

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

## **СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭСТРАДНОГО ТАНЦА**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

---

Исполнитель:  
Силкина Ксения Вячеславовна  
обучающийся БХ-41z группы

---

Руководитель ОПОП

---

Научный руководитель:  
Хасбатов Ренат Саримович,  
доцент кафедры художественного  
образования

---

Екатеринбург 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ЭСТРАДНОГО ТАНЦА.....	6
1.1. История появления и развития эстрадного танца.....	6
1.2. Техника эстрадного танца на современном этапе его развития.....	24
ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ КОМПОЗИЦИИ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА ТАНЦА.....	31
ГЛАВА 3. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЭСТРАДНОГО ТАНЦА НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ.....	39
3.1. Хореографические композиции в стиле модерн-джаз .....	39
3.2. Хореографические композиции «Душа» и «Соперницы».....	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	61
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	64

## ВВЕДЕНИЕ

«Говорят, что танец – это всегда любовь. Повороты, наклоны, прыжки, ритмичные движения – это танец. Это первичное искусство – самое физическое и самое личное. Мы используем наши руки для того, чтобы рисовать картины на холсте или создавать формы из камня, а танец требует всего нашего тела, которое движется в пространстве. Танец – самое непостоянное и текучее из искусств. Для стороннего наблюдателя это беспорядочная последовательность различных движений, которую почти невозможно запомнить.

С доисторических времен художники и скульпторы пытались отразить волнение, текучесть и красоту танцев на стенах пещер и храмов, в фигурках из глины и мрамора. Но никакой рисунок, никакая скульптура не могли передать основное свойство танца – движение. Без движения танец был мёртв». Джин Келли.

Эти слова Джин Келли произнес в фильме «Все это – танец», где он рассказывает зрителям, как начинался и развивался современный танец.

В современных исследованиях танец рассматривается не только в связи с искусствоведческими вопросами, но изучаются также в аспектах социологии (танец как элемент субкультур и контркультур), общения и невербальной коммуникации, связь танца с мифом, теоретические основания танцевальной терапии, формирование физического образа человека в его самосознании и др.

Исчезла разница между понятиями «современный танец» и «эстрадный танец». Современный танец может быть эстрадным, но не всегда эстрадный танец современен.

**Цель:** выявить различия между эстрадным танцем и современным эстрадным танцем и создать четыре современные эстрадные хореографические композиции.

**Объект:** процесс создания современной эстрадной хореографической композиции.

**Предметом** выступает функционирование танца в пространстве современной эстрадной культуры.

Опираясь на вышесказанное были определены следующие **задачи** выпускной квалификационной работы:

1. Изучение имеющейся научно-методической литературы.
2. Анализ современных методик обучения эстрадному танцу.
3. Выявление проблем в обучении современному эстрадному танцу.
4. Рассмотрение лексики танца как структурообразующего элемента танца..
5. Создание трех номеров современного эстрадного танца.

**Ключевые слова** – ЭСТРАДНЫЙ ТАНЕЦ, СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ЛЕКСИКА, ИСКУССТВО, СИНТЕЗ.

**Методы** исследования:

- *теоретические* – изучение и обобщение научно-методической литературы, моделирование и логическое обоснование средств и планируемых результатов реализации проекта;

- *эмпирические* наблюдение за этапами постановки эстрадной композиции, сравнение планируемых результатов с полученными.

Для нас большую ценность представляют работы по теоретическому осмыслению современного танца, а именно коммерческой хореографии – ее становление, развитие, эволюция уличных жанров до современного состояния. На данный момент основной массив отечественной литературы по этим темам представляет собой статьи и рецензии, публикуемые в периодических и непериодических изданиях, а также немногочисленные научные работы, посвященных данной области. Изучение теоретических основ постмодернистской культуры представлено в работах У. Эко, А. Моля, Ж. Бодрийяра, Д. Рашкоффа, 15

Р. Гвардини, Ж.-Ф. Лиотара, Т. Адорно и М. Хоркхаймера, Ж. Деррида, Ж. Делеза. Визуальная эстрадная культура танца изучается в работах Ж. Бодрийера, В. Беньямина, Чельшевой И. В.

**Практическая значимость выпускной квалификационной работы:** данные современные эстрадные композиции могут реализоваться в репертуарах образовательных организаций, сферой деятельности которых является дополнительное хореографическое образование детей и подростков, а также взрослых танцевальных студий.

**Апробация** художественно-творческого проекта осуществлялась в танцевальной студии «SK DANCE» руководитель Силкина Ксения.

# ГЛАВА I. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ЭСТРАДНОГО ТАНЦА

## 1.1. История появления и развития эстрадного танца

Современный эстрадный танец – это танцевальное направление, синтезировавшее в себе самые различные стили. Но эстрадный танец – это направление, появившееся в хореографии только в XX веке. Для того, чтобы разобраться в основополагающих элементах эстрадного танца необходимо проанализировать само понятие «танец».

Танец – один из древнейших видов искусства. Ведь несомненно, что с тех пор, как человек стал человеком, он начал жестикулировать, изменять выражение лица, двигать руками и ногами. Теперь никто не может сказать, сколько времени потребовалось на развитие случайных движений в вид искусства – наверно, не меньше тысячи.

Поэтому в работы, посвященные танцу, ученые часто включают описания различных жестов и движений, поясняя, характерно ли то или другое движение для медленного марша или быстрого галопа, причем там могут попасться даже такие па, которые теперь относятся к акробатическим. Танец анализируется с позиций культурологии, философии, семиотики, эстетики, хореографии в работах А. В. Амашукели, Г. Башляра, М. Волошина, К. Бюхера, Г. Гельниц, Э. Ж. Далькроза, Ф. Дельсарта, Ю. И. Слонимского, С. Н. Худекова, М. С. Кагана, И. А. Герасимовой, Л. П. Мориной, С. Н. Куракиной, М. Н. Жиленко, Н. В. Атитановой, Н. В. Осинцевой, Т. А. Григорьянц.

В самых ранних дошедших до нас зарисовках танцев участники, держась за руки, двигались наподобие звёзд, вокруг алтаря или человека, олицетворяющего собой солнце. При этом они либо очень медленно, либо очень быстро жестикулировали, как того требовал ритуал.

Из самых древних танцевальных руководств наиболее понятны египетские изображения, на которых демонстрируются позы. Каждая обладала своим значением, поэтому считается, что именно они и были своеобразными фразами древнего танцевального искусства. Распространены они были не только в ранний период, но и значительно позже. Возникнув за 3 тыс. лет до новой эры, они «прижились» и так передавались всем последующим поколениям. Приведенные иллюстрации из Египта и Древней Греции дают нам представление об истинном положении вещей в то время. Танец же, при котором танцоры держатся за руки, относится к совершенно другому виду[34].

«Изящные позы и жесты составляли зрелищность танца, но, как и во всех других странах, стиль исполнения здесь зависел от статуса зрителя и мастерства артиста. Танец в доме священнослужителя отличался от танца неуклюжих крестьян» [4]. Многие позы, описанные в книге Г. Вилкинсона, встречаются и в настоящее время.

Ассирийцы танцевали ничуть не меньше других народов, но среди обнаруженных памятников древности почти нет изображений танцев. Похоже, что ассирийцы гораздо больше гордились своими военными походами и удачами на охоте, чем танцевальными умениями.

Суровые и сильные, они, конечно же, любили танцевать, хотя нам очень мало известно об этом. От финикийцев, соседей ассирийцев, до нас дошли изображения танцующих ассирийцев. Танец их исполнялся в довольно серьезной манере. Это круговой танец, характерный для Кипра.

В Греции танец был основной составляющей религиозного ритуала; наравне с музыкой он способствовал становлению лирического искусства. Термином «танец» греки называли разнообразные движения тела, рук и ног, ходьбу, акробатические трюки, изменение выражения лица и мимику.

Историки считают, что греки посвящали все свои танцы божествам. У Гомера Аполлон предстает как *orchestes*, или превосходный музыкант и танцор, поэтому среди древнейших танцев существует один, посвященный

именно этому красивому богу. Называется он *Hyporchema* (Гипорема). Вообще же танцы эллинов можно условно разделить на: 1) религиозные танцы, 2) танцы гимнастические, 3) танцы мимические, 4) театральные танцы, исполняемые хором 5) танцы смешанной природы – частично общественные, частично религиозные, например, брачный танец, б) камерные салонные танцы.

Особую ценность для нашего исследования представляет монография Мориной Ларисы Павловны «Мифологическое пространство танцевальной образности» [18], посвященной изучению мифологических аспектов танца как феномена культуры: рассматривается соотношение понятий «миф» и «танец», выявляется проявление мифологического в современной танцевальной культуре. Автор анализирует связь игры и мифологии и рассматривает игровые моменты, проявляющиеся в танце. В работе проводится целостный культурологический анализ феномена танца, что способствует углублению и развитию представлений о танцевальной культуре.

Публичные танцы и те, что танцевались в честь времен года, стихий огня и воды были очень многочисленны и по большей части сильно различались в зависимости от региона исполнения. Камерные же танцы, исполняемые профессиональными танцорами, такие как Котабос (Kotabos), по дробно описываются многими зарубежными авторами, например, таким как Туано Арбо (Thoinot Arbeau) [25].

В исторических источниках содержится такая информация: когда в Риме начались беспорядки, и император испугался, что может произойти восстание, он велел выйти на улицы города трем тысячам танцовщиков и танцовщиц, которые своими плясками умирили буйство толпы. Танцевальное искусство древних греков оказало большое влияние на римлян. Только вот творческие вкусы римлян в корне отличались от вкусов греков. Для греков искусство и танец были чем-то священным, что облагораживало душу и приближало человека к богам. Римляне же, более грубые и



приземистые, видели в искусстве лишь развлечение. Танцы постепенно утратили первоначальную строгость и чистоту, в них стали все чаще изображать и выражать страсть, что совсем не соответствовало высокому религиозному предназначению пляски в Древней Греции. Впрочем, древние римляне знали и чтити имя своего первого танцора. Еще бы: ведь им считался Ромул - один из легендарных основателей Рима.

Римляне внесли в историю мирового танца большой вклад как создатели пантомимы. Это – сильно стилизованная последовательность движений, как правило, одного исполнителя, причем основная роль отводилась жестикуляции. Пантомиме обычно аккомпанировал маленький оркестр. Знаменитыми пантомимистами были Бафилл из Александрии, предпочитавший комедию, и Пилад с Сицилии, который придал пантомиме трагический пафос. Пантомима как спектакль была впервые исполнена публично в 23 до н.э. Со временем это искусство выродилось в откровенно эротичное и вульгарное зрелище, с которым боролась христианская церковь. – сильно стилизованная последовательность движений, как правило, одного исполнителя, причем основная роль отводилась жестикуляции. Пантомиме обычно аккомпанировал маленький оркестр. Знаменитыми пантомимистами были Бафилл из Александрии, предпочитавший комедию, и Пилад с Сицилии, который придал пантомиме трагический пафос. Пантомима как спектакль была впервые исполнена публично в 23 до н.э. Со временем это искусство выродилось в откровенно эротичное и вульгарное зрелище, с которым боролась христианская церковь.

Однако с того момента, как христианство становится главенствующей и общепризнанной религией, мы находим изображения религиозных танцев, призванных продемонстрировать радость, даже в церквях. Тертуллиан сообщает нам, что христиане танцевали под пение гимнов и кантиг. Подобные танцы исполнялись на торжественный и по-своему изящный старинный манер, и их продолжали танцевать, несмотря на множество запретов, подобных тем, что провозгласил Папа Захарий (Сириец)

в 744 г.н.э. Танцы на Пасху в кафедральном соборе в Париже были запрещены архиепископом Одо еще в XII веке, но, невзирая на сопротивление отцов церкви, подавлены были лишь частично.

Танцы были в обычае на религиозных праздниках в Испании и Португалии вплоть до XVII века, а в некоторых областях сохранились и до нашего времени. Когда Св. Карл Борromeо (Charles Borromeo) был канонизирован в 1610 г., португальцы, чьим покровителем он являлся, организовали процессию из четырех колесниц с танцорами; одна представляла Славу, другая — Милан, третья — Португалию и четвертая представляла Церковь. В Севилье и на Балеарских Островах они периодически все еще участвуют в религиозных церемониях.

Известно, что религиозные танцы являлись элементом богослужения, и они все еще используются в этом качестве мусульманами, индейцами и индийскими бедуинами, танцующими в состоянии экстаза.

В конце XVI века появляется танцевальный учебник, которая дает нам представление о социальной роли танца: это «Орхезография» Туано Арбо (Thoinot Arbeau).

В «Орхезографии» делается большой акцент на важности изучения танца с нескольких точек зрения – улучшение физической формы, приобретение хороших манер, привычек и т.д. Увы! Мы-то знаем, что умения, которые могут быть приобретены, делают поведение человека неестественным.

