

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня Магістр
зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: **Імпровізація як спосіб вираження внутрішнього стану людини через вільні рухи**

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту
- творчий проект – хореографічна сюїта

«Свобода дії»

виконавець: здобувач вищої освіти

рівня магістр

заочної форми навчання

О.КОРМІЛЕЦЬ

керівник кваліфікаційної роботи:

старший викладач кафедри НХ

О.КУРДУПОВА

Харків – 2021 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	5
1.1. Зародження практик імпровізації в США на початку ХХ ст.. ..	5
1.2. Розвиток імпровізації як способу самопізнання в Німеччині на початку ХХ ст.:дослідження вільного руху, виразного танцю.....	9
1.3. Техніки та методи імпровізації.....	12
1.4. Видатні хореографи та їх вистави на тему взаємовідносин особистості і суспільства.....	21
1.5. Вистави з елементами імпровізації.....	25
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ.....	27
РОЗДІЛ II. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН.....	29
2.1. Основні характеристики хореографічного твору.....	29
2.2. Дійові особи та їх коротка характеристика.....	29
2.3. Лібрето.....	30
2.4. Розгорнутий зміст.....	31
2.5. Загальна драматургія.....	32
2.6. Драматургія кожної частини.....	33
2.7. Музичний аналіз.....	34
2.8. Костюми виконавців.....	35
2.9. Світлова партитура.....	38
РОЗДІЛ III. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН.....	39
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність теми

Тема внутрішнього стану людини, самопізнання і висловлення власного «я» завжди залишається актуальною. Людина може пізнати себе за допомогою спілкування з оточуючими людьми. У процесі життя вона аналізує різні ситуації і вибудовує свою точку зору, яка може збігатися з більшістю, а може відрізнитися і провокувати суспільство на негативні реакції.

Людина завжди буде навчатися приймати себе такою, якою вона є, орієнтуватися на внутрішні відчуття і емоції, намагатися не загубити себе і не піддатися тиску.

Тема взаємовідносин особистості і суспільства підіймається в сценічних виставах хореографічного мистецтва з використанням різних танцювальних технік. Вона завжди буде актуальною, тому що в процесі розвитку людина буде пізнавати себе, і цей процес нескінчений. У кожному відрізку часу вона може трактуватися по-різному, бо визначення свого місця в житті і в суспільстві окремо – це питання, про які людство думає завжди.

Мета дослідження:

Розібрати можливість вираження внутрішнього стану людини через вільні рухи за допомогою імпровізації.

Завдання роботи:

- Дослідити історію появи вільного руху та імпровізації
- Дослідити техніку і форми автентичного руху у хореографічному мистецтві
- Проаналізувати та узагальнити літературу з історії розвитку та техніки виконання сучасного танцю
- Ознайомитися з методами імпровізації

- Ознайомитись з методами дослідження балетмейстерів експериментаторів ХХ ст. : Рудольфа Фон Лабан, Мері Вігман, Мерса Каннінгема
- Ознайомитися із творчістю хореографів, які використовували методи імпровізації у своїх постановках
- Дослідити залежність рухів людського тіла від особливостей психологічного стану
- Використати матеріали дослідження у роботі над створенням композиційного плану.
- Створити хореографічну сюїту на матеріалі дослідження й композиційного плану.

Об'єктом дослідження є танцювальна імпровізація

Предметом дослідження є взаємозв'язок рухів тіла з внутрішнім станом людини

Методи дослідження:

- Історичний метод
- Хронологічний метод
- Метод аналізу та синтезу
- Метод спостереження
- Метод порівняння

Практичне значення полягає в тому, що отримані результати роботи можуть бути використані студентами та викладачами для створення хореографічних сюїт, танцювальних номерів, композицій та етюдів, танцювальних комбінацій.

РОЗДІЛ І

МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Зародження танцю модерн та практика імпровізації в США

При вивченні історії виникнення імпровізації як окремого явища в танцювальній культурі ХХ ст. необхідно проаналізувати історію розвитку танцю модерн тому що вони тісно пов'язані між собою.

Танець модерн виник як протилежність балетному мистецтву, як засіб пізнання можливостей людського тіла під час виконання фізичних рухів, демонструючи його свободу. Пропагував нові, більш гнучкі і вільні принципи роботи з тілом людини. Пошуки балетмейстерів на початку ХХ ст. ґрунтувалися на філософії індивідуальності. Митці прагнули до вираження своїх емоцій та відчуттів через пошук вільного, природного. Класичний балет має чітко визначений набір рухів, який притаманний лише цієї системі танцю, де існує чітко зафіксована мова. Але ця мова не відповідала сучасним вимогам і новим ідеалам краси, що виникли під впливом змін в суспільстві на початку ХХ ст.. На зміну «ідеальному тілу» прийшов «неідеальний рух». Однією з основних ідей сучасного танцю стала боротьба за розкріпачення від канонів класичних форм. Фокусом уваги була краса вільного тіла, а манера руху в танці носила природний, простий характер. Танцівники поступово поверталися до ідеалів та ідей античності, де танець будувався на імпровізаційних рухах, жестах із музичним супроводом. Імпровізація (від латинського «Improvisus» непередбачений, несподіваний) – це первинний і найдавніший вид творчості. Вона присутня в повсякденному житті людини та в мистецтві і більш властива, ніж діяльність по заздалегідь відпрацьованій програмі.

Імпровізація використовується в різних видах мистецтва. Музична імпровізація – це створення музики безпосередньо під час її виконання. [13]

Композитори експериментують з новими формами і знаходять різні композиційно-теоретичні підстави для її використання. В театральному мистецтві термін «імпровізація», як правило, вживається по відношенню до акторської гри, не обумовленою чітким драматичним текстом. Від вистави до вистави актор може розвивати свій образ, кожного разу роблячи його більш яскравим, додаючи корективи в свою акторську гру та емоційний стан, змінюючи голосові інтонації і подачу в цілому. В образотворчому мистецтві імпровізацію і випадковість використовували як художні форми у дадаїзмі і сюрреалізмі. Феномен випадковості призводить до появи перформансу в 60-х і 70-х рр. ХХ ст., при цьому відбувається зміщення і перетин кордонів різних видів мистецтва: живопису, музики, театральної гри, танцю.

Практика танцювальної імпровізації формується на початку ХХ ст. Людиною, творча діяльність якої сприяла появі теоретичного підґрунтя танцю модерн, був педагог вокального мистецтва та музикант **Франсуа Дельсарт**. Він вивчав зв'язок голосу, жестів та емоцій, стверджував, що тільки жест, звільнений від умовностей та стилізації, незалежний від стилю хореографічного мистецтва, здатний правдиво передати усі нюанси людських переживань. У своїй праці «Наука прикладної естетики» Франсуа розділив рухи тіла на три категорії: послідовні, паралельні, протилежні. Ця ідея, в основі якої не тільки техніка, а й ставлення танцюриста до подій стала основною для розвитку танцю модерн і була в подальшому використана танцівниками. «François Delsarte присвятив життя розкриттю тих законів, які правлять людським тілом, коли воно виражає те чи інше почуття. Його можна назвати засновником науки про тілесну виразність. Протягом сорока років він викладав в Парижі. Кращі артисти його часу ходили до нього, щоб удосконалюватися в драматичному мистецтві, пластиці і виразності...». [6] Він доносив, що у людської душі є своя пластична мова.

Розповідаючи про розвиток теорії взаємозв'язку музики та руху, не можна не торкнутися імені професора Женевської консерваторії **Еміля Жака-Далькроза**. Він намагався втілювати музику рухом, створив систему «ритміку», призначену для розвитку слуху і почуття ритму у музикантів. Основою методу

було відтворення ритму, динамічних відтінків та характеру музики за допомогою нескладних фізичних рухів. Йому вдалося створити нотну грамоту рухів, за допомогою якої він розвивав у виконавців музичних творів почуття ритму. Жак-Далькроз намагався щоб рух став мистецтвом.

Призначення своєї системи Далькроз сформулював так: «Мета ритміки – підвести її послідовників до того, щоб вони могли сказати до кінця своїх занять не стільки «я знаю», скільки «я відчуваю», і перш за все створювати у них непереборне бажання виразити себе, що можна робити після розвитку їх емоційних здібностей і їх творчої уяви» [14]

Послідовницею ідей Франсуа Дельсарта та Еміля Жака-Далькроза стала **Айседора Дункан**, відома американська танцівниця, яка відмовилася від пуантів та традиційного для класичного танцю сценічного костюма. Вона досліджувала « початкові » рухи, використовувала різні техніки імпровізації, щоб оволодіти новими танцювальними формами: для цього вона імітувала тілесні образи з картин і грецьких ваз. « Ми називали це новою системою танцювання, але в реальності це не було системою. Я йшла за своєю фантазією і імпровізувала, вивчаючи будь-який образ, що приходив в моє серце. » [3]. Одна з учениць Дункан писала в своїй книзі, що в танці музичний зміст визначав ритм руху і був значущою ознакою імпровізації, як акцент виникнення хореографічного джерела. Айседора не давала назви і не привласнювала коди рухам, вона використовувала образи, які породжували ті чи інші рухи: поточна річка або листя пальми, що рухаються через потужний вітер. У танцювальній практиці Дункан стираються межі сцени і повсякденності, вона могла імпровізувати будь де, використовуючи різні місця для свого спонтанного танцю.

Танець модерн продовжував розвиватися. У США **Рут Сен-Дени** і **Тед Шоун**, танцівники та експериментатори, заснували у 1915 р. танцювальну школу « Денішоун » – першу школу сучасного танцю модерн. Вони прагнули передати думки і почуття сучасної людини через пластику танців Індії, Єгипту, Японії. Учениці і послідовниці цієї школи, М. Грем, Д. Хамфрі, Х. Таміріс, розвивали

специфічні техніки танцю, які потім викладали в своїх танцювальних компаніях і школах.

