

Министерство культуры Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение
высшего образования
**«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**
Факультет среднего профессионального и предпрофессио-
нального образования
Отделение детских студий и предпрофессионального обра-
зования

В.В. Моренберг

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ
Учебно-методическое пособие
для обучающихся хореографических отделений
детских школ искусств

Краснодар
2023

Рецензенты:

М.О. Хачикян – заслуженный артист Краснодарского края, художественный руководитель государственного балета Кубани.

А.В. Пчелова – руководитель образцового художественного коллектива детская хореографическая студия «Радуга» МБУК Центр культурного развития Карасунский.

В данном пособии освещены теоретические и практические материалы необходимые при прохождении обучение по дисциплине «современны танец». Пособие состоит из двух разделов, первый раздел посвящен истории развития современного танца. Второй раздел – практический курс обучения, в котором описаны разделы урока, дан план танцевального зала и глоссарий танцевальных движений с фотографиями. Пособие отражает практический педагогический опыт автора и знакомит с теоретическими и практическими знаниями накопленные исследователями в области современного танца.

Учебно-методическое пособие «Современный танец» адресовано учащимся хореографических отделений детских школ искусств и молодым преподавателям.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	4
РАЗДЕЛ 1.....	6
ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА	6
ТЕМА 1. ЭСТРАДНЫЙ ТАНЕЦ	6
ТЕМА 2. ДЖАЗОВЫЙ ТАНЕЦ	10
ТЕМА 3. МОДЕРН. ПОСТМОДЕРН. CONTEMPORARY DANCE.....	24
РАЗДЕЛ 2	36
ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ	36
ТЕМА 1. ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ УРОКА	36
ТЕМА 2. ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ	40
МОДЕРН ДЖАЗ ТАНЦА.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	78
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	80

ВВЕДЕНИЕ

Современный танец – это учебный предмет, на котором учащиеся детских школ искусств изучают базовые элементы современного танца, знакомятся с разными направлениями: эстрадный танец, джазовый танец, танец модерн и контемпорари танец (contemporary dance), а также изучают историю развития и знакомятся с хореографами, открывшими для мира «свободный» танец. Современный исполнитель должен обладать не только прекрасными техническими данными, а иметь эмоциональный отклик на движение, понимать, что служит импульсом для любого танца. Как и в начале 20 века, сегодня современный танец помогает юным исполнителям снять «оковы» классических канонов, согласно которым все движения должны быть точны и правильны, и услышать собственное тело, найти свое движение.

В последние годы все больше уделяется внимание изучению дисциплины «Современный танец» с научной стороны. Своим педагогическим опытом в опубликованных трудах поделились: В.Ю. Никитин «Мастерство хореографа в современном танце», А. Юрченко «Танец без границ», Н.А. Александрова «Джаз-танец». Исследовать историю современного танца и его философию можно благодаря трудам: И.Е. Сироткиной «Свободный танец в России. История и философия», а также серии книг «Garage dance», посвященная современному танцу от музея современного искусства «Гараж».

В период обучения в детской школе искусств учащиеся должны получить хорошую теоретическую и практическую базу, что в дальнейшем поможет им развиваться в современном танце самостоятельно. Система обучения выстраивается так, чтоб теоретический и практический курс соответствовал возрастным особенностям детей и их внутренним запросам. В первой теме первого раздела описывается эстрадный танец, его определение и значение на первом этапе танцевального образования. Вторая тема посвящена истории джазового танца, олицетворению эмоций, энергии и силы. В третьей рассматривается танец модерн, постмодерн и contemporary dance, творчество наиболее известных хореографов и исполнителей, внесших свои идеи и глубинную философию в танец. Во второй части пособия описаны разделы урока, дан план танцевального

зала и методический разбор основных положений, позиций и танцевальных движений.

Изучив исторические факты, станет понятно почему современный танец сейчас такой, какой он есть. Направление до сих пор сохраняет свое название – «современный танец», хотя возник он в начале 20 века. Потому что данное направление развивается и трансформируется всегда, впитывает в себя новые техники, а сюжетами танцев остаются актуальные социальные проблемы и человеческие чувства.

Цель данного учебно-методического пособия – предоставить методические рекомендации для молодых педагогов в области преподавания дисциплины «Современный танец» и учебный материал для учащихся хореографических отделений детских школ искусств.

Задачи:

- рассмотреть историю развития современного танца от его зарождения до нашего времени;
- сформировать представление о принципах, философии и эстетике современного танца;
- дать методические рекомендации по практическому исполнению базовых элементов.

РАЗДЕЛ 1

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

ТЕМА 1. ЭСТРАДНЫЙ ТАНЕЦ

В настоящий момент эстрадный танец является приоритетным средством эстетического и физического воспитания детей, в частности детей младшего школьного возраста. Его потенциал в этом отношении велик, что показывает современная педагогическая практика. Благодаря эстраднему танцу у людей разных возрастных групп появляется интерес, и тяга заниматься в хореографических студиях и ДШИ. В первую очередь человек должен полюбить танцевать, а потом уже можно давать ему «инструменты», чтоб он мог выразить себя через танец. В первой теме мы рассмотрим почему курс по современному танцу в детской школе искусств следует начинать именно с эстрадного танца.

В своей научной статье Никитин В.Ю. дает определение: «Эстрада – это место презентации хореографического произведения, где может исполняться и неоклассика, и народно-сценический танец, и сюжетная миниатюра, то есть это не определение стиля и лексики, это определение формы показа для зрителей.» (Никитин статья) Эстрадный танец не является одним из направлений хореографического искусства, он предназначен для зрелищно-музыкальных представлений на открытой сцене.

Эстрадный танец имеет глубокую и богатую культурную основу, своими корнями он уходит в народное творчество – деревенские гуляния, выступлений народных плясунов, скоморохов. Другим его возможным источником считают дивертисменты– дополнительные танцевальные номера, которыми в XVII–XVIII веках заполняли перерывы между действиями драматического спектакля или оперы. Также время от времени танец становился отдельным действием внутри спектакля, но он не был связан с основным сюжетом.

Хореографическое искусство формировалось постепенно, и как одно из его ответвлений, эстрадный танец выделился в XIX веке, когда появились первые варианты сценических концертов. Мощным толчком для развития эстрадных танцев стало рождение джаза на переломе XIX и XX веков.

В начале XX века в Россию тоже проникли эстрадные веяния. Народные оркестры, исполняли для публики редкие старинные песни и пляски, чувственное аргентинское танго покоряло публику, со всех сцен слышался отрывистые удары ног исполнителей чечетки, а Айседора Дункан популяризовала «свободный танец». Далее эта тенденция развивалась и наполнялась новыми направлениями танцевального искусства, проникла в киноиндустрию, где герои фильмов исполняли эстрадные танцы, делая их невероятно популярными. И сегодня эстрадный танец процветает на всех сценах мира, продолжая привлекать и удивлять зрителей.

Для современных постановщиков эстрада является экспериментальной базой, где постоянно ведутся поиски нового танцевального языка, он возникает в результате скрещивания различных танцевальных направлений и стилей, взаимодействует с новым музыкальным материалом. Такая сценическая свобода позволяет создавать пространство для развития творческого воображения и воплощать любые образы, создаваемые в процессе совместного творчества хореографа и исполнителя.

При постановке, исполнении или оценке эстрадного танца важно учитывать его особенности:

- короткий по длительности номер;
- дивертисментные и развлекательные номера по содержанию;
- доступность и простота идеи, замысла;
- концентрированность художественных-выразительных средств;
- приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации;
- выявляет творческую индивидуальность исполнителя;
- популярная и несложная музыка;
- лексический материал танцевального номера – это может быть всё что угодно, начиная от историко-бытового танца и заканчивая уличным танцем.

О проблеме соотношения формы и содержания размышляли все поколения эстрадных танцоров. Эстрадный артист должен или отыскать для своих выступлений какую-то новую своеобразную форму, или научиться уплотнять свои выразительные средства до предела насыщенности, чтобы успеть «захватить» зрителя за тот короткий отрезок времени, который имеется в его распоряжении. У исполнителя эстрадного танца есть лишь мгновение, чтоб оказать эмоциональное воздействие

на зрителя. Завоевать внимание зрителя может либо неожиданность темы или сюжета номера, либо оригинальность их воплощения, вернее же — и то, и другое вместе.

Все выразительные средства номера: движения, музыка, ритмическая основа, драматургия, костюм, грим — должны быть нацелены на раскрытие его идеи. Каждый штрих эстрадного танца, каждая его деталь должны быть гармоничны и направлены на создание цельного художественного образа.

Современность является законом для эстрадного танца, постановка должна считаться с эстетикой современной пластики, современного костюма, современных ритмов. А если танец исторический или этнографический, то в его исполнении должен быть отражен современный взгляд на историю или этнографию.

Идейность, лаконичность, оригинальность замысла и его воплощения, современность и доходчивость выразительных средств, виртуозность и одухотворенность исполнение — таковы черты, которыми должен обладать танцевальный эстрадный номер. Если расширить эту формулу, то можно сказать, что эстрадный танец — это музыкально-хореографическая миниатюра, идея которой выражена в четком драматургическом построении, — со своей экспозицией, завязкой, кульминацией и финалом.

Под драматургией эстрадного танца подразумевается не только развитие сюжета. Драматургия может опираться и на такое расположение хореографического материала, которое само по себе создает смысловое, эмоциональное и темповое нарастание номера. Каждый эпизод танцевального номера воплощен предельно выразительным приемом, танцевально-игровым или просто танцевальным. Также желательно, чтобы эстрадный танец содержал элемент неожиданности — либо в постановочном решении, либо в самом характере исполнения.

Эстрадный танец задумывается обычно для конкретных исполнителей и максимально выявляет их индивидуальные возможности. Неоспоримо также, что эстрадный номер должен выявлять своеобразие исполнителя. Успех эстрадного танца зачастую зависит от того, насколько полно выражена в номере неповторимость дарования и творческой индивидуальности танцора.

Можно попытаться классифицировать жанровые разновидности эстрадного танца по применяемой в них технике: классического танца, современного танца, народно-сценического танца, акробатического или бытового. Такое

формальное подразделение не дает, однако, верной характеристики жанров эстрадного танца, так как почти все они строятся на сочетании различных технических приемов, тех, что наиболее соответствуют замыслу номера и данным исполнителей.

Следует отметить, что возникновение танцевальных жанров, продолжительность их существования и исчезновение некоторых находится в прямой зависимости от запросов времени - эстрадный танец с особой быстротой и гибкостью отвечает вкусам и потребностям общества. К примеру, на современной сцене представлены такие стили танца: contemporary dance, vogue, waacking, locking, house dance, break dance и др.

Многие актуальные общественные явления становятся предметом изображения эстрадного танца, что расширяет разнообразием тем и средств выразительности: от комедийных до трагедийных, от брейк-данса до классического танца. В период формирования эстрадного танца к нему предъявлялись лишь требования развлекательности, сейчас он может выполнять и воспитательные задачи, и художественные, и просветительские. Какое смысловое и лексическое наполнение будет у эстрадного танца, зависит от хореографа и тех задач, которых необходимо решить во время постановки танцевального номера.

Яркие художественные образы, относительная свобода воплощения через разнообразную танцевальную лексику привлекательны для детей, особенно младшего школьного возраста, таким образом они влюбляются в мир танца и у них появляется внутренний импульс к освоению более сложных техник и образов.

ТЕМА 2. ДЖАЗОВЫЙ ТАНЕЦ

Джазовый танец был завезен из Африки неграми-рабами в Соединенные Штаты Америки, где исторически сложился и эволюционировал. Художественной особенностью данного направления является совершенная свобода движений всего тела танцора и изолированных его частей, живо откликающиеся на ритмичную музыку.

Слово «джаз» наполнено несколькими значениями: как существительное «энергия», «бодрость духа», «жизненная сила», «экстаз», в качестве глагола «возбуждать», «активизировать», «восхищать». Александрова Н.А. дает такое определение: «Джазовый танец — одно из самых ярких танцевальных направлений. Ему присуща экспрессия, динамика, ритмичность и вместе с тем особая пластика и свобода движений. Это жизнеутверждающий стиль! На джаз-танец радостно смотреть, и его радостно исполнять. Кажется, он ликует, даже когда печален...» Джазовый танец невозможен без яркого выражения эмоций исполнителя на сцене, эти эмоции зависят от телесных ощущений танцовщика при исполнении заданной хореографом формы. А форма важна для джазового танца, как и в классическом танце джаз-танец имеет определенные позиции, шаги, прыжки, вращения и т.д.

Танец в Африке. Свободой выражения джаз-танец обязан своим создателям африканцам и афроамериканцам. Танец для них основной инструмент для передачи эмоций и настроения, без танца не проходит ни один день. Рождение или смерть, свадьба или похороны – черный человек танцует. Важнейшая составляющая любого танца – ритм, даже когда не было музыкальных инструментов, под хлопки и удары стопой об землю, в процессе импровизации создавались движения, после их фиксировали и собирали в постоянную форму танца. Африканский танец исполняется максимально «заземлено», потому важно ощущение своего веса, контакт с землей позволяет свободно двигать всеми частями тела.

Фольклорные танцы Африки принято разделять на три области:

- Суданский стиль–главный телесный центр– стопа. Характерны выстукивающие движения ног; много высоких и продолжительных по времени прыжков; жесткие, слышимые, акцентированные шаги; более всего заняты ноги и руки, на втором месте голова и грудь; распространен групповой танец. В

дальнейшем из этого стиля в джазовый танец перейдут разнообразные пряжки и шаги.

- Западноафриканский стиль – главный телесный центр – таз. Активно задействованы позвоночник и голова; свойственны ритмически сложные движения ног, без выделяющихся выстукиваний (отличие от суданского стиля); типичны сольные импровизации в общем танце; для возникновения своеобразного шелестящих и гроыхающих звуков надевают: набедренную повязку из растительных пучков, на грудь шнур из жемчуга, на запястья и щиколотки кольца.

- Центральноеафриканский (конголезский) стиль – главный телесный центр – таз. Во время танца используются изолированные движения: руки и кисти расслаблены, голова поднята и активна, таз отведен назад, согнуты колени, в области плечевого пояса и спины происходят энергичные движения; характерны мелкие, «мультиплицированные» (раздробленные) движения; танцы исполняются без значительного продвижения, в основном на месте; развит парный танец.

Африканская культура в Америке. Свои корни джазовый танец берет в негритянских танцах Нового Орлеана, общепризнанная родина джаза. В США условия для сохранения негритянского фольклора были неблагоприятными – белое население стремилось ограничить проявление и развитие творчества чернокожих. Помимо этого, творчество африканского народа пропитывалось европейской песенно-танцевальной культуры, поскольку в то же время – в XVII–XVIII веках – население Северной Америки активно пополнялось европейскими переселенцами, привозившими с собой европейские танцы: ирландскую жигу с их характерными выстукивающими движениями ног, европейские контрдансы, кадрили, польки, вальс.

Африканские рабы постепенно вводят традицию проводить свой единственный выходной день, танцуя на площади Конго (упоминание об этих событиях датируются 1817 годом). Каждое воскресенье группа музыкантов приходила на площадь с инструментами (барабанами, банджо) после чего начинались танцы и песни, в основном использовали центральноеафриканский (конголезский) стиль. Фестивали на площади Конго происходили регулярно почти до самого конца XIX века, правда, исполняемые на них танцы в конечном счете стали сильно отличаться от породивших их первоначальных форм африканских ритуальных обрядов.



Менестрель-шоу

Белое общество старалось препятствовать развитию культуры чернокожих и не поощряло их развлечений, но это дало обратный результат: испытывая внешнее давление, формы негритянской музыки и танца творчески развивались и крепились. Искоренить подлинно народные формы музыки и танца среди негритянского населения было невозможно, они поддерживались повсеместно и неформально.