Так что, в общем-то, хорошо, что, какими бы хорошими манеры не были, они никогда полностью не удовлетворяют тому сложному Канону, который для них существует

Поэтому, о каких бы хороших манерах не шла речь, желательно не выполнять всех требований, предписанных подходящим случаю «сводом правил».

Раскрытие коммуникативного аспекта современного танцевального искусства предполагает определение и анализ понятия коммуникации и ее

структурных составляющих – понятий адресанта-адресата, коммуникационного сообщения и коммуникативной реальности – медиареальности, образуемой коммуникативным процессом.

Коммуникативная направленность искусства изучается в рамках семиотики, структурализма, герменевтики, феноменологии и т.д. Искусство рассматривается в качестве языковой системы в трудах Ф. Соссюра, Э. Кассирера, Ч. У. Морриса, Х. Ортеги-и-Гассета, У. Эко, М. М. Бахтина, С. С. Аверинцева, Г.-Г. Гадамера, М. С. Кагана, В. П. Конечкой, О. Н. Леута, А. А. Леонтьева, Л. С. Выготского, Н. Б. Мечковской, Г. Г. Почепцова, Л. К. Вычужанова, Т. А. Григорьянц, М. А. Костерина.

В конце XIX в. европейский танец испытал новые влияния, идущие из афроамериканских и латиноамериканских источников. Афроамериканский танец, развивавшийся в Новом Свете, воплотил идею свободы. Законы запрещали неграм «бить в барабаны, трубить в рога и т.п.» на том основании, что подобные действия могли оказаться подстрекательством к восстанию, и поэтому негры танцевали под удары в ладоши и аккомпанемент банджо. Из шарканья ногами и притопывания родился характерный эстрадный танец типа чечетки (или степа), который исполнялся в представлениях т.н. менестрелей (минстрел-шоу) и позже приобрел художественную форму. Другим изобретением черных жителей Америки стал кэк-уок, который вошел в моду в США к концу XIX в. Это был танец-соревнование, где каждая пара старалась превзойти соперников в каскаде высоких замахов ногой, быстрых шагов, захватывающих дух прыжков и изобретательных поворотов. Кэк-уок был американской аналогией завоевавшего тогда Европу канкана.

Ритмические танцы Латинской Америки привлекали своим экзотическим обаянием. Особым успехом пользовались бразильский матчиш и кубинская хабанера – предшественница танго.

Влияние афроамериканского и латиноамериканского танца охватывает весь XX в. Эстрадный танец, поддерживаемый растущим интересом к джазу, перемещается из ночных клубов и театральных водевилей в американские

мюзиклы и на концертные подмостки. Тёрки-трот, ту-степ, бостон и шоттиш («шотландский танец») появляются в танцевальных залах вскоре после 1900. В 1910 году из Аргентины приходит танго, и его исполнение дуэтом Кастл обеспечивает танцу грандиозную популярность. Эта пара создала также ранний фокстрот, в основе своей простой ту-степ («в два шага»), хотя существует и более быстрый его вариант «в один шаг» (уан-степ). В 1912–1914 годах Вернон и Ирен Кастл переработали эти танцы, придав им большую утонченность, в свой собственный кастл-уок, за которым последовали кастл-полька и вальс с задержкой (hesitation waltz). В середине 1920-х годов после пасодобля, пибоди и уан-степа стиль джаза «диксиленд» помог выйти на первое место чарлстону. Однако к концу десятилетия чарлстон, как и блэк-боттом, надоел публике, и около 1930 года новую сенсацию произвела кубинская румба, а затем конга (танец по принципу «повторяй за лидером»). Конгу, в свою очередь, вытеснила самба и снова чарлстон в 1940-х годах [26].

Тем временем из Англии пришел ламбет-уок, исполняемый в небрежно-изящной, чуть напыщенной манере, а импровизации свинга породили джиттербаг. Танец биг-эппл (буквально «большое яблоко» – одно из названий Нью-Йорка), популярный в 1930-х годах, был соединением таких па джиттербага, как «шэг» (shag – «лохматый» или «неряшливый»), «тракинг» (truck – тащиться), «пекинг» (peck – клевать), и «Сьюзи-Кью». За этим танцем впоследствии последовал другой, под названием «пилинг зе пич» (peeling the peach – «снимая кожицу с персика») [27]. Многие из этих форм затем объединились в «линди», танце, популярном в период Второй мировой войны.

К концу войны из Латинской Америки пришла мамба. Постоянно рос интерес к таким танцам, как калипсо и рок-н-ролл. Конец 1950-х и начало 1960-х годов были временем ча-ча-ча, пока в моду не вошел твист. Танцы 1960-х годов представляли собой сольные танцы, в которых партнеры

танцуют на некотором расстоянии, не касаясь друг друга, причем движения, рисунок и ритм у каждого может быть свой.

Если мы посмотрим на развитие танца в России, то русские, украинские, цыганские пляски входили в программы народных хоров, выступавших на гуляньях, в садах и парках, на эстрадах вокзалов, позднее кафе-шантанов, театров-буфф. Популярной фигурой народных гуляний стал Д. Юров — музыкант и танцор, глава небольшой «семейной» труппы, с представлением «Русская деревня» (танцы, частушки, игра на балалайке, гармонике). Русские пляски в шантанах и садах исполняли танцевальный квартет С. Караваева, группа Борри, русские, украинские, кавказские танцы — Г. Егоров-Орлик, начинавший в трактирах Сокольников. В 1913 он уже с успехом гастролировал в США, в 1914 в Лондоне пользовался успехом Е. Пешков.

В Петербурге известность у широкого зрителя получила группа Родэ (братья В. и Р. Родэ, танцовщица Родэ с партнером Павловым, и балалаечник И. Родэ). В стилизованных костюмах — лаптях (отсюда название жанра, распространенного в те годы, «лапотники»), поддевках они в комическом ракурсе показывали картинки деревенской жизни, народные танцы; В. Родэ и Павлов пародировали также салонные танцы, как бы исполняя их от лица деревенских «модников» [26].

Огромную роль в дворянском быту с петровских времен имели балы, маскарады, в зимние месяцы, проходившие чуть ли не ежедневно. Обучение танцам входило в неременный кодекс воспитания дворянина. «Возникла грамматика бала, а сам он складывался в некоторое целостное театрализованное представление, в котором каждому элементу... соответствовали... фиксированные значения, стили поведения»[14]. Танцевали экосез, вальс; котильон, мазурку и др., все эти танцы исполнялись и на сцене, входили в программы дивертисментов (превосходным исполнителем мазурки был премьер петербургской драмы И. Сосницкий — один из первых Городничих в гоголевском «Ревизоре»).

Широкая панорама танцев на эстраде складывалась не без влияния гастролеров. Французская оперетта, пришедшая в Россию в середине XIXв., ввела в моду так называемый каскадный репертуар, основанный на пластике канкана. Вслед за Анной Жюдик и другими гастролершами многочисленные каскадные певицы (шансонетки) сопровождали свои выступления канканом. Движения танца выглядели тогда чрезмерно «откровенными» (имели место даже судебные процессы по обвинениям в нарушении приличий).

В 1910-е гг. вспыхнуло повальное и длительное увлечение танго, несмотря на упреки в безнравственности и неэстетичности, на запреты духовных лиц, увидевших в танце «измышление дьявола». Для публики открываются ночные залы танго. «В варьете выступают Лидия Джонсон и г-н Альберт, «королева танго» м-ль Делан и др. Со временем появилась разновидность танго- «танцы апашей», в которых взаимоотношения сутенера с проституткой передавались неожиданно грубыми танцевальными приемами с применением акробатики. Акробатические трюки широко используются в танцах Тони и Рено, м-ль (номера «Медведь», «Танго»), эксцентрических танцах Нил-ли и Вилли и др. Получают распространение и «танцы с трансформацией» (Лизон Прони, м-ль Валери Валери, трио Левандовские и др.). Среди множества танцевальных номеров разнообразием и оригинальностью репертуара выделялся выступавший в «Яре» и других варьете ансамбль балерины Елены Чекетти (выросла в балетной семье и получила классическую подготовку).

В годы гражданской войны в Киеве и Одессе показала моноспектакль в «геометрических» костюмах художницы А. Экстер (с 1920 в Германии руководила балетом Кельнского оперного театра). В лучших театрах миниатюр выступали «частные прима-балерины» — выпускницы школы Л. Нелидовой: Мария Д'Арто, Анна Кебрэн, Ольга Чаплыгина, Лидия Бонн с самым разнообразным репертуаром — от номеров, поставленных на классическую музыку, до танго (Д'Арто приглашена сниматься в фильме «Танго», 1913) [26].

Элитарную публику привлекали танцы босоножек. Они получили распространение в России после неоднократных гастролей Айседоры Дункан (впервые в 1904 году). Ее реформа танцевальной пластики, сценического костюма, использование классической музыки нашли (особенно в Москве) немало приверженцев. Танцовщица Е. Книппер-Рабенек открывает Студию мимопластики (в 900-е гг. при МХТ, с 1911- независимая); М. Волошин, рецензируя «Вечер античных танцев» в Студии (замысел и композиция Рабенек), отмечает не просто подражание Дункан, а «самостоятельное и творческое развитие» [13].

Серьезный интерес вызывала ритмическая теория Э.-Ж. Далькроза (в Петербурге и Москве начали работать курсы ритмической гимнастики). В Мюнхене и Дрездене у него прошла курс занятий Франческа Беата, также открывшая в 1909 в Москве свою школу. Выступала сама, как босоножка, с симфоническим оркестром в клубах, гастролеровала по стране. Известность приобрела босоножка Ада Корвин. Проводятся эксперименты по синтезу пластики и поэзии: вечера «Танец под слово» — чтение стихов как фон для пластических композиций танцовщиц Н. Миль (Н. Милюковой), Т. Савинской, также создавших свою студию.

Отъезд ряда известных танцовщиков, балетмейстеров после Октябрьских событий не мог не обеднить общую картину танцев на эстраде. Оставшимся пришлось приспособлять свой репертуар к задачам, выдвинутым революционной идеологией. Так, танцовщица Мамоновского театра, «тангистка» А. Комнен вместе с партнером Ивингом (В.Ивановым), исполняют главные роли в балете «Красная звездочка» (1920-1921). А еще через год Ивинг и Комнен с «Танцем апашей» одна из самых ангажированных пар нэповской эстрады. В годы нэпа во вновь открытых ночных варьете, на эстрадах «Эрмитажа», «Аквариума» и др. [26].

Успехом пользуются «тангисты» Л. Ивер и А. Нельсон, салонные танцы в «чистом» виде в исполнении трио Рене, Кэт и Арманд; чечеточно-акробатический дуэт Нью и Ферри (А. Скопина и Ф. Богородский); народные

танцы Н. Боярской и Н. Александрова (выступали в первоклассных зарубежных варьете) и многие другие. Как бы в параллель сильной режиссерской школе молодого советского театра проявляют себя молодые балетмейстеры. Среди них Н. Фореггер с его «танцами машин», сюжетно-танцевальными миниатюрами («Твербуль» и др.), в которых появляются современные персонажи в исполнении воспитанных в его мастерской синтетических актеров; используются гротеск, эксцентрика, пластика бытовых танцев. Пересмешник и великолепный стилизатор, Фореггер отдает дань экспрессионизму («Прогулка, страсть, смерть»), окрашенным иронией салонным танцам («Mon homme»), переосмысливает классику («Черный лебедь»). Новаторством стало обращение к джазовой музыке, «шумовому оркестру». Лексика фореггеровских танцев используется «Синей блузой», до середины 30-х гг. с эксцентрическими танцами будут выступать бывшие синембузники Л. Беркович и С. Ягодинский. В эксцентрических номерах, поставленных Н. Глан для Э. Мейя и А. Румнева, пришли на эстраду «типы улицы». Активную деятельность продолжил Голейзовский, работавший, в разных жанрах (миниатюры на муз. С. Прокофьева, А. Скрябина, К. Дебюсси; танго на песенку «Шумит ночной Марсель», номера для Е. Ленской и И. Лентовского и др., работы в Моск. и Ленингр. мюзик-холлах.

Своего рода сенсацией стали его танцы «герлс», впервые поставленные в 1928. В программе его «Камерного балета» — «Эксцентрические танцы» под джаз-банд на муз. М. Блантера, Ю. Милютина и Д. Покрасса. В поисках новой пластики, нового сценического костюма, наряду с Голейзовским, экспериментирует Л. Лукин, работы которого, по мнению профессора А. Сидорова, представляют русский танцевальный экспрессионизм. Особое значение приобретает костюм: одетая в трико, как бы обнаженная фигура танцовщика декорируется, «гримируется» выразительными цветными деталями (художники Б. Эрдман, С. Юткевич, П. Галаджев).

Новые гастроли Айседоры Дункан в 1921 году, выступление в присутствии руководства страны в Большом театре с концертной



программой, завершившейся исполнением «Интернационала» как символа грядущей мировой революции, снова привлекли внимание к этому виду танца. Начинает работать ее совместная с Ирмой Дункан школа, существовавшая до конца 40-х гг. Наряду с ней продолжают действовать созданные ранее и рожденные заново хореографические студии разных, преимущественно пластических направлений.