Марта Грехем – одна з учениць школи, чия виконавська манера відрізнялася яскравим малюнком і складністю рухів. Особливістю її постановок були обрані теми: біблійні сюжети і міфи, давньогрецькі трагедії. Також вона створила свою систему викладання, систему педагогічних прийомів та власний стиль хореографічного мистецтва, головним елементом якого стає вільне тіло. Основою танцювальної системи Грем стає принцип використання двох основних станів «contraction – напруга» і «Release – розслаблення». Одна з її новаторських робіт – постановка "Плач" 1930 р., де підкреслюється нововведення сучасного танцю: «багаторівневість» сценічного майданчика; основа тіла – центр; нове використання стоп; техніка балансування, обертання при змінній осі тіла; рухаються декорації, присутня символічна бутафорія; костюм – довга вільна тканина. [9]

Кульмінацією пошуків танцю модерн в середині ХХ ст. можна вважати творчість **Хосе Лимона** – танцівника і хореографа мексиканського походження. Його танцювальна техніка базувалася на техніці Хамфі–Вейдмана, піонерів танцю модерн, випускників школи Денішоун. Ця техніка досліджувала можливості виконавця, його силу і енергію, використовуючи масу і "важку енергію" тіла для створення текучого переходу між різними його положеннями.

Хосе Лимон шукав можливість з'єднати класичну європейську музику і американській танець модерн. Почав брати уроки класичного танцю, щоб знайти зв'язок між академічними і суто сучасними формами танцю.

У 30-і роки ХХ ст. танець модерн посідав чільне місце в хореографії Америки, але після Другої світової війни втратив свої позиції і був замінений фольклорним балетом. Тілесний імпульс, що знаходиться в основі танцю модерн унікальний і дуже прив'язаний до носія, щоб на ньому могла вирости складно-організована пластична система, яка тільки і передбачає історичну перспективу, тобто готовність до інтерпретації.

1.2. Розвиток імпровізації як спосіб самопізнання в Німеччині на початку XX ст.

В Європі на початку XX ст. широко розвивався виразний танець, при цьому імпровізацію використовували як спосіб самопізнання, досліджували новий рух для вільного танцю та приділяли увагу емоційній складовій. У вільному танці повному вирішується завдання вираження почуттів: важливим є почуття самого учасника, його пориви і імпульси. Мова йде не про пластичне зображення якихось подій і чийось почуттів, обумовлених роллю і постановкою, а про показ себе через танець. Найбільш яскравими представниками виразного танцю Німеччини, які розробляли його теоретичні та практичні основи були: Рудольф фон Лабан, Мері Вігман та інші. Вони розвивали сучасний танець як сценічний, організовували власні танцювальні вечори, брали участь в турне, працювали з самодіяльними танцювальними колективами.

Теоретиком і практиком вільного танцю був **Рудольф фон Лабан**. Він запропонував свою теорію руху, внаслідок чого сформувалася рухова система, яка розглядала будь-який рух за категоріями: простір, енергія, сила, час. У своїй теорії про рух в просторі він працював з моделлю простору дванадцятикутника, в центрі якого знаходився виконавець, що об'єднував всі дванадцять напрямків за допомогою рухів у певній послідовності.

Лабан намагався не використовувати поняття « імпровізація » і описував це як « спонтанна комбінація ». А вільну танцювальну техніку, яка використовує принципи танцювальної імпровізації, він називав "Виразним танцем". В рамках розвитку виразного танцю Р.Лабан займався створенням і навчанням самодіяльних танцювальних колективів, при роботі з якими він знаходив художню виразну форму, пристосовану для любителів. Він використовував імпровізацію для формування нових варіацій, а не як метод постановочного процесу. Тобто, перебираючи набір спонтанних рухів у танцювальній залі,

поступово складалася комбінація, яку потім виконував танцівник у постановці. Вся його робота орієнтувалася на процес а не на мету або кінцевий результат.

Рух здатний надати людині силу і безстрашність. До цього прийшов Лабан, спостерігаючи за войовничими танцями племен, коли за допомогою танців воїни входили в екстаз і підвищували свій рівень агресії. Він визначив, що рух безпосередньо впливає на людину, і відображає її поточний внутрішній стан. Наприклад, якщо людина чогось боїться вона сповільнюється, або задкує, не робить різких, активних рухів. Однак існує і зворотний зв'язок – внутрішній стан людини можливо змінити, змінивши рух. Якщо невпевнена людина дасть собі вказівку рухатися напористо вперед, розправивши спину, робити кожен крок впевнено, його емоційний стан покращиться і «підлаштується» під настрій рухів.[15]

Лабан закликав вивчати рух у системі відносин людини з космосом. Вважав що танець – не послідовність кроків, а художньо-осмислений рух, який повинен виражати внутрішній світ людини, а не зміст музики. Найважливішою знахідкою Лабана є те, що інструмент експресії – це не тіло, а простір. Танцівник створює простір своїм рухом, а не тільки рухається в просторі. На думку Рудольфа фон Лабана людина рухається задля того, щоб задовольнити якусь потребу, для неї емоційний ритм визначає ритм рухів. Він називав внутрішній імпульс зусиллям – відчуття руху, думки або емоцій, – від яких починається рух.[16] Це обумовлює зв'язок між фізичною і психологічною складовими руху. Звільнившись від заучених рухів, тіло повинно шукати особисті ритми та насолоджуватись простором. Усвідомлене «зусилля» робить рух виразним і перетворює його на дію. Відповідно – рух стає механічним, якщо позбавити його цієї виразності.

Після I-ї світової війни в Європі, і особливо в Німеччині, негативний настрій у великій мірі охоплює творчу інтелігенцію. Починає розвиватися німецький Танцтеатр (експресіоністський танець). В танці йдеться про самовираження, про висловлення індивідуальності, про почуття індивіда відірваного від людей і світу. Розбита людина, схильна до емоції страху і агресії, відчуває спустошеність. Підкреслена і підвищена виразність, неприйняття

гармонії, врівноваженості, стійкості, використання природності і антиприродності, навіть винайдення краси потворного – все це особливості творчого пошуку, що ставали нормою експресіоністичного мистецтва. Саме цей напрям дуже швидко стає театральним, традиційно видовищним. Природність втілювалася в зображенні регресивних або зломлених форм руху: тики, конвульсії, істеричні випадки. Пластичні перебільшення, які порушують гармонію людського руху і тіла, стають головним виразним прийомом. Новими формами і позиціями виражається боротьба і завоювання простору, тут на землі. Позиція на широко розставлених ногах у не виворотному положенні, іноді в ріле – позиція затвердження «себе» в цьому світі. Сильні перегини корпусу, які порушують вертикальну організацію тіла, говорять про глибинні порушення образу людини, яка перестала сприймати себе, для якої рух вгору – до неба, як джерела вічного життя і просто життя, немає сенсу. У експресіоністському танці вертикаль намагається перетворитися в горизонталь: розтягнуті в різні боки рухи підкреслюють значущість тутешнього світу, який роздирає людину суперечностями. З'являється таке поняття як поліцентріка руху, яка визнає відсутність єдиного центру і висуває можливість руху відразу з декількох центрів. Окремі частини рухаються незалежно одна від одної, що призводить до враження розірваності тіла.

Теза вільного танцю – ідея самовираження. Індивід, якому випала нагода висловити себе, висловлює насамперед накопичений біль, самотність, розгубленість і страх. Відмова від музики в експресіоністському танці привела до того, що на поверхню виривалися невиражені почуття невдоволення і неприйняття, агресія і протест. В даному напрямку вільного танцю індивідуальність розкривається через показ болісно загострених рис характеру, відбувається звернення до тем незвичайних, в тому числі поза межних, жахливих або до низинних проявів людської природи.

Мері Вігман, учениця Р. фон Лабана, також відносилася до імпровізації, як до попередньої підготовки перед процесом створення хореографічного номеру. Вважала, що на цьому етапі танцівник стає інструментом для втілення

внутрішнього образу, де шукає нові форми руху і може складати з них комбінації. Мері Вигман працювала з напрямком експресіонізму, відмовилася від краси в танці, не боялася відтворювати потворне та жахливе. Її приваблювали теми одержимості, пристрасті, страху, відчаю, смерті, вона досліджувала найсильніші людські емоції. Сприймавши танцівника у тісному контакті з невідомими силами, вважала, що вони йому допомагають та наповнюють простір. «Невидимі партнери» диктують рухи і створюють свій неповторний танець. Соло для Вигман є джерелом створення інших сценічних хореографічних форм. Вона пропагує соціальну та освітню місію танцювального мистецтва.

1.3. Техніки та методи імпровізації

Танцювальна імпровізація дала початок для безлічі технік, які широко застосовуються в сучасному танці. Як наслідок існує декілька способів використання танцювальної імпровізації:

- як практика для вдосконалення навичок володіння тілом, пошуку нових форм та звільнення рухів
- як спосіб взаємозв'язку і контакту з іншими, вдосконалення вміння реагувати та підлаштовуватися
- як метод пошуку нових лексичних танцювальних форм задля подальшого використання в постановці
- як окрема частина будь-якої постановки
- як основний принцип танцювально-терапевтичної практики

При роботі в танцювальному колективі / трупі необхідно працювати з імпровізацією для розкриття здібностей виконавців, для усунення затискачів і зародження впевненості в кожній особистості. Танцюристи часто мають проблему з сильним контролем свого тіла, не можуть внутрішньо відпустити переживання щодо того «як я виглядаю», «як мені потрібно рухатися», «чи правильно я

виконую рух». В даному випадку потрібно навчити виконавця вимикати контроль і приділяти увагу свободі рухів.

Людина повинна рухатися за своїм внутрішнім імпульсом, сконцентруватися на фізичних відчуттях, на внутрішніх переживаннях, досвіді, діях, які будуть йти потоком назовні, і які можуть також набувати форми образів, звуків, емоцій, а далі цей досвід трансформуватиметься в рух [22]. Важливо донести до танцюриста, що в імпровізації немає правильного чи неправильного виконання, що не потрібно думати про те, що зробити, а просто робити, і з практикою танцівник звикне до процесу імпровізації.

Існують вправи, які допомагають оволодіти навичками роботи з імпровізацією: Слово-дія, Дзеркало, Унісон, Скульптор і ін.

