурка, полонез, или краковяк. Обычно музыкальное сопровождение для социальных танцев называлось в честь знаменитостей или специальных мероприятий [13, с. 35].

Необходимо подчеркнуть, что несмотря на то, что размер танцевальных коллективов и построение в танце зависели от размеров танцевального зала, большинство формаций в то время представляли собой круг или линию. Шаги к этим танцам, как правило, передавались старшими членами семьи или друзьями, реже учителями, которые часто также были музыкантами.

Кроме того, постепенно начали появляться печатные руководства по определенным танцам, что еще больше способствовало их популярности. Отметим, что танцевальные мероприятия, проводимые в общественных танцевальных залах и концертных салонах, стали коммерческими, а не теми мероприятиями по индивидуальному приглашению, которыми они были ранее. Также отпала необходимость в сложной системе этикета, которой ранее требовали бальные танцы [13, с. 36].

Нужно отметить, что структура бальных танцев существенно изменилась в течение XIX-го века, в частности, как с точки зрения структуры танцевальных мероприятий, так и исполняемых стилей, а также в плане передачи традиций. Немаловажно, что подобные танцевальные события в основном происходили в сочетании с обедом, после которого исполнялись бальные танцы, которые чередовались с круговыми сложными немецкими танцами по названию котильон.

Котильон обычно состоял из серии коротких танцев или танцевальных отрывков, которые имитировали социальное поведение, а также при которых пары дарили друг другу цветы или сувениры. К концу XIX-го века котильон стал настолько распространенным, что его название начало использоваться для обозначения события в бальных танцах.

Немаловажно, что в XIX веке изменения претерпел не только стиль бальных танцев, но и режим его передачи между людьми. В 1870-х годах в профессиональные ассоциации смогли вступать любые желающие, которые хотели стать настоящими мастерами танца [7, с. 114].

Бальные танцы и танцевальные мероприятия были существенно преобразованы в начале XX века. По сравнению с XIX веком, они стали менее «монументальными», было убрано множество условностей, а правила этикета стали менее требовательными. Танцы, такие как уанстеп, тустеп, фокстрот и прочие, стало намного проще выучить, по сравнению с прошлым веком. Отметим, что появилось множество учителей, учебных пособий, танцевальных залов и рубрик в журналах, посвященных танцам. В этой новой атмосфере доступности были разработаны две подкатегории: профессиональные бальные танцы, в которых основное внимание было уделено демонстрации перед аудиторией, а также конкурсные бальные танцы, в которых любительские пары исполняли танцы по строгим правилам, соревнуясь за призы или звания на различных соревнованиях [10, с. 25].

Необходимо подчеркнуть, что «выставочные» или профессиональные бальные танцы проводились не только танцорами, но также преподавателями

и хореографами. Популярность профессиональных дуэтов повышалась с помощью фотографий и фильмов. Кроме того, конкурирующие группы зачастую выбирали для соревнований экзотические танцы, такие как аргентинское и парижское танго или бразильский максайз. Вдохновленные профессиональными парами танцоров, любительские пары также начали проводить местные соревнования.

Непрофессиональный бальный танец, тем временем, распространил свое влияние за пределы бальных залов, начав появляться в общественных кабаре, садах на крыше, и в танцевальных залах под открытым небом, демократизируя традиции. Некоторые члены элитной общества также переняли эти традиции.

К примеру, Энн Морган (дочь финансиста-основателя JP Morgan) и Элизабет Марбер начали организовывать вечеринки бальных танцев. Тем не менее, дальнейшее объединение молодых людей в общественных местах зачастую означало употребление алкогольных напитков. Это означало, что бальные танцы сильно пострадали от запрета на алкоголь в США в 1920-х и начале 30-х годов. В эту эпоху многие танцевальные коллективы сосредоточились на водевилях или переехали в Европу [10, с. 72].

Необходимо подчеркнуть, что в начале XX в. грань, разделяющая бальные танцы с другими видами социальных танцев фактически была размыта (хотя и временно), а первичный рынок для продвижения танцев в обществе переместился в театр. Отметим, что частично бальные танцы были интегрированы в такие популярные мюзиклы, как, например, «Нет, нет, Нанетт» (1925) и «Хорошие новости» (1927), а также в фильмы о современной жизни, такие как «Жители Ниццы» (1922) и «Наши танцующие дочери» (1928). Кроме того, в течение этого времени на бальные танцы огромное влияние оказали афроамериканские социальные танцы. Ряд шагов из чарльстона, которые были представлены в афроамериканском мюзикле *Runnin' Wild* (1923), постепенно полностью переместились в бальный репертуар [10, с. 72].

Кроме того, в 1920-х годах музыка фокстротов и других бальных танцев начала распространяться музыкальными издательствами, а также популяризироваться благодаря радио. Такое воздействие помогло сформироваться окончательному облику стандартных бальных танцев, который можно видеть и сейчас, в XXI в. Точно так же, тиражи издаваемых руководств по танцам выросли благодаря франчайзинговым студиям, таких как Arthur Murray.

Популярные афроамериканские социальные танцы в первой половине XX-го века, такие как линди (или линди хоп), стomp и свинг, были введены в бальный репертуар, хотя и в несколько менее бурной форме. Отметим, что некоторые из самых известных общественных учреждений для этих танцев, такие как бальные залы Savoy и Audubon в Гарлемском районе Нью-Йорка, сохранились и в середине XX-го века. В них часто проходили спонсорские соревнования, такие как предварительные раунды Harvest Moon Ball в Мэдисон-Сквер-Гарден [10, с. 45].

Между тем, популярность песен и танцев Карибского бассейна и Южной Америки, а также развитие афро-кубинского джаза (в начале латинского джаза) способствовали возобновлению увлечения латинскими танцами, в результате чего в 1930-х годах вновь обрели популярность румба, акробатический адажио, кубинский мамбо, ча-ча-ча и медленные танцевальные стили.

Необходимо подчеркнуть, что во второй половине XX-го века жанр социального танца, как и вся индустрия развлечений, была направлена на «юношескую» аудиторию. Соответственно, популярные танцы, такие как рок-н-ролл (например, твист), диско-танцы (например, хастл) и брейк-данс начали активно рекламироваться в контексте бальных танцев. Отметим, что старые формы бального танца, в частности, те, которые были изобретены в XIX веке, начали ассоциироваться с новыми видами социальных ритуалов, особенно благотворительных танцевальных вечеринок. Кроме того, эти события, как правило, называли котильонами или «балами для дебютантов».



В основном, они предназначались, чтобы собрать деньги для «достойных целей» и представить молодых людей в обществе [10, с. 35].

Ранние стили бальных танцев также по-прежнему практиковались во время традиционных семейных событий, таких как свадьбы и мексиканские торжества Quinceañera, которыми отмечали введение девушки во взрослую жизнь. «Выставочные» бальные танцы оставались популярными в Великобритании и континентальной Европе в течение всего XX-го века, в частности, на различных курортах и в отелях, где проводились тематические бальные вечера. Особенно после 1960-х годов, бальный танец приобрел множество поклонников в Азии. Отметим, что, между тем, правила, регулирующие конкурентные бальные танцы, стали более точными, поскольку преподаватели танцев переключили свое внимание с изобретений новых разновидностей танцев на доведение до идеала существующих. Эти «официальные» версии фокстрота, вальса, танго с четко заданными шагами и позами танцоров были сохранены в европейских телевизионных конкурсах и до некоторой степени в Олимпийском фигурном катании (в частности, в танцах на льду) [7, с. 105].

В начале XXI в. альтернативная форма конкурентного бального танца была на пике популярности в Европе, Северной Америке и Южной Америке на телевизионных шоу, таких как, например, «Танцы со звездами». Бальный танец продолжает неизменно быть популярным и адаптироваться в ответ на постоянно меняющуюся эстетику современной культуры.

Таким образом, современный эстрадный танец – это музыкально-хореографическая миниатюра, идея которой выражена в четком драматическом построении.

Жанровые разновидности эстрадного танца можно попытаться классифицировать по применяемой в них технике: классический, пластический, ритмический (чечетка, степ), акробатический или бытовой танец. Отметим, что эстраднему танцу свойственна синтетичность выразительных средств хореографии, режиссуры, вокала, музыкального

сопровождения, света, сценографии, декорации, костюмов, различных технических эффектов. Именно эта его особенность стала основой для возникновения нового направления в эстраде, то есть «шоу».

Бальные танцы появились в XV веке в Италии и Франции в связи с увлечением балами светского общества. В то время бальные танцы представляли собой видоизмененные нормами этикета и уклада жизни бытовые народные танцы. Изменяясь и приобретая новые грани, к XIX в. бальные танцы стали модными во многих странах Старого Света. Благодаря отсутствию сложных фигур, простоте движений и пленительности мелодий ведущее место среди них занял вальс. Бальные танцы в настоящее время включают в себя 10 танцев, 5 латиноамериканских, и 5 европейских (стандартных).