Частные студии знаменовали широкий интерес к танцу, возникший еще в 1910-е гг., к тому же они в какой-то степени компенсировали сокращение эстрадных площадок в связи с закрытием варьете и многих театров миниатюр (не считая короткого, 1922-1924 оживления начала нэпа). Однако уже в 1924 по решению Наркомпроса частные студии закрываются, лучшим удается найти приют под крышей ГАХН (Государственная академия художественных наук), в свою очередь закрытой в 1930 (студия 1920-х гг. под рук. Алексеевой выживает как «гармоническая гимнастика» при Доме ученых). И тем не менее, казалось бы, замкнутые на своей внутренней жизни студии оказывают влияние на эстрадный танец, демонстрируя неограниченные возможности расширения выразительных средств, новой танцевальной лексики[26].

Студии становятся базой для создания первых, своего рода образцовых хореографических учебных заведений. На основе студий «Драмбалет» Н. Греминой и Н. Рахманова, «Пантомима и танец» А. Шаломытовой, «Синтетический танец» И. Чернецкой созданы Гос. высшие хореографические мастерские (1920), реорганизованные в хореографический факультет ГИТИС (1923). Несмотря на кратковременность существования, была разработана серьезная программа, приглашены педагоги — известные деятели театра, хореографии, историки искусств. Эта программа легла в основу учебного плана хореографического отделения Театрального техникума им. А. В. Луначарского (1924-1927). В нее вошли все имевшиеся в 1920-х гг. хореографические жанры: от традиционного классического и характерного танцев до ритмопластики, гимнастики по Далькрозу

и биомеханики, что позволяло воспитать танцовщика-универсала, владеющего широкой палитрой выразительных средств. Связь учебного процесса со сценической практикой способствовала тому, что из стен техникума вышли мастера, определившие развитие хореографической эстрады 1930-50-х гг.: А. Редель, В. Резцов, М. Хрусталева, танцовщики и балетмейстеры П. Вирский, Н. Болотов, Н. Холфин, Э. Мей и многие другие.

К началу 1930-х гг. танец на эстраде претерпевает существенные изменения. Ритмопластическое направление оказалось под запретом. Исчезли с эстрады «танцы апашей», постепенно уменьшилась доля салонных танцев. Их место заняли танцевальные миниатюры, комедийные, сатирические, гротесковые: «Галантерейный» Мея, «Репортер» А. Румнева. В создании таких миниатюр участвуют артисты академического балета: А. Мессерер («Футболист»), В. Цаплин («Подхалим»), В. Вайнонен («Прогульщики»), для которых эстрада становится экспериментальной площадкой, позволяющей осваивать не только новые темы, но и новую лексику. Танцовщицы Г. Лерхе, В. Друцкая (первоначально в паре с Румневым) показывают целые концертные программы. На некоторых работах сказывается влияние немецкого экспрессионизма с его акцентом на социальную тематику.

Художник-экспрессионист Георг Гросс подсказал создание «Социальных портретов» Л. Спокойской — работы, ярко отразившей тенденции танцевальной эстрады начала 30-х гг. Одновременно на волне увлечения спортом развивается дуэтно-акробатический танец, получивший наиболее художественное воплощение в творчестве М. Понны и А. Каверзина, создававших свои номера на классическую музыку. Органичного сплава физкультуры и танца добились А. Мозговая и Э. Тараховский, В. Сергеева и А. Таскин и др. Однако к середине 30-х гг. жесткое требование непрременной сюжетности коснулось и этих дуэтов. Их номера, пленяющие красотой пластических поз, эффектностью трюков,

при искусственном введении сюжетов подчас утрачивали жанровую чистоту, легкость, впечатляющую зрелищность. Исключением стало лишь трио Кастелио, продолжавшее работать по-прежнему. Однако отдельные дуэты сумели плодотворно адаптировать сюжет, создавая обобщенные «картинки» современности, исполненные оптимизма, энергии, динамики — настроений, определивших официальную атмосферу этих лет. Так, в огромном репертуаре Редель и Хрусталева нашли место сценки «На катке», «После бала» и др. Еще дальше по этому пути пошли Н. Мирзоянц и Резцов в номерах «Интересная книга» и «Фрак». Не случайно на I Всесоюзном конкурсе артистов эстрады (1939) все эти номера были удостоены первой премии (отмечены и работы балетмейстеров Г. Шаховской, П. Кретьова), а хореографический жанр в целом занял одно из ведущих мест[26].

В это время заявила о себе молодая узбекская танцовщица Тамара Ханум (Т. Петросян), соединив в своих номерах танец с песней. Уже в 1925 она участвует в Российском этнографическом концерте на Всемирной выставке декоративного искусства в Париже, а через 10 лет получает золотую медаль на Международном фестивале танца в Лондоне (1935). В 1936 в Москве прошел Всесоюзный фестиваль народного танца, который стал рассматриваться как явление не только художественного, но и политического порядка. Успех созданного И. Моисеевым в 1937 году Ансамбля народного танца СССР способствовал рождению многочисленных ансамблей народного танца в союзных и автономных республиках. Создание таких ансамблей (в 1948 году появилась и знаменитая «Березка»), как бы состязавшихся друг с другом по количеству участников, многоцветью красок, общему оптимистическому настрою, в 40-50-е гг. стало государственной политикой.

Среди этих ансамблей особое место занял Краснознаменный ансамбль песни и пляски Красной армии (позднее Советской армии) — небольшая группа армейской самодеятельности к середине 30-х гг. сильно расширилась за счет профессиональных танцовщиков, а с приходом к ее руководству

П. Вирского репертуар ансамбля обогатился, наряду с разнообразными красноармейскими плясками, народными и жанровыми танцами. Ансамбли, выступавшие, как правило, с целостными программами, представляют особое направление, рожденное советской действительностью. При всей одаренности отдельных танцоров, изобретательности балетмейстеров, пластической выразительности и захватывающей энергии массовых плясок, неизбежно вырабатываются стереотипы исполнения народного танца, которые доминируют на эстраде 40-50-х гг.

На этом общем фоне заблистал талант М. Эсамбаева, создателя «театра одного танцора». К 1960 году, когда на I Всероссийском конкурсе артистов эстрады ему присудили первую премию, он уже имел всесоюзную известность, начал гастролировать за рубежом. Танцевальный фольклор, который Эсамбаев привозил из своих поездок, при аутентичности исполнения, приобретал индивидуальную окраску благодаря стихийной эмоциональности артиста, внутренней экспрессии в сочетании с красотой пластических линий. Его программа «Танцы народов мира» получила долгую и счастливую жизнь на эстраде. Яркими исполнителями народных танцев являлись: И. Смирнова, Н. Шабшай и М. Абдулаева. Народный танец непременно входил и в концертный репертуар артистов академического балета (В. Кригер, Н. Анисимовой, С. Кореня). Начиная с 20-х гг. активно выступали на эстраде со специально подготовленными номерами О. Мунгалова, П. Гусев, Е. Люком и Б. Шавров. В 40-50-е гг. эту традицию продолжили О. Лепешинская и В. Преображенский, В. Чабуки-ани и др. Многим из них эстрада помогла обрести свой стиль. Заметным событием стали программы Лепешинской (1942) и А. Ермолаева (1953) [30].

Однако художественные достижения, приобретенные в свое время танцевальной эстрадой, заметно иссякали. В прессе появились статьи о жанровом и тематическом однообразии репертуара, отсутствии заметных индивидуальностей, нивелировке исполнительской манеры. Кризис танцевальной эстрады отчасти был проявлением негативных процессов,

происходивших в хореографическом искусстве. На эстраде он еще усугублялся отсутствием школы. Пополнение приходило из самодеятельности, из ансамблей народного танца — отсутствие всесторонней подготовки, общей культуры сказывалось на результатах. Необходимость создания специальных учебных заведений для артистов эстрады осознавалась многими.

В 60-е гг. подготовка эстрадных танцоров и номеров начинается в ГУЦЭИ, в ВТМЭИ, в Киевской студии эстрадного и циркового искусства, на народно-эстрадном отделении Ленингр. хореографического училища им. Вагановой. Вскоре они выпустили талантливых танцовщиков: Р. Петрову, Г. и В. Сазоновых, В. Кононовича, Н. Баева, С. Грицяя, Л. Павинскую и др.

Соответствующие факультеты ГИТИС и Ленинградской консерватории подготовили молодых балетмейстеров, работающих и на эстраде: Г. Майорова, В. Елизарьева, Б. Эйфмана, И. Есаулова, Д. Брянцева, В. Манохина, Б. Ляпаева и др.

Кажется, никогда еще на эстраде не работало сразу столько хореографов, в том числе воспитанных и в недрах самой эстрады: А. Обрант, Б. Каменькович, В. Копылов, Э. Виноградова создавали различные номера, в том числе и сатирического плана, ставшие в 60-е гг. популярными. Хореографической сатире отдал дань и один из самых ярких советских балетмейстеров — Л. Якобсон, равно успешно работавший в театре и на эстраде. Созданный им ансамбль «Хореографические миниатюры» (1969) как бы подводил итоги достижениям академической и эстрадной хореографии тех лет, значительно обогатил концертный репертуар и стал прообразом начинавших возникать камерных танцевальных коллективов («Ансамбль современного балета» Эйфмана, «Ритм-балет» Ю. Взорова, «Ритмы планеты» Б. Санкина, «Камерный балет» С. Власова). Их руководители получили более широкое поле для экспериментальных

поисков новой танцевальной лексики, новой тематики, для воспитания собственных танцовщиков[30].

Новым словом на эстраде стала программа В. Шубарина «Танцы в современных ритмах», основанная на лексике чарльстона, рок-н-ролла, твиста, степа, на джазовую музыку (1967). Новые ритмы, новая пластика были подхвачены Т. Лейбель и В. Никольским. В 70-80-е гг. они много выступали в варьете, куда из-за резкого уменьшения количества сборных концертов переходит основная масса эстрадных танцоров.

В варьете создаются танцевальные ансамбли, привлекающие броской зрелищностью («Московский театр варьете» под рук. Ю. Черенкова, «Моск. мюзик-холл» под рук. П. Равинского и др.). Сокращение сольных номеров эстрадного танца связано также с распадом творческих мастерских, объединявших танцоров и балетмейстеров-миниатюристов. Но это не значит, что танец исчезает с эстрады. Напротив, он теперь органично входит в номера артистов самых разных жанров[30].

По-своему осваивался танец и вокалистами. Неподвижно стоявшие у микрофонной стойки, они к 70-м гг. задвигались, затанцевали. Эстрада обогатилась певцами, освоившими современную танцевальную лексику (В. Леонтьев, Лайма Вайкуле, Богдан Ти-томир и др.). Вслед за А. Пугачевой с ее «Рециталом» большинство эстрадных вокалистов стали выступать со своими танцевальными группами, их пластические композиции служат красочным, движущимся фоном, помогают полнее раскрыть песенные образы. Высокий профессионализм танцевальной группы «Годес», выступающей с Леонтьевым, был отмечен премией «Овация» (1995). Вскоре балет «Годес» начал работать самостоятельно с концертными номерами и программами. Вокально-танцевальными группами, по существу, являются «На-на», «Доктор Ватсон», «Русская песня» Надежды Бабкиной и многие другие.

Неожиданные, экстравагантные сочетания пластики и вокала демонстрирует на эстраде Борис Моисеев (программа «Борис Моисеев и его

леди» и др.). Танцевальная пластика широко используется рок-группами. На основе современных североамериканских танцев вырабатывается новая танцевальная лексика, осваивается рэп, техно-поп, брейк, вбирающие элементы акробатики.

В 90-е гг. танец на эстраде резко поляризовался, как бы вернувшись к ситуации 20-х гг. Танцевальные коллективы, занятые в шоу-бизнесе, вроде «Эротик-дэнс» и др., делают ставку на эротику — выступления в ночных клубах диктуют свои законы. Одновременно по всей стране, и особенно интенсивно на периферии, развивается студийное движение. Особую технику «плавающего танца» с элементами классического балета, танца модерн, брейк-данса, йоги, ушу разрабатывает Студия, позднее ставшая «Театром камерного танца» под рук. О. Бавдилович (Владивосток). Владеет движением на уровне лучших мировых стандартов коллектив екатеринбургского театра «Провинциальные танцы» (руководитель Т. Баганова) — постановки дважды удостоивались «Золотой маски» («Свадебка», 2000, и «Кленовый сад», 2001). Обладателем «Золотой маски» (балет «Бабы», 2001) стал и Пермский «Эксперимент» трагически погибшего (2002) Е. Панфилова, по-своему развивавшего стиль модерн в сочетании с классикой; в его составе небольшая группа «Балет толстых», остроумные «Танцы провинции Зюкайка» на музыку индийских фильмов, пародийные шоу «Разгуляюще», «Бабы».