«Слово – дія»

Вправа активізує уяву, пам'ять і здатність до наслідування, може використовуватися як розігрів, а за допомогою підказок ведучого може розігріти і розум танцівників. Ведучий називає рух (пр. похитування, розтягіння, скручування, ходьба, біг, падіння і підйоми, тряска). Група виконує, спираючись на свої відчуття і фантазію. Відтворення може бути представлено трьома способами:

- *через спонтанне фізичне дослідження*
- *через минулий досвід: вивчені в класах техніки, з вивчених комбінацій, або з побачених спектаклів*
- *через спостереження за іншими виконавцями, наслідуючи їм використовувати свої варіації*

Танцюристи повинні зберігати безперервність руху. Після декількох хвилин дослідження однієї категорії руху, ведучий називає іншу категорію.

«Дзеркало»

Ця вправа розвиває здатність сприймати і відтворювати рух через точне наслідування; здатність відповідати без зволікання з'являється через необхідність

рухатися синхронно з партнером; здатність зберігати концентрацію підтримується постійним фокусуванням танцюристів один на одного; і виникнення нового руху відбувається зі спостереження та реагування на рухи інших. Так як повинна бути відтворена кожна деталь, танцюристи також отримують кінетичне почуття руху іншого. Ці навички спостереження і реакції – передмова до групової імпровізації, в якій танцюристи, бачать і сприймають все, що відбувається в цей час, незалежно від розмірів групи.

В процесі цієї вправи танцюристи поділяються на пари і приймають роль провідного і веденого. У той час, як провідний рухається, ведений повинен підхоплювати рух і відображати його настільки точно, наскільки це можливо. Провідні повинні рухатися досить повільно і уникати раптових різких рухів. Вони повинні дивитися на своїх партнерів, зберігати і відчувати зв'язок рухів. Танцюристи можуть переміщатися уздовж дзеркала, наближатися або віддалятися від нього, але не повинні рухатися крізь дзеркало, для цього потрібно точно знати, де проходить дзеркальна площина. Мета цієї вправи – досягти узгодженості рухів, щоб з боку спостерігача не було зрозуміло, хто веде, а хто слідує. Можна ускладнити завдання тим, що ведучий може рухатись як в спокійному темпі, так і змінювати швидкість рухів, додаючи акценти або паузи, при цьому веденого це не повинно збентежити. А навпаки має змусити миттєво реагувати на зміни і підлаштовуватися під них.

«Групове дзеркало»

Дзеркало – лінія, яка перетинає центр простору. Група ділиться на навпіл, всі провідні починають з одного боку дзеркала, а їх партнери на протилежній. Провідні рухаються, партнери віддзеркалюють рухи. Провідні можуть взаємодіяти один з одним, а так само можуть мінятися ролями з партнером, наблизившись до дзеркала, доторкнувшись долонею до долоні партнера, і міняючись місцями. Таким чином, всі провідні завжди залишаються з одного боку дзеркала. Ця вправа може бути обмежена фокусуванням на окремих навичках.

Наприклад, танцюристів можна просити звернути особливу увагу на малюнок танцю, рівні або ритм.

«Унісон»

Рух в унісон з іншими породжує відчуття згоди і підтримки. Унісон, подібно дзеркальному відображенню, є вправою на розвиток вільного руху. Він зміщує фокус уваги зовні, рух також вільно поширюється в просторі, не обмежуючись уявним дзеркалом. Це означає, що танцюристи можуть досліджувати використання простору в різних контекстах, не зачіпаючи складні рухові комбінації. Практика ретельного спостереження і точної імітації необхідна у вивченні руху, в танцкласі або на репетиціях. Це також основа всієї роботи в груповій імпрровізації, яка залежить від спостереження за іншими людьми і реакції на їх дії. Дані вправи допомагають навчитися бачити рух і реагувати на нього. Освоївши ці елементи, танцюристи можуть почати набувати нових навичок і з'єднувати їх у своїй роботі в танці.

При роботі в груповій імпрровізації танцюристи повинні ставитися з довірою один до одного. Вони не повинні боятися фізичного контакту і повинні знати, яким чином контактувати безпечно, і як їх взаємодія може передавати ідеї руху. Вправи, наведені нижче, пов'язані з ролями ініціатора і веденого, вони є підготовкою до обміну ініціативою, яка буде відбуватися, коли танцюристи спостерігатимуть один за одним і реагуватимуть в русі на дії один одного.

«Ведення танцюриста з закритими очима»

Група поділяється на спостерігача і виконавця. Виконавець в кожній парі закриває очі. Партнер повинен вести його в просторі. Спочатку це слід робити повільно. Якщо дозволяють умови, ведучий може вести свого партнера сміливіше, наприклад, бігом, кружляючи, сідаючи і встаючи. Два провідних в будь-який момент можуть помінятися партнерами. Відомі мають залишатися з закритими очима, так щоб не знати, хто веде їх в даний момент. Танцюристи повинні прагнути рухатися легко і безперервно, навіть міняючи партнерів.

«Імпульс, форма, реакція»

Танцюристи працюють в парах, міняючись ролями після кожної практики.

1. Один з пари – скульптор, надає різним частинам тіла свого партнера нові положення. Другий виконавець повинен приймати нові форми, повністю довіряючи партнеру.
2. Один з танцюристів дає імпульси руху своєму партнеру. Наприклад, качнути руку партнера, натиснути на стегно, або штовхнути плече рукою. Партнер повинен приймати імпульси, не додаючи власного руху, повертатися в колишню форму. Після кожного руху активний танцюрист повинен дозволити своєму партнерові зупинитися перед наступним імпульсом.
3. Керівний танцюрист дає імпульси руху своєму партнеру. На цей раз партнер пропускає імпульс через тіло і видає відповідний рух, як відповідь на імпульс.
4. Активний танцюрист дає імпульси руху своєму партнеру, який тепер перебільшує свою відповідь, створюючи більш розтягнуту фразу руху, або відповідаючи більш широким рухом у відповідь на маленький імпульс

Танцюристи в пасивній ролі повинні бути уважними, правильно приймати імпульси і не випереджати свого партнера, який дає натиск. Так вони зможуть відчувати вагу власного тіла, його інерцію і імпульси.

Одним з методів роботи з власним тілом є *автентичний рух*, який народився з процесу, розробленого **Мері Старк Уайтхаус**, ученицею Марти Грехем і Мері Вигман, який вона часто називала «рухом в глибині» (movement-in-depth). Практика автентичного руху дозволяє в повній мірі відчувати свої тілесні бажання – і висловити їх навколишньому світу.

Будучи різновидом медитативної практики, автентичний рух передбачає парні взаємини між тим, хто рухається, і тим, хто за цим спостерігає. Основне завдання автентичного руху полягає в увазі до своїх внутрішніх тілесних імпульсів і прагненні до їх реалізації під наглядом партнера-Свідка. Рухомий закриває очі і через імпульси починає рух з точки спокою, набуваючи форми, які

виражаються в позах і в рухах. Через якийсь час після початку практики може з'явитися відчуття, ніби внутрішні переживання рвуться назовні, за допомогою тих чи інших рухів. Саме зі Свідком відбувається завершальний діалог після практики. Спочатку той, хто рухається, описує свої тілесні відчуття від практики за допомогою фарб, звуків, образів, потім Свідок висловлює свої почуття і фантазії, що виникли внаслідок спостереження.

При використанні автентичних рухів ми розвиваємо діалог між свідомістю і підсвідомістю. Наше тіло і свідоме «Я» – укладають договір про взаємну довіру. Наприклад, при травмі хребта або коліна м'язовий спазм оберігає нас від рухів (якби ми не відчували біль, ми могли би рухатися). Оскільки тіло довіряє тому, що ми будемо відпочивати, спазм може пройти. Це взаємовигідна угода.

Імпровізація закладена в основу природи танцювального мистецтва і може виступати як принцип створення хореографічного тексту, який потім використовують у постановці. Уміння згадати вивчені елементи, або комбінацію і використати необхідні рухи і з певною швидкістю скомбінувати їх зі спонтанним рухом, який зароджується прямо зараз – ось що потрібно від танцівника або хореографа при створенні хореографічної комбінації на основі імпровізації.

При постановочній роботі імпровізацію використовують як метод творчості, який пропонує створити твір у процесі вільного виконання, застосувавши різні завдання на розвиток хореографічної лексики. Важливо враховувати фактор накопичення інформації. Чим багатше вибір виразних засобів, тим більш несподіваною і оригінальнішою буде імпровізація. М. Грехем наполягає, що жоден хореограф не винаходить рухів – він виявляє ті з них, що є важливими та необхідними для тіла, а результатом цього виявлення є емоційні рухи, що стають технічними елементами [22].

Композиція танцю може бути побудована за допомогою ігрової форми. Таким чином працював один з балетмейстерів авангардистів **Мерс Каннінгем**. У своїх роботах він використовував принцип випадковості і жодна його постановка не проходила однаково: кожна придумана комбінація мала порядковий номер і іноді перед самим виступом зв'язка складалися методом випадкового розподілу.

Так само стиралися рамки сцени і глядацької зали, зникало поняття центру та лицьового боку. Виконавець сам вибирав ракурс і напрямок в деяких постановках. Так само свободу давали і глядачеві, який мав змогу не спиратися на прописаний сюжет а бачити власний сенс історії, яку розповідають на сцені. «Основна ідея – та, з якої виникають всі інші – стосувалася змісту танцю. Танець не повинен мати ніякого «сюжету», не повинен ні про що «оповідати» [11]. Більш того – танець не повинен також нічого «висловлювати». Змістом танцю повинен бути сам танець. Якщо він про що і розповідає, так це про тіло танцюючої людини.

Однією з форм вільного танцю є *контактна імпровізація*. Це форма руху, яка вмикає роботу тіла, використовуючи дотики. Дві, або більше, людини, підтримуючи спонтанний тілесний діалог через чуттєві сигнали розподілу ваги і інерції, рухаються, сприймаючи і передаючи імпульси одна одній, без акценту на сюжет і емоційність. Тіла танцюючих гойдаються, крутяться, перелітають один через одного, обертаючись відносно загального центру. Людина повинна навчитися входити в стан розслабленого тіла і звільнитися від м'язового напруження. Як результат – тіло усвідомлює свої природні можливості в потоці руху, взаємодіє з партнером, демонструє свою пластику і танцювальні здібності. Контакт вчить бути «тут і тепер» при безперервній зміні зовнішніх умов, довіряти простору і партнеру, відчувати і слухати.