## **1.2 Создание хореографической композиции**

Необходимо отметить, что понятие «хореография» возникло в 1700 г. в качестве названия для возникших в то время систем стенографирования танцев. Затем значение термина поменялось: его применяли к постановке танцев и даже к искусству танца в целом. Кроме того, танец является видом искусства хореографии, в котором с помощью движений и положения человеческого тела создается художественный образ. Также танец считают инструментом общественного физического и духовного воспитания, так как танцевальный образ является одной из форм отображения действительности и обладает объективным познавательным и воспитательным значением [3, с. 226].

Понятие «хореографическая композиция» обозначает сочинение хореографа, которое составлено им как единое целое из разных танцевально-пластических элементов, то есть соотношение отдельных частей (компонентов), которые образуют единое целое – танец [30].

Нужно отметить, что в понятие хореографической композиции входит сочетание различных танцевальных па, это элементы лексики (хореографического текста) и расположенные в пространстве сцены элементы рисунка. Это два главных хореографических компонента, которые вступают в сложные отношения со сценарием, музыкальным сопровождением, цветоцветовым решением, творчеством танцора и т.д.

Композиция танца включает в себя ряд компонентов. В нее входят: драматургия (содержание), музыкальное сопровождение, текст (движения, позы, жестикация, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Отметим, что все это подчинено одной задаче, а именно выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении.

Необходимо отметить, что это в полной мере относится как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то либо другое состояние человека (радость, горе, любовь, ревность, отчаяние и т.д.) или его свойства (доверчивость, хитрость, подозрительность, самовлюбленность, беспечность, неустрашимость, трусость) [30].

Хореографическая композиция составляется из ряда частей, то есть танцевальных комбинаций. Определим несколько этапов в составлении хореографической композиции:

Во-первых, определение «замысла» хореографической композиции.

Во-вторых, отбор материала.

В-третьих, жанрово-стилевое определение (в случае создания сюжетно-драматургического номера).

В-четвертых, композиционный план.

В-пятых, этап работы с музыкальным сопровождением (если применяется музыкальный материал).

В-шестых, образование лексической структуры (мотивы и лейттемы).

В-седьмых, приемы организации мотивов.

В-восьмых, постановки и репетиции.

В-девятых, сценическая апробация хореографической композиции.

В-десятых, действенный анализ созданной композиции [3, с. 325].

Создание художественного образа в хореографической композиции процесс более сложный. В Большой советской энциклопедии художественный образ рассматривают в качестве всеобщей категории художественного творчества: свойственный искусству вид воспроизведения, истолкования и освоения жизни с помощью образования эстетически воздействующих объектов [30].

Необходимо отметить, что в художественном творчестве образ является понятием собирательным, типическим, вымышленным, но в то же время взятым из жизни. Его составляющими считают множество органически слагаемых свойств и черт. Отметим, что создать хореографический образ, то есть обрисовать в танце действие или характер, воплотить на базе правдивого отображения чувства какую-то идею. Кроме того, танец, который лишен образности, основывается на голой технике, на бессмысленных комбинациях движений. В образном танце техника становится одухотворенной, это выразительное средство, которое помогает раскрытию содержания.

Важно чтобы художественный образ получился правдивым. Для этого хореограф обязан владеть технологией хореографического искусства, знать специфику балетной драматургии и режиссуры, обладать навыками разных форм, видов и жанров, которые присущи хореографическому искусству.

Искусство танца является молчаливым искусством в общепринятом понимании речи. Танцор «говорит телом», а хореограф создает хореографический текст таким образом, чтобы он «читался» зрителем. Необходимо отметить, что особенность творчества артиста состоит в том, что мысли, чувства и переживания своего героя он передает через движения тела, жесты рук, мимику лица без использования человеческой речи. Отметим, что речью здесь также представляется сам танец [13, с. 57].

Тело танцора является инструментом для создания сценического образа. Ему необходимо знать тот сценический язык, на котором он будет разговаривать со зрителем, будь то классический, народный или современный танец.

Исследователь Н.В. Соковикова отмечает, что нужно заниматься не только совершенствованием тела, которому необходимо тонко реагировать на все нюансы душевных состояний, для того, чтобы движения были осмысленными, выразительными и носили художественный характер. Танцор должен еще работать над своими психическими свойствами [25, с. 99].

Рассмотрим этапы работы над образом. Необходимо отметить, что создание образа, как правило, начинают с интереса к нему, с изучения материалов: исторических, литературных, иконографических, музыкальных. У каждого хореографа процесс создания образа происходит по-разному: кто-то опирается на сюжет или идею, кто-то на музыкальное сопровождение или литературное произведение, на живопись.

Нужно подчеркнуть, что в каждом конкретном случае, при создании того или иного хореографического образа в сценическом произведении, танцор и хореограф должны изучить и проанализировать последовательность формирования характера, жизненной позиции и отношения героя к действительности. Кроме того, в создании хореографического образа основное значение имеет танцевальный язык и музыкальное сопровождение, на котором он рождается [3, с. 122].

Хореографический текст, также должен быть образным. Умение мыслить хореографическими образами представляет собой особенность и специфику профессиональной деятельности хореографа. Отметим, что ему нужно найти наиболее подходящее слово, чтобы мысль хореографа воплотилась в танец, так как зритель воспринимает замысел через пластику. И тут следует обратить внимание на интонацию пластической речи:

отдельные жесты, позы, характерные движения, из которых будет складываться исполнительская манера персонажа.

Исследователь Н.И. Тарасов, писал, что при создании своих композиций хореограф отбирает соответствующую хореографию позы, которая дает возможность танцору художественно точно отобразить смысл и образ действия на сцене [26, с. 323].

Необходимо отметить, что если и хореограф и танцор талантливо выполняют свою творческую задачу, то хореографический жест обретет множество неожиданных пластических интонаций. Отметим, что все слагаемые образа существуют по принципу единства содержания и формы: единства четкой, точной, завершенной сценической формы движения и предельно насыщенного эмоционально-психологического содержания, составляющего суть хореографических образов.

Когда автору хореографической композиции удастся создать именно ту танцевально-мимическую партитуру, которая может быть свойственна выбранному образу, танцору, который получил хореографический текст, будет необходимо досконально точно его выучить и отрепетировать, чтобы технические трудности не отвлекали от работы над художественной частью.

Кроме того, любую хореографическую композицию организуют в соответствии с законами драматургии. Хореографический образ также должен обладать экспозицией, завязкой, развитием, кульминацией и развязкой. Образ представляет собой понятие динамическое. Необходимо отметить, что он образует систему лейтмотивов, их разработку. На протяжении хореографической композиции пластическая характеристика образа обретает новые черты с опорой на те изменения, которые по замыслу хореографа происходят с его героем [3, с. 33].

Чтобы воплотить человеческий образ, внутренние свойства характера на сцене, необходимо учитывать внешние данные и пропорции танцора, так как сценический образ отображается движениями тела и мимикой. В связи с этим в зависимости от требований, которые предъявляются к роли и ее

образному содержанию, производят отбор актеров. Кроме того, большую роль играют также грим и костюм. При правильном подборе они дополняют художественный образ, который создает артист, станут последним штрихом в хореографической композиции.

Необходимо отметить, что затем происходит «вживание» в образ, перевоплощение с помощью пластической выразительности тела и лица, создания образа на сцене. Хорошо «втанцованный» образ считают вторым «Я» актера.

Кроме того, в искусстве танца подлинно живое воображение и эмоции могут возникать и проявляться только в том случае, если актер искренне увлечен музыкальной темой, которая всегда оказывает большое влияние на творческое состояние танцора. Отметим, что вдохновенно и виртуозно «танцевать» содержание музыкального сопровождения означает обладать одним из основных моментов мастерства актера [10, с. 78].

Рассмотрим подробнее основные законы драматургии в хореографической композиции. Слово «драматургия» происходит от древнегреческого слова «драма», что обозначает действие. С течением времени это понятие стало употребляться более широко, применительно не только к драматическому, но и к другим видам искусства: «музыкальная драматургия», «хореографическая драматургия» и т. д. [3, с. 85].

Необходимо отметить, что Аристотель разделил драматическое действие на три главные части: начало, или завязка; середина, которая содержит перипетию, то есть поворот или изменение в поведении героев; конец, или катастрофа, то есть развязка, которая заключается в гибели героя или в достижении им благополучия.

Такое деление драматического действия с небольшими дополнениями, разработкой и детализацией применяют к сценическому искусству и в наши дни. Отметим, что при анализе лучших хореографических композиций и их драматургии мы можем понять, что найденные Аристотелем части обладают теми же функциями и в балетном спектакле, танцевальном номере.

Необходимо отметить, что, подобно Аристотелю, Ж.Ж. Новер разделил хореографическую композицию на составные части. Он писал, что любой сюжет балета должен обладать экспозицией, завязкой и развязкой. «Успех этого рода зрелищ» в какой-то мере зависит от правильного выбора сюжета и «правильного распределения сцен». Хореографическая постановка, по его мнению, будет удачной, если хореограф сможет отделить от нее все ненужное [19, с. 45].

Кроме того, на сегодняшний день при сочинении или анализе хореографической композиции можно выделить пять главных частей.