При всей кажущейся изолированности, самодостаточности работы студий они дают примеры освоения и синтеза разных хореографических систем, глубоких по мысли и современных по форме пластических решений.

Таким образом, делая вывод из всего вышесказанного, современный танец вобрал в себя много из окружающего мира, из разных философий. Он находится под влиянием жизни вокруг нас, вбирая в себя всё, что есть вокруг него. Релиз техника, являющаяся частью современного танца, так же берет много из нашего знания о теле. Это время поиска, движения вперед, без остановок.

## 1.2. Техника эстрадного танца на современном этапе его развития

Танец – вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой, и непрерывной смены выразительных положений человеческого тела. Танец неразрывно связан с музыкой, эмоционально-образное содержание которой находит свое воплощение в его хореографической композиции, движениях, фигурах.

Само понятие танца имеет здесь некий другой, более глубокий смысл, нежели современный термин «хореография», оно отражает скорее сущность его греческого корня («choreu» – движение). Понятие танца имеет здесь широкий смысл и охватывает соматический, экспрессивный и социальный аспекты[23].

Обучение языку танца – это, прежде всего, обучение языку человеческих чувств; танцевальное движение скорее не обозначает, а выражает реалии человеческой жизни. Изобразительно-выразительные средства танца, характеризуются обобщенностью и условностью, раскрываясь в единстве с музыкой и драматургией.

Развивая культуру танца, целесообразно рассматривать этот процесс неразделимо с музыкальным воспитанием. Мелодичный и ритмичный звук становится в танце мелодичным и ритмичным движением человеческого тела, раскрывающим характеры людей, их чувства и мысли о мире.

Огромное значение имеет точное и эффективное исполнение технических двигательных задач. Красота движений достигается во многом за счет легкости, геометрической точности, ритмичности, последовательности, гармоничности сочетания движений и музыки.

Наряду с двигательными навыками, ловкостью, координацией движений большое значение имеет эстетическое впечатление, художественное содержание, воплощенное в танце исполнителем и передаваемое зрителю.



Этим танец и отличается от «застывших» произведений живописи и литературы. Важно, чтобы обучение танцам начиналось с раннего детства, поскольку именно в эти годы жизни ребенка закладывается фундамент его здоровья, и важную роль при этом играет активный двигательный режим.

Танцевальная подготовка является эффективным средством не только интеллектуального, нравственного, эстетического воспитания, раскрытия творческого потенциала, но и физического развития.

При составлении программ по танцевальной подготовке следует обращать внимание не только на рассмотрение танцевального образа, как особой формы отражения действительности, художественного осознания мира, но и уделять достаточно внимания физическому воспитанию танцоров[23].

Процесс занятий танцами имеет большое значение:

- развивает силу и гибкость;
- улучшает телосложение, делает человека стройным и подтянутым;
- создает ощущение физического и психического расслабления;
- улучшает координацию движений;
- развивает чувство ритма;
- способствует развитию грациозности, элегантности, свободы движений;
- повышает физическую работоспособность;
- прививает качество собранности.

Теоретическое обоснование танца как вида творческой деятельности человека исследуется по методу системной классификации Е.Д.Гражданникова [6]. В соответствии с этим методом стало возможным дать научно-теоретическую модель танца и определить его структуру, а также выделить понятийные семантемы танца.

Если говорить о структуре танца, то она точно отражает пространственно-временную и социальную организацию. В структуре танца выделяют позу, ритм, па, жест и его имитацию [13].

Это позволяет педагогу по танцам работать с точными структурными компонентами. Ведь очевидно преимущество точных знаний, по сравнению с приблизительными знаниями.

В широком понимании танец - это вид творческой деятельности человека, предназначенный для игрового воздействия на самого исполнителя или для зрелищного эффекта, достигаемого путем имитации жестов, ритмической смены поз и па, служащих образным языком, способным выражать эмоциональное состояние человека. Танец, по существу, охватывает эволюцию всей культуры человеческого общества, все исторические типы танца. Игровые танцы, т.е. проводимые непосредственно в интересах участников, относятся к первому (широкому) типу танца.

В узком понимании танец - это вид творческой человеческой деятельности, в которой обязательно используются особые па, т.е. такие ритмические сочетания поз, которые обладают функциональным и эстетическим единством. Танец условно назовем «танец художественного па», зрелищный или эстетический танец. Зрелищные танцы, т.е. предназначенные для публики, принадлежат соответственно ко второму (узкому) типу танца.

Подобное типологическое классификационное разделение танца на «игровой», т.е. проводимый непосредственно в интересах самих участников, и «зрелищный» (хореографический), исполняемый для зрителей, точно отражает и качество исполнения, которое определяется нами как примитивное или как совершенное, независимо от профессионального статуса исполнителя[22].

Оба типа танца социально значимы, но имеют существенные различия: первый - преимущественно функциональный, второй - эстетический. В области общеразвивающих упражнений игровой танец практически доступен каждому, и потому он является важным компонентом массовой культуры, отвечающим, согласно природе танца, за психофизическое и социальное становление личности.

К исполнителям же эстетического танца предъявляются особые требования, в том числе и в области специальных упражнений. Специфика этих требований в хореографическом искусстве разработана основательно. Здесь уместно провести аналогии между физической культурой и спортом, между танцем игровым и хореографическим. Физическая культура и игровой танец, как широкие понятия, в целом направлены на физическое развитие, коррекцию и совершенствование природы человека, а спорт и хореография - это их узкие области, предназначенные для достижения особой результативности[26].

Онтогенез танца, его природа заключена в специфических отношениях тела и души (духа), т.е. в особой организации физической и психической сущности человека. Душа как уровень развития и состояния внутреннего, психического мира человека, его сознания и подсознания обретает в танце телесное воплощение. Каждый человек обладает собственной природой и выразительными средствами, поэтому танец близок по своей двигательной природе отдельным видам спорта, а по эстетическим параметрам - музыкальному воспитанию.

В каждом танце содержатся две основные социальные ориентации в его преподавании и исполнении:

- телесно-культурная (телесная);
- духовно-культурная (духовная).

Под телесно-культурным направлением танца подразумевается ориентация, связанная преимущественно с физическим развитием человека, его здоровьем. Сюда относятся: гимнастические, акробатические и другие спортивные танцы; профилактические танцы, способствующие улучшению осанки, психофизического состояния, работе внутренних органов, органов дыхания. К телесной ориентации танца относятся музыкально-ритмические движения для утренней гимнастики в образовательных организациях и ритмика, «если под ритмикой понимать занятия по развитию умения передавать движениями ритм музыки» [15].

К группе «тренинговые танцы» относятся абстрагированные формы классического или народно-сценического экзерсиса, спортивных тренировок, преследующие цели технического совершенства исполнения и инструментальной точности канонизированных форм движения.

Разделение видов танца на «игровой» и «зрелищный», в том числе «хореографический», позволяет глубже осознать многозначность танца. Обычно узкое понимание феномена танца, ограничение его природы хореографическими формами препятствуют активному использованию танца как уникального специфического языка в психофизической организации людей, не имеющего аналогий. Для игрового танца продуктом является сам процесс (сочинительская и исполнительская деятельность, в которой могут меняться условия, движения, связи), а для зрелищного - форма. Поставленный концертный танец становится товаром, обладающим потребительной и меновой стоимостью. Зрелищный танец можно оценить (например, в баллах) по разработанным критериям (оригинальность композиции, качество исполнения и др.), в то время как для оценки самого процесса игрового танца нужен качественно иной подход.

Деятельность в этих типах танца облекается в разные результаты. В зрелищном танце конечный результат труда постановщика и исполнителя оценивается реакцией и восторгом зрителей по поводу уровня мастерства и искусства исполнения. В данном случае хореограф транслирует свой продукт, свой практический опыт, материализуя в исполнителях свое образное художественное мышление. Разучивая танец, исполнитель воспринимает мир глазами хореографа, его пластикой, его художественной фантазией[26].

Игровой танец является продуктом созидания и мастерства каждого субъекта. Танцор как субъект творческой деятельности, живущий своей действительной жизнью, осознает ее особым образом в игровом танце. Через собственное «Я» он овеществляет свою инициативу, свою жизненную силу.

Танцевальная деятельность людей способствует развитию воображения и формированию особенностей процессов восприятия, включению в работу обоих полушарий мозга[28].

В качестве итоговых выводов можно сказать следующее:

- танец рассматривается как вид творческой деятельности человека, что в широком понимании выходит за рамки традиционного представления танца как вида, ограниченного эстетическими параметрами;

- классификационное разделение таких основных понятий, как «танец», «пляска», «хоровод», «ритмика», «хореография» и других, способствует оптимальному применению каждого типа танцевальной деятельности в системе обучения танцу, устраняет терминологическую и понятийную путаницу;

- разделение танцевальной деятельности на игровой и зрелищный типы позволяет акцентировать различные уровни освоения танца: культурологический, функциональный, эстетический;

- целенаправленная разработка танца в качестве пространственно-временной социальной модели дает возможность его применения как корректирующего фактора.

Известно, что в повседневном общении люди пользуются не только языком слов, но и языком движений.

По движениям, их характеру, динамике, размаху, по осанке человека можно судить о его эмоциональном состоянии, отношении к окружающим. Каждая «единица» языка движений несет какую-либо информацию, т.е. имеет некоторое значение.

Благодаря этим особенностям и создается своеобразная ситуация, побуждающая человека к творчеству, и, следовательно, способствующая его развитию.

Таким образом, делая вывод по главе можно сказать, что танец как элемент исторического процесса существует давно; современная хореография, благодаря распространению массовой культуры, оказалась в

числе наиболее востребованных видов искусства и играет большую роль в духовной жизни человека, расширяет диапазон идейно-эмоционального воздействия на нравственно-эстетический облик людей.

## ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ КОМПОЗИЦИИ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА ТАНЦА

Танец — инструмент общественного физического и духовного воспитания, где танцевальный образ является одной из форм отражения действительности и имеет объективное познавательное и воспитательное значение.

Занимаясь творческим процессом, создавая танцевальные постановки педагог-хореограф воздействует, посредством хореографического искусства, на эстетическое воспитание общества в целом и на эмоциональную культуру участников танцевального процесса.

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

Однако с ростом технической оснащенности исполнения на первый план ставится «зрелищность» танцевальной постановки, а не ее духовное содержание, в результате чего произведение теряет художественную ценность и не несет воспитательной функции, как для зрителя, так и для исполнителя.

Танец — форма хореографического искусства, в которой средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела.

Современный танец рассматривает танец как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Характерна исследовательская направленность.

Процесс создания хореографической композиции непросто и включает в себя ряд этапов:

- Выбор «замысла» хореографического произведения.
- Сбор и накопление материала.
- Жанрово-стилевое определение (в случае создания сюжетно-драматургического номера).
- Композиционный план.
- Этап работы с музыкой (если используется музыкальный материал).
- Создание лексической структуры (мотивы и лейтмотивы).
- Способы организации мотивов.
- Постановочная и репетиционная работа.
- Сценическая апробация хореографической композиции.
- Действенный анализ созданного произведения.

В процессе создания нового хореографического произведения, огромное значение имеет творческая фантазия хореографа. Она проявляется не только в сочинении танцевальных сцен, но и в сочинении сюжета, разработке композиционного плана, создании образов и умении поставить эти образы в необходимые сценические ситуации, в которых бы они (образы), раскрывая себя, раскрывали сюжет, идею произведения.

Термин «композиция» восходит к греческому слову, означающему «составление», «сочинение». Композиция есть важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому.

Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, они основываются на определенном музыкальном материале. Композиция отражает все особенности музыки, строится по законам драматургии.

В композиции следует различать рисунок танца и хореографический текст. В. Ю. Никитин в своей работе «Композиция и постановка танца в современной хореографии» отмечает:

«Художественное произведение в любом виде искусства — это всегда единое композиционное целое. Многие искусствоведы пытались найти те



общие принципы композиции, которые объединяют работы различных авторов. Исследовались такие понятия, как авторский стиль, манера, замысел и т. д. Однако ни один исследователь не смог найти то главное, что делает художественное произведение единым по духу и стилю, несущим художественную идею, востребованную зрителем» [19]. Поэтому в контексте данной работы остановимся только на составных частях композиции, которые относятся к любому виду искусства, но исследуем их применение в хореографии. Итак, эти элементы:

- 1) мотивы;
- 2) повторение;
- 3) вариации и контрасты;
- 4) кульминации и кульминационные моменты;
- 5) пропорции и сбалансированность частей;
- 6) переходы (связывание);
- 7) логическое развитие и единство.

Мотив сам по себе не является художественным произведением, но может послужить основой, если:

- будет повторен несколько раз, для того чтобы зритель его запомнил;
- без вариаций и контрастов повторение мотива будет выглядеть однообразным и скучным;
- без кульминации мотив лишается своего содержания и не может донести идею автора;
- без соразмерных пропорций мотив может быть сведен на нет или, наоборот, стать господствующим;
- без логичных переходов мотивы никогда не выстроятся в единый хореографический текст и будут выглядеть изолированными движенческими фразами;
- без логического развития от мотива к мотиву может быть утеряна идея танца.