Заснував контактну імпровізацію американський танцюрист і хореограф **Стів Пекстон**, у 1972 році, після лабораторного танцювального дослідження. Спільно зі своїми танцівниками, які працювали в області впливу фізичних законів природи на людське тіло, виявили ряд принципів комунікації і публічно показали результат своїх досліджень. Контактна імпровізація досліджує такі поняття, як підтримка, опора, вміння віддавати і приймати, рівновага і баланс, прийняття відповідальності і пошук рішення через дотики і пошук спільних рухів. Танець створюється на відчуттях партнерів. Головне завдання контактної імпровізації – дозволити танцю статися. Контактна імпровізація це синтез не тільки танців, але і гімнастики, східних практик і бойових мистецтв. Вона не обмежується

конкретними рухами або технікою, тому кожен може вносити в танець свій елемент.

Хореографічні надбання, які з'явилися в рамках сценічного мистецтва, такі як хореографічна імпровізація, в ХХ ст. почали використовувати в якості лікування. З'явилося таке поняття, як танцювально-рухова терапія. Приблизно в 50-70-ті роки ХХ ст. вона сформувалася як окремий напрямок в США, а потім почало поширюватися в Великобританії, Німеччині та Ізраїлі. У 80-90-ті роки ТДТ отримала свій розвиток в інших країнах Європи, Азії, в Австралії і в Росії.

Одним з перших танц-терапевтів була **Меріан Чейс**, учениця і послідовниця Рудольфа фон Лабана і Мері Вігман. Вона мала власну танцювальну студію, в якій почала перемикати свій інтерес з виконавського мистецтва на процес дослідження індивідуальності в танцювальній імпровізації. На заняттях вона звертала увагу на те, що її студенти розкривалися і змінювалися як особистості, ставали все більш цілісними. Серед її учнів були люди, які працювали в психотерапії, вони звернули увагу на поліпшення стану своїх пацієнтів, що було пов'язано із заняттями у Меріан.

Основні завдання та принципи танцювально-рухової терапії:

1. Тіло і психіка зв'язані нероздільно і постійно впливають один на одного. Завдання терапії зайнятися самопізнанням, досліджуючи реакції тіла і його дії.

2. Танець – це комунікація, яка здійснюється на трьох рівнях: з самим собою, з іншими людьми і з світом. Завданням є формування безпечного простору, терапевтичних відносин, щоб аналізуючи відносини людина могла знайти більш ефективні способи взаємодії в навколишньому середовищі.

3. Принцип цілісності, де думки, почуття, поведінка розглядається як єдине ціле і зміни в одному аспекті тягнуть зміни в двох інших. Завдання – знайти спосіб відповідності один одному думок, почуттів і дії.

4. Тіло сприймається як процес, а не як предмет, об'єкт чи суб'єкт. Людина навчилася контролювати тіло, надавати йому певні форми, вид, стримувати його але воно не може не давати ніякої зворотної реакції.

Завдання: танц-терапевт допомагає звільнити і розкрити інформацію, яка лежить в основі симптомів, болю, різного роду тілесного дискомфорту і обмежень в русі – людина вчиться розуміти мову свого тіла і таким чином відновлює діалог із самим собою.

5. Звернення до творчих ресурсів людини як до невичерпного джерела життєвої сили і творчої енергії.

Завдання: розвиток самоповаги, самоприйняття та глибинної довіри до себе і до життєвого процесу, розвиток постійного контакту зі своїми життєвими ресурсами.

При використанні імпровізації як танцювальної терапії, як способу дослідження тілесного потенціалу і психоемоційного стану людини, виконавець не обов'язково повинен мати хореографічну підготовку. Не має значення як людина рухається, важливі його відчуття, почуття і думки, які він висловлює в цю мить своїм танцем. Танцюючи, можна отримати щось більше, ніж просто фізичне навантаження і задоволення: нові переживання, психологічний і емоційний досвід.

Існують методики, що дозволяють лікувати танцями психіатричних хворих і дітей з затримкою розвитку. Тілесно-орієнтована терапія вчить підопічних транслювати потрібну інформацію про себе не вербально, за допомогою слів, а мовою тіла, поз і жестів.

Основа більшості вправ – спонтанні рухи. У них виявляються несвідомі сторони особистості, так що танець – це свого роду метафора, яка допомагає людині осягнути свій внутрішній світ і змінити його на краще. Важливість в тому, що у гармонійної, цілісної особистості налагоджен зв'язок між розумом, почуттями і тілом. Але часто буває, що на фізичному рівні з людиною щось відбувається, а він цього не усвідомлює. Тоді лікар пропонує вправи, що дають ключ до заблокованих почуттів. Вони допомагають виявити моменти, коли пацієнт напружується і пропрацювати їх.

1.4. Видатні хореографи та їх вистави на тему взаємовідносин особистості і суспільства. Вистави з елементами імпровізації.

Сучасне мистецтво часто порушує теми психологічних проблем особистості з соціумом, пізнання внутрішнього світу людини, його глибини і крихкості, здатності підлаштуватися під загальноприйняті канони. Деякі вистави звертають увагу на бездумну покірність режиму і законам. Про жорстокість і злість, яку суспільство спрямовує на людей, чие бажання «не думати, як більшість» переходить в дію і спроби стати окремою особистістю, з бажанням жити і вести себе так, як підказують внутрішні почуття.

Балет «Весна священна» у версії Раду Поклітару демонструє прагнення будь-якої людини бути щасливим у своєму виборі, зі своєю думкою і життєвою позицією. Але на своєму шляху кожен може потрапити в жорстоку середу, де суспільство агресивно і вороже ставиться до непокори режиму і незалежності окремих особистостей. Тема відносин між людиною та встановленим режимом дуже м'яко перетинаються з темою любові, чистої і щирої, якій не страшні ніякі заборони. Вистава «Весна священна» Раду Поклітару заявлений, як балет-притча, балет-застереження: бійтеся уніфікацій, за всяку ціну боріться за можливість бути самим собою! [1]. Цей балет в трактуванні Поклітару – єдино образна школа, в якій зароджується життя: стандартне, рівне, де для всіх встановлений непорушний порядок, де учні – це армія, схожих один на одного людей, сіра маса. Зомбі, роботи, які живуть заданою схемою, що не вміють проявляти свої почуття і емоції, які звикли ніколи не відступати від прописаних правил. Головним в цій школі є Учитель, підступний і безжальний, який всім керує і маніпулює навіть реакціями і поведінкою своїх учнів, заохочує провокаторів і підлабузників.

У момент коли на сцені поруч з Юнаком з'являється Дівчина, і між ними починають зароджуватися почуття, Учитель грубо і насильно реагує на те, що відбувається. Це викликає бурхливу реакцію емоцій з боку інших учнів, вони підлаштовуються під задану їм команду тиску і розлюченим натовпом морально

починають знищувати закоханих, які наважилися порушити усталені системою закони. [17].

Коли на сцені залишаються тільки Юнак і Дівчина в них з'являється можливість насолодитися чудовим почуттям любові і легкості. Вони порушують правила, слідуючи за своїми внутрішніми станом, емоціями і бажанням, не звертають увагу на оточення, яке кричить і забороняє, намагається повернути їх в свою армію сірої маси.

«Дієвий ряд, придуманий Поклітару, дійсно незвичайний », – визнає рецензер вистави Т.Поліщук. – «Дуже точно передається жорстокість і нетерпимість оточення, яка виражена пластикою натовпу: це не танці а гримаси, вивернуті пози, які іноді можуть викликати огиду. Під стать своїм підопічним Учитель, наглядач, який вимагає бездумної покори, вітає доносительство, щоб підігнати всіх учнів під один ранжир. Зовсім інші фарби знаходяться для втілення образів Юнака та Дівчини: легкі, чисті, справжні». [20]

«Шеренги безликих, поголених істот, одягнених у все зелене, чіткими ритмічними кроками механічно рухаються по сцені. Ця низка зеленних ссавців нагадує гусеницю - монстра, яка розпавшись на частини продовжує судорожно ворухитися. Це вільне ворухіння і є танець, який створюється з нескінченно повторюваних рухів з притиснутими до тулуба руками, на при зігнутих колінах і грубих стрибків. Тільки дві істоти випадають з строго геометричного малюнка і закохуються одне в одного. Починають існувати індивідуально, їх тіла розпрямляються, рухи стають пластичними і гнучкими» – такий коментар залишила А. Веселовська в рецензії «Шкарлупа тріснула». [4]

Порушуючи тему жорстокості та байдужості суспільства можна згадати балет Михайла Фокіна «Петрушка» Цій постановці належало змінити погляди сучасників не тільки на балет а й змусити замислитися про більш важливі речі, що стосуються людських якостей. Незважаючи на примітивний сюжет балет надзвичайно глибокий за своїм смисловим наповненням. Він про свободу і несвободу особистості, про боротьбу страждання самотньої душі проти навколишньої загальної байдужості і бездуховності. У ньому, як у житті,

сплітаються веселощі і смуток, радість і відчай, і всі ці почуття виражаються в єдиному хороводі танцю.

Цікавим є і той факт, що в балеті повністю відмовилися від всього красивого і елегантного. У сценах у героїв були присутні драматичні пластичні монологи і діалоги. Відмова від красивого була і в хореографії Фокіна. Балерина дерев'яно переступала на пуантах. Арап походжав незграбними, дивними рухами, основне положення Петрушки: коліна разом, ступні всередину, спина зігнута, голова висить, руки як батоги. Від звичних глядачеві ідеальних класичних поз в цьому спектаклі не залишилося нічого.

Головні герої балету – ляльки в руках жорстокого фокусника, який спробував дати своїм маріонеткам справжні людські якості, пристрасті і почуття. Додання людського характеру лялькам зіграло жорстокий жарт з персонажами історії. Петрушка виявився багатшим за інших наділений пристрастю, болем і переживаннями. Він почав страждати більше, ніж інші, відчувати свою потворність і смішний власний вид, свою неволю, свою відрізанисть від людського світу. Петрушка – це образ борця з несправедливістю і негативними характеристиками людини. Висміюючи все це, він намагається змінити людину на краще.