Во-первых, экспозиция знакомит зрителей с действующими лицами, дает возможность понять характеры героев. Зрители получают представление о предстоящем развитии действия. За счет деталей костюма и декорационного оформления, стиля и манеры исполнения определяют приметы времени, воссоздают образ эпохи, определяют место действия. Отметим, что при этом действие может развиваться неторопливо, постепенно, а может динамично, активно. Необходимо отметить, что длительность экспозиции зависит от той задачи, которую ставит хореограф, от его интерпретации хореографической композиции в целом, от музыкального сопровождения, которое строится, как правило, на базе сценария сочинения, его композиционного плана [17, с. 32].

Во-вторых, с помощью завязки завязывается, начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними или между ними и какой-либо третьей силой появляются конфликты. Необходимо отметить, что драматургом, сценаристом, композитором, хореографом произведены в развитии сюжета первые шаги, которые затем приведут к кульминации.

В-третьих, ступени перед кульминацией представляют собой ту часть хореографической композиции, где происходит действие. Конфликт, черты которого охарактеризовали в завязке, становится напряженным. Необходимо отметить, что ступени перед кульминацией действия могут состоять из нескольких моментов. Количество их и длительность, как правило,



определяют динамикой развертывания сюжета. От ступени к ступени она должна возрастать, подводить действие к кульминации [17, с. 34].

Кроме того, для определенных хореографических композиций характерна стремительно развивающаяся драматургия, другие, напротив, обладают плавным, замедленным ходом событий. В некоторых случаях, с целью подчеркивания силы кульминации, для контраста применяют снижение напряженности действия. Необходимо отметить, что в этой же части раскрывают различные стороны личности героев, выявляют главные направления развития их характеров, определяют линии их поведения. Действующие лица выступают во взаимодействии, в чем-то дополняют, а в чем-то противоречат друг другу.

Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел, все более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям. Отметим, что в этой части хореографической композиции в процессе развития действия для некоторых второстепенных персонажей может наступить кульминация их сценической жизни и даже развязка, но все это должно способствовать развитию драматургии спектакля, развитию сюжета, раскрытию характеров героев.

В-четвертых, кульминация является наивысшей точкой развития драматургии хореографической композиции. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев. Необходимо отметить, что в бессюжетном хореографическом номере кульминация должна выражаться соответствующим пластическим решением, интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, то есть композицией танца. Кульминации обычно соответствует также наибольшая эмоциональная наполненность исполнения [17, с. 36].

В-пятых, развязка завершает действие. Развязка может быть мгновенной, она может резко оборвать действие и стать финалом хореографической композиции, или, напротив, стать постепенной. Необходимо отметить, что развязка считается идейно-нравственным итогом

хореографической композиции, который зрителю нужно осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. В некоторых случаях автор подготавливает развязку неожиданно для зрителя, но и эта неожиданность должна быть рождена всем ходом действия.

Необходимо отметить, что все части хореографической композиции органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняя и развивая ее. Только синтез всех компонентов дает возможность автору организовать такую драматургию хореографической композиции, которая бы волновала, захватывала зрителя [17, с. 42].

Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец, длительность тех или иных сцен подчинялись главному замыслу, главной задаче, которую ставят перед собой создатели сочинения, а это, как правило, дает возможность появлению разнообразных, разноплановых хореографических композиций. Знание законов драматургии помогает автору сценария, хореографу, композитору в работе над сочинением, а также при анализе уже созданной хореографической композиции [21, с. 34].

Необходимо отметить, что развитие действия в хореографической композиции, как правило, организуется в хронологической последовательности. Однако это не единственный способ организации драматургии в хореографической композиции. В некоторых случаях действие организуют в виде рассказа одного из героев как его воспоминания. Необходимо отметить, что в балетных спектаклях XIX и даже XX века традиционен такой прием, как сон. Отметим, что примерами могут служить, например, картина «Тени» из балета «Баядерка» Л. Мин-куса, сцена сна в балете Минкуса же «Дон Кихот», сцена сна в балете «Красный мак» Р. Глиэра, а сон Маши в «Щелкунчике» П. Чайковского является сутью всего балета [20, с. 75].

Кроме того, драматург, создающий хореографическую композицию, должен не только изложить сюжет, который он сочинил, но и найти решение

этого сюжета в хореографических образах, в конфликте героев, в развитии действия с учетом специфики жанра. Такой подход не будет подменой балетмейстерской деятельности, это естественное требование к профессиональному решению драматургии хореографической композиции.

Необходимо отметить, что основой сюжета для хореографической композиции может быть какое-то событие, взятое из жизни (например, балеты: «Татьяна» А. Крейна (например, либретто В. Месхетели), «Берег надежды» А. Петрова (к примеру, либретто Ю. Слонимского), «Берег счастья» А. Спадавеккиа (например, либретто П. Аболимова), «Золотой век» Д. Шостаковича (к примеру, либретто Ю. Григоровича и И. Гликмана) либо концертные номера, такие как, например, «Чумацкие радости» и «Октябрьская легенда» (балетмейстер П. Вирский), «Партизаны» и «Два Первомая» (балетмейстер И. Моисеев) и др.) [20, с. 76].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что танец можно считать инструментом общественного физического и духовного воспитания, где танцевальный образ является одной из форм отражения действительности и обладает объективным познавательным и воспитательным значением.

Отметим, что художественный образ можно считать формой отражения (или воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиции эстетического идеала. На сегодняшний день при сочинении или анализе хореографической композиции выделяют пять главных частей: экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка.

Композиция танца включает в себя ряд компонентов. В нее входят: драматургия (содержание), музыкальное сопровождение, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все это подчинено одной задаче, а именно выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении.

Все части хореографической композиции органично связаны друг с другом, одна вытекает из другой, дополняет и развивает ее. Только синтез

всех компонентов дает возможность организовать такую драматургию хореографической композиции, которая бы волновала, захватывала зрителя. Музыкальное сопровождение придает пластике ритмическую основу, она характеризует ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность.

### **1.3 Роль руководителя хореографического любительского коллектива при постановке хореографических композиций**

Руководитель хореографического любительского коллектива является тем человеком, который сочиняет танцы, организует их постановку в хореографическом коллективе. Эта профессия творческая. Она требует от человека, который выбрал ее, очень многого: и знаний, и трудолюбия, и умения работать с людьми и, безусловно, таланта. Кроме того, руководитель хореографического любительского коллектива не только сочиняет хореографический текст, рисунок танца, то есть организует композицию танца, но и, применяя все средства хореографического искусства, стремится воплотить свой замысел в сценических образах, передать определенные чувства и мысли [9, с. 302].

Нужно отметить, что талант руководителя состоит из многих слагаемых: это, прежде всего, отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять разнообразные танцевальные композиции, а также знание балетной режиссуры, основ музыкальной драматургии, разносторонней эрудиции в отраслях искусства, литературы, изобразительного искусства, драматического театра, психологии, педагогики, знаний анатомии и физиологии.

Исследователи выделяют три типа руководителя-хореографа:

– во-первых, хореограф-сочинитель. Он должен обладать искусством сочинения танца, разбираться в музыкальном сопровождении, уметь

сочинять драматургию хореографической композиции, то есть сочинителем считается тот, кто сочиняет танец.

– во-вторых, хореограф-постановщик. Это тот, кто показывает сочиненную хореографическую композицию артистам.

– в-третьих, хореограф-репетитор. Это тот, кто должен отрепетировать постановку. В хореографических коллективах, как правило, эти типы объединяются в одном лице [9, с. 305].

Кроме того, руководитель хореографического любительского коллектива, кроме творческой деятельности выполняет функции организаторские, профессиональные и воспитательные.

Нужно отметить, что организаторская деятельность представляет собой работу по созданию коллектива, практическую работу по привлечению новых участников, составлению расписания. Отметим, что решение вопросов по материально-технической базе, приобретение репетиционной формы и реквизита, создание эскизов костюмов и их пошив и т.д. Ведение документации работы коллектива хореографом является залогом хорошей организации.

Кроме того, профессиональная деятельность определяет педагогическую работу, постановочно-репетиционную работу, концертную деятельность:

– во-первых, педагогическая работа, то есть систематическая учебно-тренировочная работа по овладению техникой танца, которая влияет на рост исполнительского мастерства танцоров. Организуется работа по проведению тренировочных занятий у палки и на середине зала. Нужно отметить, что особое место уделяют сочинению танцевальных композиций и разучиванию отдельных движений, которые в процессе будут применены в новых постановках.

– во-вторых, в постановочно-репетиционную работу входит работа над хореографической композицией (организация хореографических постановок, репетиционный процесс). Нужно отметить, что отобранные постановки

должны отражать целенаправленную работу в области профессиональной работы участников, расширению их жизненного и культурного кругозора, воспитание этического вкуса и заинтересованность самих участников в этих постановках. Отметим, что репетиционная работа представляет собой отработку новых постановок и раньше поставленных концертных номеров [9, с. 304].