Мотивы не только определяют движение, они определяют сценографию и свет, линии и формы пространства, образы и логику поведения исполнителей.

Создание эстрадной хореографической композиции — процесс многоступенчатый, требующий совместных усилий представителей разных творческих профессий.

И первое, на что должен обратить внимание хореограф — это музыка. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она «душа танца».

Значение музыки в создании эстрадной хореографической композиции отмечали многие выдающиеся хореографы. Между музыкой и танцем существует теснейшая связь, а потому хореограф, несомненно, извлечет для себя существенную пользу, если будет знаком с этим искусством практически: это всегда позволит ему яснее высказать свой замысел.

Создание танцевальных номеров, постановка хореографических программ, эстрадных спектаклей всегда требуют от хореографа точного и тонкого ощущения образного строя, стилевой природы, характерности музыкального письма, которое он задумал выразить языком пластики, языком танца.

Когда говорят, что танец основывается на музыкальном произведении и раскрывает музыку, то, казалось бы, первична музыка, но если брать за основу композиционный план, в котором хореограф уже определяет в какой-то степени и характер, и стиль будущего произведения, то можно сделать вывод, что замысел танцевального номера предшествует рождению музыкальных образов[28].

Создание композиционного плана балета требует от хореографа, работающего над ним, знания не только законов хореографии, но и солидной осведомленности в области законов музыкальной драматургии, музыкальных жанров и форм, особенно в современной эстрадной музыке это весьма

существенно для выстраивания структуры танца, номера, композиции спектакля, распределения смысловых акцентов, кульминации, для видения нового хореографического произведения в целом и в отдельных его частях.

Любая, в том числе эстрадная хореографическая композиция в целом, каждый эпизод композиции должны иметь четкую драматургию, служить определенной цели и решать определенную задачу.

Лейтмотив – поза, жест, движение, или короткая танцевальная комбинация персонификационного свойства, многократно повторяемая на протяжении всего хореографического произведения.

Уточненного определение лейтмотива в хореографии пока не существует.

Лейтмотив (нем. *Leitmotiv*, буквально — главный, ведущий мотив), характерная тема или музыкальный оборот, которые обрисовывают какой-либо персонаж оперы, балета, программной пьесы, его отдельные черты или определенную драматическую ситуацию и звучат при упоминании о них, при появлении персонажа или при повторении драматической ситуации в разных частях произведения[18].

По сути лейтмотив — краткое объяснение, какой персонаж, кем он является, мы можем увидеть его характер, который определится в позе или в движении персонажа.

Лейтмотив служит различием, т.е. помощью для зрителя более правильно воспринять то, что пытается донести хореограф. У каждого персонажа разный лейтмотив..., например, влюбленный может скрестить руки у сердца — это явный лейтмотив, т. е. общепринятая и часто используемая поза, в экспозиции предоставляется зрителю точный лейтмотив, а в последующих действиях (завязка, развитие действия, развязка) лейтмотив будет вариантным, т. е. более усложненным. В финале номера можно вернуться к экспозиционному, т.е. начальному лейтмотиву и добавить акцентирование, номер будет не только ярким, но и читаемым.

Искусство всё пропускает сквозь эстетическую призму, одаривая, облагораживая эстетическим переживанием. Художественный образ есть особая форма отражения и осмысления жизни[18]. Едва ли не основным в работе режиссера, хореографа являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всём ее многообразии может явиться материалом для танца. Наше ощущение, наше сознание есть лишь образ нашего мира. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания, движения к истине, познания объективной реальности.

Хореографический образ отображает конкретный характер человека, другого существа, животного, птиц и других, проявляющийся в отношении изображаемого к окружающей действительности. Характер исполнителя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Умение выбрать главное, самое существенное имеет большое значения для конечного результата работы — хореографической композиции[28].

Большую роль при создании образа героя играет знание хореографом психологии. Оно дает возможность не только понимать встречающиеся в жизни характеры людей, но и правильно выстраивать — сначала в своем воображении, а потом и на сцене — линию поведения исполнителя.

Едва ли не основное значение имеет танцевальный язык: именно через пластику, через танцевальный язык зритель воспринимает замысел балетмейстера. Но важны не только «слова», не только лексика, свойственная тому или иному исполнителю, но и интонация его пластической речи, жесты, позы, мимика.

А.В.Мелехов определяет это так[18]:

1. ПОЗА — является составной частью каждого движения. Поза — это положение, принимаемое 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.

2. МИМИКА — это игра лица, которая передает эмоциональное состояние, реакцию на те или иные события, действия.

3. РАКУРС — это расположение исполнителя относительно зрителя или другого. Ракурс служит для наиболее эффективной передачи движения в пространстве. Правильный выбор ракурса помогает ярче воспринимать движения.

4. ЖЕСТЫ. 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».

Вывод: сценический образ — сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Хореограф использует для этого и рисунок танца, и танцевальный язык — пластику человеческого тела, — и мимику, жест, и развитие образа, и конечно же музыку.

При создании танца нужно:

- выделять в танцевальной комбинации главное (основное) танцевальное движение;

- усложнять каждую последующую танцевальную комбинацию;
- усложнять хореографический язык (средство хореографического общения, знаковая система, состоящая из хореографической лексики, рисунков танца и их атрибутов — мимики, жестов, ракурсов (определенный угол расположения хореографических поз и движений по отношению к зрителю), а значит, и хореографический текст за счет:

- увеличения числа исполнителей;

- усложнения рисунка танца; увеличения числа однотипных танцевальных поз и движений, исполняемых в одну и ту же единицу времени;

-сочетания разнотипных хореографических поз и движений.

Создавая хореографический текст, всегда нужно помнить о его соотношении с основной идеей номера, для этого нужно помнить о том, что «хореографический язык» становится «текстом», когда все составные его части объединены единой драматургией, а не механически скомпонованы[14].

Очень важно достигнуть наиболее тесного единства замысла, художественного плана хореографической композиции на первоначальном этапе работы исполнителя и хореографа, тогда меньше будет досадных купюр, меньше изменений будет внесено в хореографический замысел.

Таким образом, исполнитель и хореограф должны иметь единую исходную точку и единую конечную цель в работе над хореографической композицией.

## **ГЛАВА 3. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЭСТРАДНОГО ТАНЦА НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ**

### **3.1. Хореографические композиции в стиле модерн-джаз**

Основные принципы модерн-джаз танца относятся прежде всего к технике движения. Они сложились в процессе эволюции различных систем танца. Эти принципы были заимствованы в основном из джазового танца и из танца-модерн, а также из классического балета[20].

Принципы движения, заимствованные из джаз-танца: при анализе африканского фольклорного танца Кэтрин Данхэм выделила следующие технические особенности этого стиля:

1. Использование в танце позы коллапса.
2. Активное передвижение исполнителя в пространстве как по горизонтали, так и по вертикали.
3. Изолированные движения различных частей тела.
4. Использование ритмически сложных и синкопированных движений.
5. Полиритмия танца.
6. Комбинирование и взаимопроникновение музыки и танца.
7. Индивидуальные импровизации в общем танце.
8. Функционализм танца.

Поза коллапса – это понятие ничего общего с медицинским термином не имеет. Речь идет о своеобразном держании тела, когда нет напряжения и вытянутости вверх. Тело свободно и расслабленно, его изгибы немного утрируются, колени согнуты, торс и голова чуть наклонены вперед. Основное отличие джаз-танца, танца-модерн и классического балета прежде всего лежит в держании позвоночника. Если в классическом балете позвоночник является осью всего тела, осью вращения и прыжка, и существует даже специальный термин «поставить спину», то в джазовом танце все

диаметрально противоположно - позвоночник мягкий и расслабленный. В танце-модерн позвоночник, как и в классическом танце, является осью движения, но эта ось не всегда направлена строго вертикально, а очень часто изгибается и вращается в различных отделах. При напряжении невозможно движение отдельных центров, например, пел виса или грудной клетки, в то время как при достаточном расслаблении такие движения возможны. Основная задача педагога на первом этапе обучения - добиться достаточной свободы позвоночника, чтобы совершать движения различных его частей. Но в то же время тело должно быть достаточно напряженным, чтобы движения были энергичны. Умение распределять напряжение в позвоночнике называется релаксацией. Распределение напряжения и расслабление - основы техники джазового танца[20].

Изоляция и полицентрия: в африканском танце тело как бы состоит из отдельных частей-центров: это голова и шея, плечевой пояс, грудная клетка, пелвис (тазобедренная часть), руки и ноги. Поскольку руки и ноги состоят из отдельных сочленений: в руке - кисть, предплечье, в ноге - стопа и голеностоп, то эти части центров, которые называются ареалами, могут также изолироваться и выполнять движения независимо от других центров. Эти центры могут пространственно и ритмически независимо двигаться, именно это и создает полицентрию движения. Каждая часть тела, или каждый центр, имеет свое собственное поле напряжения и свой собственный центр движения, в своем движении изолированные центры могут сочетаться друг с другом (координироваться). При движении 2-х центров одновременно мы говорим о бицентрии, 3-х - трицентрии, при движении всех центров - полицентрии. Полицентрия - это основополагающий принцип танцевальной техники. Для того чтобы перевести его в реальную видимость танца, существует технический прием, который называется изоляцией и подразумевает, что каждая часть тела, центр, двигается независимо от другой части. Эта, на первый взгляд, простая задача достаточно сложна для начинающего танцора, так как по анатомическим особенностям нашего тела



все центры тесно связаны между собой, и движение, например, головы, естественно вызывает напряжение в плечевом поясе или в грудной клетке. Однако изоляция - это основной технический прием, с которого начинается обучение джаз-танцу[21].

Полиритмия: в джаз-танце центры могут двигаться не только в различных пространственных направлениях, но и в различных ритмических рисунках, метрически независимых друг от друга.

Полиритмия тесно связана с музыкой. Африканские фольклорные танцы сопровождают исключительно ударные инструменты. Зачастую используется несколько инструментов, каждый из которых ведет свой собственный ритм. Современная музыка, в особенности джазовая, монометрична по своей структуре, т. е. наложения различных ритмических рисунков не происходит, однако во время импровизации того или иного инструмента на основной, базовый ритм накладывается ритм импровизации. Это приводит к появлению такого музыкального понятия, как свинг, т. е. определенной пульсации основного ритма, связанного со смещением мелодического рисунка и ритмической основы произведения. Именно это смещение невозможно зафиксировать нотными знаками, однако оно очень влияет на танцевальное движение, которое выполняется под свинговую музыку, поэтому танцор должен чувствовать своим телом музыкальный свинг и стараться воплотить его в движении. Отсюда и появляется не только музыкальное, но и танцевальное понятие свинга. В танце это понятие означает раскачивание, моторно-ритмическое движение какой-либо части тела или всего тела целиком. Свинг в движении должен выполняться прежде всего свободным, ненапряженным корпусом или отдельной частью нашего тела (рукой, ногой, головой, тазом). При этом движении главная задача - почувствовать вес тела или его части и свободно раскачиваться вверх-вниз, вперед-назад или из стороны в сторону. Свинговые движения корпуса особенно помогают расслабить позвоночник и снять излишнее напряжение[21].

Мультипликация: это понятие также тесно связано с ритмом. Оно означает, что единое движение раскладывается на составные части, фазируется или мультиплицируется. Однако количественное увеличение танцевальных акцентов не должно приводить к увеличению музыкального такта. Говоря иными словами, в четырехдольном такте делается несколько акцентов в промежутках между основными долями такта. Мультиплицированные движения могут быть неодинаковыми по времени и нерегулярными. Они могут занимать весь такт, но могут и только какую-либо его часть. Рассмотрим мультипликацию на примере шага. Шаг - это не только движение, связанное с перемещением в пространстве, но и перенос веса тела с одной ноги на другую. При мультипликации в промежутке между шагами исполняется несколько движений, но только одно связано с переносом веса тела[21].

Координация: при движении двух или более центров одновременно возникает необходимость их скоординировать. Координация осуществляется двумя способами: импульсом, при котором два или несколько центров приводятся в одновременное движение, либо применяется принцип управления, т. е. центры включаются в движение последовательно. Координироваться могут самые различные центры: голова и пелвис, руки и голова, плечи и голова. Менее употребительна координация головы и грудной клетки, но и она возможна. Плечи могут координироваться с головой, пелви-сом, руками и ногами. Пелвис сочетается с головой, грудной клеткой, плечами, руками и ногами. Движения двух и более центров могут быть исполнены в одном направлении (например, голова и пелвис вперед-назад), и тогда мы говорим о параллелизме, но могут двигаться и в противоположенных направлениях (например, голова - вперед, пелвис - назад), и тогда мы говорим об оппозиции[21].

В джаз-танце существует понятие, на первый взгляд, противоречащее изоляции, когда один центр активизирует другой центр, как бы управляет им, но при управлении заметен временной разрыв между движениями.