Абсолютно оригінальною інтерпретацією Фокінського балету стала постановка Олега Виноградова в Ленінградському театрі опери та балету ім. Кірова в 1990 р. Петрушка в даному спектаклі є не жалюгідною і нескладною лялькою, а живим юнаком, який нескінченно самотній серед оточуючими його бездушними масками. У постановці Фокіна головний герой покірно йде з чужого йому світу байдужості, влади фізичної сили, а у виставі О.Виноградова на головне місце виходить боротьба за право власної душі. Його Петрушка насміхається над будь-якими вождями і їх програмами. Прагне дотримуватися і відстоювати думку і свою позицію, які суперечать пануючим даному суспільству або групі нормам поведінки.

Мовою хореографії розкривається глибоко філософська тема людини усвідомленої, з натовпом не схожої, що йде попереду. Головний герой

індивідуальність: безкомпромісний, відчуває і розуміє більше за інших. На нього звертають увагу, ним цікавляться, але не приймають. Один єдиний персонаж – дівчина з маси починає переживати за Петрушку в середині вистави, коли його забирають викидайли, котрі стежать за тим, щоб в натовпі був порядок, і яким Петрушка попався на очі, після його легкого вчинку, відмовитися від того, що йому не личить – закони і правила, за якими потрібно існувати. Але навіть після цього у оточення не з'явилося почуття жалю до головного героя, навпаки починається висміювання поведінки його подруги і його самого.

У фінальній сцені понівечений Петрушка стоїть на колінах посеред натовпу і прикладає руки до грудей, як би просячи прощення за те, що зараз загине, бо сил йти проти натовпу вже не залишилося. З прощальною усмішкою на обличчі він падає від безпомічності, а люди з натовпу нападають і починають топтати його за несхожість на них, за те, що він краще. Після смерті Петрушки з'являється його подруга, яка зняла з себе все недостойне, нав'язане, залишившись чистою. Натовп слідує за її прикладом. Люди, які не змогли встати на сторону головного героя і не підтримували його, займалися висміюванням через свою слабкість, страх відрізнятись від загальної маси, тільки при сумному завершенні даної історії задумалися про правильне ставлення і про ту силу, яку ніс Петрушка.

1.5 Вистави з елементами імпровізації

У запропонованих до розгляду спектаклях на тему суспільства і особистості використовуються техніки сучасного танцю але відсутні елементи імпровізації. Дана тема постановок передбачає самовираження, яке можна передати використовуючи природні, спонтанні рухи, тому техніка імпровізації може допомогти масштабніше розкрити образи, і яскравіше передати емоційний тиск, створений між суспільством і людиною

Розглядаючи постановки, в яких використовуються методи в імпровізації, хочеться сказати про сміливого новатора в області танцю Мерса Каннінгема. Він один з тих, хто роз'єднував взаємозв'язок танцю і музики. По новому ставився до

сценічного простору і давав глядачеві можливість сприймати танець так, як він його бачить, знаходити в кожній виставі свій власний сенс, не орієнтуючись на прописаний сюжет.

Хореографія Каннінгема поєднує в собі техніку рухів вільного торса, гнучкого хребта разом з елегантною балетної манерою. Взнявши за основу творчий принцип випадковості, використовуючи кубики, спеціальні таблиці та з'єднані дві техніки руху, хореограф складав раніше не бачені комбінації рухів людського тіла. Головною силою його хореографії є момент несподіванки – раптовий початок руху без природної логічної підготовки, зміна в швидкості або ритмі в такі моменти, коли найменше цього очікуєш.

Працюючи над хореографією «Соло без назви» в 1953 він визначив для кожної частини тіла всі рухи, які їй доступні, і записував їх на листках паперу. Користуючись методом випадковості, витягав папірці: для голови, для рук, для корпусу, для ніг і т.д і з'єднував їх разом.

В одному зі своїх інтерв'ю Каннінгем розповідав постановочний процес: «Я приготував цілі гами рухів і за допомогою грального кубика встановив їх порядок. Коли виходила цілісна фраза, я її всю протанцьовував. Якщо ж випадали окремі рухи, я шукав, чим їх можна було б супроводити. Пам'ятаю, як одного разу випало одночасно п'ять незалежних рухів, і я протягом кількох днів намагався без музики з'єднати їх разом, пам'ятаючи про їх тривалість, що було надзвичайно складно. В результаті повністю змінилася моя система творення. Спочатку здавалося, що я прагну до неможливого. Але я казав собі: «Буду пробувати ще». Я просувався вперед. І все ж таки вдалося цього добитися. Це соло показало мені, що можна йти від одного руху до іншого, що виникає спонтанно, без моєї участі, що можна створити власну координацію рухів і, що, ймовірно, людське тіло може зробити те, що раніше вважалося неможливим. Я зрозумів, як можна застосовувати гральні кубики. А головне, що можна домогтися набагато більшого, ніж я спочатку думав. Те, що здавалося абсолютно недосяжним, може бути досягнуто, якщо тільки не давати роздумам заважати тобі» [2].

Мерс Каннінгем завжди був у пошуках рухів і свою роботу він продовжив в постановці «Secondhand» 1970 р. Він запропонував кожному танцівнику цілу гаму різних дрібних рухів кисті руки і просив виконувати їх в будь-якому порядку протягом усього 15-хвилинного танцю. Все разом було схоже на листя дерев, що коливається від подуву вітру. Працюючи над танцем «Зимова гілка» 1960 р., Каннінгем розглядав всі можливі способи падіння на підлогу.

Цей танець був показаний в багатьох країнах, і в кожному випадку люди знаходили в ньому свій близький сенс. У Швеції глядачі вважали, що мова йде про расові заворушення, в Німеччині згадували про бомбардування і концентраційні табори, в США – про війну у В'єтнамі, в Японії – про атомну бомбу.

ВИСНОВКИ

Отже, проаналізувавши історію розвитку танцю модерн ознайомилися з історією виникнення імпровізації, як з окремим явищем в танцювальній культурі. Імпровізація, як вид творчості, знаходила точки дотику між музикою і танцем. *Еміль Франсуа Дельсарт* вивчав зв'язок голосу, жестів і емоцій. *Жак-Далькроз* намагався описувати музику рухом, створив ритміку. Поява вільного танцю *Айседори Дункан* відкрила нові можливості для вираження своїх почуттів і емоцій за допомогою танцю, відмовившись від фіксованих форм і правил виконання рухів. Акцент змістився на красу і свободу тіла, що дозволило манері танцю стати легшою, простою і природною. Школа «Денішоун» *Рут Сен-Дені* и *Теда Шоуна* прагнула передавати думки і почуття сучасної людини через пластику танців народів різних країн.

Поступово танцювальний світ почав знайомитися з імпровізацією через початковий рух, який будувався на внутрішньому, емоційному стані. Піонери модерну зверталися до природи для пошуку нового, вільного відчуття танцю. В момент розвитку танцювальної імпровізації закладалися основи її техніки і перші методи, які потім розвивалися в більш пізніх танцювальних напрямках. З'явилося таке поняття, як виразний, експресіоністський танець, який використовували як спосіб самопізнання і самовираження. У ньому виділяли почуття самого учасника, його пориви і імпульси. Виконавець демонстрував себе через танець, використовуючи природність і антиприродність, відмовляючись від гармонії і спокою, виплескував свої почуття і емоції назовні. В даному напрямку вільного танцю індивідуальність розкривалася через показ болісно загострених рис характеру, відбувалося звернення до тем болю, страху, протестів.

Поступово хореографія і імпровізація стають рівноправними і займають однаково важливу роль в танцювальному мистецтві. В даний час імпровізація існує як перформанс, експеримент і дослідження власного руху. Використовується як засіб для створення нових елементів рухів в

хореографічному постановочному процесі, так і в якості способу дослідження власного тілесного потенціалу і нормалізації психоемоційного стану людини.

У постановочних роботах сучасності досі актуальною темою є людина і його емоційний стан. Її поведінка і самопізнання переплітаються з оточенням, яке безпосередньо чи опосередковано має вплив на формування особистості. Думка більшості має величезну силу, здатну задавити будь-кого, але і в зворотному напрямку може допомогти людині піднятися з самого низу і повірити в себе, спиратися на підтримку і любов оточуючих. Важливо пам'ятати про те, що всі наші вчинки мають наслідки, тому необхідно завжди робити правильний вибір.

РОЗДІЛ II. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН

2.1 Основні характеристики хореографічного твору

Тема: особистість і суспільство

Ідея: змусити замислитися над жорсткою поведінкою окремої частини суспільства яка негативно впливає на людей

Вид: сучасний танець; стиль – contemporary з узгодженою імпровізацією.

Жанр: драматичний .

Хореографічна форма: хореографічна сюїта.

Час дії: XXI ст., 2021 рік

Місце дії: по всій планеті

2.2 Дійові особи та їх характеристика

Людина, яка намагається повірити в себе та свої можливості, але потрапляє під сильний вплив суспільства, який руйнує її впевненість в собі.

У першій частині це **дитина** (дівчина 6–8 років), яка тільки починає формувати свій досвід взаємовідносин з суспільством. Вона прислуховується до людей, веде себе так, як їй говорять.

У другій частині це **доросліша людина** (дівчина 15–17 років), намагається проявити себе як особистість, але не має сили, щоб протистояти негативному натиску сучасного суспільства

У третій частині (виконавиця з другої частини) сильна, впевнена людина, яка стає такою з підтримкою близьких оточуючих людей, які вірять в неї

Група 1 (4 виконавця) близьке оточення: сім'я та рідні, які оберігають та піклуються про головну героїню

Група 2 (4 виконавця) втілюють образ суспільства, яке завжди нав'язує свою думку і інтереси, намагається вплинути на поведінку і людину в цілому. Своїм образом танцівниці показують жорстокість соціуму по відношенню до людини, яка намагається повірити в себе і не хоче підлаштовуватися під суспільні норм.

Група 3 (4 виконавця) група дівчат які втілюють образ друзів, яких головна героїня зустрічає на життєвому шляху. Вони допомагають покинути негативне суспільства і вийти на вірний шлях.