Концертная деятельность подразумевает активное участие хореографического коллектива в концертной программе. Концертные выступления влияют на распространение танцевальной культуры и вовлекают в коллектив большое число новых участников. Отметим, что концерт является продуктом труда, отчетом перед зрителями, это тот творческий акт, ради которого учатся и трудятся артисты.

Воспитательная деятельность определяет мероприятия, которые пропагандируют художественный и эстетический вкус. Значительное место занимает лекционная пропаганда по вопросам теории и практики профессионального хореографического искусства. Также большую роль играет посещение выступлений профессиональных хореографических коллективов с последующим обсуждением. Отметим, что предусматривается подготовка и организация выставок и создание альбома о творческом пути коллектива.

Нужно отметить, что функции драматурга в хореографической композиции, с одной стороны, выполняются драматургом-сценаристом, а с другой, они развиваются, конкретизируются, находят свое «словесное» хореографическое решение в творчестве хореографа-сочинителя.

Драматург хореографической композиции, кроме знания законов драматургии вообще, должен иметь четкое представление о специфике выразительных средств, возможностях хореографического жанра. Изучив опыт хореографической драматургии предшествующих поколений, он должен как можно полнее раскрыть ее возможности [3, с. 112].

Необходимо подчеркнуть, что особенно важны 3 качества мастерства хореографа: эрудиция, способности, владение педагогической техникой. Раскроем их подробнее.

Во-первых, знания открывают горизонт культуры. Широта знаний играет большую роль для приобретения авторитета. Действия хореографа верны, если он научится постигать духовный мир людей [17, с. 32].

Во-вторых, способности, которые необходимы хореографу:

– профессиональная зоркость, то есть умение угадать состояние учеников по внешним проявлениям, вовремя поставить диагноз; требует развития наблюдательности;

– оптимистическое прогнозирование или педагогическое воображение, способность планировать итоги своей деятельности;

– таланты организатора, то есть возможность пополнять опыт руководителя;

– мобильность, адекватность реакции;

– педагогическая интуиция, которая создается на основе знаний, открывается в тяжелых случаях, во внезапных догадках, озарениях [17, с. 32].

В-третьих, в педагогическую технику входят методы влияния на участников коллектива. Необходимо подчеркнуть, что нужно научиться свободно управлять своим эмоциональным состоянием, влиять на людей с помощью интонации, мимики, жеста. Важным инструментом считается голос, его тембр, устойчивость, выразительность. Отметим, что он должен иметь не раздражающее и не убаюкивающее воздействие. Низкие тона больше подходят, чем высокие (высокие тона раздражают).

Необходимо подчеркнуть, что действия и мимика обладают не менее выразительной силой, чем слова. Мимика может дополнять, одухотворять речь, но нередко встречается мимика, которая не контролируется, с незапланированным итогом (к примеру, кто-нибудь гневается, а вокруг все смеются).

Нужно избегать двух неприятных моментов: чрезмерной динамичности лицевых мускул и бегающих глаз; статики мышц и каменного лица.

Перечислим главные приемы воспитательного воздействия:

Во-первых, к приемам воспитательного воздействия относится убеждение. Это означает доказать истинность словесно, то есть значит затронуть ум и эмоции в их единстве, изменить неправильные взгляды, связи между понятиями и сформировать новые. При этом нужно отметить, что надо быть объективным, устранить возражения и сомнения. Содержание и форма убеждения должны соответствовать уровню развития личности, учитывать индивидуальные способности. Для убеждения должна быть характерна эмоциональность, которая может вызвать разные переживания [17, с. 14].

Во-вторых, как дополнительный могут использовать метод внушения, то есть воздействие одного лица на другое, которое рассчитано на не критическое восприятие слов. Такое воздействие практикуют везде. При внушении необходима категоричность, давление воли. Необходимо подчеркнуть, что чем выше авторитет того, кто внушает, тем выше сила внушения. Длительный контакт в коллективе дает возможность психологического сближения и влияния. Отметим, что постепенно формируется и укрепляется влияние, которое находится в прямой зависимости от духовного богатства, которое связано с авторитетом и волей. Атмосфера доверия в коллективе дает возможность сопоставления своих знаний, умений. Это дает возможность каждому выразить свое отношение к явлениям жизни.

После того как хореограф разработал композицию, лексику, мизансцены, он может приступить к работе с танцорами, предварительно продумав методику преподавания, которая включает в себя 2 метода. Во-первых, поставить, потом отработать. Во-вторых, ставить по кускам и сразу отрабатывать.



Важно, что готовиться нужно к любому занятию. Нужно иметь с собой записанные особенности или рабочий план по тактам: с левой стороны такты и схемы движения, с правой какое движение сколько раз выполняется, с какой ноги, положения рук и т. д.

Необходимо подчеркнуть, что перед тем как разучивать танец, хореограф должен рассказать танцорам все, что входит в содержание танца, познакомить их с музыкальным сопровождением. Ему нужно добиться тщательно отработанных движений, яркой подачи материала и характера танца. Приведем алгоритм работы.

Во-первых, нужно познакомить исполнителей с номером. Кроме того, нужно дать прослушать музыкальное сопровождение, рассказать сюжет, увлечь, заинтересовать.

Во-вторых, необходимо распределить роли, персонажей, учесть при этом такие моменты, как: технические возможности танцоров; индивидуальные качества (кто-то «дробит», кто-то «крутит»); внешние качества (рост, лицо).

В-третьих, разучивание движений. Начинается на уроках. Приведем последовательность разучивания движений:

- движение показать без сопровождения и под музыкальное сопровождение;
- если сложное, разделить его на части;
- проучить под счет каждую часть, постепенно включая музыкальное сопровождение;
- медленно под счет соединить части, затем под музыкальное сопровождение, когда проучен весь материал, убыстрить темп до нужного;
- после разучивания движения тренируют выразительность и эмоциональность.

Разводку номера производят по постановочным этапам:

Во-первых, пройти пешком по рисунку.

Во-вторых, пройти по рисунку танцевальными движениями.

В-третьих, соединить эти 2 постановочных этапа.

Когда номер разведен, поставлен, начинают репетиции. Для начала проводят рабочие репетиции: на сцене; в костюмах; сводные репетиции. Следующим этапом являются прогоны. За ними идет генеральная репетиция со светом, с гримом. Отметим, что это пробный спектакль, где показывают первоначальную версию хореографической композиции. После генеральной репетиции встречаются изменения (сокращения, дополнения). [17, с. 25].

Необходимо подчеркнуть, что большое значение при создании образа героя имеет знание хореографом психологии. Кроме того, это дает возможность не только понимать встречающиеся в жизни характеры людей, но и правильно выстраивать для начала в своем воображении, а потом и на сцене линию поведения героев хореографической композиции.

Танцевальное искусство и музыкальное сопровождение связаны между собой. Музыкальное сопровождение придает пластике ритмическую основу, она характеризует ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Кроме того, про музыкальное сопровождение справедливо говорят, что это душа танца. Именно поэтому постановка хореографических композиций всегда требуют от хореографа точного и тонкого ощущения образного строя, стилевой природы, национальной характерности музыкального письма в хореографической композиции, которую он задумал выразить языком пластики, языком танца.

Какие выразительные средства использует хореограф для создания сценического образа в хореографическом искусстве? Отметим, что едва ли не основное значение имеет танцевальный язык: именно через пластику, через танцевальный язык зритель воспринимает замысел хореографа. Но важны не только «слова», не только лексика, свойственная тому или иному персонажу, но и интонация его пластической речи, жесты, позы, мимика [17, с. 18].

Необходимо подчеркнуть, что «поза» является составной частью каждого движения. Поза является положением, принимаемым человеческим телом. В хореографии поза – это остановка в движении, его исходные или

конечные моменты, поза – неотъемлемая часть движения. Когда найден яркий характер, поза является ключом к раскрытию образа, особенно в классике.

Кроме того, мимика – это игра лица, которая передает эмоциональное состояние, реакцию на те или иные события, действия.

Ракурс – это расположение танцора относительно зрителя или другого танцора. Ракурс служит для наиболее эффективной передачи движения в пространстве. Правильный выбор ракурса помогает ярче воспринимать движения.

Отметим, что язык жестов включает знаки, используемые для языкового общения наряду со звуковой речью или взамен ее. С научной точки зрения жест – «любой знак, производимый головой, рукой, ногой, телом и выражающей эмоции или сообщающей информацию». Необходимо подчеркнуть, что иногда хореограф выносит на сцену мельчайшие детали, бытовые подробности, и заслоняет главное, в результате чего хореографическая композиция теряет свою художественную ценность [17, с. 18].

Образ современника обязательно должен иметь индивидуальные черты. Здесь нельзя идти по линии сглаживания, нивелирования, образных характеристик.

Во-первых, определить жанр, содержание, музыкальную драматургию.

Во-вторых, определить форму. Форма может быть простой или сложной. Сложная включает, например, куплет, припев, нужно установить, из скольких частей состоит хореографическая композиция, как они соотносятся по длительности, как повторяются.

В-третьих, разбирается каждая часть, делится на периоды, фразы.