Менестрели. Театр менестрелей зародился в 20-х годах XIX века, в таких спектаклях белые профессиональные артисты - менестрели, гримировались под негров-рабов. Представление включало в себя набор номеров: танцы, песни, исполняемые под аккомпанемент тамбурина, скрипки, банджо, маленькие театральные сценки из жизни африканского народа – все действие носило комический характер и воспринималось как экзотическое зрелище.

Позже появились менестрели и африканского происхождения, они также раскрашивали себе лица, это был способ показать свои умения, культуру своего народа и заработать деньги. Постепенно шоу менестрелей разрослись до больших представлений, но чернокожий народ все еще жил обособленно от белых.

В 1865 году был принят законодательный акт, давший свободу рабам, что дало возможность адаптировать негритянские танцы для профессиональных сцен и полноценно развивать искусство афроамериканского народа.

Развитие профессионального танца афроамериканцев. Чернокожие исполнители и получили доступ на про-

фессиональную сцену, но они были вынуждены танцевать в мелких и дешевых шоу. В это время были популярны танцы: бак-энд-винг (buck and wing), софт шу (soft shoe) и кейкуок (cake walk).

Танец buck and wing (buck - на сленге «негр-мужчина», wing – крыло) появился на основе негритянской джиги, исполнялся с множеством мелких шагов, словом «wing» называлась серия мелких шагов-ударов одной ногой, вторая поднята и отведена в сторону.

В середине XIX века появился стиль негритянского танца soft shoe («мягкие туфли»). Такое название появилось, потому что исполнители надевали обычные туфли с кожаными подошвами, а не деревянные башмаки или туфли с металлическими набойками. Особенность стиля soft shoe состояла в небольших, мягких, изящных шагах, постоянном переносе веса тела с ноги на ногу, в отсутствии резких подскоков и прыжков, а также в более свободном, непринужденном положении корпуса.

В начале XX века при слиянии buck and wing и soft shoe появилось новый стиль танца – степ-танец – общий термин для танцевальных стилей, в которых работа ног считается наиболее важной частью танца, а движения конечностей и стиль либо ограничены, либо считаются неуместными.

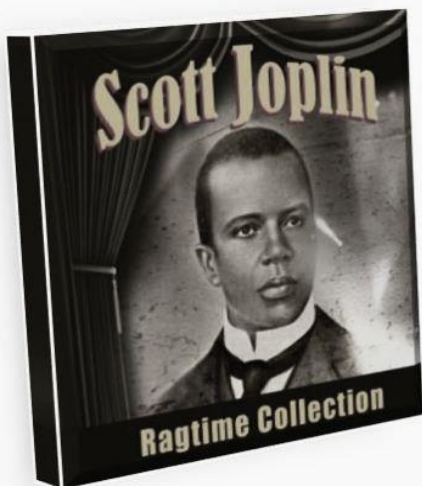
Со времен зарождения джазовый танец был неотделим от степа, тем не менее в 20-е годы произошло их разделение, степ выделился в самостоятельный стиль. Самыми известными представителями степа являются знаменитый дуэт Фред Астер и Джинджер Роджерс, Билл Робинсон, в честь которого с 1989 года 25 мая (день его рождения) объявлен Национальным днем степа.

Примерно в то же время возник танец кейкуок (cake walk, cake — пирог, торт, walk — прогулка, букв. — шествие с пирогом). Один из первых танцев наполненный африканскими, европейскими и американскими традициями. В cake walk шаги исполнялись между кусочками пирога, лежащими на полу. Сам танец представлял собой пародию негров на белых с их манерами.

Во второй половине XIX века кекуок был самым популярным танцем на плантациях Юга. Танец превратился в соревнование на плантации между черными рабами — кто «пройдется» лучше, значение имела оригинальность танца, судьями были владельцы плантации. Победитель и его семья получал мороженое, а позже стал получать пирог. (Одна из версий происхождения названия танца.)

Вскоре cake walk стал официальным танцем среди черного населения, он переключался на сценические подмостки — в шоу менестрелей, где обогатился танцевальными и акробатическими элементами. Как правило, исполнялся кейкуок в конце шоу — «прогулочная» природа танца хорошо для этого подходила. Танец понравился и белому населению, его часто танцевали на общественных мероприятиях, обогащая его европейской пластикой.

Регтайм. Этот стиль зародился в 1870-х годах в барах хонки-тонк штата Миссисипи. Тогда регтайм назывался «фортепьянной жигой» (jig-piano) и по сути являлся имитацией хлопков в ладоши и шагов (что отражалось в игре левой руки на фортепьяно) и игры на банджо (синкопированная мелодия в правой руке). Затем появилось определение «регтайм» (ragtime). Происхождение слова точно не известно, возможно, от «рваного» ритма (rag — рваный). Эта музыка подготовила почву для появления джаза.



Прелесть регтайма — синкопа, перенесение акцента с сильной доли на слабую. Чтобы понять, что такое регтайм достаточно послушать самую знаменитую композицию гения регтайма Скотта Джоплина — «Регтайм кленового листа» (1899 год).

Танец с одноименным названием «регтайм» появился немного позже, в 1903 году, когда С. Джоплин написал фолк-оперу «The Rag Time Dance». Основным движением регтайма стал шаркающий шаг (shuffling), другое название — дубль, или джазовая проходка. Также применялся переменный шаг как в тустепе, затем квикстепе. Другой типичный шаг — связка из четырех шагов: первые три обычные (правой, левой, правой), четвертый (левой) с глубоким приседанием, что уже типично для джазового танца. В одном из описаний регтайма говорится, что танец исполняется в паре, танцующие делают шаги, высоко поднимая колени.

Влияние джазового танца на социальную жизнь.

В период с 1890 по 1916 год «черные» танцы были на пике популярности. Популярными в те года были танцы: turkey trot (тюрки-трот, «индюшачий шаг»), grizzly bear (гризли-бэр, «медведь гризли»), чарльстон, и другие танцы афроамериканского происхождения, сменяли друг друга с невероятной скоро-

стью. Однако по всей Европе и особенно в Америке испытывали смешанные чувства по отношению к этому изобилию бальных танцев «черных». Чувственные, интересные, пикантные танцы привлекали белое общество, но оно находило эти танцы слишком неприличными. Идея о том, что мужчины и женщины должны танцевать так близко друг к другу, была порочной.

Все изменилось после 1911 года, когда Ирэн и Вернон Кастл станцевали регтайм в Париже. Супруги Кастл придали «черному» танцу сценическую и приличную форму, они воспользовались тем, что ранее считалось «опасными импульсами», под аккомпанемент музыки рэгтайм, а на танцполе сделали это весело и без сексуальных метафор, придав движениям эстетическую и благородную форму. То, что Вернон и Ирэн были женаты, и были счастливы в таком публичном романе, вызвало психологическую привлекательность. И так, все хотели танцевать, как они. Они изобрели новые модели шагов и характеристики движений, которые сохраняются по сей день. Кастл создали шаг, известный как "The Castle Walk" (шаг Кастл), ход полупальцах с вытянутыми коленями. В 1914 года была опубликовано их руководство по танцам «Modern dancing». В Нью-Йорке, они открыли школу танцев, где проводили частные и групповые уроки, а по вечерам давали представления в своем собственном кабаре «Castles In The Air».

Кастлы были известны своей неизменной поддержкой афроамериканского сообщества. Вернон был убежден, что только чернокожие музыканты по-настоящему понимают ритмическую сущность музыки для бальных танцев. Он настаивал на участии этих групп во всех своих выступлениях. Кастлы, белые танцоры, сделали негритянские танцы приемлемыми для белой аудитории. В свою очередь, команды чернокожих музыкантов завоевали превосходную репутацию у белой аудитории благодаря сотрудничеству с Кастл.



Ирэн и Вернон Кастл

Благодаря Вернону и Ирэн Кастл бальные танцы больше не были запретными или порочными. Страх перед публичными

танцами исчез. Популярными социальными танцами стали: чарльстон (charleston), фокстрот (fox trot), шим шэм шимми (shim sham shimmy), линди-хоп (lindy hop)

Зарождение мюзикла. Свою полноценную сценическую жизнь джазовый танец получил благодаря мюзиклу, во времена «гарлемского ренессанса», период интеллектуального и культурного возрождения афроамериканской музыки, танца, искусства, моды, литературы, театра, политики и науки с центром в Гарлеме, охватывавшим 1920-1930-е годы. Одна постепенно мюзикл отошел от своих этнических афроамериканских корней, требования к профессиональным навыкам исполнителей росли, в последствии танцовщики, помимо джазового танца, должны были изучать и владеть техникой классического танца, танца модерн, фламенко, степа.

Джазовый танец до 1930-х годов имел ярко выраженный развлекательный характер, его исполняли во время танцевальных вечеров в популярных клубах Гарлема «Cotton club» («Коттон клуб») и других, а также в варьете и как театральный танец – мюзикл, танцевальных шоу и ревю.

У истоков мюзикла стоял легендарный продюсер Флоренс Зигфилд с его ревю «Follies» ([фоллис] перевод «безумства»), объединяющее танцевальные, вокальные и комические номера в одну концертную программу. Главное представление в Нью-Йорке проводилось на крыше театра Новый Амстердам «Jardinde Paris» («Сад в Париже») с 1907 по 1931 год. «Follies» Зигфилда стали национальным жанром и ассоциируются у американцев с его именем. Они вместе с легковесными мюзиклами, которые продюсировал Флоренс, были «первичной стадией» американской культуры. Логичным развитием которой стал классический мюзикл театра Зигфилда «Show Boat» («Плавучие театр»), совершивший революцию в музыкальном театре (1927 год).

Огромную роль в создании ревю (франц. revue – эстрадное или театральное представление из отдельных номеров, объединенных общей темой) для представлений Ф. Зигфилда сыграла Албертина Раш. Она считается одной из первых хореографов развлекательного жанра. В «Безумствах Зигфилда» в 1918 году дебютировал Джо Фриско, первый актер, соединивший в своем выступлении джазовый танец и вокал.

Традицию «черных» ревю на Бродвее в 1921 году открыло знаменитое шоу «Shuffle along» ([шафл элонг], перевод - перемешать), музыка Ю.Блейка, слова песен Н. Сиссла, либретто написано комедийным дуэтом Ф.Миллера и А.Л.Лайлза. Один

из самых известных чернокожих Бродвей шоу, это стало важным событием в афро-американском музыкальном театре. Он положил начало карьере Джозефины Бейкер, Аделаиды Холл, Флоренс Миллс, Фреды Вашингтона и Поля Робсона.

1920-е — называют временем процветания, которое последовало за окончанием Первой мировой войны. Развлекательное искусство было востребовано, ставились новые мюзиклы, были популярны немые фильмы. В.Ю. Никитин так описывал данное время: «Начиная с 20-х годов термин «джазовый танец» используется для направления танцевального искусства, которое постоянно изменяет свою форму. Эта «открытость» и «всеядность» привела к тому, что при своем дальнейшем развитии джазовый танец сближается и с танцем модерн, и с классическим балетом, заимствует движения из спорта и лексику народного танца. Это означает, что джазовый танец постоянно эволюционирует, «меняет кожу», приспосабливается к требованиям публики».

На джазовый танец повлияло развитие техники звукозаписи и появление музыкального радиовещания, в 1927 году появился первый музыкальный фильм «Певец джаза», где главную роль исполнил Эл Джолсон. Публику стала терять интерес к театральным представлениям. Во многих театрах разместились кино- и радиостудии. В 1929 году началась Великая депрессия, бродвейские театры опустели, людям было не до развлечений.

30-е годы стали периодом переосмысления танцевальных произведений в джазовой технике. Хореографы больше не могли ставить исключительно развлекательные шоу, они создавали новый язык джазового танца, чтоб транслировать со сцены серьезные темы. Пришло время открыть и другую сторону истории афроамериканского народа в Америке. Те исполнители, которые работали в этом ключе, опирались на достижения классического балета и американского танца модерн, прежде всего школы «Денишоун», подробнее об этой школе мы поговорим в следующей теме.

Так, в 1933 году на сцене «Метрополитен Опера» была поставлена первая негритянская опера «Беги, Лил Чиллан» (англ. «Run Lil Chillun») чернокожего композитора Холла Джонсона. Постановку танцев в этой опере осуществила Дорис Хамфри.

Асадата Дафора многогранный артист, талантливый в оперном и концертном пении, танцах, постановке хореографии и сочинительстве, в 1934 году создал "Кикункор" ("Женщина-ведьма"), успешную музыкально-драматическую постановку с



Кэтрин Данхэм

использованием аутентичной африканской музыки и танца, и считается одним из пионеров черного танца в Америке. Все роли исполнялись негритянскими артистами, главную партию в этом спектакле танцевала Катрин Данхэм.

Кэтрин Данхэм, танцовщица, хореограф, антрополог и общественная активистка, изучив культуру и определенные танцы народов проживающих на территории Карибских островов, Гаити и Ямайки, включила их движения в свою хореографию. 18 апреля 1940 года в Нью-Йорке, она представила свою первую постановку «Тропики и горячий джаз» с подзаго-

ловком «От Гаити до Гарлема». Кэтрин Данхэм первая кто использовал этническую хореографию и показал, что афроамериканское искусство является настоящим художественным явлением.

К.Данхэм называли «матриархом и королевой-матерью черного танца» (англ. «matriarch and queen mother of black dance»). В течение почти 30 лет она содержала танцевальную компанию Кэтрин Данхэм (англ. «Katherine Dunham Dance Company»), единственную на тот момент самоокупаемую американскую чернокожую танцевальную труппу. За свою долгую карьеру она поставила более девяноста индивидуальных танцев. Данхэм была новатором в афроамериканском современном танце, а также лидером в области танцевальной антропологии. Она также разработала технику Данхэм, метод движения для сохранения своих танцевальных работ.

Вдохновился ее деятельностью Алвин Эйли. Хореограф объединивший в своем творчестве театр, танец модерн, классический и джазовый танец с народным языком чернокожих, создав вдохновляющую хореографию, которая продолжает распространять мировую осведомленность о жизни чернокожих в Америке. Хореографический шедевр Эйли «Откровение» (англ. «Revelations») признан одним из самых популярных и наиболее исполняемых балетов в мире.

Видной чернокожей танцовщицей 1940-х годов была Перл Праймэс (англ. Pearl Eileen Primus). Она создавала танцевальные номера, основанные на аутентичных африканских танцах,

но наполненные социальным смыслом. Ее номера назывались «Странный фрукт» (англ. «Strange Fruit») - проблема линчевания, «Блюз трудных времен» (англ. «Hard Time Blues») - проблема условий жизни рабов, «Негр говорит о реках» (англ. "The Negro Speaksof Rivers") по мотивам стихотворения Лэнгстона Хьюза (англ. Langston Hughes).

Тэлли Битти (англ. Talley Beatty), знаменитый афроамериканский хореограф, после обучения у Кэтрин Данхэм и Марты Грэм продолжил работать в качестве сольного исполнителя и поставил собственные хореографические постановки, в центре которых социальные проблемы, опыт и повседневная жизнь афроамериканцев. Одна из известных его работ - «Дорога Фиби Сноу» (англ. «The Road of Phoebe Snow») – о жизни молодежи в бедных районах, примыкающих к железнодорожным путям.