2.3 Лібрето

Взаємодіючи з іншими людьми, людина виділяє себе з навколишнього середовища і є суб'єктом власних фізичних і психічних станів. Переживання наявності власного «Я» починається з раннього віку. Дитина починає відрізняти відчуття власного тіла від тих відчуттів, які викликаються зовнішнім середовищем, у нього виникає можливість оцінювати свої психічні якості (пам'ять, мислення і т.п.) на рівні своїх успіхів і невдач. Далі посилюється прагнення до самосприйняття, усвідомлення самого себе як суб'єкта відносин з оточуючими. У цьому віці у людини формуються образи: ідеальне «Я», фантастичне «Я» і реальне «Я».

Образ «Я» – це відносно стійка система уявлень людини про саму себе, на основі якої він будує свої відносини з іншими людьми. Існуючи в суспільстві, людина піддається впливу суспільства, яке обмежує і спрямовує його волю. Суспільство впливає на здійснення основних функцій волі. Зокрема, суспільство прямо або побічно впливає на вибір мотивів і цілей діяльності особистості.

Також суспільство має вплив на розвиток особистості. Іноді відбувається так, що воно заганяє людину в рамки, з яких не так і легко вийти. Своїм натиском змінюють поведінку та мислення людини. Іноді завдають непоправної шкоди, відбиток, від якого деякі не можуть позбутися більшу частину життя

Громадська думка активно впливає на особистість, як з позитивної сторони, так і з негативної. Соціум часто виступає у вигляді пресингу і диктатора для людини, змушуючи постійно прислухатися до того, "що скажуть люди", змушуючи бути тим, кого хочуть бачити інші. А це означає, що така позиція заважає людині бути тим, ким вона насправді є або хоче стати.

Людина через негативний вплив і сильний натиск може втратити віру в себе. Але на життєвому шляху обов'язково з'являться люди, які будуть підтримувати і допомагати рухатися у правильному напрямку. Це допоможе людині повернути позитивний настрій і сили для досягнення поставлених цілей. Маючи поруч близьких людей не так гостро негативно реагувати на невдачі, а вчитися приймати їх і роблячи висновки продовжувати рухатися вперед.

2.4 Розгорнутий зміст

Хореографічна сюїта складається з трьох частин

Частина 1

З самого народження ми стаємо частиною оточуючого нас світу. Перше суспільство людини це батьки, які про нього піклуються і виховують. Дитина знаходиться в тих нормах, які притаманні для її родини. Перебуваючи в люблячій, безпечній сім'ї дитина закладає основу доброго ставлення до оточуючих. Формується поняття "прислухатися" і "слухатися інших".

Підростаючи людина використовує модель поведінки, яка сформувалася в сім'ї знайомиться з суспільством. Не розглядаючи можливості негативного впливу на неї, відкрито поводить з оточуючими.

Частина 2

Знайомиться з оточенням, починає відбирати для себе потрібне і непотрібне, поступово формуючи своє ставлення і погляди. З дорослішанням у людини з'являються свої мрії та цілі, до яких вона хоче дійти. Знаходиться в пошуках підтримки і мотивації, намагається знайти їх в оточенні, але це не викликає ніякої реакції допомоги. Суспільство навпаки намагається її прибрати з

вірного шляху, заплутати, породжуючи в ній сумніви щодо своїх можливостей і талантів.

Частина 3

Під впливом більшості людина розчаровується в собі, хоча не приймає негативну поведінку оточуючих. Час від часу намагається знову зробити кроки до того щоб дійти до бажаної цілі, але ці дії не завершуються успіхом. Поки головній героїні не зустрічаються люди які допомагають піднятися і вийти з кола негативу і сумнівів, повірити в себе і дійти до бажаної цілі.

2.5 Драматургія кожної частини

Драматургія 1-ої частини

Експозиція: Щаслива дитина у родинному колі

Зав'язка: Виховання, піклування та взаємозв'язок між близькими

Розвиток дії: Вихід з родинного кола в суспільство

Кульмінація: Знайомство з оточуючими

Драматургія 2-ої частини

Експозиція: Спроба підлаштуватися під оточення

Зав'язка: Неприйняття груп суспільства (група 2, група 3)

Розвиток дії: Виникнення бажання піднятися вгору використовуючи свої тільки можливості

Кульмінація: Негативна реакція суспільства на бажання людини стати краще за них

Розв'язка: Демонстрація сумнівів у можливостях людини

Драматургія 3-ої частини

Експозиція: Злам людини і її віри в себе

Зав'язка: Поява людей, які допомагають піднятися та покинути негативне суспільство (група 1, група 3)

Розвиток дії співпадає з кульмінацією: Зміна оточення на людей, які вірять та мотивують рухатися уперед

Розв'язка: Повернення віри у свої можливості, досягнення бажаної мети

2.6 Загальна драматургія

Експозиція:

Щасливе життя маленької дитини (виконавиця 7–8 р) у безпечному для неї колі близьких, які відносяться до неї з турботою і опікою. Демонструється взаємозв'язком між людьми за допомогою контактної імпровізації заздалегідь обумовленою.

Зав'язка:

Дорослішання і перехід дитини від сімейного кола в незнайоме оточення. (Виконавиця 15–17р.). Пристосовується до руху в суспільстві. Перебуваючи в різних групах людей головна героїня підлаштовується під колективний рух. У кожній групі – свій темп і характер виконання танцювальних комбінацій.

Розвиток дії:

Формування власних поглядів у головної героїні: прийняття або відмова дії та поведінки оточуючих. Дівчина не залишається в жодній з груп через їхню байдужість і небажання приймати її і через натиск та висміювання. Головна героїня виконує сольну партію в центрі, що привертає увагу оточення і викликає негативну реакцію.

Кульмінація:

Сутичка між головною героїнею і суспільством, яке бажає нав'язати її думку про те, що вона ні на що не здатна. Спроби протистояти негативному впливу призводить до того, що суспільство намагається перекрити рух по життєвому шляху, зашкодити і заплутати людину.

Розв'язка:

Поява на життєвому шляху оточення близьких і друзів (група 1, група 4), які допомагають почати рухатися по наміченій дорозі, та відкриває всі можливості людини, підштовхує її на досягнення своєї цілі.

2.7 Музичний аналіз

Як музичний матеріал до хореографічної сюїти використовувались:

1 частина: Sufjan Stevens – «Death with Dignity»

2 частина: Alyosha – «Sweet people»

3 частина: Feverkin – «October»

Хронометраж сюїти триває 8 хвилин 27 секунд. При створенні хореографії були використані оригінальний музичний матеріал та матеріали в інструментальній обробці. Сюїта має 3-х частинну форму.

Частина 1:

Музичний розмір змінний 4/4.

Триває 3 хвилини 15 секунд (136 тактів)

Жанр – альтернативна музика

Лад – мажор

Перша частина починається з більш спокійного темпу. Він рівномірний та чіткий. Мелодія акцентована. Вокал чутно на фоні. Звуки струнних і ударних інструментів надають темі енергійного характеру. Відчуття від мелодії світле та безтурботне

Частина 2: Музичний розмір – 4/4.

Триває 3 хвилини (136 тактів)

Жанр – поп-музика

Лад – мінор

Друга частина починається із рівномірного звучання інструментів. В мелодії поступово наростає напруга, кульмінаційний моменти чути з 1.35 по 2.08. З'являється відчуття хвилювання та боротьби. Вокал додає силу і міць до загальної картини.

Частина 3:

Музичний розмір – 4/4.

Триває 2 хвилини 12 секунд (72 такти)

Жанр – електронна музика

Лад – мінор

Розпочинається зі спокійної та розміреної мелодії, яка супроводжується жіночим вокалом з акцентованими звуками музичного інструменту. Передає відчуття сили та підтримки

2.8 Костюми виконавців

Головна героїня

Костюм білого кольору, що складається з купальника на тонких бретельках.

Поверх сукня - туніка з тонкої сітки, по довжині до коліна з вільним кроєм.

Верхня частина з вирізом під горло і з довгим рукавом



Образ близького оточення/рідних:

Світле біле плаття туніка з легкої тканини, довжиною до коліна





Образ суспільства:
Вільне плаття тілесного кольору, довжиною до коліна





2.9. Світлова партитура

Частина 1:

Перед початком музики загальне затемнення на сцені, один прожектор світить на центр. Дим машина пускає штучний дим. З початком музики світло стає все більш яскравим, продовжуючи висвітлювати сцену на всю першої частини.

Частина 2:

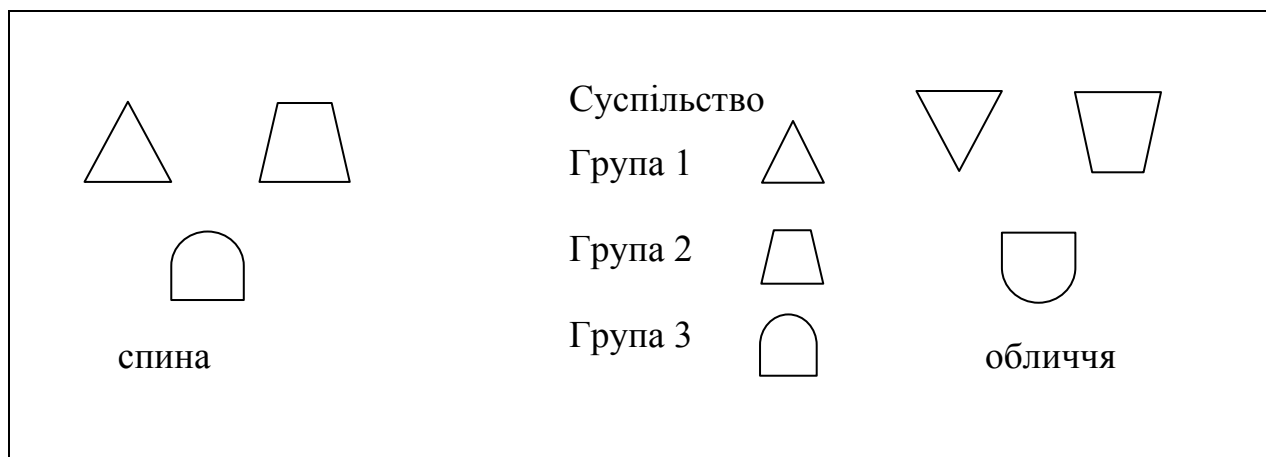
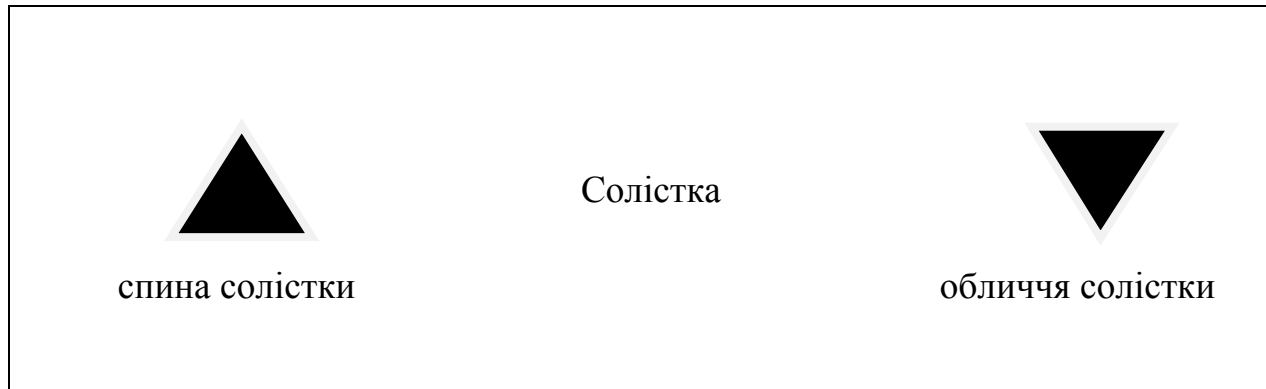
У середині другої частини світло стає приглушеним. В кінці швидка гра софітів на кульмінаційному моменті. Остання сцена, коли суспільство накинупсь на солістку світло повністю гасне.