В-четвертых, уточнить музыкальные темы, характер, ритмический рисунок, музыкальный размер, динамические оттенки, акценты [17, с. 18].

Необходимо подчеркнуть, что в результате этой работы руководитель полностью осваивает содержание, форму и композиционную структуру

музыкального сопровождения. Музыка обычно заучивается наизусть. Освоив музыкальное сопровождение, его драматургию, хореограф прослеживает слияние музыкального сопровождения и танца. Согласовываются все мельчайшие детали сценического действия и отражение его в музыкальном сопровождении.

Кроме того, в процессе этой работы все более конкретнее становится хореографическое видение частей, рисунков, фрагментов танца. Все это руководитель фиксирует, указывает, на какую часть музыкального сопровождения планируется исполнение данного фрагмента. Начинается творческий процесс, то есть продумывание композиции танца [17, с. 27].

С помощью концертмейстера определяют следующие параметры: жанр музыкального произведения; содержание; музыкальную драматургию; музыкальную форму (двухчастную, трехчастную).

Возможны следующие варианты:

- 1) 2 периода – простая двухчастная форма, простая трехчастная форма (АВА);
- 2) куплетная форма;
- 3) вариативная форма;
- 4) рондо – чередование одного построения с другими построениями (АВАСА);
- 5) сюжетная форма сочетает принципы контрастности, видоизменения, переработки и повторности;
- 6) смешанная форма – рондо-соната;
- 7) полифонические формы – канон, фуга, полифонические вариации [17, с. 27].

В-пятых, нужно определить части музыкального произведения, сколько раз повторяются динамические оттенки, характер. Звучность при исполнении.

В-шестых, необходимо определить характер каждой части (острый, резкий, игривый, мягкий, воздушный, шутливый, легато, стаккато).

В-седьмых, нужно разделить каждую часть музыкального произведения на периоды, предложения, музыкальные фразы.

Необходимо подчеркнуть, что период является построением, в котором изложена более или менее завершенная музыкальная мысль. Кроме того, обычно период состоит из двух сходных по строению частей предложений, каждая из которых содержит 4 или 8 тактов. Иногда предложения не равны между собой, второе расширено.

Отметим, что фраза является любой законченной небольшой частью музыкальной темы. Необходимо подчеркнуть, что в 16-тактном периоде фраза 4 такта, в 12-тактном 3 такта, в 6-тактном 2 такта [9, с. 22].

В-восьмых, уяснить музыкальные темы. Например, установить, сколько времени отводится на каждого персонажа.

В-девятых, определить ритмический рисунок, подчеркнуть ритмические доли (синхронность). Указать несовпадение ритмических и метрических долей (синкопа).

Хореографический рисунок представляет собой расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, и зафиксируем эти передвижения на листе бумаги, то тем самым мы зафиксируем хореографический рисунок.

Кроме того, хореографический рисунок, как и вся композиция, должен быть подчинен основной идее хореографической композиции, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Хореографический рисунок организует движение танцующих, систематизирует их, способствует наиболее яркому выявлению на сцене хореографического текста.

Различные построения и перестроения оказывает на зрителя определенное психологическое воздействие:

- во-первых, горизонтальное – спокойный, статичный характер;
- во-вторых, вертикальный – возвышенный характер;

– в-третьих, диагональное – возбуждающий, динамичный характер [17, с. 34].

Нужно отметить, что сцена обязательно предполагает точку восприятия, и хореографический рисунок строится по сценическим законам. Сценическое восприятие осуществляется только с одной стороны, и хороший хореограф отмечает, как расположены места, и делает так, чтобы хореографический рисунок смотрелся из любой точки зала.

При сочинении танца также широко используется принцип лейтмотива, повтора композиционного рисунка. В эту часть нередко включаются специфические движения, жесты, позы, игровые моменты, которые также проходят через весь номер. Нужно отметить, что они чаще всего завершают хореографический рисунок, танцевальную комбинацию, фигуру танца, придают ему своеобразие, оригинальность. Контрастность является одним из активных средств выразительности в хореографии. Так, ярким, впечатляющим становится и простой рисунок, если перед ним шел сложный [17, с. 35].

Говоря об объемности в композиционном построении танца, мы рассматриваем как отдельную геометрическую форму, так и совокупность нескольких геометрических форм. Объемность предполагает возможность показать не только конкретную геометрическую форму со всех сторон, но и создать условия для воздействия такого построения на зрителя.

Отметим, что пример объемной фигуры на сцене – диагональ, которая создает условия восприятия трехмерного пространства, тогда как законченная шеренга позволяет представить только высоту и ширину, колонна – высоту. Несколько факторов влияют на создание объемности: объемность возникает за счет движения самой геометрической формы в пространстве и за счет верхнего рисунка.

Выделим основные виды хореографического рисунка:

- 1) статический рисунок – неподвижный рисунок.

2) одноплановый рисунок – все танцоры находятся на общей танцевальной площадке, на одном уровне.

3) многоплановый – танцоры находятся на разных танцевальных площадках, на разных уровнях.

4) многоярусные построения, например «Крепость» в армянских танцах: на плечи одних становятся другие, и совершается движение по кругу [17, с. 36].

5) симметричный рисунок – зеркальное отражение, например два круга. Асимметричные рисунки. В таких рисунках танцор или группы танцоров находятся на неодинаковом расстоянии друг от друга или располагаются асимметрично по отношению к центру сцены. При использовании такого типа рисунка хореограф должен учитывать, что при восприятии зритель может следить только за одним танцором или группой и при достаточно большом интервале между танцорами общий рисунок или хореографический текст может быть не воспринят.

б) динамические рисунки. Это достаточно распространенный тип рисунков в народном танце. К ним можно отнести, например, «Мельницу», «Цветок», «Волну», «Шен» и тому подобные перестроения. Нужно отметить, что по характеру используемых линий можно различать следующие рисунки: линейные; круговые и дугообразные; в ряде национальных танцев, а также шоу, широко используется верхний рисунок. Геометрические рисунки: круг, квадрат, треугольник. Орнаментальные – витиеватые. Ломанные, зигзагообразные, различные переплетения [17, с. 37].

Верхний рисунок – платки, ленты, шарфы, волосы, юбки и др.

Хореограф является тем человеком, который сочиняет танцы, организует их постановку в хореографическом коллективе. Хореограф не только сочиняет хореографический текст, рисунок танца, то есть организует композицию танца, но и, применяя все средства хореографического искусства, стремится воплотить свой замысел в сценических образах, передать определенные чувства и мысли. Необходимо подчеркнуть, что

особенно важны 3 качества мастерства хореографа: эрудиция, способности, владение педагогической техникой. Исследователи выделяют три типа руководителя-хореографа: хореограф-сочинитель, хореограф-постановщик, хореограф-репетитор.

Динамизм развития современного общества обуславливает то, что профессиональная деятельность хореографа предполагает необходимость непрерывного образования, готовность к постоянному повышению своей профессиональной компетенции. Поэтому в процессе профессиональной подготовки хореографа необходимо не только формировать предметные знания и умения, но и содействовать развитию тех личностных качеств, которые позволили бы в будущем решать новые профессиональные задачи.



## ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ ДЛЯ КОЛЛЕКТИВА ЭСТРАДНО-БАЛЬНОГО ТАНЦА

### 2.1 Хореографическая композиция «Прощание с любимым»

Почти каждый человек сталкивался в жизни с ситуацией, когда расстаешься с другим человеком, пусть не навсегда, но на минуту или на час, на день, на месяц, на десять лет или больше... Самое сложное из этого - расставание, когда ты понимаешь, что вы больше никогда не увидите. Расставание – одно из самых сильных чувств. Ты безумно скучаешь, тебе грустно, тебе больно ... Ничего не радует, мир тускнеет.

Когда ты расстаешься не навсегда, рано или поздно приходит момент встречи. Это замечательно! Великолепно! Превосходно! Поэтому в некоторых случаях, расставания полезная штука. Ведь без расставания е бывает встречи.

Но когда приходит осознание, что этого человека ты больше никогда, никогда не увидишь, то в роковой момент ты жалеешь о том, что проводил с этим человеком слишком мало времени. Но, к превеликому сожалению, прошлое уже не вернуть, и остается лишь насладиться последними минутами вместе с этим человеком.

Главными героями данной композиции являются молодой человек и девушка, которые безумно любят друг друга. Девушка замужем, но мужа бросить боится. Каждый раз молодой человек боится, что их встреча будет последней, и она больше не придет, так как встречаются они в тайне по ночам.

**Экспозиция.** Главный герой, молодой человек, ждет свою любимую на долгожданную встречу.

**Завязка.** Девушка приходит на встречу.

**Кульминация.** Выражение чувств друг к другу.

**Развязка.** Главная героиня, девушка, прощается с любимым и уходит навсегда.

Музыкальная композиция «My All», исполнитель Mariah Carey. Стихи:

Mariah Carey. Walter Afanasieff

Композитор: Mariah Carey. Walter Afanasieff

Запись танца произведена в таблице 1.

Условные обозначения:

М- молодой человек,

Д - девушка.