Одним из известных танцоров, хореографов и создателем так называемого «этнического» джазового танца был Джек Коул (англ. Jack Cole). Его считают «отцом» театрального джазового танца, он был первым педагогом и хореографом, соединившим технику танца модерн, классического джаза и индийского танца. Его техника - «хинди- джаз» (англ. hindu swing), объединила технику изоляции черного танца, движения индийского фольклорного танца и достижения «Денишоун», первой школы танца модерн, которую он закончил. Джек Коул особый стиль джазового танца, пригодного для работы в мюзиклах и шоу, который прослеживается в работах и следующего поколения хореографов мюзикла – Боба Фосса, Джерома Роббинса.

Художественная эволюция мюзикла. В 40-50-е годы тематика мюзикла становится более разнообразной, хореографическое действие стало художественной основной спектакля. А танец – средством выражения психологического мира героев спектакля, мотивацией их поступков, средством создания художественной атмосферы. В то время хореографы одновременно занимают и должность режиссера.

Джордж Баланчин (англ. George Balanchine) сыграл важную роль в развитии мюзикла. Благодаря его уникальной хореографии в постановке «На кончиках пальцев» (англ. «On Your Toes», 1936 год), соединился классический и джазовый танец, и изменилось значение танца в мюзиклах. Раньше он был просто эффектным вставным номером, а отныне стал важным выразительным средством, с его помощью развивался сюжет истории.

Особую роль в развитии джазового танца и мюзикла на Бродвее сыграла Агнесс Де Миль (англ. Agnессde Mille), свою карьеру она начала в Нью-Йорке с зарождающимся Американским театром балета (англ. American Ballet Theatre) в качестве ведущей балерины. Известной она стала после выхода мюзикла «Оклахома!» (англ. «Oklahoma!», 1945 год), где танец пронизывал спектакль от начала и до конца. Агнесс де Миль в своей хореографии использовала все виды танца: народный во время праздника, разные формы сценического – классический и модерн в лирических сценах, где именно танцем, а не с помощью арий герои выясняли свои отношения.

Джазовый танец в киномюзикле. Если в 20-е годы танец в США отражал и выражал радость жизни, то в 30-х помогал справиться с Депрессией. С появлением звукового кино начался расцвет фильмов-мюзиклов — красивых, жизнеутверждающих, радостных, наполненных отличными танцевальными номерами.

Фильмы показывали красивую жизнь, помогая отвлечься от тягот обычной жизни. Героями таких фильмов были, как правило, скромные люди — танцовщицы, артистки, композиторы, — которые добиваются феноменального успеха. Ну и, конечно же, в этих фильмах побеждает настоящая любовь.

Известным режиссером и хореографом того времени был Басби Беркли, постановщик масштабных костюмированных танцевальных номеров с большим количеством танцовщиков и неожиданными перестроениями. Он разрабатывал тщательно продуманные номера, которые часто включали сложные геометрические узоры, по принципу калейдоскопа. Беркли поставил эффектные кордебалетные сцены в знаменитых голливудских фильмах «42-я улица», «Золотоискатели» и других.

К середине 50-х степ вышел из моды. Причин было несколько: изменилась джазовая музыка, она не подходила для массовых танцев. Кроме того, появился и вошел в большую моду рок-н-ролл. В то же время на театральной сцене росло влияние классического танца: постановкой танцев в мюзиклах временами занимались такие выдающиеся хореографы, как Джордж Баланчин, Агнесс де Миль, а они не увлекались степовыми номерами.

В начале 60-х степ окончательно сошел со сцены, а возрождение его началось в конце 70-х. В 1978 году на Бродвее поставили мюзикл «Юби» в честь Юби Блейка (англ. EubieBlake), джазового композитора и пианиста, который вместе с Ноблом-Сисслом (англ. Noble Sissle), джазовым композитором и авто-

ром текстов, был одним из лидеров Гарлемского ренессанса 20-х годов. Главную роль в этом мюзикле сыграл знаменитый исполнитель чечетки и актер Грегори Хайнс (англ. Gregory Hines). Многие сделали для возрождения степа танцовщица Бренда Буфалино (англ. Brenda Bufalino), стремившаяся соединить степ с современным джазом.

Уровень джазовой хореографии значительно вырос и популяризовался благодаря Джину Келли (англ. Gene Kelly) — танцовщик и хореограф, который прекрасно сочетал классическую форму с атлетическим стилем, гармонично соединив их в одно целое. Келли снимался и ставил хореографию в киномюзиклах «Девушка с обложки» («Cover Girl») с Ритой Хейворт (1944), «Поднять якоря» («Anchors Aweigh», 1945), «Зигфилд Фоллис» («Ziegfeld Follies», 1946), «В городе» («On The Town», 1949), «Поющие под дождем» («Singin' In The Rain», 1952), «Американец в Париже» («An American In Paris», 1951), последний — настоящий фильм-балет на музыку Гершвина.

Особо прославил джаз-танец Джером Роббинс (англ. Jerome Robbins), выдающийся американский хореограф, который на протяжении всей своей карьеры работал как в классическом балете, так и в мюзикле, и гармонично сочетал эти жанры. Он был требователен и к танцовщикам, и к технике, и к актерской игре. Его звездной постановкой стала «Вестсайдская история» (англ. «West Side Story», 1957). Грамотное либретто, динамичный сюжет, интересная хореография, слияние классики и современного танца, экспрессивные движения сделали этот мюзикл известным во всем мире.

Такие хореографы, как Роббинс, Джин Келли, позднее Боб Фосс, были одновременно и режиссерами фильмов, ведь танец в их картинах был представлен не просто номерами, а активно вел сюжет. Они вывели мюзикл на новый концептуальный уровень.

Вклад различных танцевальных направлений в технику джаза. На современном этапе развития исполнительской техники джазовый танец объединяет в себе многочисленные стили и соответствующие направлениям современной музыки. Джазовый танец имеет разносторонний характер, умение меняться, способность чувствовать на себе влияния и самому влиять на другие стили.

Педагогическая практика показывает, что джаз-танец не является отдельно взятой, обособленной техникой и имеет сложную комбинированную структуру. Джаз – танец включает в себя множество разнообразных, зачастую полярных направлений, таких как: африканский танец, классический танец, модерн (modern dance), мюзикл, танцевальное шоу (show dance), социальный танец, фольклорный танец, contemporary dance.

Направления танца	Заимствование
Африканский танец	<ul style="list-style-type: none"> ▪ использование действий грудной клетки и бедер ▪ чувствительный и страстный характер движений ▪ мощная энергетика ▪ импровизационность
Классический танец	<ul style="list-style-type: none"> ▪ французскую терминологию ▪ базовые движения, такие как plie, battement tendu, releve и т.д. ▪ позиции рук и ног ▪ дисциплину и точность действий ▪ лирический характер
Модерн (Modern dance)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ свободу раскрепощения и поиска новых движений ▪ экспериментальный характер ▪ философский подход к поиску тем для воплощения ▪ отдельные принципы танцевальной техники
Мюзикл	<ul style="list-style-type: none"> ▪ театральные принципы ▪ сюжеты танцевальных постановок
Танцевальное шоу (show dance)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ виртуозную работу ног ▪ подчёркнутую ритмиза-

	<p>цию движений</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ яркость исполнения
Социальный танец	<ul style="list-style-type: none"> ■ источником вдохновения – социальные уличные направления, например: «хип-хоп» (hip-hop dance), «брейк-данс» (break dance), «ваакинг» (waacking), «хаус» (house) и элементы бальной латиноамериканской парной хореографии. ■ большое количество новых движений
Фольклорный танец	<ul style="list-style-type: none"> ■ используются афрокубинские, восточные, испанские национальные музыкальные темы ■ некоторые технические приемы
Контемпорари (Contemporary dance)	<ul style="list-style-type: none"> ■ концептуальный подход к поиску тем для воплощения ■ качество движения – движение в рамках физических или воображаемых ограничений ■ включение тренировок направленных на повышение навыков импровизации в структуру занятия

Таким образом, соединив в себе черты всех вышеперечисленных направлений, джазовый танец стал уникальным инструментом с многочисленным арсеналом средств выражения эмоций. Однако важно подчеркнуть, что джазовые хореографы не используют все составные части джаза в равных количествах, каждый ориентируется на ту форму джаза, которая ему ближе.

ТЕМА 3. МОДЕРН. ПОСТМОДЕРН. CONTEMPORARY DANCE

В начале XX века появилось новое танцевальное направление - модерн. Первоначальное свое развитие танец модерн получил в США и Германии. Он противопоставлялся классическому танцу и отрицал банальность и формализм классического балета. В основе нового направления был экспериментальный поиск иного способа самовыражения художника через пластику тела и новой хореографии в целом, которая будет отвечать духовным потребностям современного человека.

Слово "модерн" переводится как "современный, новый", данный термин обозначает концентрацию хореографа или танцовщика на ощущениях, возникающих в процессе движения, и отслеживании душевного состояния во время исполнения танца. Данное направление танца создавалось на основе творчества и видение мира конкретных людей. Углубляясь в историю, познакомимся с предшественниками танца модерн - Франсуа Дельсарт и Эмиль Жак-Далькроз.

Франсуа Дельсарт (1811 - 1871) связывал свои поиски с актерским мастерством. Он видел основу движения в его естественной природе и стремился установить связь между эмоциональным состоянием человека и телодвижением. На своих занятиях Ф.Дельсарт совмещал гимнастические упражнения с музыкой." Он определил равенство трех языков: "чувственный", его органом является голос; "эллиптический", который передается через жесты; "философский", который выражается вербально." Исследователь признал, что жест органически связан с эмоциональным переживанием. Также он, изучая бессознательные жесты детей, систематизировал движения по принципу их соответствия конкретному чувству. Дельсарт считал, что нет ничего хуже неоправданного жеста, ведь порой такая искусственность может испортить всю постановку.



Франсуа Дельсарт

Эмиль Жак-Далькроз (1865 - 1950) известен во всем мире своей теорией связи движения и ритма. Он считал, что "ритм музыки и ритм в пластике соединены между собой теснейшими узами. У них одна общая основа - движение." (стр. 74 Далькроз) Далькроз искал новые методы обучения музыке, в

ходе своих исследований он выяснил, чтобы быстро и полноценно "овладеть ритмикой, эмоциональным характером и образным содержанием того или иного произведения, оно должно быть "телесно пережито" и претворено в движение." Из-за того, что люди как правило очень зажаты, они не чувствуют импульсов музыки и соответственно не могут верно воспроизводить ритмы. Для того чтобы сформировать чувство музыки и ритма, развить эмоционально-телесную отзывчивость на музыку Далькроз стал разрабатывать свою ритмическую гимнастику. В комплекс упражнений были включены: ритмические упражнения, упражнения для тренировки слуха и импровизация. Его цель - выработка идеального слуха и способности к музыкальной импровизации у своих учеников. В 1911 году была открыта знаменитая школа Эмиля Жак-Далькроза в городке Хеллерау (Германия).



Эмиль Жак-Далькроз

В школе процесс обучения строился на неэмоциональном воплощении музыки, танец отображал лишь ритм музыкального произведения. Свою ритмику Далькроз позиционировал не как танец, а своего рода «сольфеджио для тела». На улицах Хеллерау случалось видеть человека, бегущего ритмическим рисунком. Особо ценилось умение одновременно отбивать разные ритмы: например, двудольный метр – головой, триоли – руками, квители – ногами.

В Европе ритмика Далькроза была принята лучше, чем «свободный танец» Айседоры Дункан, Далькроз не возносил на первое место «религию красоты человеческого тела», а требовал от учеников точности и дисциплины. Навыки полного контроля над телом вызывали бурный восторг сторонников Далькроза и столь же бурное неприятие критиков, обвинивших ритмику в формализме, механистичности и отсутствии эмоционального переживания. Дункан была возмущена таким подходом к танцу, однажды она посетила институт ритма, знаменитую танцовщицу встретили цветами. «Но, увидев механические, связанные с музыкой только по форме, а не эмоционально движения девушек, она вернула букет словами: «Я кладу эти цветы на могилу моих надежд»».

Однако стоит сказать, что ритмическая гимнастика повлияла на немецкий "экспрессивный танец". В Хеллерау учились

яркие представители танца модерн - Мэри Вигман и Грет Палукка.

Немецкий «свободный танец» активно развивался в стране, благодаря поддержке государства и населения, обусловлено это было тем, что традиционный классический танец не получил должного развития в Германии.

Рудольф Лабан (Rudolf Laban, 1879 – 1958) преподаватель и теоретик, революционные идеи которого соединили искусство и науку. Вдохновителем экспрессионистского танца в Германии открыл свой «Хореографический институт» в Цюрихе (1915), а после и в Европе. Танцевать он начал только в тридцатилетнем возрасте, до этого получил образование архитектора, однако его всегда интересовали взаимоотношение человеческого тела и окружающего его пространства.

Лабан считал, что инструмент экспрессии (яркого проявления чувства) – это не тело, а пространство. На основе этого умозаключения возникла его система танца, где движение осуществляется в объемном пространстве, и пространство перемещается вместе с танцовщиком. Рудольф Лабан в своих исследованиях использует вес исполнителя, чем противопоставляет свой танец воздушным классическим па. В своих постановках он, через осознанное движение, стремился выразить внутреннее состояние исполнителя, а не содержание музыки.

Определим какими открытиями Рудольфа Лабана мы пользуемся по сей день:

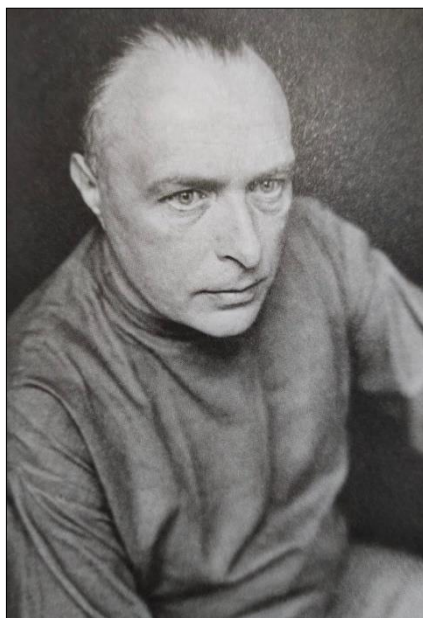
- поиск нового движения через импровизацию – он задавал исполнителям только общие границы композиции, внутри которых они создавали свой собственный танец.

- Метод записи человеческого движения «Лабонатация» («Labonotation»).

- Пространство, время и сила – три главных элемента теории о движении Р. Лабана.

- «Кинесфера» - область, прилегающая к телу, в виде сферы, в котором способно двигаться тело.

Только этими открытиями не ограничивается деятельность Рудольфа Лабана, в своих воспоминаниях, его ученица Мэри Вигман так описывала своего учителя: «Лабан всегда был неутомимым



Рудольф Лабан

странником: попадая на незнакомую территорию, находил то, что ему нужно, или то, что удовлетворяло его потребности, а затем покидал освоенные места, чтобы исследовать новые земли».

Мэри Вигман (Mary Wigman, 1886 - 1973) – немецкая танцовщица и хореограф, создательница немецкого экспрессионистского танца («выразительного танца»). Оригинальность ее стиля танца заключалась в том, что она смогла воплотить в нем все свои мысли и чувства. Вигман не боялась показать и



Мэри Вигман

мрачную сторону человеческих переживаний, что ярко показано в одной ее узнаваемой постановке – «Танец ведьмы».

Сама она так поясняла значение своего танца: «Я не могу объяснить словами, что значат мои танцы. Если бы слов было достаточно, не было бы смысла танцевать. Человек танцует, потому что только так он может выразить самые глубокие и важные эмоции, только так может дать выход своему осмыслению жизни».