Частина 3:

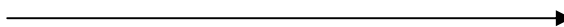
З виходом нових виконавців на сцені вмикається приглушене світло. В середині третьої частини солістку виділяє білий прожектор, який веде її до кінця номера. На останні 20 тактів прожектора вводяться на сцену і ведуть інших виконавців загальної групою. На фінальній точці освітлення максимальне.

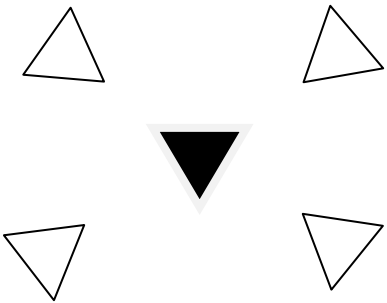
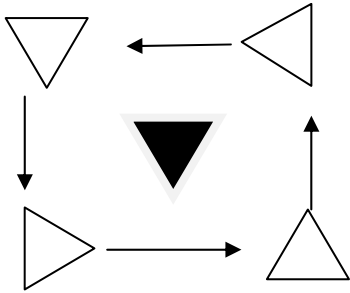
РОЗДІЛ ІІІ. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН


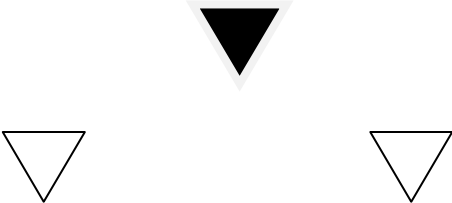
Умовні позначення

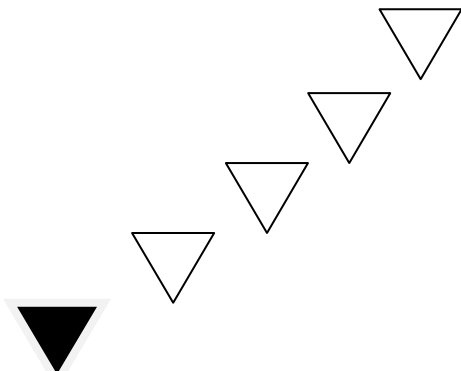
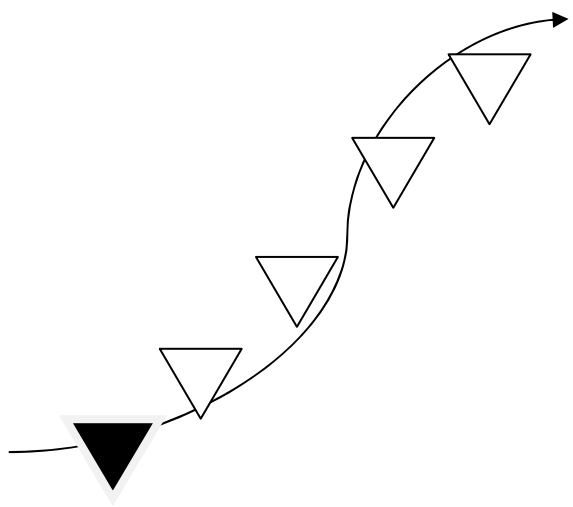


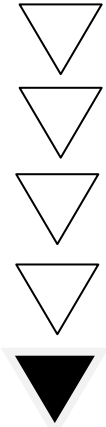
направлення переміщення танцівниць:

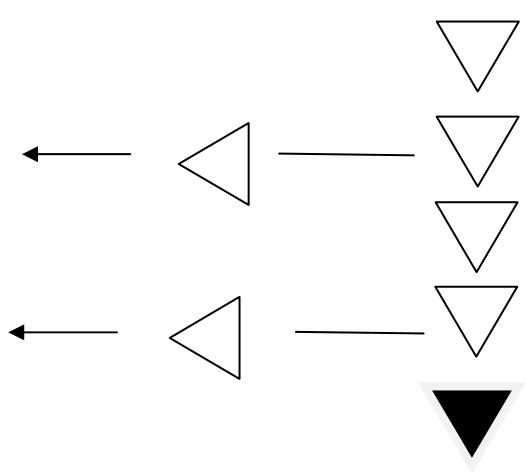
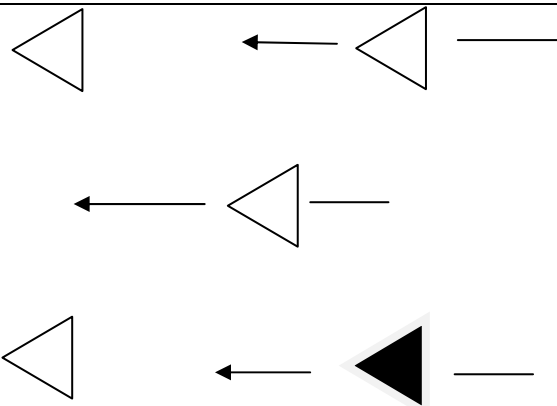


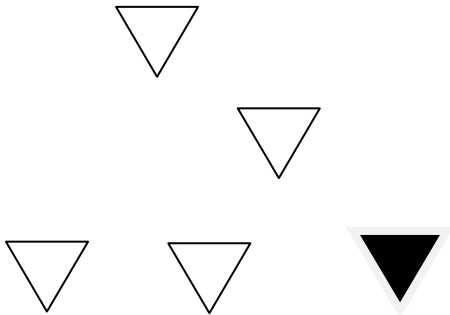
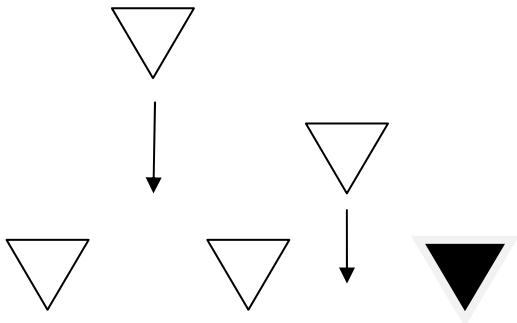
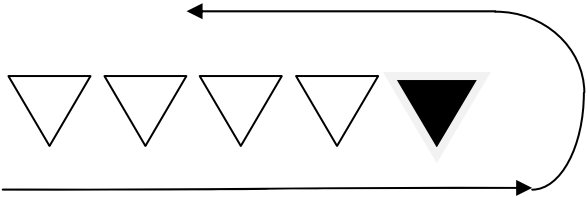
Малюнок	Опис дії
<p>ЧАСТИНА 1 Муз. розмір 4/4</p>	
	<p>Початок номеру – солістка лежить у центрі, зібрана в позу ембріона. Інші виконавці стоять лицем до солістки у колі</p> <p>На 1-8 такт</p> <p>Підіймають руки догори, через перегин уходять в партер через прогин назад.</p>
	<p>8–16 т. в імпровізаційній формі кожен з виконавців передає по колу рух, виконавши перед цим комбінацію</p>
	<p>16–32 такт усі виконавці, крім солістки, починають комбінацію з переміщенням у партері по колу</p>

	<p>На 32–36 такти солістка приєднуються до комбінацій з іншими танцівниками. Комбінація виконується лицем до глядача</p>
	<p>36– 40 усі виконавці зупиняються, рухається тільки солістка</p>
	<p>40–48 комбінацію виконують три виконавця по діагоналі з нижнього лівого кутка, до правого вищого</p>
	<p>48–56 комбінацію виконують три виконавця по діагоналі з нижнього правого кутка, до лівого вищого</p>

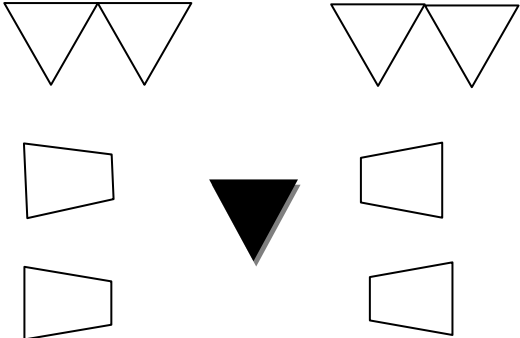
	<p>56–64 т. засобом контактної імпровізації солістка взаємодіє з кожним виконавцем</p>
	<p>64–68 такти виконавці переходять на діагональ виконуючи комбінацію зі зміною рівнів у просторі</p>
	<p>68–72т виконавці через одного виконують скручування вниз</p>
	<p>72–74т солістка заводить зміжку між виконавцями, рухаючись по діагоналі угору</p>