Первоначально начинает движение один центр, затем через определенный промежуток времени - другой, третий и т. д. При активизации центра мы затрачиваем определенное мышечное усилие, которое и называется импульсом.

Как уже было рассмотрено ранее, развитие той или иной системы танца-модерн связано с именами крупных педагогов, балетмейстеров, исполнителей. Эти системы базировались прежде всего на определенном философском подходе к движению. Это выражалось в постановках, однако подготовка исполнителей заставляла искать особую индивидуальную систему обучения. В танце-модерн, в отличие от джазового танца, все тело исполнителя принимает участие в движении, т.е. основой движения служит позвоночник. Так, например, в технике М.Грэхем основой движения служит contraction и release (сжатие и расширение), которое выполняется в центр тела. В технике Д. Хамфри, а затем Х. Лимона позвоночник расслаблен и свободен и движение выполняется за счет падения и подъема тяжести корпуса, т.е. движение строится по синусоиде: движение-задержка в кульминационной точке (suspend) и обратный возврат (recovery). В технике М. Каннингема большую роль играют различные спирали и изгибы позвоночника в соединении с движениями ног, заимствованными из экзерсиса классического танца. Модерн-джаз танец в некоторых разделах урока заимствует из различных техник упражнения, направленные на развитие подвижности позвоночника[21].

Contraction и release: эти два термина связаны с положением торса, рук и ног. Contraction - сжатие, сокращение, т. е. относительное уменьшение объема тела. Противоположное понятие - release, т. е. расширение, когда тело расширяется в пространстве.

Contraction и release тесно связаны с дыханием. Contraction выполняется на выдохе, release на вдохе. Взаимосвязь дыхания и движения приводит к естественности, придает динамическую окраску движениям. Contraction не является динамическим движением, т.е. сжатие происходит за

счет сокращения мышц, а не за счет их движения. И - важная особенность - во время contraction происходит как бы аккумуляция внутренней энергии, которая затем выплескивается во время release или какого-либо движения.

Contraction и release - это базисные понятия, заложенные в технике Грэхем, а затем заимствованные различными другими системами. Как говорила в личной беседе с автором Джин Радди, педагог Центра американского танца Ал-вина Эйли и Джульярдской школы танца, Марта Грэхем утверждала, что contraction начинается в глубине таза, между берцовыми костями, а затем распространяется вверх, захватывая весь позвоночник, последней в движение приходит голова. Аналогично, снизу-вверх, исполняется и release. Это замечание очень важно, поскольку зачастую contraction исполняют в «солнечное сплетение», что является серьезной ошибкой. К обучению contraction педагогу необходимо подходить очень внимательно[21].

Модерн-джаз танец активно использует передвижение танцора не только по горизонтали, но и по вертикали. Расположение исполнителя на полу (в партере) употребляется достаточно часто. Уровнем называется расположение тела танцора относительно земли. Основные виды уровней: стоя, сидя, стоя на четвереньках, сидя на корточках, стоя на коленях, лежа. Кроме того, существуют так называемые акробатические уровни: шпагаты (поперечный и продольный), «мост», стойка на руках, стойка на лопатках («березка»), колесо[21].

Итак, рассмотрим поэтапно создание хореографической композиции в стиле модерн-джаз.

### 3.2. Хореографические композиции «Душа» и «Соперницы»

**Сюжет** хореографической композиции «Душа».

В **экспозиции** происходит знакомство зрителя с тремя разнохарактерными персонажами, воплощенными в одном женском образе. Каждый из образов своими эмоциями и позами раскрывает свой особенный темперамент и манеру поведения, однако, в то же время находится в одном женском теле. Первый образ (1-я девушка) очень напористый. Показывает свой харизматичный, но, в то же время покорный и мягкий характер. Второй образ (2-я девушка) с очень сильным характером, эмоциональный, настойчивый и активный. В его внутреннем мире полно противоречий с мощным энергетическим полем. Третий же образ (3-я девушка) страдальческий, он олицетворяет нежность, мягкость и грусть.

**Завязка** показывает, как героиня всей миниатюры, воплощенная в трех образах, начинает путаться в своих чувствах, переживая противоречивые эмоции. Она не знает, какой из них довериться, какая из трех приведет ее к нужному решению. В **ступенях перед кульминацией** мы видим, как происходит острая борьба между этими эмоциями. В один момент кажется, что харизма первой практически взяла верх над остальными, а те, в свою очередь, не могут помешать ей вырваться из этих запутанных женских мыслей. **Кульминация** наступает, когда второй образ сдаётся и становится мягким. В этот момент и пластика тела, и движения, и сами эмоции второго образа наиболее яркие и запоминающиеся, что тем самым показывает его превосходство в этой борьбе. Но недолго длится ликование второго образа, потому что в **развязке** мы видим, что женской натуре не поддается ни одно объяснение, ведь все три эмоции, запутавшись и дойдя до наивысшей точки своего проявления, постепенно стихли. В конце, все образы успокаиваются и тем самым душа находит покой.

Музыка подобрана в стиле танго (исп. tango) – старинного аргентинского народного танца; парного танца свободной композиции, отличающегося энергичным и четким ритмом. Этот ритм и характер идеально подходит к идее и образам, которые воплощаются в танцевальной миниатюре. Мягкий по своим движениям танец, но постоянно и неожиданно меняющийся – от сдержанного до напористо-агрессивного. Движения Танго выражают самые крайние чувства и взрывную страсть. Они призывают персонажей к главенствующей роли с явной демонстрацией излишней решительности.

«Танго – это ритм, нерв, сила и характер», – считал известный композитор аргентинского танго, «Король ритма» – Хуан Д'Ариенсо, – До тех пор, пока люди будут чувствовать, любить и ревновать, страдать и восхищаться, будет жить и танец страсти танго. А это значит, что впереди у танго – вечность».

Рисунок танца приведен в таблице 1.

Обозначения: D1 – первая девушка, D2 – вторая девушка, D3 – третья девушка

Таблица 1

1– 2, 3 такт	D1, D2, D3 лежат на сцене друг на друге. D1 на первый счет 2-го такта встает и разворачивается к зрителю лицом, затем делает последовательные удары в пол левой ногой и повороты головой, развернув корпус на 180 градусов через левое плечо. Положение сохраняется до 3 такта.  На 3 такт поднимаются D2 и D3.
4 – 5 такт	D1, D2, D3 собираются в одну линию друг за другом, лицом к зрителю.
6 – 7 такт	На 1 счёт 6 такта одновременно - D1 тянет правую руку с корпусом вправо, D2 левую руку с корпусом влево, D3 правую руку вправо. Затем меняются и принимают

	положение: спина и руки прямо.
8 – 11 такт	На 1-й счет 8 такта D2 разворачивается на 180 градусов через левое плечо к зрителю и начинает движение к D3. Где они замирают в позы. D1 делает два шага влево и замирает в позе.
12 – 15 такт	На 1 счет 12-го такта D2 и D3 делают поддержку (D2 лежит на полу вытянув прямые ноги вверх, D3 ложится животом на прямые ноги D2). D1 взмахивает руками, качая корпусом из стороны в сторону.
16 – 19 такт	D1 на 1 счет 16 такта меняет позиции ног (левая согнута; правая вытянута на носок в сторону) и рук (левая – 3 позиция; правая – 2 позиция). Корпус направлен диагонально влево. D2 и D3 аналогично меняют положение после D1. 18 такт – одновременно D1, D2 и D3 начинают движение по кругу.
20 – 21 такт	D1, D2, D3 одновременно из круга, левая рука плавно тянется к зрителю, при этом корпус сгибается к себе, спина полукруглая. Поворотами все расходятся в рисунок.
22 – 23 такт	Синхронная связка. 22 такт – взмах правой рукой вверх (поворот корпусом через правое плечо). Правая нога делает шаг вперед, руки скреплены между собой к правому плечу на 23 такт.
24 – 27 такт	На 24 такт руки скреплены между собой от правого плеча меняются к левому, делаю шаг вперед правой ногой. Тело принимает положение анфас, руки мягко поднимаются вверх и опускаются вниз на 4 счёта.
28 – 29 такт	Синхронная связка. Четкий выброс левой ноги в сторону на носок, затем rond

	<p>de jambe en dedans на 4 счета и точка в сторону. Затем, корпус начинает сгибаться, колени сгибаются, руки ударяют кулаками об пол, голова опускается вниз. Разворот корпуса и рук на 180 градусов.</p>
30 – 31 такт	<p>Синхронная связка.</p> <p>Правая нога натянута носком в право, левая согнута в колени, руки плавно поднимаются в верх , пальцы рук делают движения по кругу и на 4 счёта опускаются вниз.</p>
32 - 34 такт	<p>На 32 такт D1 разворачивает корпус на 90 градусов, переходя спиной на пол.</p> <p>D2 и D3 на 3 счет 32 такта делают тоже самое. На 33 такт лёжа на спине, руки разведены в стороны. Правая нога согнута в колене, левая прямая. Грудная клетка делает прогиб, отрываясь от пола и ложась обратно.</p>
35 – 36 такт	<p>D2 и D3: подогнув правую ногу начинают делать подъём. Грудная клетка тянется вверх, локти согнуты и упираются в пол, два шага вперёд, становясь спиной к зрителю. D1 на 5 счет 36 такта делает подъём, делая два шага вперёд становясь к зрителю спиной..</p>
37 – 39 такт	<p>Правая рука поднимется наверх, мелкими шагами на носочках, спиной к зрителю все одновременно начинают движение в центр. Корпус начинает раскачиваться, то вправо, то в лево, голова делает наклон соответственно корпусу. На 38 такт корпус вместе с рукой делает наклон влево, тело принимает начальное положение и делает наклон вправо.</p>
40 – 43 такт	<p>1-2 счет: D1, D2 и D3 из центра делают два поворота вперед на прямых ногах, на носочках.</p> <p>На 5 счёт 42 такта прыжок выходящий из порота ( руки в третьей позиции, правая нога согнута, носки натянуты, спина</p>



	<p>прямая.</p> <p>D1 – разворот назад на 180 градусов через правое плечо. Руки: счет 1 – вверх, счет 2 – вниз (вместе с плие на правую ногу, левая выпрямлена назад на носок). D2 и D3 то же, что и D1.</p>
44 – 45 такт	<p>Затем синхронно: preparation с левой ноги в сторону (лицом к зрителю) и пируэт на 360 градусов на левой ноге (правая в положении passe) с выбросом правой ноги на 90 градусов в сторону. Руки по 2 позиции.</p>
46 – 47 такт	<p>D1, D2 и D3 вместе: сброс тела вниз с шагом. на плие, attitude левой ногой из прыжка вверх, pirouette на левую ногу (360 градусов), pirouette на правую ногу (360 градусов), вытянуть тело параллельно полу, стоя на правой ноге, левая нога и руки вытянуты параллельно полу, голова смотрит вниз.</p>
48 – 49 такт	<p>D1 начинает движение вправо, двигаясь на высоких полу пальцах, правая рука медленно на 4 счета поднимается вверх и опускается вниз. D2 и D3 делают тоже самое, что D1, только двигаясь влево по своим линиям.</p>
50 – 51 такт	<p>D1, D2 и D3 дойдя до своих мест делают разворот на 90 градусов и продолжают движение, двигаясь друг на друга лицом. Высокие полу пальцы, правая рука на 4 счёта поднимается вверх и опускается вниз.</p>
52 – 53 такт	<p>На 1 счёт 52 такта одновременно D1, D2 и D3: мах правой ногой, руки прямые вытянуты по сторонам, на 3 счёт рука с головой поднимаются вверх и опускаются, затем еще раз, добавляя левую ногу в сторону на 90 градусов.</p>
54 – 57 такт	<p>D1 – работа рук, не меняя положения корпуса: правая</p>


	<p>вперед, левая вперед, обе к себе, обе в сторону (на 4 счета). D2 и D3 в это время меняют положение в повороте, встав на ноги лицом к зрителю и взяв D1 за руки.</p> <p>D1, D2 и D3 вместе: резкие и раскачивающиеся движения корпусом на 4 счета (вправо - влево).</p>
58 – 59 такт	<p>1-2 счет – D1 разворачивается спиной к зрителю.</p> <p>3-4 счет – D1 встает во 2 позицию ног, руки – наверх–вниз; D2 – подготовительный шаг по направлению к D1.</p> <p>5-6 счет – D2 разворот на 270 градусов лицом к зрителю, точно перед D1. Руки – наверх–вниз.</p> <p>7-8 счет – D3 разворот на 180 градусов лицом к зрителю, точно за D1 и D2. Руки – наверх–вниз.</p>
58 – 61 такт	<p>D1, D2 и D3 одновременно, но в разные точки (D1 в 3 точку, D2 – наверх, D3 – в 7 точку): правая рука, за ней левая, обе к себе, обе от себя (на 4 счета).</p> <p>Затем D2 и D3 делают разворот на 180 градусов, спиной к зрителю.</p>
62 – 63 такт	<p>1-2 счёт D3 делает два шага вправо на зрителя, разворачиваю корпус.</p> <p>3-4 счет – D2 делает два шага влево на зрителя, разворачиваю корпус.</p> <p>D1 два шага вперёд спиной к зрителю.</p>
63 – 64 такт	<p>D2 и D3 делают разворот и быстрыми шагами направляются к D1. D1 на 5 счёт делает разворот, вытянув руки прямо и напрягая их.</p> <p>D2 и D3 берут D1 за руки поднимая, D1 отрывает ноги от пола.</p>
65 – 67 такт	<p>D1, D2 и D3 двигаются по диагонали 4 счёта. На 5 счёт D1 касается пола при этом не отпуская рук. D2 и D3 стоят по</p>