Мэри Вигман ставила постановки буквально на «пустом месте», у нее не было никаких примеров, традиции выбранного ею стиля, на который возможно было бы опереться. При постановке новых хореографических произведений она использовала основные принципы танцевальной системы Лабана и дополняла своими мыслями: идея не четко очерченная, «растяжимая»; поощрение импровизации; перевод танцевальных идей на язык музыкального ритма; использование индивидуальных наработок и их адаптация под общую идею и т.д. «Танцевальную постановку нельзя «сделать», она должна постепенно расти, а хореографу для работы следует запастись терпением садовника».

Курс Йосс (Kurt Jooss, 1901 – 1979) – артист балета, педагог и балетмейстер, смешавший в своем творчестве классический танец, танцевальную систему Р. Лабана (Йосс был его учеником) и театр.



Курт Йосс

Создатель нескольких балетных трупп, однако самой известной из которых стала Tanztheater Folkwang в Эссене. В 1927 году Курт Йосс стал руководителем школы «Фолькванг» (Folkwang schule), основной задачей школы было воспитание тела не только с точки зрения техники, но и с точки зрения развития индивидуальной психологии.

Курт Йосс создал танцевальный театр, основой которого стал синтез выразительного танца с техникой классического танца и небалетной пантомимой. Он внес в экспрессионистский танец понятие «танцтеатра».

Важной, известной и актуальной по сей день его постановкой является балет «Зеленый стол» (1932), балет имеет сильное антимилитаристское содержание. В дальнейшем развивать «танцтеатр» продолжит ученица Курта Йосса – Пина Бауш.

Грет Палукка (Gret Palussa, 1902 – 1993) – танцовщица, яркая представительница танца модерн, педагог. Г.Палукка начала свое обучение с классического танца в Дрезденской опере в классе Генриха Креллера. С 1921 до 1923 года она училась у Мэри Вигман и выступала в составе ее камерной танцевальной группы. В 1924 году начала свою сольную карьеру. Ее танец выделялся легкой, радостной танцевальной манерой, виртуозной техникой и высокими прыжками. В последствии техника данных прыжков вошла в основу техники танца модерн, которую она преподавала в своей школе.

Пионерка немецкого свободного танца Грет Палукка основала свою первую школу, основанную на ее методах преподавания, в 1925 в городе Дрезден. Также школа функционировала как небольшая гастролирующая танцевальная труппа.

С началом 1936 года, во времена национал-социализма, Г. Палукке больше не разрешалось преподавать бесплат-



Грет Палукка

ные танцы, в связи с ее еврейским происхождением, и в 1939 году школа была закрыта. В июле 1945 года Г. Палукка вновь открыла свою школу в Дрездене. В 1949 году школа была национализирована и получила статус профессиональной школы художественного танца. Г. Палукка разработала учебный предмет «Новый художественный танец», чтобы ее собственный индивидуальный стиль мог остаться в школьной программе в качестве предмета. В период ГДР русский стиль балета доминировал в обучении в школе Г. Палукки.

С 2006 года под руководством профессор Джейсон Бичи (Jason Beechy), университет сосредоточился на одинаково взвешенном образовании по трем основным направлениям: импровизации, современному танцу и балету. В центре внимания всегда находятся сами люди.

Дрезденская школа Грет Палукка была признана государством Саксония высшим учебным заведением в 1993 году. В 2010 году она сменила свое название на Дрезденский университет танца им. Г. Палукка (Palucca University of Dance Dresden).

Пионерами «свободного танца» в США были яркие и талантливые исполнители: Лои Фуллер, Айседора Дункан, Рут Сен-Дени, Тед Шоун.

Лои Фуллер (Loie Fuller, 1862 – 1928) запомнилась в истории современного танца, как исследователь и новатор в области сценических эффектов. Она видела свой пластический идеал в античной скульптуре – в частности, статуэтках из Танагры, отражающих бытовую жизнь античного дома и дающих представление о внешнем виде древнегреческих женщин.

«Фуллер начинала свою карьеру как актриса, и ее танец был хорошо продуман с точки зрения зрелищных, театральных эффектов. Она драпировалась в тончайшие шелка, которые при движении развевались, удлиняла руки специально придуманными палками и использовала цветную подсветку собственного изобретения. В Париже у нее была целая лаборатория, где Фуллер экспериментировала с цветными подсветками и другими световыми эффектами. Идеи своих костюмов и сценического оформления она патентовала. Самым популярным ее танцем стал «Серпантин» со спираль-



Лои Фуллер

ными движениями вуали; создавала она и танцы бабочки, орхидеи, лилии, огня.»

Айседора Дункан (Isadora Duncan, 1877 – 1927) начинала свою карьеру в составе гастрوليрующей группы Лой Фуллер. Однако, поиски Л.Фуллер касались внешнего: света, костюма, декорации, а Айседора Дункан двигалась по пути внутреннего, эмоционального поиска движения. А.Дункан называют первой танцовщицей современного танца, обратившейся к поиску естественного движения.



Айседора Дункан

Дункан позиционировала себя как танцовщицу, возрождавшую дух античности. Ее танец был признан среди образованных людей, ведь без знаний об античности и быте простых античных людей, зритель не понял бы выступления «босоножки», такое прозвище дали А.Дункан так как она танцевала босиком в одной лишь скромной тунике. В своих выступлениях она отказалась от внешних эффектов, для оформления сцены применялся нейтральный фон. Дункан использовала глубокую по содержанию музыку Вагнера, Глюка, Бетховена и других.

«Техника танцев Дункан была крайне простой. В них преобладали простой шаг, бег, повороты тела вокруг своей оси. Очень редко танцовщица пользовалась прыжками. Основное внимание она обращала на позы, пластику корпуса и рук, на выразительность танца. Все это после небольшой тренировки было доступно каждому. Этим приемам было легко подражать. А секрет воздействия Дункан заключался в незаурядности ее личности, в своеобразной прелести артистки, в необычайной убедительности психологического жеста». (Никитин с 91. Айседора. Гастроли в России)

У Айседоры Дункан были свои танцевальные школы, где она обучала молодых девушек «свободному танцу», техника ее танца была построена в основном на импровизации. В школе Дункан не было определенной системы обучения, поэтому она не сохранилась до наших дней.

Танцевальная школа «Денишоун» («Denishawn») – первая в мире школа танца модерн, открытая в 1915 году Рут Сент-Дени и Тедом Шоном в Лос-Анджелесе, штат Калифорния. В школе преподавались различные виды танца – и восточные, и стиль, разработанный для себя Шоуном, и классический

танец (даже пальцевая техника), и характерный, бальный, испанский. Кроме того, здесь читались лекции и велись занятия по разнообразным дисциплинам: истории и философии танца, теории Дельсарта, драме. Сен – Дени проводила сеансы йоги, медитации.

«Денишоун» помогла многим развить свои танцевальные таланты и стала первой школой в Соединенных Штатах, создавшей профессиональную танцевальную труппу. Среди наиболее известных учеников школы – Марта Грэм, Дорис Хамфри, Чарльз Вайдман, Джек Коул. Школа была особенно известна своим влиянием на балет и экспериментальный современный танец.

«Великая четверка» танца модерн: Марта Грэм, Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман, Ханья Хольм.

Марта Грэм (Martha Graham, 1893 – 1991) – хореограф и танцовщица, основоположница американского танца модерн. Для М.Грэм танец был как путь к изучению внутреннего мира человека, как средство способное передать весь спектр эмоций. Она придерживалась мнения что «искусство вечно, так как оно открывает внутренний пейзаж человеческой души». Темы для своих балет она брала из жизни, рассуждая о роли женщины в социуме и в жизни страны. Марта Грэм любила свою страну, была патриоткой, поэтому героями ее балетов часто становились простые американские люди. Например, балет «Граница» («Frontier», муз. Л.Хорста, 1935) рассказывает о женщине, охраняющей свой дом.

В 1926 году Марта Грэм создала свою труппу. На сегодняшний день Martha Graham Center of Contemporary Dance (Центр современного танца марты Грэм) расположен в Нью-Йорке и является штаб-квартирой Школы современного танца Марты Грэм и Танцевальной компании Марты Грэм.

Школа специализируется на обучении технике Грэм, некоторые из ее преподавателей прошли обучение у самой Грэм. Ее техника форми-

ровалась постепенно, она создавала спектакли, а не упражнения. Однако М.Грэм придерживалась мнения, что тело танцора должно



Марта Грэм

быть дисциплинированное. Для того, чтобы тело стало послушным инструментом для танца, требуется многолетний, беспрерывный тренаж.

В своей автобиографии, М. Грэм пишет: «Моя техника основана на дыхании. Я строила все, что делала, на пульсации жизни, которая для меня воплотилась в пульсации дыхания. Каждый раз, когда вы вдыхаете жизнь или выдыхаете ее, это расслабление или сокращение. Это базовое действие тела».

За свои 96 лет жизни, Марта Грэм создала 181 балет.

Дорис Хамфри (Doris Humphrey, 1895 – 1952) и Чарльз Вейдман (Charles Weidman, 1901 – 1975), как и Марта Грэм, учились в школе «Денишоун» и были в составе труппы. После гастролей по странам Востока в 1927 года они вдвоем покидают труппу «Денишоун» и создают свою труппу и школу.

Во многом творчество Д. Хамфри и Ч. Вейдмана переплеталось, однако они имели свой узнаваемый авторский почерк. Д. Хамфри показывала в своих постановках женщину современной Америки и отражала в них свой жизненный опыт. Она выступала против просто красивых движений, не несущих смысл. Ее техника основа на принципе – падения и подъема (fall and recovery). Дорис Хамфри закончила свою карьеру исполнительницы рано в 1944 году, из-за болезни, но построила успешную карьеру как хореограф в труппе Хосе Лимона, а также вела активную преподавательскую деятельность. Свои знания и опыт она обобщила в книге «Искусство танца» (1959), ставшей первой книгой по композиции в танце модерн.



Дорис Хамфри и Чарльз Вейдман

Чарльз Вейдман работ в сфере пантомимы, изучал поведение людей различных слоев общества и трансформировал их в некое клише. По его мнению, артист должен быть частью общества, а не житель Олимпа, возведенный в культ. Ч.Вейдман работал над техникой мужского танца в стиле модерн, преподавал, осуществлял постановки с мужской группой танцоров. Его известные постановки – «Кандида» («Candida», 1937), «А папа был пожарным» («And daddy was a fireman», 1943).

В 1940 году труппа Хэмфри – Вейдман распалась, но хореографы продолжили свою деятельность уже отдельно.

Ханья Хольм (Hanya Holm, 1893 – 1992) – ученица и последовательница Мэри Вигман, благодаря которой немецкий экспрессионистский танец получил развитие в США.

В 1931 года она открыла американское отделение немецкой школы М.Вигман, где обучение велось по методике Вигман. В 1936 году школа была переименована в «Студию Ханьи Хольм» («Hanya Holm Studio»). В учебную программу школы входили: ритмика по Далькрозу, лабанотация, импровизация, анатомия, композиция, педагогика. Со временем на основе идей Мэри Вигман и Рудольфа Лабана Х.Хольм создала свою танцевальную технику. Она создала собственную труппу, с которой гастролировала по Европе и Америке. Ее известные постановки – «Тенденция» («Trend» 1937), «Трагический исход» («Tragic exodus», 1939).



Ханья Хольм

Первые хореографы **танца постмодерн** ставили перед собой задачу очистить и улучшить танец модерн, который не оправдал возлагаемые на него надежды. Вместо того чтобы дать телу свободу и сделать танец доступным для всех, стать источником социальных и духовных перемен, танец модерн превратился в искусство для интеллектуалов, еще более далекое для обычных людей, чем балет.

Мерс Каннингем (Merce Cunningham, 1919-2009) стоял на рубеже танца модерн и пост модерн, и один из первых, кто радикально отошел от техники танца модерн. Однако его творчество оставалось внутри определенных границ. Он акцентировал внимание на формальных элементах хореографии, на отделении музыки и сценического оформления от танца. Тело для него было чувственным выражением художественной формы, в его постановках главенствовал танец ради танца. Каннингем использовал принцип случайности, движения танца, музыка, художественное оформление и даже замысел постановки, собирались как отдельные части в единое произведение незадолго до показа на зрителя. Творчество Мерса Каннингема и Джона Кейджа (композитора, с которым он долгое время сотрудничал и вдохновлявший Каннингема своими идеями) стало важной основой, из которой выросли многие идеи хореографов танца постмодерн.



Мерс Каннингем

К началу 70-х возник новый стиль – танец постмодерн. В 1975 году в журнале «The Drama Review» Майкл Кирби предложил такое определение: «В теории танца постмодерн хореограф не основывается в своей работе на визуальных стандартах. Его взгляд направлен внутрь себя: движение не выбирается заранее из-за его характеристик, но становится результатом определенных решений, целей, планов, схем, правил, концепций или проблем. Любое движение, происходящее во время исполнения, приемлемо лишь при условии его соответствия ограничивающими и контролирующим принципам».

Как упоминалось выше Мерс Каннингем дал толчок новому течению, а сделал он это пригласив вести класс композиции в себя в студии **Роберта Данна** (Robert Dunn, 1928-1996) – композитор внедривший новый подход к обучению в хореографии. На своих занятиях он позволял устраивать долгие дискуссии, разрешал ученикам исследовать, рассматривать и представлять в танце любые предметы, явления. На уроках было за-

прещено оценивать работы, приветствовался только анализ. Роберт Данн не давал четкую структуру урока или формулу, по которой нужно было следовать, он хотел, чтоб его ученики находились в постоянном поиске и изобретали новый танец. Первое выступление группы учеников Роберта Данна состоялось в церкви Джадсон, где началась новая эпоха нетрадиционных подходов к хореографии и импровизации.

«Театр Джадсон» («Judson Dance Theatre») стал экспериментальной базой для танцовщиков-исследователей, для них было очень важно исключить любое структурированное движение из своих постановок. Исполнители отказались от техники танца в пользу сиюминутно рождающейся хореографии – **импровизации**, ставшей основой для всех их постановок. Его участники: Ивонн Райнер, Стив Пэкстон, Триша Браун, Люсинда Чайлдс, Дебора Хэй и др. – основоположники танца постмодерн, продолжившие его дальнейшее развитие.

Contemporary dance (контемпорари дэнс) – это не конкретная танцевальная техника, а совокупность танцевальных систем и методов, развивающихся из танца модерн и постмодернистского танца. На сегодняшний день contemporary dance находится на этапе формирования. Данному направлению свойственна определенная эстетика, которая будет не ясна для неподготовленного зрителя, ведь идеи спектаклей всегда метафоричны и многозначны. Зачастую перед просмотром современной постановки нужно изучить информацию связанной с ней, знать контекст, но самое важное быть эмоционально открытым и готовым прожить некий опыт с танцовщиками.

Рассмотренные исторические личности и события дают лишь понятие о зарождении современного танца, технике и направлениях, в которых сейчас развивается дисциплина. Однако, как мы уже знаем из истории, современный танец гибкий, не имеет четких очертаний, он все время изменяется, и каждый новый хореограф может принести свое виденье танца, которое в последствии интересно рассмотреть, изучить и возможно подчеркнуть что-то для своего собственного танца. Исполнители современного танца должны быть любопытны и открыты к новому, наслаждаться процессом изучения своего тела и не останавливаться в своих исследованиях.

РАЗДЕЛ 2

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ТЕМА 1. ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ УРОКА

Урок по современному танцу имеет сформированную структуру, однако, она может варьироваться на усмотрение преподавателя.

Раздела урока:

1. Разогрев (Warm up)
2. Изоляция
3. Координация
4. Основной раздел
5. Уровни
6. Партер
7. Кросс: прыжки, вращения и шаги
8. Импровизация
9. Танцевальная фраза
10. Замедление

Данные разделы не используются все в одном занятии по современному танцу, они варьируются на усмотрение педагога.