Таблица 1

1-9 такт	На начало музыки исполнитель М выходит из левой кулисы, смотрит по сторонам, на часы, ожидая девушку на встречу
10 такт	Исполнитель М исполняет 2 поворота с исполнителем Д влево
11 такт	Исполнители М и Д выполняют основной шаг Румбы
12 такт	Исполнители М и Д выполняют поворот под левой рукой
13-15 такт	Исполнители М и Д выполняют движение «Кукарача»
16-19 такт	Исполнители М и Д выполняют поддержку: Д2 выполняет шпагат
20 такт	Д выполняет ронд правой ногой
21-22 такт	Исполнители М и Д выполняю «восьмерку» бедрами на месте
23-24 такт	Д выполняет 2 поворота под левой рукой у исполнителя М

25 такт	Исполнители М и D выполняют позировку на месте
26-30 такт	Исполнители М и D выполняют подготовку к поддержке, выход на поддержку, исполнитель М кружит исполнителя D на руках
31-34 такт	Исполнители М и D выполняют основной шаг Румбы, выход в «Веер», «Веер»
35-38 такт	Исполнители М и D выполняют «восьмерку» бедрами на месте и позировку на месте, выход на поддержку
39-41 такт	Исполнители М и D выполняют поддержку, исполнитель D выполняет «релеве лян»
42-45 такт	Исполнители М и D выполняют «усложненное раскрытие» трижды в диагональ, к.п. - теневая
46-48 такт	Исполнитель D выполняет «ронд» левой ногой, один поворот до положения лицом к партнеру
49-50 такт	Исполнители М и D выполняют позировку на месте
51-54 такт	Исполнители М и D выполняют движение «скользящие дверцы», исполнитель М в конце исполняет поворот на месте влево
55-57 такт	Исполнители М и D выполняют позировку, исполнитель D выполняет вращение в диагональ, исполнитель М подбегает к партнерше и останавливает ее
58 такт	Исполнители М и D выполняю подготовку на поддержку
59-64 такт	Исполнители М и D выполняют поддержку: верхняя поддержка на вытянутых руках во вращении
65-72 такт	Исполнители М и D выполняют ряд поддержек и поз
73-78 такт	Исполнители М и D выполняют позировку на месте,

	исполнитель D уходит со сцены медленными шагами в правую кулису, исполнитель M остается на сцене до окончания музыки
--	--

### Запись танца

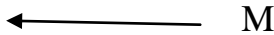
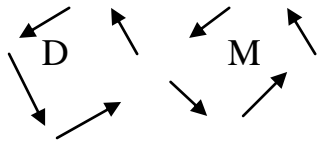
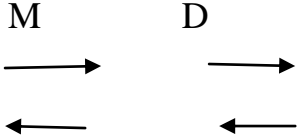

Рисунок танца приведён в таблице 2.

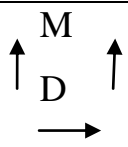
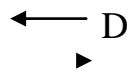
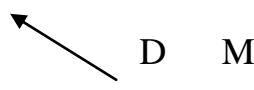
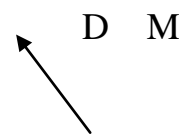
Обозначения:


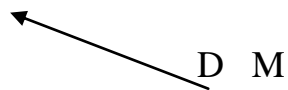
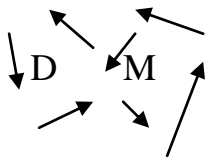
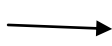
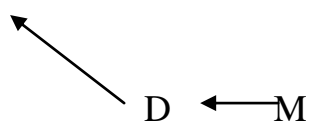
M и D – исполнители;


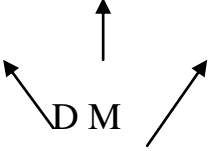
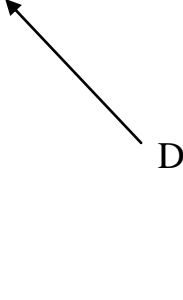
————→ – движение;

Таблица 2

Рисунок	Описание
	<p><b>1-9 такт</b></p> <p>На начало музыки исполнитель M выходит из левой кулисы, стоя на середине сцены</p>
	<p><b>10 такт</b></p> <p>На 10 такт M и D выполняют два поворота вокруг себя влево</p>
	<p><b>11 такт</b></p> <p>На 11 такт M и D выполняют основной шаг Румбы</p>
<p>D M</p>	<p><b>12 такт</b></p> <p>На 12 такт M и D выполняют поворот под рукой на месте</p>
	<p><b>13-15 такт</b></p> <p>Исполнители M и D выполняют</p>

	движение «Кукарача» с продвижением
	<p><b>16-19 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют поддержку: Д выполняет шпагат</p>
	<p><b>20 такт</b></p> <p>На 20 такт Д выполняет высокий ронд правой ногой</p>
<p style="text-align: center;">D      М</p>	<p><b>21-22 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют «восьмерку» бедрами на месте</p>
	<p><b>23-24 такт</b></p> <p>Д выполняет 2 поворота под левой рукой у М с продвижением влево</p>
<p style="text-align: center;">D М</p>	<p><b>25 такт</b></p> <p>На 25 такт М и Д выполняют позировку на месте</p>
	<p><b>26-30 такт</b></p> <p>М и Д выполняют подготовку к поддержке, выход на поддержку, исполнитель Д1 кружит исполнителя Д2 на руках двигаясь по сцене вправо</p>
<p>М Д    →</p> <p>←</p>	<p><b>31-34 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют основной шаг Румбы, выход в «Веер», «Веер»</p>
<p style="text-align: center;">D М</p> <p style="text-align: center;">↔</p>	<p><b>35-38 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют «восьмерку» бедрами на месте и</p>

	позировку на месте, выход на поддержку
D M 	<b>39-41 такт</b> М и D выполняют поддержку, исполнитель D выполняет «релевант»
	<b>42-45 такт</b> Исполнители М и D выполняют «усложненное раскрытие» трижды в диагональ, к.п. – тeneвая
	<b>46-48 такт</b> D выполняет «ронд» левой ногой, один поворот до положения лицом к партнеру
M D	<b>49-50 такт</b> Исполнители М и D выполняют позировку на месте
M D 	<b>51-54 такт</b> Исполнители М и D выполняют движение «скользящие дверцы», исполнитель М в конце исполняет поворот на месте влево
	<b>55-57 такт</b> М и D выполняют позировку, исполнитель D выполняет вращение в диагональ, исполнитель М подбегает к партнерше и останавливает ее

<p style="text-align: center;">M D</p>	<p style="text-align: center;"><b>58 такт</b></p> <p>Исполнители М и D выполняют подготовку на поддержку</p>
<p style="text-align: center;">   M D </p>	<p style="text-align: center;"><b>59-64 такт</b></p> <p>Исполнители М и D выполняют поддержку: верхняя поддержка на вытянутых руках во вращении с продвижением к задней кулисе</p>
<p style="text-align: center;">   D M </p>	<p style="text-align: center;"><b>65-72 такт</b></p> <p>М и D выполняют ряд поддержек</p>
<p style="text-align: center;">   D  M </p>	<p style="text-align: center;">73-78 такт</p> <p>Исполнители М и D выполняют позировку на месте, исполнитель D уходит со сцены медленными шагами в правую кулису, исполнитель М остается на сцене до окончания музыки</p>

## 2.2 Хореографическая композиция «Случайная встреча»

В этом мире каждая встреча и случай, с которым мы сталкиваемся, служит определенной цели. Ничего не происходит случайно. Иногда в нашу жизнь приходят люди, которые должны остаться там навсегда. Может быть, они должны преподать нам урок или нечто подобное. Мы должны быть открыты этим урокам и все, что их сопровождает, включая боль и страдания. Некоторые дороги, на которые мы вступаем, бывают трудными, но все они важны на нашем жизненном пути. Жизнь – это настоящая тайна, и если мы

будем внимательны, сама Вселенная будет нам помогать, хотя мы можем этого и не замечать.

Иногда люди или события входят в нашу жизнь, чтобы создать пункт остановки для нас. Они не позволяют нам двигаться дальше, пока мы не поймем, что нам нужны изменения.

Иногда в жизни мы встречаем людей, которые должны напомнить нам о пути, по которому мы должны идти. Часто эти люди временные, но они оставляют продолжительные изменения в нашей душе.

Некоторые люди предназначены для того, чтобы помогать нам расти, как личности. Они учат нас вещам, которые мы не могли бы усвоить сами.

Иногда нам встречаются люди, которые входят в нашу жизнь и оставляют для нас место. Они могут завести незначительный разговор, и часто мы даже не знаем их имени. Это может быть незнакомец в автобусе или работник в кафе.

Когда мы готовы, Вселенная посылает того, кто остается с нами навсегда, того, кто является нашей судьбой.

Мы также встречаем многих людей, которые остаются с нами, когда дело касается крепкой дружбы или семьи, и этот человек делает нашу жизнь намного лучше.