	бокам держа D1 за руки. D1 делает разножку ногами, отрываясь от пола.
68 – 70 такт	D1 и D3 на первые 4 счета вырастают вверх. Затем меняются положениями друг с другом перед D2 - шассе и перекидной с глубоким выпадом на внутреннюю к D2 ногу, задняя вытянута на носок. Руками D1 и D3 берутся, голова смотрит вниз.
71 – 72 такт	D2 на первые 4 счета вырастает вверх, вытягивая корпус и руки. Затем tours chaines с левой ноги и сброс тела вниз на 8 счет, ноги в положении чека, руки перекинуты через D1 и D3 (корпус направлен в первую точку).
73 – 74 такт	D1, D2 и D3: Резкий всплеск всего тела с руками вверх на 4 счета. D1, D2 и D3 движение по кругу. D2, D3 делают два шага к центру, поднимая правую руку
75 – 76 такт	D1 поворот корпуса на 90 градусов и четыре шага в диагональ, спиной к зрителям. D2, D3 сгибают правую ногу, ложась на пол, друг на друга.
77 – 79 такт	D1 резкий разворот корпуса и мелкими шагами двигается до D2, D3. На 4 счёта наклоны корпуса вправо, влево. Голова делает наклон соответственно корпусу. На 5 счёт руки поднимаются вверх, делая 2 хлопка. Голова резко вправо, влево и прямо. Руки опущенные вниз.

### Запись танца

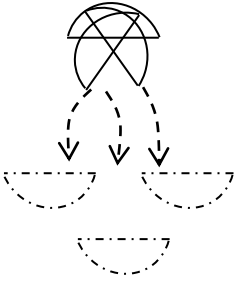
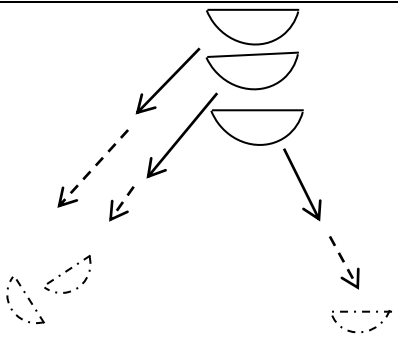
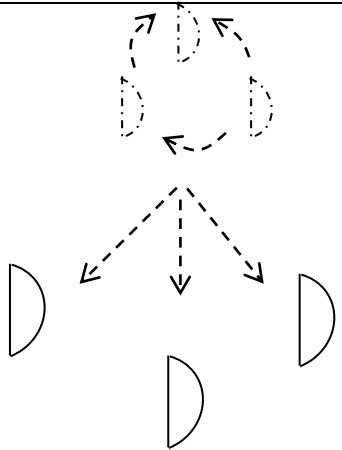
Запись танца приведена в таблице 2.

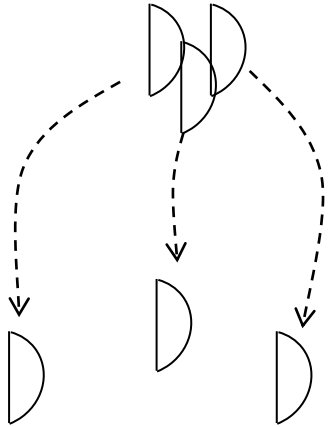
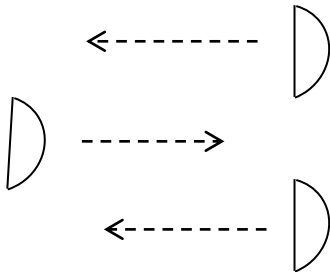
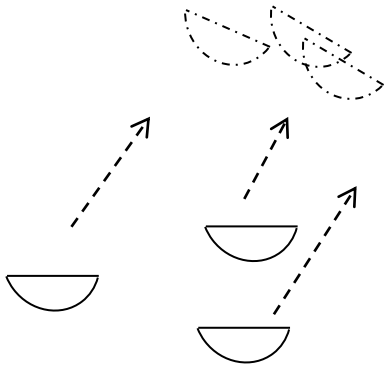
Обозначения:

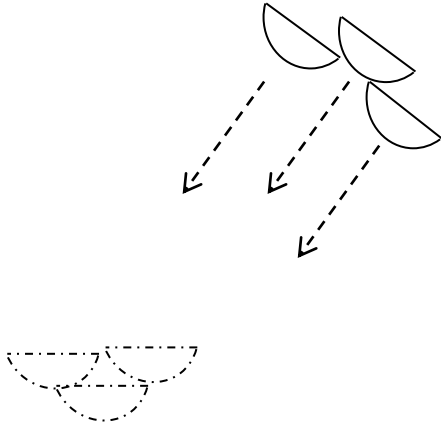
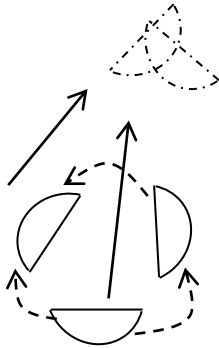
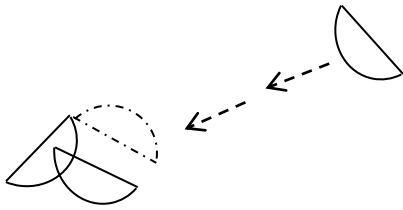
 - девушка;

 - начальное движение;

 - конечное движение.

Рисунок	Описание
	<p align="center"><b>1-5 такт</b></p> <p>D1, D2, D3 лежат на сцене друг на друге. D1 на первый счет 1-го такта встает и разворачивается к зрителю лицом.</p> <p>D2 и D3 начинают вставать за ней.</p>
	<p align="center"><b>6-12 такт</b></p> <p>На 1 счет 6-го такта D2 и D3 делают поддержку (D2 лежит на полу вытянув прямые ноги вверх, D3 ложится животом на прямые ноги D2).</p>
	<p align="center"><b>13 – 36 такт</b></p> <p>D2 и D3 сближаются по диагонали (от 6-й до 2-й точки) с D1.</p>

	<p><b>37 - 48 такт</b></p> <p>D1, D2 и D3 из центра делают два поворота вперед на прямых ногах</p> <p>D1, D2 и D3 дойдя до своих мест делают разворот на 90 градусов</p> <p>D1 начинает движение вправо, двигаясь на высоких полу пальцах</p>
	<p><b>49 – 51 такт</b></p> <p>На 1 счёт 52 такта одновременно D1, D2 и D3: направление друг на против друга.</p>
	<p><b>52 – 62 такт</b></p> <p>D1, D2 и D3 движением с мест на диагональ и разворот корпуса на 90 градусов.</p>

	<p><b>63-70 такт</b></p> <p>D1, D2 и D3 двигаются по диагонали 4 счёта.</p> <p>D2 и D3 делают разворот и быстрыми шагами направляются к D1. D1 на 5 счёт делает разворот, вытянув руки прямо и напрягая их.</p>
	<p><b>71 –74 такт</b></p> <p>D1, D2 и D3 движение по кругу. D2, D3 делают два шага к центру</p>
	<p><b>75-79 такт</b></p> <p>D1 поворот корпуса на 90 градусов и четыре шага в диагональ, спиной к зрителям.</p> <p>D1 резкий разворот корпуса и мелкими шагами двигается до D2, D3.</p>

**Сюжет** хореографической композиции «Соперницы».

В **экспозиции** происходит знакомство зрителя с тремя девушками.

Место расположения – женский магазин. Выбор вещей с женского взгляда.

**Завязка** показывает, как между героинями возникает конфликт. Как это может быть в жизни, когда одна девушка хочет купить себе платье, а две

другие тоже уже выбрали его. Все три девушки уверены в себе и никто не хочет уступать.

**Кульминация** наступает, когда второй образ становится более сильным и конфликт усиливается. В этот момент и пластика тела, и движения, и сами эмоции второго образа наиболее яркие и запоминающиеся, что тем самым показывает его превосходство в этой борьбе. Но недолго длится ликование второго образа, потому что в **развязке** мы видим, что женская дружба всё таки существует и уступает платье девушкам.

Рисунок танца приведен в таблице 1.

Обозначения: D1 – первая девушка, D2 – вторая девушка, D3 – третья девушка

1– 2 такт	D1- выход на 8 счётов. На 5 счёт 2 такта делает пируэт (носок на уровне колена, правая рука согнута перед собой, локоть отведён в сторону, резко оттолкнитесь правой ногой в позицию retire на releve. Одновременно переместите левую руку в первую позицию и сделайте вращение вправо).
3 – 4 такт	D2,D3 выход в диагонали на 4 счёта. 5 счёт 4 такта прыжок (руки в третьей позиции, правая нога подбивает левую).
5 – 6 такт	Мелкими шагами на высоких полупальцах сходятся в одну линию спиной к зрителю, друг за другом.
7 – 8 такт	Руки подняты вверх и скреплены между собой. Одновременно ноги сгибаются в коленях поочередно, правая-левая. Резкими движениями, как удар правая-левая.
9 – 10 такт	D2 и D3- на 4 счёта расходка в диагонали. На 5 счёт мах правой ногой на 90 градусов (носки натянуты, спина прямая, руки подняты вверх и при махе опускаются вниз).
11 – 12 такт	D1 – на 4 счёта движение вперёд, руки мягко сгибаются в локтях вправо- влево. На 5 счёт мах ногой на 90 градусов.
13 – 14 такт	D1, D2 и D3 6 позиция ног, голова немного вверх, руки

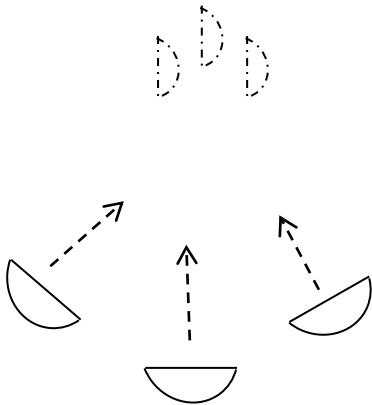
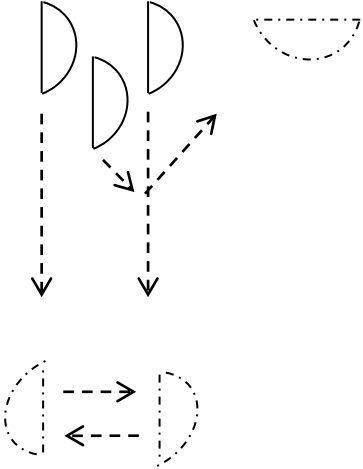
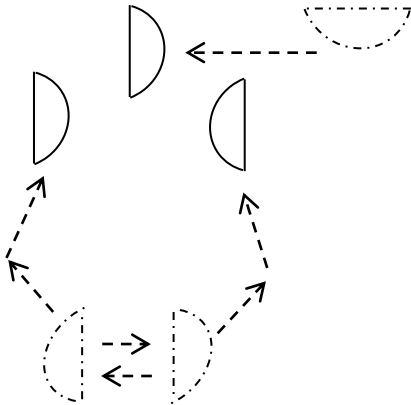
	внизу свободно. Круг нижней частью корпуса, затем корпус покачивается из стороны в сторону, голова сохраняет положение. На 2 счёта шаг назад с правой ноги. На 7-8 счёт поворот головой по кругу.
15 – 17 такт	В диагонали на 4 счёта D2 и D1 поворотами (руки на поясе) на высоких полупальцах двигаются к D3. Синхронная связка: Ронд де жамб партер( правая нога согнута, правая рука круг над головой, левая рука прямая). Шаг на левую ногу и мах правой ногой на 90 градусов. Руки при махе опускаются сверху вниз.
18 – 19 такт	Руки прямые в стороны, правая нога сгибается коленом во внутрь, отрывая пятку от пола. Правая рука делает полукруг через низ к левой руке. Руки уходят на бёдра, ноги разворачиваются анфас, бёдра делают полукруг.
20 – 21 такт	Соскок в 5позицию, поворот через правое плечо. Соскок во 2 позицию. Правая рука на левой ноге, левая на правой, ноги согнуты в коленях, голова с корпусом опущены.
22 – 23 такт	D1 шассе в 3 точку, прыжок в кольцо с правой ноги. Далее, tour rond de jambe par terre, заканчивающийся несколькими пируэтами на правой ноге лицом в 8 точку.
24 – 25 такт	D1 шоссе на 4 счёта к D2. На 4 счёта качание корпусом вперёд назад с головой. D3 переброс ногами (правая-левая) между D1 и D2.
26 – 27 такт	D1 и D2 поворот по 6 позиции, отпуская при повороте одну руку вниз. D3мах ногой назад, на 90 градусов
28 – 29 такт	D3 шоссе на 4 счёта, переброс в воздухе ногами, руки подняты в верх в 3 позиции.
30 – 31 такт	D1 и D2 шаг к друг другу, падавая противоположные руки.Мах правой ногой на 90 градусов. D2 закручивает D1и