Разогрев

Разогрев или на английском языке warmup (по-русски читается как [ворм ап]) – это раздел урока, с которого должен начинаться любое танцевальное занятие, и неважно это современный танец, классический или народный танец. Во время разогрева танцовщики приводят свои мышцы в тонус, приводят двигательный аппарат в рабочее состояние, концентрируются на своем теле и настраиваются на занятие, совершают переход из своей обыденной жизни в мир танца.

В современном танце существуют различные способы разогрева: на середине зала, в партере, у станка, импровизация.

Изоляция

Изолированные движения или изоляции – в этом разделе урока происходит глубокая работа с мышцами различных частей тела. Изолированные движения могут совершать любые части тела: голова, плечи, полностью руки, локти, кисти, пальцы рук, грудная клетка, живот, таз, колени, стопы, пальцы ног. Важно следить, чтоб во время движения одной части тела не двигалась другая.

Координация

Координация – это соединение движение двух и более центров (частей тела) в одной комбинации. Координация встречается во всех разделах урока.

Основной раздел

Упражнения в данном разделе, направлены на освоение техники современного танца и развитие подвижности позвоночника. Комбинации могут перекликаться с экзерсисом в классическом танце, а именно: *plie, battement tendu, battement tendu jete, rond de jambe par terre, battement fondu, adagio, grand battement jete*. Также на протяжении всего курса по современному танцу будут встречаться и другие движения классического танца.

Уровни

В современном танце широко используется передвижения исполнителя не только по горизонтали, но и по вертикали. Уровнем называют расположение тела танцора относительно земли, принято выделять 3 уровня:

1 уровень (низкий) – движения концентрируются на полу (в партере), центр тела остается на полу: лежа на животе, лежа на боку, сидя на ягодицах, сидя на коленях, сидя на бедрах.

2 уровень (средний) – движения и положения тела, при которых центр тяжести не касается пола, вес тела приходится на периферию: руки, ноги и голову. Базовые положения среднего уровня: стоя на плече, стоя на груди, стоя на лопатках, упражнение «мостик», стоя «на четвереньках», стоя на коленях, сидя на корточках, различные виды планок, стоя на голове и предплечьях, и различные виды стоек на руках и т.п.

3 уровень (высокий) – движения исполняются на ногах: шаги, вращения, движения на двух и одной ноге, в различных прыжках и т.п.

Партер

Партер (фр. *par terre* «на земле») – неотъемлемая часть современного танца, где исполнитель танцует на полу. В разделе урока «Партер» разбираются принципы «входа» в пол и «выхода» из него. Партнером в танце может быть не только человек, но и пол, а значит нужно уметь грамотно с ним взаимодействовать. Во-первых, для того чтобы избежать травм, а во-вторых, чтобы через такой «дуэт» исполнитель смог выразить смысловую задачу своего танца.

Кросс

Этот раздел урока развивает танцевальность и позволяет научиться двигаться сквозь пространство, потому что все комбинации нацелены на продвижение в различных направлениях зала. Кроссовая комбинация может быть основана на различных шагах, прыжках и вращениях.

Импровизация

Данный раздел направлен на свободу воображения и выражения себя через пластику тела. Танцевальная импровизация – это поиск взаимосвязей между телом, умом и сердцем, способ найти свой хореографический язык. В данной части урока педагог-хореограф предлагает определенные условия, учитывая которые исполнитель должен найти наиболее подходящее и естественное движение.

Например, такое условие – вы дерево и стоите на холме, где больше нет других деревьев, ветреная погода. Направлением ветра и его силой управляет педагог, а вы только отзываетесь на изменение ветра.

Также хореограф вам может предложить определенные ограничения в рамках импровизации. Например, вы двигаетесь по периметру комнаты, которая постепенно начинает уменьшаться или, двигаясь, в нижнем и среднем уровне, по хлопку педагога вы должны замереть, и обязательно касаться пола тремя точками вашего тела (две руки и голова; колено, нога и рука и т.п.), чем изобретательнее вы будете, тем лучше.

Автор данного пособия нередко вставляет в этот раздел различные тренинги. Тренинг – это игровые упражнения, направленные на развитие у учащихся внимания, наблюдательности, воображения, творческой фантазии, логического мышления, органичности и непосредственности при исполнении задания, они могут выполняться как индивидуально, так и группой учеников.

Например, все участники тренинга становятся в круг, представляют, что у них в руках энергетический шар, который они будут передавать соседнему человеку. Условие такое, нужно громко говорить слово «хип» и предавать «шар» вправо или «хоп» передавай «шар» влево. Сначала упражнение выполняется медленно и «шар» передается через каждого человека в кругу вправо, затем влево. После ознакомительных кругов, скорость увеличивается, и только от самих участников будет зависеть, куда будет передаваться «шар».

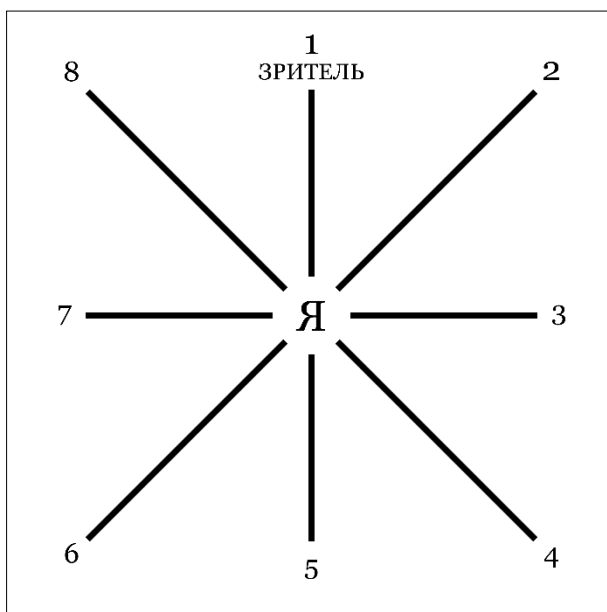
Танцевальная фраза

Данный раздел направлен на свободу творчества, хореограф может подбирать любой музыкальный материал и танцевальную лексику. Танцевальная фраза может объединять в себе изученные на уроках ранее материал, а может отражать в себе популярные тенденции танцевального мира.

Замедление

Сама суть слова «замедления», отражает задачу данной части урока: замедлить свое движение, возможно даже довести его до полной остановки; вспомнить все, что происходило на уроке и закрепить у себя в памяти; сбросить нервное напряжение, если оно появилось во время урока, оно может быть связано с тем, что какое-то движение не получилось или не нравится результат, все эти эмоции нужно отпустить еще до выхода из зала; восстановить свое дыхание, и поблагодарить себя и свое тело за проделанную работу. Данная техника пришла из йога, она учит нас, что движение должно быть осознанным, согласованным с дыханием, а также гармонии нашего ума, души и тела. Постепенно данные принципы должны переходить во все разделы урока.

В течение обучения структура урока по дисциплине современный танец сохраняется, однако, уменьшается время на разогрев, становятся более разнообразными и сложными танцевальные элементы, изучаемые на уроках, усложняется музыкальный материал, предлагаемый педагогом. Также со временем, сами учащиеся начинают принимать участие в подборе музыки, выборе тем для танцевальных постановок, сочинении учебных и танцевальных комбинаций.



План зала поможет вам ориентироваться в танцевальном классе и определять более точно положение головы, корпуса и т.д.

ТЕМА 2. ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МОДЕРН ДЖАЗ ТАНЦА

ПОЗИЦИИ РУК

ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ РУК

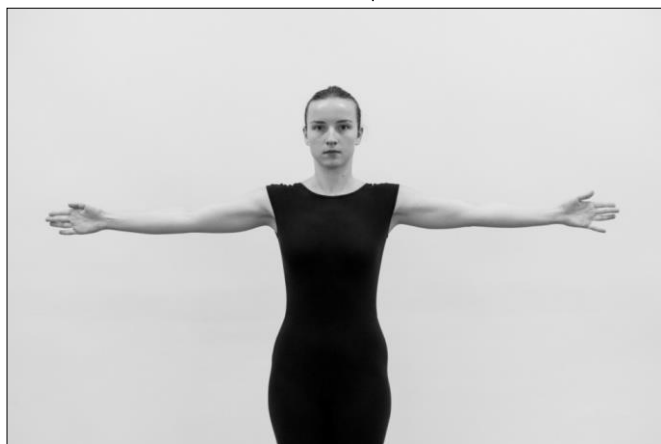
Две руки опущены вдоль тела и мышцы слегка напряжены, не прижимаются вплотную к корпусу. Ладони принимают положение classic hand.

ПЕРВАЯ ПОЗИЦИЯ РУК



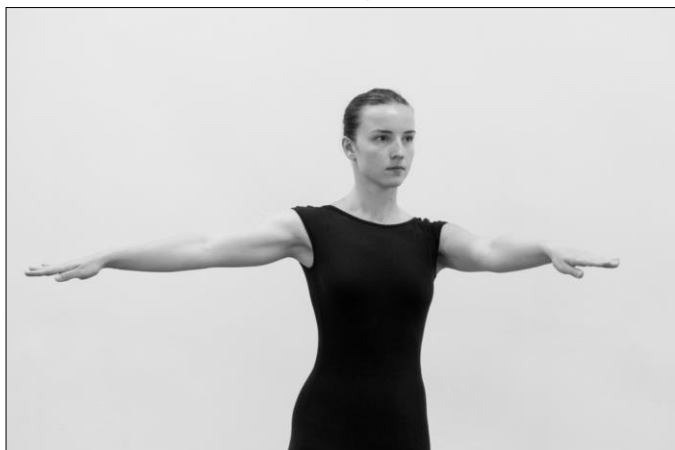
Руки согнуты перед собой в локтевом суставе, предплечья параллельны полу, ладони находятся напротив грудной клетки, направлены внутрь и не прижимаются к телу. Расстояние между корпусом и ладонями равно длине одной ладони.

ВТОРАЯ ПОЗИЦИЯ РУК



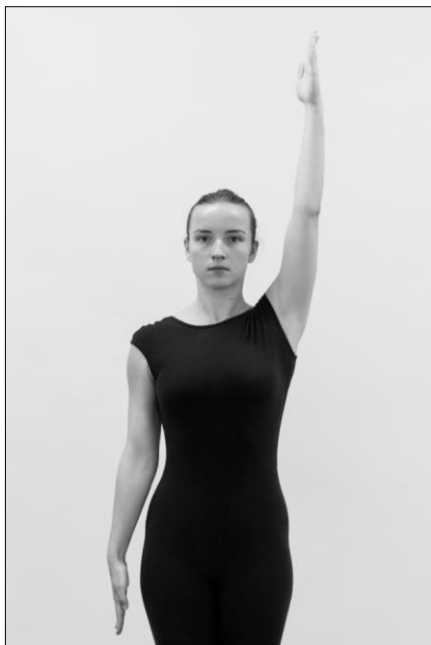
Прямые руки раскрыты в стороны, параллельно полу. Ладони направлены к зрителю, в потолок или в пол, допускаются все варианты. Важно следить, чтоб руки стояли на одной линии и не отводились назад. Также используется классическая вторая позиция.

ТРЕТЬЯ ПОЗИЦИЯ РУК



Сочетает в себе вариацию первой позиции в одной руке и второй позиции в другой. Одна рука направлена в сторону, другая рука направлена вперед, руки параллельно полу, ладони повернуты в пол. Исполняется на обе стороны.

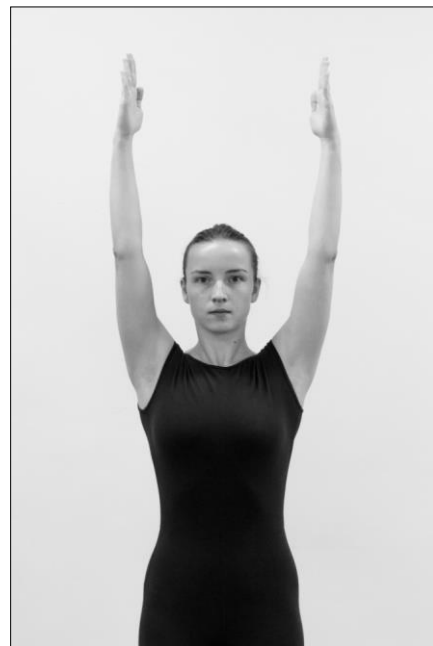
ЧЕТВЕРТАЯ ПОЗИЦИЯ



Одна рука вытянута вверх, продолжает прямую линию тела, а другая вниз, вдоль тела, не прижимаясь к корпусу. Ладони повернуты вовнутрь (к телу).

ПЯТАЯ ПОЗИЦИЯ РУК

Обе руки направлены вверх, параллельно друг другу. Ладони повернуты вовнутрь (к телу). Плечи стремятся вниз.



ШЕСТАЯ ПОЗИЦИЯ РУК



Сочетает в себе первую позицию в одной руке и вторую позицию руки в другой. Положение ладони открытой в сторону руки может варьироваться, как и во второй позиции: в потолок, на зрителя, в пол. Исполняется на обе стороны.

СЕДЬМАЯ ПОЗИЦИЯ РУК

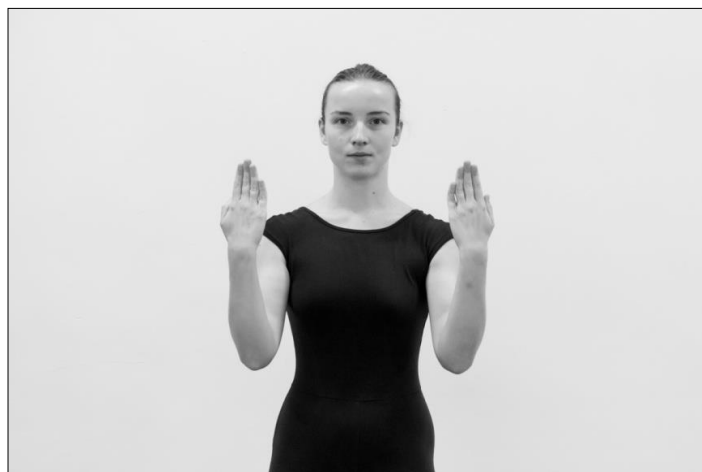


Седьмая закрытая позиция рук. Одна рука открыта во вторую позицию, вторая согнута в локтевом суставе, локоть немного выдвинут вперед перед корпусом, предплечье и ладонь закрывают плечо от зрителя, ладонь продолжает линию предплечья и направлена вовнутрь (к те-

лу). Исполняется на обе стороны.

Седьмая открытая позиция рук. Одна рука открыта во вторую позицию, вторая согнута в локтевом суставе, локоть немного выдвинут вперед перед корпусом, предплечье параллельно полу и немного отведено в сторону, ладонь направлена наверх. Исполняется на обе стороны.

ВОСЬМАЯ ПОЗИЦИЯ РУК



Восьмая закрытая позиция рук. Обе руки согнуты в локтевых суставах, локти немного выдвинуты вперед перед корпусом, предплечья и ладони закрывают плечи от зрителя, ладони продолжают линию предплечья и направлены вовнутрь (к телу).

Восьмая открытая позиция рук. Обе руки согнуты в локтевых суставах, локти немного выдвинуты вперед перед корпусом, предплечья параллельны полу и немного отведены в сторону, ладони направлены наверх.