Главными героями данной композиции являются молодой человек и девушка, которые не знакомы. Молодой человек отдыхает в парке на скамье в летний теплый вечер, читая прессу. Девушка в хорошем настроении, прогуливаясь по парку, увидела интересного молодого человека, который мог бы составить ей компанию на вечер, а может на всю жизнь. Она привлекла его внимание, используя разные женские хитрости и тут началось... Между молодыми людьми промелькнула искра и у них завязались отношения.

**Экспозиция** начинается с того, что молодой человек сидит на лавочке и читает газету. Девушка прогуливаясь по парку, замечает интересного молодого человека.



В **завязке** происходит знакомство главных героев.

**Кульминация.** Главные герои проявляют симпатию друг к другу

**Развязка.** Итогом случайной встречи стало продолжение отношений.

Музыкальное сопровождение: Майк Науменко и «Зоопарк» «Я люблю буги-вуги».

Запись танца произведена в таблице 3.

Условные обозначения:

D1 – молодой человек,

D – девушка.

Таблица 3

1-6 такт	Номер начинается с точки. На сцене на стуле сидит исполнитель М. Первый такт пропускается. На втором и третьем такте выходит исполнитель D.
7-14 такт	Исполнитель D акцентирует каждую сильную долю позировкой.
15-16 такт	Исполнитель D обходит исполнителя М со спины и вырывает из его рук газету
17-22 такт	Исполнитель D поднимает исполнителя М со стула за шею зонтом. Исполнитель М выполняет вращение и кладет зонт на стул.
23-24 такт	Исполнители М и D выполняют «цыплячий шаг»
25-26 такт	Исполнитель D выполняет поворот влево и толкает исполнителя М. Исполнитель М выполняет шаги назад и готовится к поддержке. Исполнитель D становится спиной к партнеру, ноги по второй позиции
27-28 такт	Исполнитель М выполняет скольжение по полу и поворачивается на спину. Исполнитель D выполняет шаги вперед по второй позиции
29-30 такт	Исполнитель D разворачивается и поднимает

	исполнителя М с пола за галстук
31-32 такт	Исполнители выполняют «цыплячий шаг»
33-36 такт	Исполнители М и D выполняют основной шаг с двойным поворотом, к.п. лицевая
37 такт	Исполнители М и D выполняют «волну» в лицевой позиции, к.п. раскрытие
38-40 такт	Исполнители М и D выполняют 3 пивотных поворота
41-46 такт	Исполнители М и D выполняют позировки
47-48 такт	Исполнители М и D выполняют основной шаг на киках
49-50 такт	Исполнители М и D выполняют указательный жест и медленный поворот вправо, боковую «волну» синхронно
51-54 такт	Исполнители М и D выполняют «цыплячий шаг» в продвижении, поворот друг от друга на шагах
55 такт	Исполнители М и D выполняют «цыплячий шаг на месте
56-57 такт	Исполнители М и D выполняют до-за-до на шаге «шоссе»
58-59 такт	Исполнитель D выполняет поворот под руками М (1/2 такта), исполнитель М выполняет поворот под руками D (1/2 такта); следующий такт повтор предыдущего
60 такт	Исполнители М и D выполняют позировку
61-62 такт	Исполнители М и D выполняют подтягивание корпуса друг к другу, друг от друга (повтор 2 раза)
63-64 такт	Исполнители М и D выполняют «шассе» в диагональ с разных ног, 3 пивотных поворота
65-66 такт	Исполнители М и D выполняют позировку
67 такт	Исполнитель М выполняет основной шаг

68 такт	Исполнитель D выполняет «цыплячий шаг» в продвижении
69-70 такт	Исполнители M и D сходятся, подготавливаются к поддержкам
71-86 такт	Исполнители M и D выполняют поддержки
87-90 такт	Исполнители M и D акцентируют сильные доли хлопками в ладошки
91-92 такт	Исполнители M и D выполняют «цыплячий шаг» в открытой позиции с продвижением вперед
93-97 такт	Исполнители M и D выполняют комбинацию киков
98-99 такт	Исполнители M и D выполняют поворот друг от друга на шагах
100-105 такт	Исполнители M и D выполняют комбинацию киков
106 такт	Исполнители M и D выполняют позировку, «волну»
107-112 такт	Исполнители M и D выполняют верхние поддержку
113-114 такт	Исполнитель D выполняет 4 быстрых поворота под левой рукой исполнителя M с продвижением
115-118 такт	Исполнители M и D выполняют различные позировки
119 такт	Исполнители M и D бегут в направлении стула и исполнитель M берет зонт
120 такт	Исполнители M и D садятся на стул, раскрывают зонт и прячутся за ним

### Запись танца


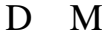
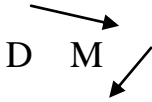
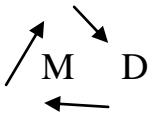
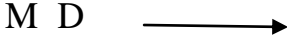
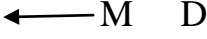
Рисунок танца приведён в таблице 4.

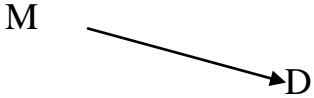
Обозначения:

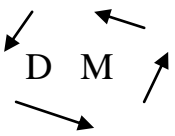
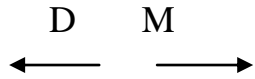
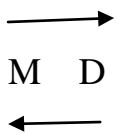

M и D – исполнители;

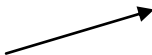
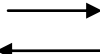

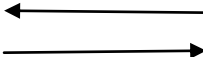


→ – движение;

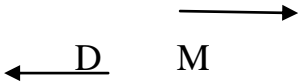

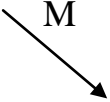


Таблица 4

Рисунок	Описание
 <p>D → M</p>	<p><b>1-6 такт</b></p> <p>Номер начинается с точки. На сцене на стуле сидит исполнитель М. Первый такт пропускается. На втором и третьем такте выходит исполнитель D.</p>
 <p>D M</p>	<p><b>7-14 такт</b></p> <p>Исполнитель D акцентирует каждую сильную долю позировкой.</p>
 <p>D M</p>	<p><b>15-16 такт</b></p> <p>D обходит исполнителя М со спины и вырывает из его рук газету</p>
 <p>M D</p>	<p><b>17-22 такт</b></p> <p>Исполнитель D поднимает исполнителя М со стула за шею зонтом. Исполнитель М выполняет вращение вокруг себя</p>
 <p>M D →</p>	<p><b>23-24 такт</b></p> <p>Исполнители М и D выполняют «цыплячий шаг» с продвижением влево</p>
 <p>← M D</p>	<p><b>25-26 такт</b></p> <p>D выполняет поворот влево и толкает исполнителя М. Исполнитель М выполняет шаги назад и готовится к поддержке.</p>

	<p><b>27-28 такт</b></p> <p>Исполнитель М выполняет скольжение по полу и поворачивается на спину. Исполнитель D выполняет шаги вперед по второй позиции</p>
<p>M D</p>	<p><b>29-30 такт</b></p> <p>D разворачивается и поднимает исполнителя М с пола за галстук</p>
<p style="text-align: center;">↑ M D</p>	<p><b>31-32 такт</b></p> <p>Исполнители выполняют «цыплячий шаг» к задней кулисе</p>
<p>M      ←      →      D</p>	<p><b>33-36 такт</b></p> <p>Исполнители М и D выполняют основной шаг с двойным поворотом, к.п. лицевая</p>
<p style="text-align: center;">D M</p>	<p><b>37 такт</b></p> <p>Исполнители М и D выполняют «волну» в лицевой позиции, к.п. раскрытие</p>
<p>D M      ↗</p>	<p><b>38-40 такт</b></p> <p>Исполнители М и D выполняют 3 пивотных поворота по диагонали</p>
<p>D M</p>	<p><b>41-46 такт</b></p> <p>Исполнители М и D выполняют позировки</p>
<p style="text-align: center;">D      M ↓      ↓</p>	<p><b>47-48 такт</b></p> <p>Исполнители М и D выполняют основной шаг на «киках» с</p>

	продвижением вперед
	<p><b>49-50 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют указательный жест и медленный поворот вправо, боковую «волну» синхронно</p>
	<p><b>51-54 такт</b></p> <p>М и Д выполняют «цыплячий шаг» в продвижении, поворот друг от друга на шагах</p>
<p>D M</p>	<p><b>55 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют «цыплячий шаг на месте»</p>
	<p><b>56-57 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют «до-за-до» на шаге «шоссе»</p>
<p>D M</p> 	<p><b>58-59 такт</b></p> <p>Д выполняет поворот под руками с продвижением вперед М (1/2 такта), исполнитель М выполняет поворот под руками Д (1/2 такта); следующий такт повтор предыдущего</p>
<p>D M</p>	<p><b>60 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют позировку на середине сцены</p>
<p>D M</p> 	<p><b>61-62 такт</b></p> <p>Исполнители М и Д выполняют подтягивание корпуса друг к другу, друг от друга (повтор 2 раза)</p>
	<b>63-64 такт</b>