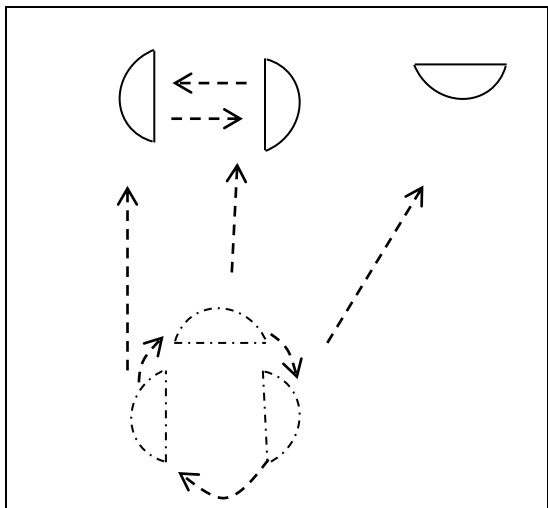


	заводит за спину. Руки прямые, вытянуты в стороны. Руки D1 лежат сверху D2.
32 – 33 такт	D1 на 1-2 счёт, правую ногу сгибая в колени заводит на D2. D2 плие вниз. Поворот, где D1 выходит вперёд, руки вывернуты назад, в натянутом положении. D2 правая нога прямая, левая согнута в колени в плие, держит руки D1.
34 – 35 такт	D1 и D2 на 4 счёта шоссе в диагонали. D2- колесо, D1 поворот на высоких полупальцах и падение в шпагат.
36 – 38 такт	D2 вытягивает D1 за правую руку, поднимая вверх. D3 на 4 счёта шоссе к D1 и D2. Руки прямые и натянуты в сторон. D1 и D2 держат D3 за прямые руки. D3 шаг вперёд, прыжок наверх в воздухе, перекручиваясь корпусом.
39 – 40 такт	Одновременно: Два шага вперёд с правой ноги. Правая рука на левое бедро, затем в сторону выпрямив в локте. Плие, руки согнуты в локтях уходят за голову.
41 – 42 такт	Шаг накрест на правую ногу( правая нога прямая, левая согнута в колени). Правая рука в стороне, голова повернута вправо. Шестая позиция ног, толчок и прыжок в колечко( левая нога согнута – носочек тянется к голове, правая рука тянется к ноге).
43 – 44 такт	Sissonne на правую, затем на левую ногу (руки к себе - от себя).
44 – 45 такт	Руки по кругу, корпус сломлен в левом боку. Переброс ногами(правая-левая). Корпус с головой в стороны.
46 – 47 такт	Шоссе, каждый останавливается в своей точке. D1 релевэ, ронде жамп партер и прыжок во 2 позицию. Голова резко вправо. D2 и D3 батман правая нога-левая нога, поворот головой, корпус сгибается вперед, голова опускается вниз.
48 – 50 такт	На 4 счёта все в круг, одновременно мах правой ногой с

	прогибом в спине. Разворот спиной повороты на высоких полупальцах, соскок правая нога сгибается к левой.
51-52 такт	D3 поворотами уходит в 3 точку угла. D1 и D2 шаги с правой ноги навстречу друг другу. На центре разворот спиной. Правая нога прямая, левая согнута в колени. Садятся вниз, скальзя по полу правой ногой. Голова разворачивается одновременно на зрителя.

Рисунок	Описание
	<p><b>1-8 такт</b> 1-2 такт</p> <p>D2,D3 выход в диагонали на 4 счёта D1- выход на 8 счётов. 5-6 такт мелкими шагами на высоких полупальцах сходятся в одну линию спиной к зрителю, друг за другом.</p>
	<p><b>9- 14 такт</b></p> <p>9-10 такт расходка в диагонали. D1 – на 4 счёта движение вперёд D1, D2 и D3 общая связка.</p>

	<p><b>15 – 21 такт</b></p> <p>15-16 такт в диагонали на 4 счёта D2 и D1 поворотами. Общая связка</p>
	<p><b>22 - 33 такт</b></p> <p>D1 шассе в 3 точку, прыжок в кольцо с правой ноги</p> <p>D1 шассе на 4 счёта к D2</p> <p>D1 и D2 шаг к друг другу</p>
	<p><b>34 – 47 такт</b></p> <p>D3 на 4 счёта шассе к D1 и D2.</p> <p>Одновременно: Два шага вперёд с правой ноги</p>

	<p style="text-align: center;"><b>48 – 52 такт</b></p> <p>На 4 счёта все в круг, одновременно мах правой ногой. D3 поворотами уходит в 3 точку угла. D1 и D2 шаги с правой ноги навстречу друг другу.</p>
---	---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Танец – поэма,  
В ней каждое движение – слово.*

*Мата Хари*

Заключение к дипломной работе я не зря начала со слов Маты Хари. Женщина-загадка, история которой до сих пор не ясна, любила танец и говорила о нем, как о чем-то до конца не изведанном, но очень притягательном и интригующе притягивающем к себе.

Ведь современный эстрадный танец – это разноплановый синтез танцевальных стилей, всегда очень яркий, зажигательный, вызывающий бурю эмоций. Эстрадный танец – по сути своей микс направлений в позитивном виде. Четких критериев нет. Совмещать танцевальные направления в современное время – это очень перспективно.

Современные эстрадные танцы – это именно то направление, которое объединяет в себе элементы самых различных танцевальных стилей. В эстрадном танце могут присутствовать все элементы различных стилей танца, начиная от классического балета, заканчивая фанком.

На эстраде очень важную роль играет не только индивидуальность танцора, но и владение им актерским мастерством. Ведь ситуация складывается так, что эстрадные танцы – это в настоящее время не просто заученные движения, а целая театральная миниатюра или даже постановка. Танцор должен уметь выразить себя, свое «я» через средства танца, и просто заученные механические движения, как раньше, в данном случае не уместны.

Современное изучение и увлечение эстрадными танцами позволяют развить не только чувство ритма в каждом человеке, который занимается танцем, но и раскрыть индивидуальность каждого танцора, его абсолютную уникальность. Вместе с отработкой техники танцевальных движений,

неотъемлемой частью хореографических занятий является постановка эстрадных номеров.

Эстрадные танцы – это эффектное, незабываемое, яркое шоу.

В то же время остаются проблемы, поднятые В.Ю.Никитиным в ходе VII Международного симпозиума [22]:

Проблема 1. Нет определения — что есть современный танец. В России до сих пор не принят общемировой стандарт определения понятия «современный танец», который часто подменяется социальным танцем.

Проблема 2. Современный танец в России не имеет никакой поддержки государственных структур.

Проблема 3. Противоречие между характером мышления балетмейстера в классической и современной хореографии.

В одном из интервью известный российский режиссер-балетмейстер Г. Абрамов на вопрос: «Есть ли в современном танце школы, подобные классической школе?», ответил: «Есть, но чаще всего это методика отдельных стилей. В современном танце нет понятия общего стиля, как в классическом танце. Нет границ. И вообще нет определения современного танца. Нужно понять лишь одно — под термином «современный танец» понимают танец, не ограниченный условностями».

Все это говорит о необходимости продолжения работы в направлении становления современного эстрадного танца.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова, Н. А. Танец модерн : пособие для начинающих. [Текст] / Н. А. Александрова, В. А. Голубева. - Спб.: Лань: Планета музыки, 2011, - 84 с.
2. Александрова, Н. А. Джаз-танец: Пособие для начинающих. [Текст] / Н. А. Александрова, Н. В. Макарова. - Спб.:Лань: Планета музыки, 2012, - 76 с.
3. Богданов, Г. Ф. Основы хореографической драматургии: учеб.пособие для студентов вузов [Текст] / Г. Ф. Богданов ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. –(Изд. 2-е, доп.). - М.: МГУКИ, 2010, - 181 с.
4. Большая Советская Энциклопедия. (3-е издание).Том 1. [Текст] /Гардинер Вилкинсон. «Древний Египет».М.:Советская энциклопедия, 1970-1978, - 438 с.
5. Большая Советская Энциклопедия. (3-е издание). Том 3. [Текст] /М.:Советская энциклопедия, 1970-1978, - 421 с.
6. Гражданников Е.Д. Метод построений системной классификации наук [Текст].Новосибирск,1987, - 146 с.
7. Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл [Текст] // Советский музыкальный театр. М: Советский композитор, 1982, с.12-13.
8. Дмитриев Ю. Номер [Текст] // Эстрада России. XX век. М., 2004, с.8-9.
9. Добротворская К.А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна [Текст]. Л.: ЛГИТМиК, 1992, - 95 с.
10. Дункан А. Моя исповедь. [Текст] Рига: Книга для всех, 1928, - 45 с.
11. Зарипов, Р. С. Драматургия и композиция танца. [Текст]/ учебное пособие/ С. Зарипов, Е. Р. Валяева. - М.: Лань : Планета музыки, 2015, - 120 с.
12. Зернов В. Богиня или Золушка [Текст] // СЭЦ. 1965. № 10, с.6-7.
13. Казакова Т.Г.Развивайте у дошкольников творчество. [Текст] -М: Просвещение,1985, - 75 с.

14. Кириллов, А. П. Мастерство хореографа: учеб. пособие [Текст] / А. П. Кириллов; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М.: МГУКИ, 2006, -136 с.
15. Колодницкий Г.А., Кузнецов В.С. Физическая культура. Ритмические упражнения, хореография и игры: Методическое пособие [Текст] / Г.А. Колодницкий, В.С. Кузнецов. - М.: Дрофа, 2009, - 82 с.
16. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. [Текст] М.: Культурная инициатива, 1994, - 208 с.
17. Мелехов А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие [Текст] / А. В. Мелехов ; УрГПУ. — Екатеринбург, 2015, - 127 с.
18. Морина Л. П. Мифологическое пространство танцевальной образности. [Текст] // СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. 151 с.
19. Никитин, В. Ю. Композиция в современной хореографии : учеб.-метод. пособие [Текст] / В. Ю. Никитин, И. К. Шварц ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М. : МГУКИ, 2011, - 379 с.
20. Никитин, В. Ю. Джазовый танец. История. Методика. Практика: учеб. пособие [Текст] / В. Ю. Никитин ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М.: МГУКИ, 2014, - 413 с.
21. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника [Текст] // М.: ИД «Один из лучших», 2004, - 97 с.
22. Никитин В.Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы. [Текст] / В.Ю. Никитин; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М.: Вестник МГУКИ 2 (52) март-апрель, 2013, - с.232-238.
23. Основы сценического движения. [Текст] / Под редакцией И.Э. Коха. - М.: Планета музыки, 2010, - 512 с..
24. Теория и методика танцевального спорта. Учебно-методическое пособие для самостоятельной работы студентов Основы сценического движения. [Текст] / Составители: С. В. Орлова, Е. Г. Салимгареева. Иркутск: ООО «Мегапринт», 2011, - 104 с.



25. Тихвинская Л. И. Русские кабаре и театры миниатюр , 1907-1917 [Текст] / М.: Молодая гвардия, 1995, - 566 с.
26. Туано Арбо (Thoinot Arbeau) «Орхезография». [Электронный ресурс].–Режим доступа: <http://antiquo-more.irk.ru/files/dances/pdf102.pdf> (дата обращения: 03.09.2016).
27. Секрет танца. [Текст] // СПб: Диамант: Золотой век,1997, - 114 с.
28. Сидоров А. А. Современный танец. [Текст] //М.: Новое литературное издание, 2014, - 48 с.
29. Стили и направления современного танца. [Электронный ресурс].–Режим доступа: <http://thedancer.ru/styles/> (дата обращения: 19.08.2016).
30. Танец. История танца. [Электронный ресурс].–Режим доступа: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/49> (дата обращения: 05.08.2016).
31. Хрусталева М. Эстрадный танец [Текст] // «Театр», 1964. № 9, с.11-13.
32. Френсис Скотт Фицджеральд. Великий Гетсби [Текст] //М:Эксмо,2014, - 247 с.
33. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. [Текст] // М.: Искусство, 1985, - 189 с.
34. Штокбант И. Эстрадный номер [Текст] // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады. Сб. статей. Л., 1987, с.21-37.
35. Эстрадный танец. [Электронный ресурс].–Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/riges/> (дата обращения: 17.08.2016).
36. Этапы создания и воплощения хореографического произведения. [Электронный ресурс].–Режим доступа: <http://lukoyanova.ru/> (дата обращения: 11.09.2016).