ПОЛОЖЕНИЯ РУК

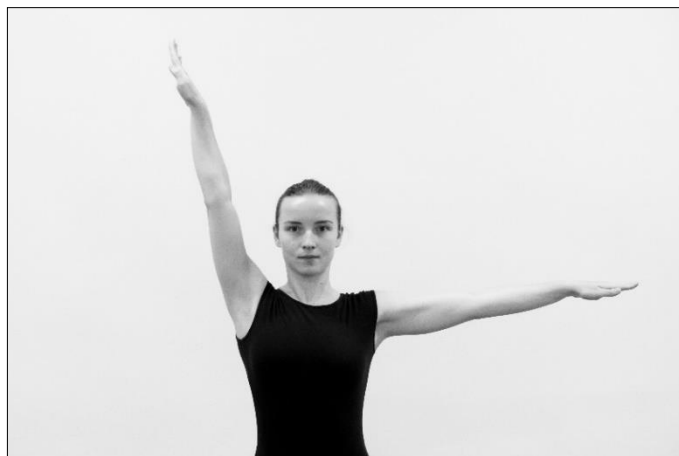
V («ВИ») - ПОЗИЦИЯ



V – Позиция вверху. Две руки открыты вверх в диагональном положении и слегка направлены вперед, изображая букву «V» латинского алфавита. Плечи стремятся вниз, ладони направлены наружу (от тела), допускается разворот ладони вовнутрь (к телу).

V–Позиция внизу. Две руки открыты вниз в диагональном положении и слегка направлены вперед. Ладони направлены в пол, допускается разворот ладони в потолок.

L («ЭЛЬ») – ПОЗИЦИЯ



Одна рука открыта во вторую позицию, другая в пятую позицию, напоминая букву «L» латинского алфавита. Ладони развернуты наружу (от тела), допускается разворот ладоней в других направлениях. Выполняется на обе стороны.

PRESS-POSITION



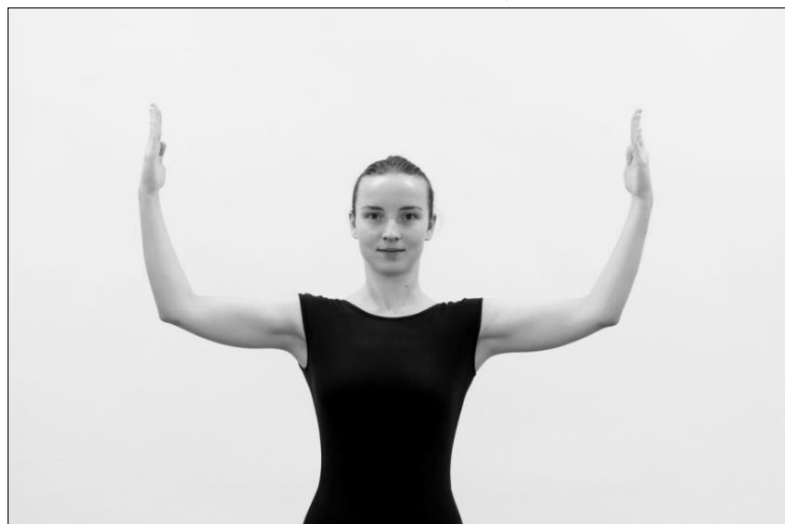
Положение «руки на бедрах». Руки согнуты в локтевых суставах, локти направлены четко в стороны, ладони лежат на подвздошных костях.

S («ЭС») – ПОЗИЦИЯ

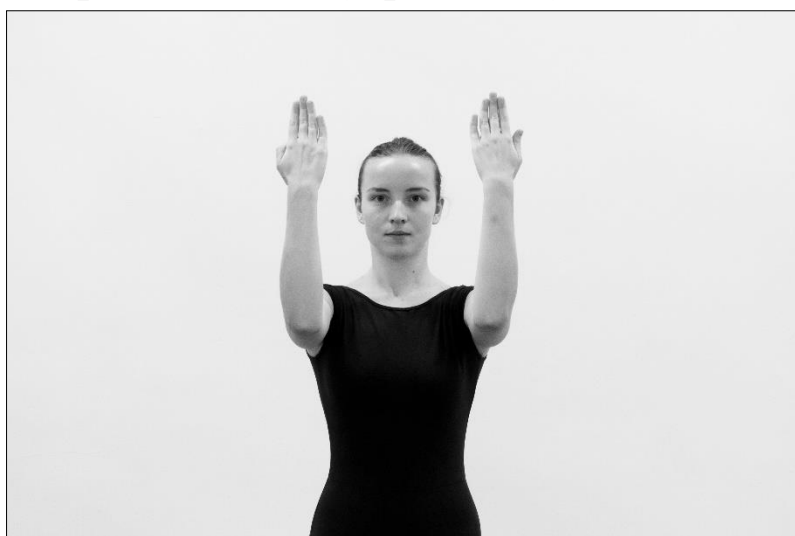


Локоть одной руки направлен вниз, второй направлен вверх, руки приобретают круглую форму, напоминая букву «S» латинского алфавита. Исполняется на обе стороны.

ЕГИПЕТСКАЯ ПОЗИЦИЯ



Египетская позиция открытая. Две руки согнуты в локтевых суставах и раскрыты в стороны, выдвинуты слегка перед корпусом. Предплечья обращены друг к другу, плечи параллельны полу, угол между плечом и предплечьем стремится к 90 градусам. Ладони продолжают линию предплечья и направлены вовнутрь (к телу).



Египетская позиция закрытая. Две руки согнуты в локтевых суставах, предплечья параллельны друг другу. Ладони обращены к лицу.



Египетская высокая позиция. Локти отводятся назад, лопатки сводятся вместе, возникает ощущение больших крыльев сзади. Ладони принимают положение jazz hand.

BIRD POSITION



[бёрд позишн] Руки расправлены как крылья птицы, локти в этом положении выше, чем плечевой пояс, но плечи осаживаем вниз. Голова слегка подается вперед, подбородок приподнят.

ПОЛОЖЕНИЯ КИСТИ

CLASSIC HAND



[клэсик хэнд] Все пальцы собраны вместе, однако, не нужно напрягать кисть и сильно сжимать пальцы друг с другом, между пальцами остается пространство для воздуха.

JAZZ HAND



[джаз хэнд] Пальцы рук растопырены и напряжены.

STONE HAND («Камень»)



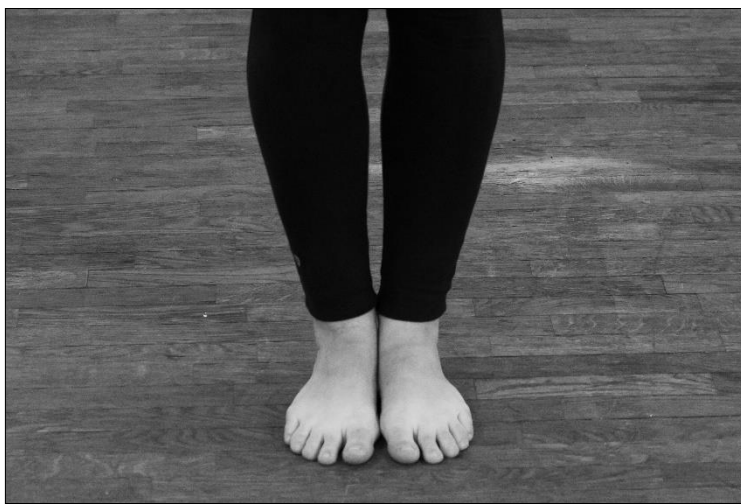
[стоун хэнд] Кисть руки сжата в кулак, большой палец расположен снаружи.

ОТКРЫТЫЕ ПОЗИЦИИ НОГ

В современном танце применяются классические позиции ног, они отстраиваются по всем законам классического танца, однако, раскрытие ног в позиции соответствует природным данным исполнителя, не требуется раскрытие в одну ровную линию.

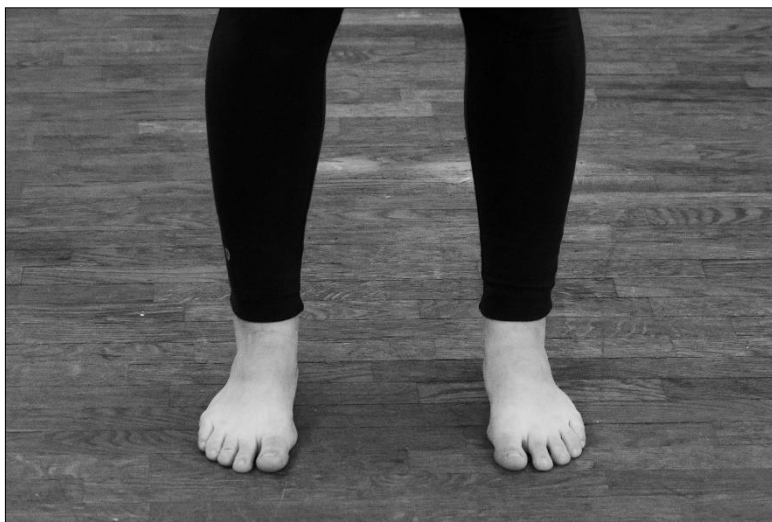
ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ НОГ

ПЕРВАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ



Ноги стоят вместе, параллельно друг другу. Пятки и носки вместе.

ВТОРАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ



Стопы параллельны друг другу, между стопами ширина равная длине одной вашей стопы.

ВТОРАЯ ШИРОКАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ

Стопы параллельны друг другу, между стопами ширина равная удвоенной второй позиции.

ЧЕТВЕРТАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ

Одна нога стоит спереди, другая нога сзади, параллельно друг другу. Стопы стоят не на одной линии, а на тех же линиях, что и в первой параллельной позиции.

ЧЕТВЕРТАЯ ДЖАЗОВАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ



Ноги разведены широко, колено сзади стоящей ноги стремится в пол, приближено к полу, но не касается его. Важно следить, чтоб колено, бедра и голова находились на примерно одной линии. Бедра на одной линии,

без завала одного бедра вправо или лево. Угол в колене впереди стоящей ноги равен девяносто градусам. Расстояние между стопами, как в первой параллельной позиции ног, если заднюю ногу подвести вперед.

ЗАКРЫТАЯ ЧЕТВЕРТАЯ ДЖАЗОВАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ



Строится также как и четвертая джазовая позиция, только стопа передней ноги завернута вовнутрь.

ДЖАЗОВАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ



Исходное положение: вторая широкая параллельная позиция ног, вес тела распределен между ног, колени и таз направлены в первую точку зала, руки в первой позиции. Далее выстраиваем джазовую позицию: пятка правой ног отрывается от пола, оставаясь на подушечке пальцев, правая нога вместе с тазом и корпусом разворачивается в точку 7. Обе ноги сгибают в коленном суставе, при этом вес тела все также распределяется между ногами. Голень правой ноги параллельна полу, нога стоит в положении *demi point*, колено, бедро и голова находятся примерно одной линии. Угол между голенью и бедром левой ноги равен девяносто градусов. Руки переводятся в третью позицию.

ВАЖНО! При исполнении *demi* и *grand plie* по открытым и закрытым позициям ног, не должно происходить завалов, т.е. колено всегда должно находиться на одной линии со стопой.

ПОЗИЦИИ НОГ В ПАРТЕРЕ

ПЕРВАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ



Две ровные ноги вытянуты вперед.

Flex [флекс] сокращенная стопа.



Point [поинт] положение, при котором стопа максимально вытягивается.

ВТОРАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ



Две ровные ноги разведены максимально в стороны.

ЧЕТВЕРТАЯ ПОЗИЦИЯ НОГ



Положение, сидя на полу, при котором согнутые в коленях ноги раскрыты одна вперед, другая назад, корпус повернут к ноге, лежащей впереди.

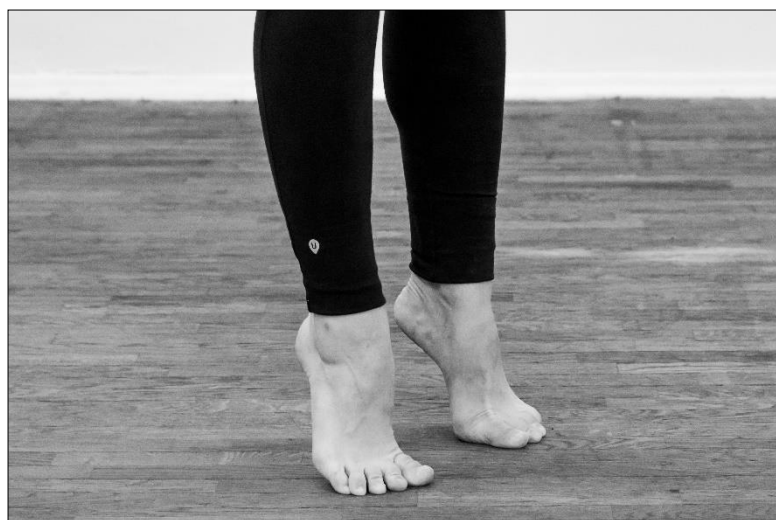
FROG-POSITION («ЛЯГУШКА»)



[фрэг позишн] Положение, сидя на полу, при котором согнутые в коленях ноги максимально раскрыты в стороны, стопы касаются друг друга.

ПОЛОЖЕНИЯ И ДВИЖЕНИЯ НОГ

DEMI POINT



[деми поинт] Положение «полупальцы», вес тела переносится на «подушечки» стоп.

BRUSH

[браш] Протаскивание расслабленной стопы по полу.

LUNGE

[ланж] Выпад.

HIP LIFT

[хип лифт] Подъем бедра вверх.

HIPP FALL

[хип фол] Падение бедра.

SUR LE COU-DE-PIED

[сюр ле кудепье] Положение вытянутой ступни «рабочей» ноги на щиколотке опорной ноги спереди или сзади или сбоку по параллельной позиции.

RELEVE

[релеве] Подъем на «полупальцы».

PRANCE («Гарцевание»)



Резкий отрыв ноги от пола, приведение ее из мягкого расслабленного состояния через *demi point* в натянутое положение *point*. В верхнем положении нога немного выходит перед коленом. Направление движения подъема ноги вперед и вверх.

PASSE



[пассе] Проходящее движение, которое является связующим при переводе ноги из одного положения в другое, может исполняться по первой позиции на полу (*passe par terre*), либо на 45° или 90° .

ШАГИ

TOUCH

[тач] Приставной шаг или шаг на *demi point* без переноса веса корпуса.

BALL CHANGE

[бол чендж] Связующий шаг, смена одной ноги другой ногой через переступание на «полупальцах».

PAS DE BOURREE

[па де бурре] Связующий шаг, состоящий из чередования переступаний с одной ноги на другую. *Pas de bourree* – это комбинация из трех шагов.

CATCH STEP

[кэтч степ] Танцевальный вспомогательный шаг, состоящий из чередования переступаний с одной ноги на другую. Исполняется быстро, за одну четверть оде ноги должны успеть оторваться и снова вернуться на пол.

TRIPLETT

[триплет] Комбинация из трех шагов, первые два исполняются на ровных ногах и «полупальцах», во время третьего шага выполняется *plie*.

KICK

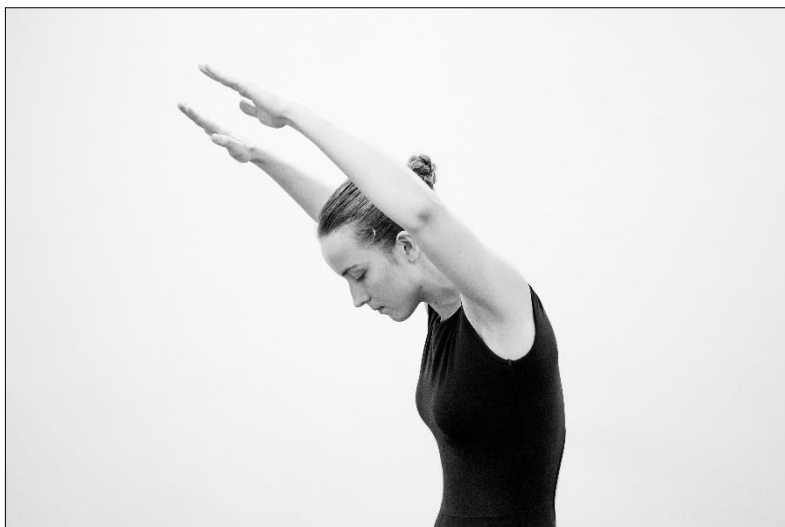
[кик] Резкий бросок ноги от колена. *Grand battement*, бросок прямой ноги на 90° и выше, также называют *kick*.