<p>D M</p> 	<p>М и D выполняют «шассе» в диагональ с разных ног, 3 пивотных поворота</p>
<p>D M</p>	<p><b>65-66 такт</b> Исполнители М и D выполняют позировку</p>
<p>M D</p> 	<p><b>67 такт</b> Исполнитель М выполняет основной шаг</p>
<p>D</p> 	<p><b>68 такт</b> Исполнитель D выполняет «цыплячий шаг» в продвижении</p>
<p>D M</p> 	<p><b>69-70 такт</b> М и D сходятся, подготавливаются к поддержкам</p>
<p>M D</p>	<p><b>71-86 такт</b> Исполнители М и D выполняют комбинацию поддержек</p>
<p>D M</p> 	<p><b>87-90 такт</b> Исполнители М и D акцентируют сильные доли хлопками в ладошки двигаясь вперед на зрителя</p>
<p>DM</p> 	<p><b>91-92 такт</b> М и D выполняют «цыплячий шаг» в открытой позиции с продвижением вперед</p>
<p>D M</p>	<p><b>93-97 такт</b> Исполнители М и D выполняют комбинацию киков</p>
	<p><b>98-99 такт</b></p>

	<p>Исполнители М и D выполняют продвижение по кругу друг от друга на шагах</p>
<p>M D</p>	<p><b>100-105 такт</b> Исполнители М и D выполняют комбинацию киков</p>
<p>M <math>\longleftrightarrow</math> D</p>	<p><b>106 такт</b> М и D выполняют позировку, «волну»</p>
<p> M D</p>	<p><b>107-112 такт</b> Исполнители М и D выполняют ряд верхних поддержек</p>
<p>D M </p>	<p><b>113-114 такт</b> Исполнитель D выполняет 4 быстрых поворота под левой рукой исполнителя М с продвижением</p>
<p> M D</p>	<p><b>115-118 такт</b> Исполнители М и D выполняют комбинацию из позировок</p>
<p> M D</p>	<p><b>119-120 такт</b> Исполнители М и D бегут в направлении стула и садятся на него</p>



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос технологии постановки хореографических композиций для хореографического любительского коллектива эстрадно-бального танца является на сегодня очень важным. В основном исследователи обращают внимание на постановку хореографических композиций отдельно для коллектива эстрадных танцев и отдельно для коллектива бальных танцев. Сегодня мы очень часто можно встретить на танцевальных конкурсах коллективы эстрадно-бального танца.

В работе рассмотрен эстрадный танец и его особенности: четкая драматургическая основа, лаконичность, разнообразие средств выразительности хореографии, содержание элементов неожиданности в характере исполнения или постановочных решениях.

Отдельно рассмотрена история возникновения бальных танцев и их «настоящее».

Определена роль руководителя хореографического любительского коллектива в постановке хореографических композиций для коллектива эстрадно-бального танца. Руководитель является тем человеком, который сочиняет танцы, организует их постановку в хореографическом коллективе. Он не только сочиняет хореографический текст, рисунок танца, то есть организует композицию танца, но и, применяя все средства хореографического искусства, стремится воплотить свой замысел в сценических образах, передать определенные чувства и мысли.

Актуальность темы заключается в том, что танец содержит в себе огромное богатство для успешного художественного и нравственного воспитания, в нем сочетаются эмоциональная сторона искусства. Танец дарит радость танцору и зрителю, танец раскрывает духовные силы, воспитывает художественный вкус и любовь к прекрасному. Для руководителя хореографического любительского коллектива возможности эстрадно-

бального танца - это прекрасный инструмент для многостороннего развития личности учащихся.

В теоретическом осмыслении темы выпускной квалификационной работы можно выделить:

1. Исследования по историческим аспектам эстрадных и бальных танцев (Н.А. Дмитриева, Р.В. Захаров, М. Кнастер, В.М. Красовская и др).

2. Исследования, в которых описывается создание хореографической композиции (Л.Д. Блок, Н.В. Соковицова, Н.И. Тарасов, Ж.Ж. Новер и др.).

3. Исследования, в которых раскрывается роль хореографа при постановке хореографических композиций для коллектива эстрадно-бального танца (А.В. Мелехов, А.Я. Ваганова, И.Г. Есаулов и др.).

В данной выпускной квалификационной работе мной была достигнута цель: создание двух хореографических композиций по технологии постановки хореографических композиций для коллектива эстрадно-бального танца на студентах 5 курса ИМХО УрГПУ.

Также были выполнены задачи:

1. Изучение литературы по теме исследования.

2. Раскрытие исторических аспектов развития эстрадных и бальных танцев.

3. Представление технологии создания хореографических композиций.

3. Анализ роли руководителя хореографического любительского коллектива при постановке хореографических композиций для коллектива эстрадно-бального танца.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агрипина Я.В. Статьи, воспоминания, материалы [Текст] / Я.В. Агрипина. – М.: Искусство, 1958. – 343 с.
2. Александрова, Н.А. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий [Текст] / Н.А. Александрова. – СПб.: Лань, 2011. – 624 с.
3. Блок, Л.Д. Классический танец: История и современность [Текст]: учеб. пособие / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
4. Богданов, Г.Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения [Текст]: учеб. пособие / Г.Ф. Богданов. – М.: ВЦХТ, 2007. – 192 с.
5. Ваганова, А.Я. Основы классического танца [Текст]: учеб. пособие / А.Я. Ваганова. – М.: Лань, 2007. – 192 с.
6. Данциг, Р.В. Воспоминания Нуреева. След Кометы. [Текст] / Р.В. Данциг. – Геликон Плюс, Санкт-Петербург, 2011. – 386 с.
7. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств [Текст] / Н.А. Дмитриева, Аст-Пресс, Москва 2000. – 552 с.
8. Есаулов, И.Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера [Текст]: учеб. пособие / И.Г. Есаулов. – Ижевск: Удмуртский университет, 2000. – 32 с.
9. Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера [Текст]. – М. : Искусство, 1954. – 430 с.
10. Захаров, Р.В. Слово о танце [Текст]: учеб. пособие / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1999. – 254 с.
11. Иванова, И.А. Многообразие русского танца [Текст] / И.А. Иванова // Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. – М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011. – 248 с.
12. Кнастер Мирка Мудрость тела [Текст] / Мирка Кнастер. – М.: Норма, 250 с.

13. Костровицкая, В.С. Классический танец. Слитные движения. Руки.[Текст]: учебное пособие / В.С. Костровицкая. – Спб.: Лань, 2009. – 128 с.
14. Красовская В.М. Балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века [Текст]: учебное пособие / В.М. Красовская. – Л., 1979. – 320 с.
15. Кузнецов, Е. Из прошлого русской эстрады [Текст] / Е. Кузнецов. – М. : Искусство, 1958. – 250 с.
16. Маджони, А. История бального танца [Текст]: учеб. пособие / А. Маджони. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 96 с.
17. Мелехов, А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца [Текст]: учеб. пособие / А.В. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.
18. Никитин, В.Ю. Композиция и постановка в современной хореографии [Текст]: учеб. пособие / В.Ю. Никитин. – М.: Норма. – 2011. – 250 с.
19. Новерр, Ж.Ж. Письма о танце и балете [Текст] / Ж.Ж. Новерр. – М.: Искусство, 1965. – 375 с.
20. Попова, Т.В. О музыкальных жанрах [Текст]: учеб. пособие / Т.В. Попова. – М.: Сов. Композитор, 1981. – 154 с.
21. Регаццони, Г. Бальные танцы [Текст] / Г. Регаццони. – М.: БММ АО, 2001. – 192 с.
22. Рыбакова, Е.Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России [Текст] / Е.Л. Рыбакова // Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологи. – СПб.: 2007.
23. Слонимский, Ю.Б. Драматургия балетного театра [Текст] / Ю.Б. Слонимский. – М., 1977. – 344 с.
24. Смирнов, И.В. Искусство балетмейстера [Текст] / И.В. Смирнов. – М., 1986. – 192 с.

25. Соковикова, Н.В. Национальный танец как средство развития генетической отзывчивости на национальную музыку детей дошкольного и младшего школьного возраста [Текст] / Н.В. Соковикова // Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. – М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011. – 248 с.

26. Тарасов, Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства [Текст] / Н.И. Тарасов. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.

27. Ханнес, А. Энциклопедия кругосвет. Балет [Текст] / А. Ханнес, Ю.Л. Авербах. – М.: Норма, 2010. – 170 с.

28. Хрусталева, М. Эстрадный танец [Текст] / М. Хрусталева. – М.: Театр, 1964. – № 9.

29. Шереметьевская, Н.В. Танец на эстраде [Текст] / Н.В. Шереметьевская. – Москва: Искусство, 1985 – 416 с.

#### Электронные ресурсы

30. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс] // URL: <http://klassikaknigi.info/bolshaya-sovetskaya-entsiklopediya/>

31. История бального танца [Электронный ресурс] // URL: <http://cinref.ru/razdel/02700kultura/22/375043.htm>

32. Куликова А. О проблемах в постановке танца [Электронный ресурс] / А. Куликова // URL: <http://www.annkulikova.ru/stati/47-problemapostanovkitanca>