FAN KICK («ВЕЕР»)

[фэн кик] Из четвертой джазовой позиции, прямая «рабочая» нога принципом *brush* выносится вперед на 45°, 90° и выше, далее исполняется *demi rond*, после три шага и движение исполняется снова с другой ноги. В руках исходная первая позиция, в момент броска ноги руки переходят в L-позицию. Существует разновидность *fan kick*, когда «рабочая нога» выносится через *kick* (от колена).

ПОЛОЖЕНИЯ КОРПУСА

CURVE



[керф] Изгиб верхней части заранее вытянутого позвоночника, до "солнечного сплетения", вперед или в сторону. Исполняется на выдохе.

ARCH



[арч] Загибание верхней части позвоночника назад.

FLAT BACK



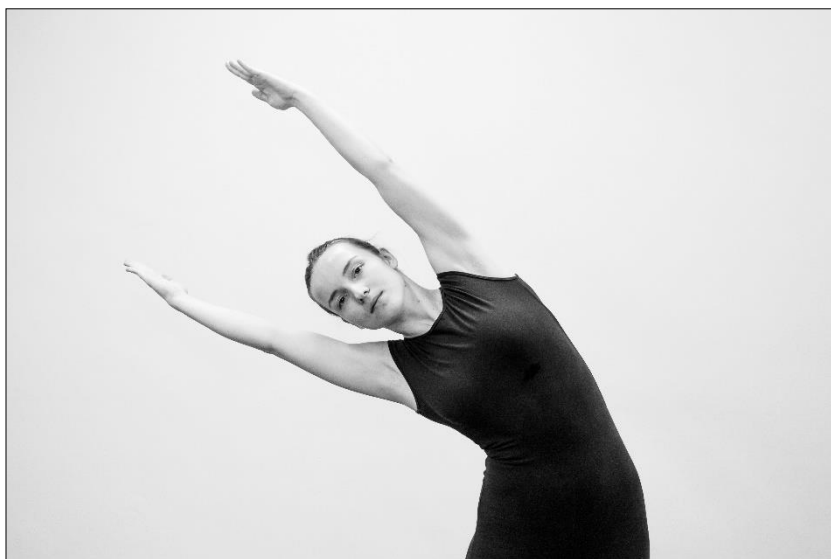
[флэт бэк] Положение, при котором прямая спина наклоняется вниз, составляя с ногами угол 90° .

DEEP BODY BEND



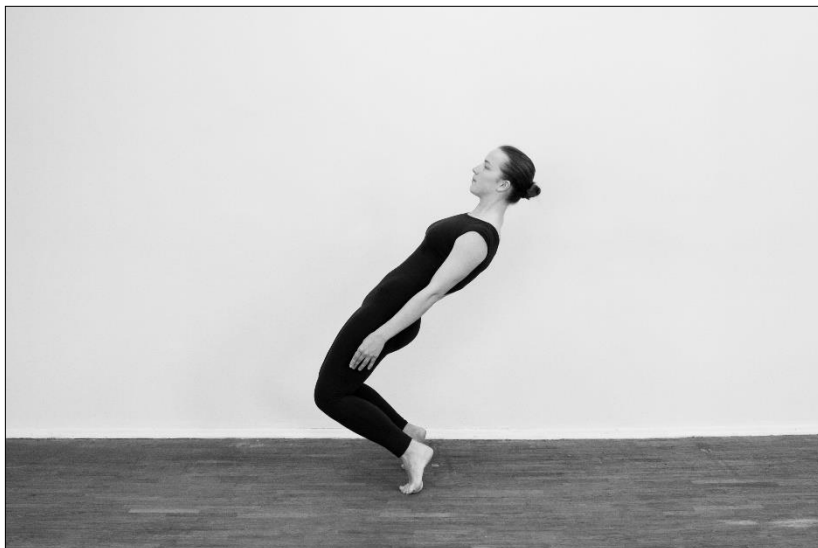
[диип боди бэнд] Глубокий наклон вперед ниже 90° , сохраняя прямую линию торса и рук.

SIDE STRETCH



[сайд стрейч] Одновременно вытяжение и наклон торса вправо или влево.

HINGE



[хинч] Максимальное отклонение корпуса назад, при котором корпус сохраняет одну линию от коленей до макушки, колени согнуты, стопы в положении *demi point*.

LAY OUT FRONT



[лэй аут фронт] Корпус наклоняется вперед до уровня параллельного полу, нога открывается назад или в сторону. Ноги могут стоять в закрытой или открытой позиции, и подниматься на любую высоту, не сохраняя одну линию с корпусом.

Опорная нога может быть ровной или исполнять *plié*. Руки могут быть в 5, 2 позиции или L-позиции.

LAY OUT SIDE

[лэй аут сайд] Корпус отклоняется в сторону в боковой плоскости, нога открывается в противоположном направлении. Нога поднимается 90° или выше, корпус 90 градусов и выше. Руки могут принимать 5, 2, 4 позиции.

LAY OUT BACK



[лэй аут бэк] Корпус отклоняется назад, нога поднимается в противоположном направлении на 90° или выше. Опорная нога ровная или исполняет plie. Руки во второй, третьей позиции или V-позиции.

LATERAL T



[латерал ти] Корпус отклоняется в сторону в боковой плоскости, нога открывается в противоположном направлении. Открытая нога, корпус и руки в 5 позиции составляют одну линию.

ATTITUDE



[атитюд] Согнутая нога в колене держится на уровне 90° , может быть как в выворотном положении, так и в закрытом, и открываться вперед, в сторону или назад.

HORSE SHOE («Подкова»)



[хорс шу] Корпус наклонен вперед, «рабочая» нога в параллельном attitude назад, опорная нога исполняет plie. Корпус и бедро «рабочей» ноги сохраняют одну линию, расположены параллельно полу. Руки во второй позиции. Корпус может быть развернут как к опорной ноге, так и от нее.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ПОДВИЖНОСТИ ПОЗВОНОЧНИКА

SUNDARI

[зундари] движение головы, заключающееся в смещении шейных позвонков вправо-влево и вперед-назад.

ROLL DOWN

[рол даун] Скрутка вниз-вперед, начиная от головы позвоночник скручивается, позвонок за позвонком, можно представить как будто голова очень тяжелая и тянет вас вниз. Руки и плечи расслаблены. Движение заканчивается, когда весь корпус «сброшен» вниз и расслаблен.

ROLL UP

[рол ап] Обратное движение, связанное с постепенным раскручиванием, начиная от крестца и выпрямлением корпуса в исходную позицию.

CONTRACTION

[контракшн] Уменьшение, сжатие объема корпуса и округление позвоночника, движение начинается в центре тела, постепенно захватывая весь позвоночник, выполняется на выдохе

RELEASE

[релиз] Расширение, увеличение объема тела и приведение позвоночника в исходное положение, выполняется на вдохе.



Contraction



Release

TILT

Отклонение корпуса от оси в диагональную сторону, вперед, в сторону или назад.



Первый вариант, когда отклоняется весь корпус, от пятки до макушки, одной ровной линией.



Второй вариант – отклонение корпуса с участием ноги, в этом случае нога открывается в сторону, а корпус продолжает линию ноги, отклоняется в сторону. В данном варианте, «рабочая» нога может подниматься на любую высоту, но верхняя часть тела всегда сохраняет

одну ровную линию с ногой.



Третий вариант – отклоняется только верхняя часть тела, от линии талии, часто встречается данный вариант с добавлением оттяжки центра тела в противоположном направлении и потерей веса

SPIRAL («СПИРАЛЬ»)

[спирал] Скручивание торса на 45°, движение выполняется грудной клеткой и плечами, бедра удерживаются на месте.



TWIST («СКРУТКА»)

[твист] Скручивание торса более чем на 45°.



BODY ROLL («ВОЛНА»)

[боди ролл] движение, при котором поочередно перемещаются части тела в боковой или фронтальной плоскости.

Виды:

- базовая прямая волна
- ripple («рябь»)
- dolphin («дельфин»)
- worm («червяк»)
- snake («змея»)

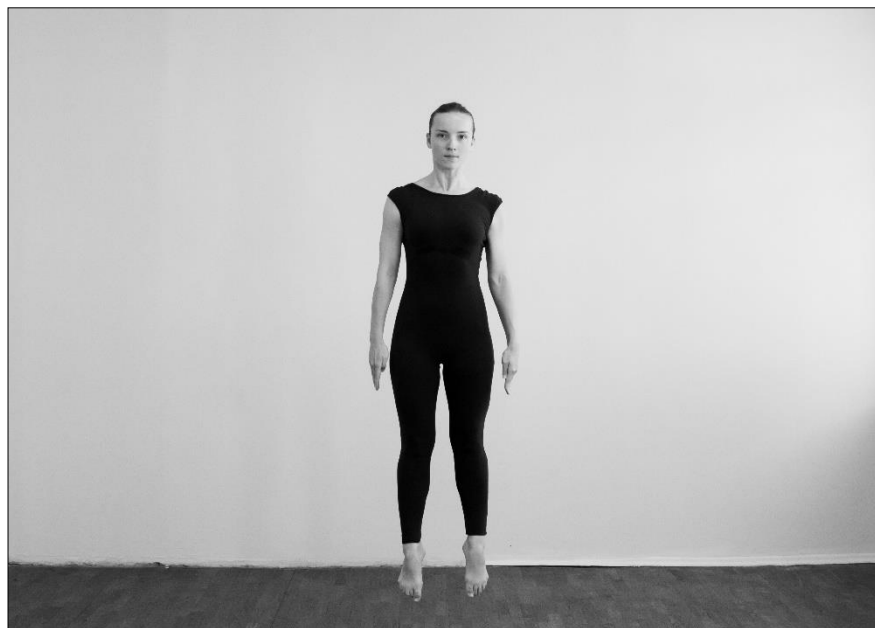
ПРЫЖКИ

При исполнении любого прыжка, взлетать вверх нужно центром тела, можно представить, что в центре вашего тела расположен большой воздушный шар, который тянет вас вверх.

JUMP

[джамп] прыжок с двух ног на две.

STRAIGHT JUMP



[стрейт джамп]
простой прыжок
с двух ног на две
ноги.

Базовые принципы прыжка:

1. Колени в *demi plié* при отталкивании и приземлении должны быть направлены строго по средней линии стопы. Колени не соединяются! Избегайте завалов на внутреннюю линию стопы или наружу. Это правило действует и для параллельных, и для выворотных позиций.

2. Один прыжок – одно плие.

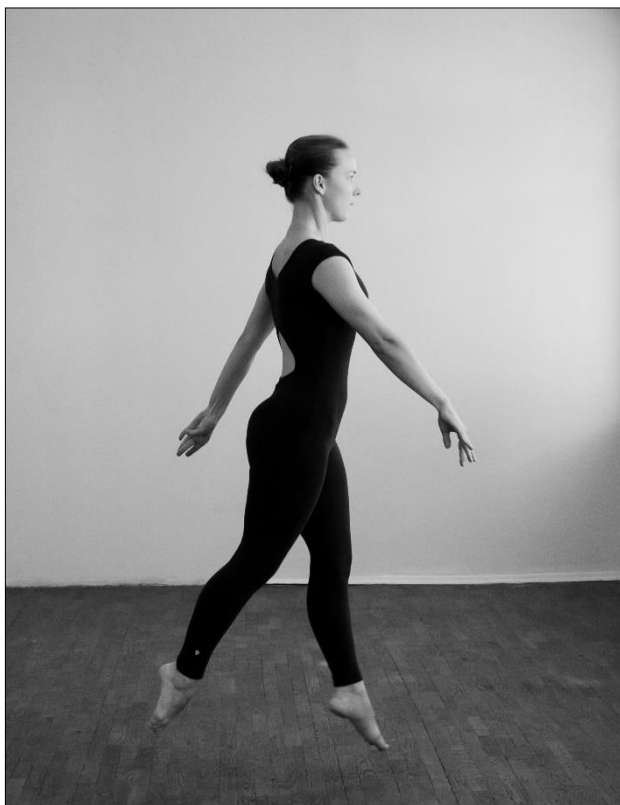
3. Пятки во время толчка и приземления должны быть прижаты к полу.

4. Корпус должен держаться прямо, убираем прогиб в пояснице, копчик подкручивается вниз, плечи вниз.

PAS CHASSE

[па шассе] вспомогательный прыжок с продвижением во всех направлениях, при исполнении которого одна нога "догоняет" другую в высшей точке прыжка.

PRANCE



[пранс] Прыжок с одной ноги на одну. «Опорная» нога в plie, «рабочая» нога на sur le cou-de-pied. Во время прыжка две ноги вытягиваются в воздухе и принимают положение «вилочки», одна нога спереди, другая сзади. При приземлении «опорная» нога меняется и соответственно «рабочая» тоже. В момент прыжка у вас должно быть ощущение, будто вы отталкиваетесь от воздуха. Прыжок может выполняться как на месте, так и с продвижением.

PIKE JUMP («УГОЛОК» или «ЩУКА»)



Во время прыжка корпус складывается в тазобедренных суставах, ноги прямые направлены вперед и корпус тоже наклоняется вперед. Руки принимают или 5 позицию, или расположены вдоль корпуса.

FROG JUMP

[фрог джамп] Прыжок с двух на две ноги, в момент прыжка выворотные ноги подгибаются к себе. Выполняется по первой позиции, пятой позиции или с переменной ног.

FISH JUMP



[фиш джамп]
Прыжок с двух ног на две, по пятой позиции ног или второй параллельной позиции. Корпус прогибается в талии и лопатках, важно контролировать поясницу, подворачивать копчик вперед. Ноги отводятся

назад. Руки принимают либо 5 позицию, либо V-позицию.

HITCH KICK



[хитч кик] прыжок «с заминкой».

Одна нога выводится в прыжке вперед немного в диагональ, перекрывая другую ногу, создавая «заминку».



Вторая нога с минимальной задержкой тоже выбрасывается в прыжке наверх. Ноги все время в выворотном положении. Усложнение: в момент приземления добавляется оттяжка таза в сторону. Руки в L-позиции.

HOP

[хоп] Прыжок с одной ноги на одну ту же ногу.

PASSE HOP



[пассе хоп] В момент прыжка «рабочая» нога поднимается на passé, «опорная» нога вытянута.

DOUBLE PASSE HOP

[дабл пассе хоп] В момент прыжка «рабочая» нога поднимается на passé, «толчковая» нога тоже с опозданием сгибается в колене.

LEAP

[лиип] Это принцип прыжка, а не какой-то конкретный прыжок. Прыжок с продвижением вперед или в сторону с одной ноги на другую.

СКВОЗНОЙ ПРЫЖОК

Сначала выполняем *pas chasse*, шаг на левую ногу прыжок *passé hop*, руки в первой позиции, в этот же момент поворот на 180° , спиной по ходу движения, и поднимаем «толчковую» ногу, вытягиваем вперед максимально высоко, и корпусом наклоняемся к ней, как будто хотим сделать «складку». Стараемся зависнуть в принятом положении как можно дольше. Далее наступая в левую ногу, разворачиваемся лицом по ходу движения и завершаем прыжок.



Положение в воздухе, при выполнении сквозного прыжка.

STAG LEAP («Прыжок оленя»)

[стаг лип] В момент прыжка ноги раскрываются в положение, напоминающее ноги оленя в прыжке. В момент прыжка одна нога сгибается, а вторая нога вытягивается в одну ровную линию.

DOUBLE STAG LEAP («Прыжок оленя») [стаг лип] В момент прыжка ноги раскрываются в положение, напоминающее ноги оленя в прыжке. В момент прыжка две ноги сгибаются в коленях.



Положение в воздухе, при выполнении, stag leap.

BISON LEAP («ПРЫЖОК БИЗОНА»)



[бизон лип] Прыжок выполняется по принципу double stag leap, отличие в том, что в данном прыжке корпус принимает положение curve, руки согнутые в локтях, отводятся назад, локти смотрят вверх.

BARREL TURN JUMP («БОЧКА»)



[барэл терн джамп] В момент прыжка корпус стремится к диагональному положению в пространстве. Исходное положение: вторая широкая параллельная позиция, plie в ногах, корпус слегка наклонен в диагональном положении и уходит в скрутку, «точка» на уровне глаз, в руках шестая позиция. Положение тела в воздухе при прыжке показано на фото, прыжок заканчивается в исходном положении.

C-JUMP



[си-джамп] Прыжок с двух ног на две. В его завершенной форме, корпус с ногами образуют в воздухе «кольцо» - обе ноги сгибаются в коленях, в спине прогиб, руки уходят в V-позицию.

ВРАЩЕНИЯ

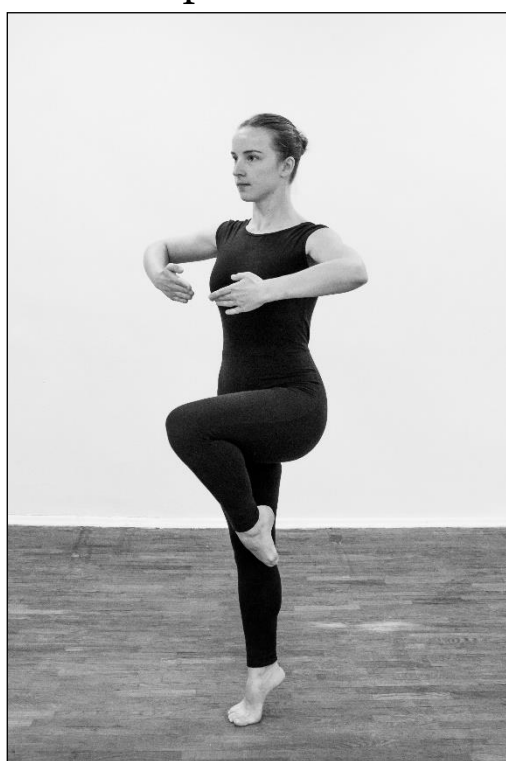
TOUR CHANE

[тур шене] слитные повороты, следующие друг за другом с ноги на ногу, исполняются на высоких или низких полупальцах, ровных ногах или в demi-plie.

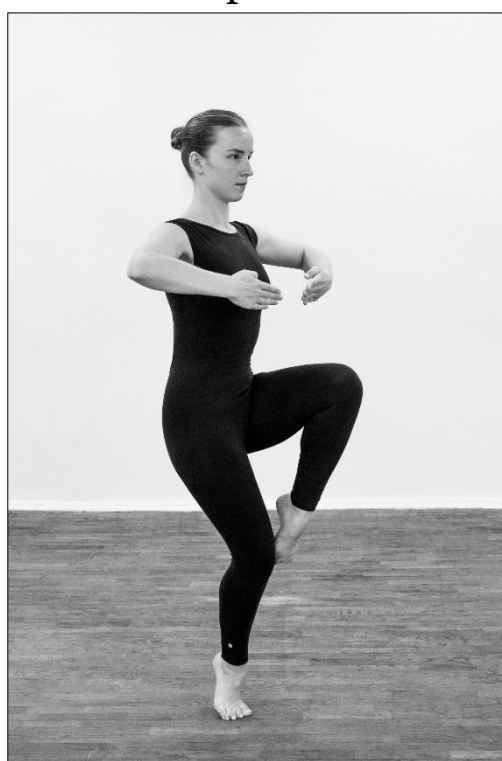
PIROUETTE

[пируэт] вращение исполнителя на одной ноге, вторая нога в положении passe, «опорная» нога может быть ровной или в demi plie, стопа в положении demi point.

На ровной ноге



На plie



3 – STEP TURN

[3 – стэп терн] Вращение, в котором за три на три шага корпус совершает оборот на 360°.

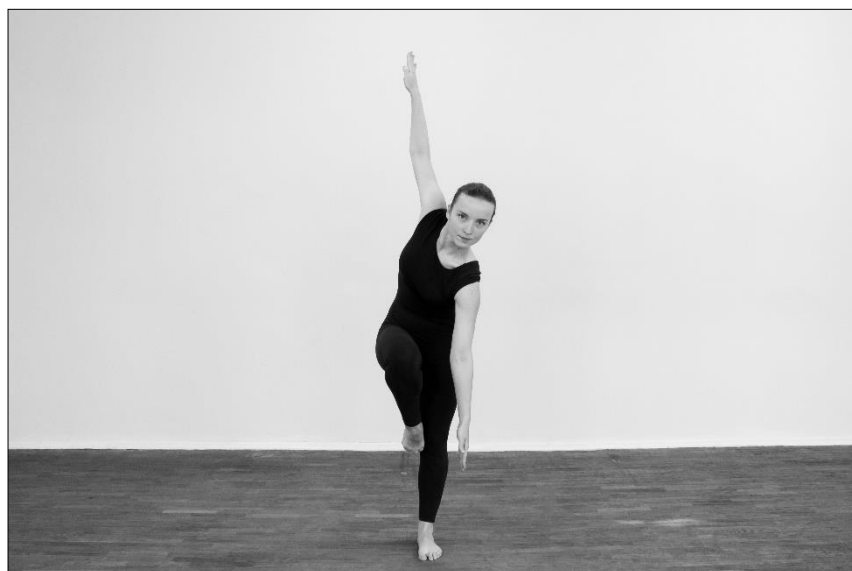
PAS DE BOURREE TURN

[па де буре терн] Вращение, основанное на шаге pas de bourree.

BARREL TURN («БОЧОНОК»)



Исходное положение.

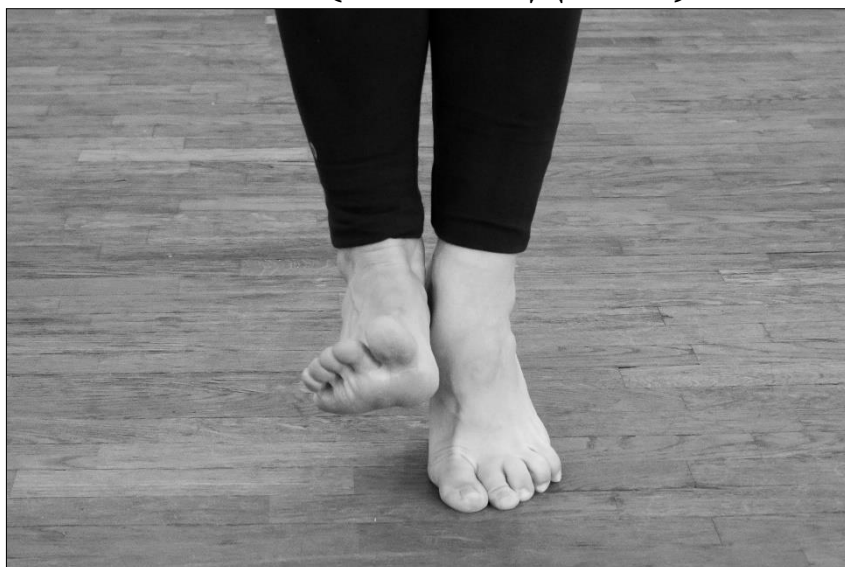


Во время вращения ровная «опорная» нога, стопа на *releve*, «рабочая» нога на *passé*, закрытое положение, руки переводятся в противоположное положение. Вращение исполняется на 180°.



Для перехода в финальное положение ноги исполняют движение *ball change*.

PENCIL TURN («КАРАНДАШ»)



[пэнсил терн]
Прямая «опорная» нога исполняет releve. «Рабочая» нога прижата к опорной ноге, стопа в положение flex.

«ЦИРКУЛЬ»



«Опорная» нога в plie, прямая «рабочая» нога открыта в сторону. Корпус наклонен к рабочей ноге. Руки во второй позиции.

AIRPLANE TURN



Прямая «опорная» нога, «рабочая» нога открыта в сторону и поднята на 45° . Корпус наклонен к рабочей ноге. Руки во второй позиции. Рука и «рабочая» нога параллельны друг другу.

HIP ROLL TURN



Исходное положение четвертая джазовая позиция, руки в третьей позиции.



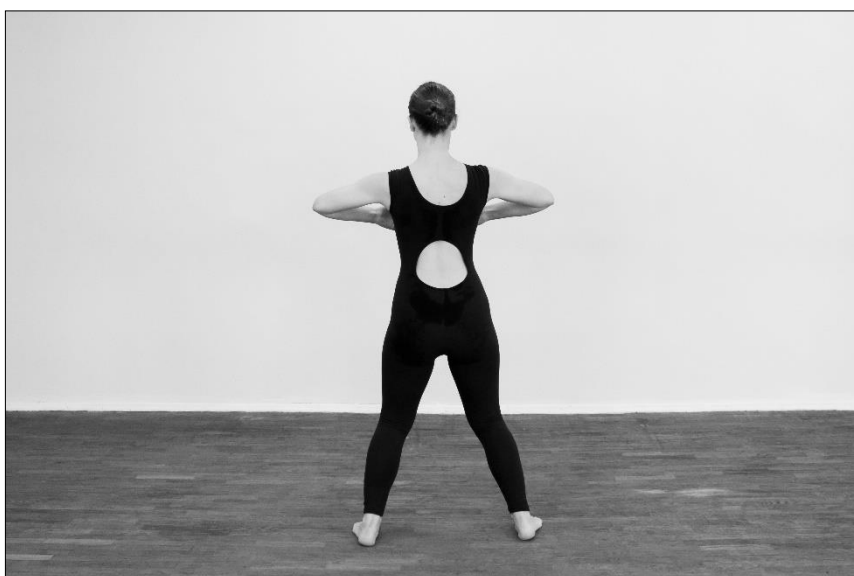
Таз подается вперед, бедра совершают полукруг проходя положение hinge.



Движение завершается в исходном положении с другой ноги.

SPIRAL TURN

[спирал төрн] Поворот со скрещенных ног.



CORKSCREW TURN



[кокскрю тёрн] вращение по принципу spiral turn, включается в движение работа корпуса и рук. Во время «штопорного поворота» исполнитель понижает или повышает уровень.



PIVOT TURN



[пивот тёрн] Поворот во время, которого одна нога стоит на одной точке и выступает в роли стержня.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обучение современному танцу – это сложный и творческий процесс, строящийся из нескольких этапов:

Первый этап (1-2 класс) – освоение азов ритмики, гимнастики, азбуки классического танца, базовых элементов современного танца. Знакомство со сценическим пространством, где, воплощая музыкально-пластические образы в эстрадных номерах, раскрываются артистические способности юного исполнителя. Игровое начало всегда основа первого этапа обучения. Игра не награда или отдых, труд возникает в результате игры, становится ее смыслом и продолжением.

Второй этап (3-5 класс) – совершенствование полученных знаний, продолжение изучения элементов классического танца, как основы правильного физического развития и ритмического воспитания. Изучение и исполнение репертуара народных танцев, для понимания разнообразия народностей и овладения славянской пластикой. Знакомство с современными танцевальными направлениями, изучение техники танца модерн джаз, базовые принципы и движения которой будут необходимы для дальнейшего развития исполнителя в современном танце. Продолжение начатой на первом этапе работы по развитию актерского мастерства и воспитанию способности к танцевально-музыкальной импровизации.

Третий этап (6-8 класс) – применение полученных знаний для создания собственных музыкально-пластических образов. В зависимости от развития обучающихся они постепенно становятся полноценными соавторами при сочинении танцевальных комбинаций и постановке танца. Появляется новый формат занятий по подготовке хореографических номеров, где хореограф и исполнитель становятся соавторами танцевального произведения. Учащиеся уже могут сами принимать решения, им дается выбор в хореографической лексике, музыкальном оформлении постановки, костюме, в любой составляющей номера. Также исполнители выступают идейными вдохновителями для номеров на протяжении всего обучения, однако в старших классах, педагог может давать им больше свободы при постановке номера.

В течении обучения занятия должны носить накопительный характер, то есть от занятия к занятию педагог дает элементы от простого к сложному, часто у элементов есть подводящие упражнения, освоив которые сложное движение выполняется грамотно и без риска травматизации. Суть данных заня-

тий состоит в улучшении базовых навыков, умений и знаний, в накоплении первоначального танцевального опыта.

Такое поэтапное обучение современному танцу дает, помимо полноценного хореографического образования, еще и правильное понимание своего тела. Приводит к поиску своего собственного художественного стиля, возможно даже, что он будет отличаться от всего ранее изученного в школе.

В современном танце существуют уже сформированные правила исполнения движения, работы в пространстве и определенные позиции, положения, но в данном направлении можно отойти от всех законов и предложить свое виденье хореографии. «Страсть к творчеству», творческая свобода, художественный эксперимент, такими словами можно описать современный танец. Несмотря на то, что некоторые хореографы пытаются загнать и данное направление в определенные «рамки», возможность для импровизации и полета творческой мысли всегда будет оставаться в современном танце. Ведь он возник благодаря людям, которые не отрицали классический танец, но открыли свою философию танца.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Н.А., Макарова Н.В. Джаз – танец. Пособие для начинающих: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2012. – 192 с.
2. Бейнс, Салли Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. – М.: ООО «Арт Гид», 2018. – 312 с.
3. Вигман, Мэри Абсолютный танец. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. В. Сорелл. – М.: ООО «Арт Гид», 2021. – 168 с.
4. Грэм, Марта Память крови. Автобиография / Грэм Марта. – М.: ООО «Арт Гид», 2020. – 240 с.
5. Дункан А. Моя жизнь. Моя любовь. – М.: Geleos, 2006. – 347 с.
6. Каннингем, Мерс Гладкий, потому что неровный... / под ред. Жаклин Лешев. – М.: ООО «Арт Гид»; Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 240 с.
7. Клименхага, Ройд Пина Бауш/Клименхага Ройд. – М.: ООО «Арт Гид», 2021. – 172 с.
8. Козонина, Анна Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России/Анна Козонина. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 244 с.
9. Лепеки, Андре Исчерпывающий танец. Перформанс и политика движения /Андре Лепеки. – М.: ООО «Арт Гид», 2021 – 208 с.
10. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие. – СПб.: Планета музыки, 2019. – 520 с.
11. Сироткина, И. Е. Свободный танец в России: история и философия / Ирина Сироткина. - Москва: Новое лит. обозрение, 2021. – 420 с.
12. Хамфри, Дорис Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей Красавицы / Дорис Хамфри. – М.: ООО «Арт Гид», 2021. – 192 с.
13. Юрченко, А. Танец без границ: курс методических пособий для преподавателей и студентов, изучающих хореографию / Алина Юрченко, Андрей Таран, в соавторстве: Юлия Плотникова. - Санкт-Петербург: Астерион, 2015. – 68 с.

Фото обложки и практической части пособия – Антипина Али-
на Александровна