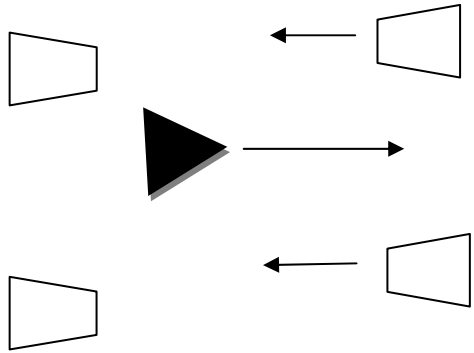
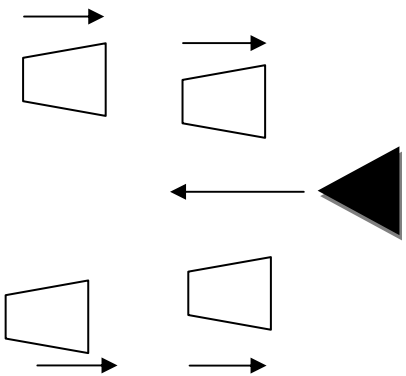
	<p>74–80 такт солістка виводить колону</p>
	<p>80–84 т. починаючи від солістки один за одним виконавці виконують змахи руками</p>
	<p>84–88 починаючи від солістки один за одним виконавці роблять рух зі зміною рівня і повертаються в початкове положення</p>
	<p>88–92 виконавці в імпровізаційній формі роблять рухи руками, якби обіймаючи солістку</p>

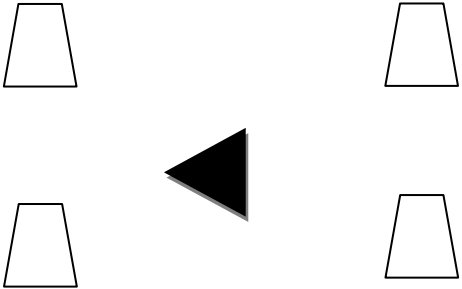
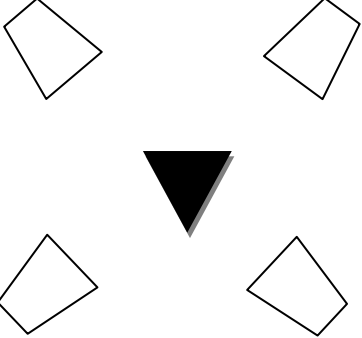
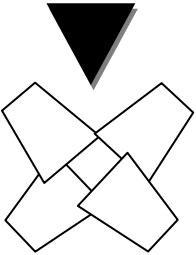
	<p>92–94 такти два виконавця починають танцювальну комбінацію виходячи з колони</p>
	<p>94–98 такт до комбінацій з просуванням приєднується ще один виконавець</p>
	<p>98–104 приєднуються солістка з четвертим виконавцем</p>
	<p>104–19 починаючи з перших двох виконавців, які стоять ближче до лівої куліси, виконується фуєте</p>

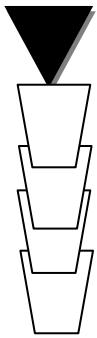
	<p>Зі зміною ракурсів (у точку3, у точку 5,7 і 1)</p>
	<p>109–112 завершуючи оберти виконавці змінюють малюнок</p>
	<p>112– 116 такти два танцівника з'єднуються з першою лінією за допомогою Chainé Turns</p>
	<p>116–118 виконавці в зліва направо передають обійми до солістки</p>
	<p>118–124 виконавці взявшись за руки скручуються равликком</p>

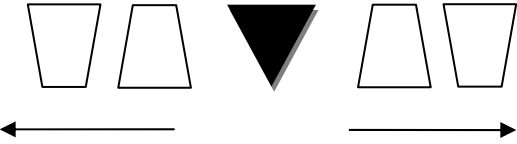
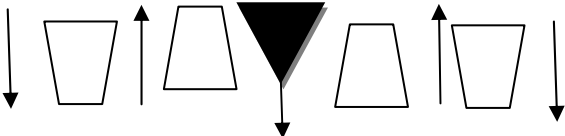
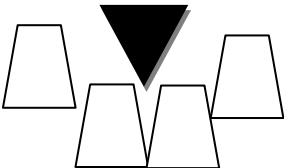
	<p>124–135 методом ланцюга виконавці повторюють рухи які показує солістка</p>
	<p>136 такт виконавці завмирають стоячи с піднятою вперед рукою, вказуючи солістці шлях вперед</p>

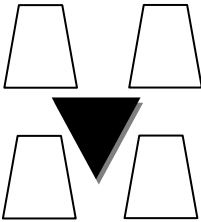
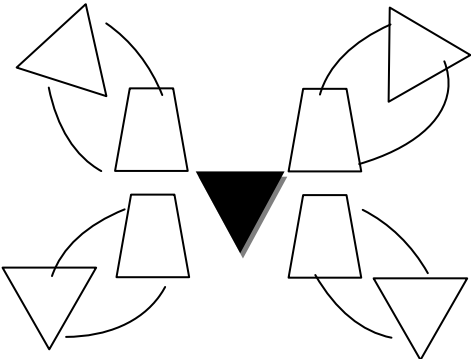
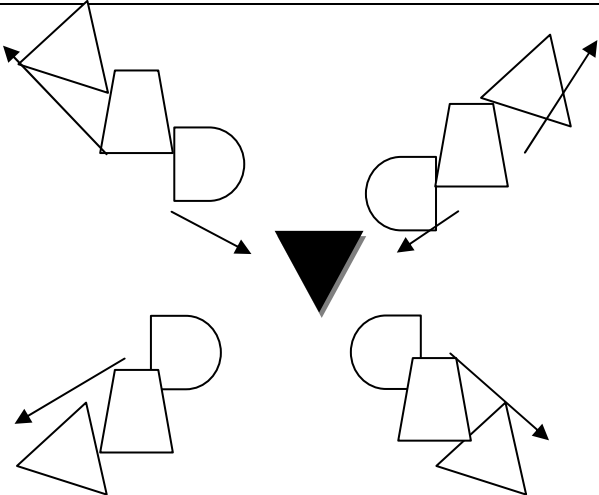
Малюнок	Опис дії
<p>ЧАСТИНА 2 Муз. розмір 4/4</p>	
	<p>1–4 такт група 1 їде до задника сцени. 3 бокових куліс з'являються виконавці групи 2</p>

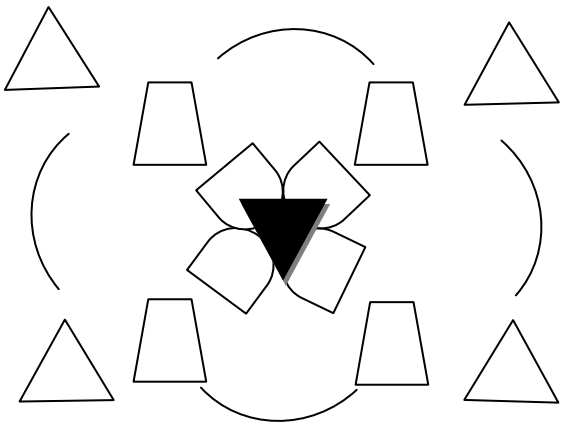
	<p>4–8 такти солістка повільними кроками прямує до двох виконавців з другої групи які танцюючи комбінацію рухаються їй на зустріч</p>
	<p>Музика змінюється на повільну. виконавці лицем у точку 3, солістка у т. 7 спиною дрібним шагом переміщуються назад</p>
	<p>8–16 т. Виконавці не зупиняючись проходять повз солістки, з'єднуючись з іншими двома виконавцями, починають виконувати комбінацію спиною до солістки, рухаючись на неї</p>
	<p>16–32 т. виконуючи вправу «Унісон» солістка намагається повторювати рухи двох виконавців , які виконують узгоджену імпровізацію. Але не в неї не виходить через різку зміну ракурсів і рівнів руху.</p>

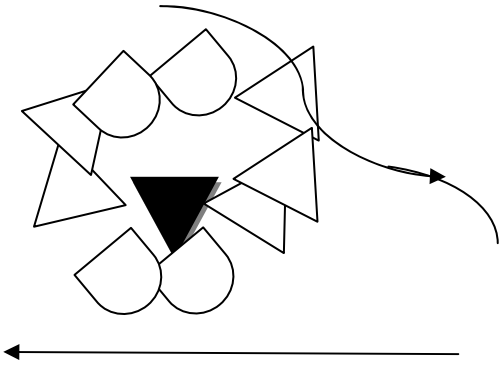
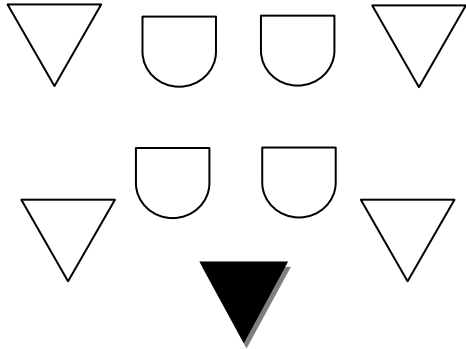
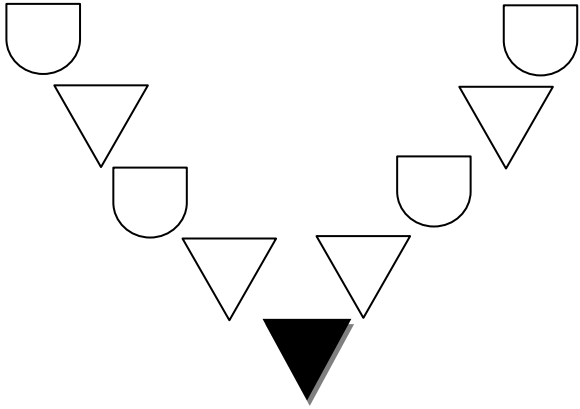
	<p>32–36 приєднується до другої пари виконавців, намагається підхопити їх рух, але в неї також не виходить</p>
	<p>36– 48 т. узгоджена імпровізація солістки, показ загубленості і нерозуміння, чого їй не приймають в суспільстві</p>
	<p>На момент імпровізації солістки виконавці розвертаються до неї спиною</p>
	<p>48–56 т. виконавці знаходячись спиною один до одного у центр, виштовхують солістку назад</p>
	<p>56–64 методом контактної імпровізації виконавці створюють рухливу купу, яка заважає головній солістці вийти вперед</p>

	<p>64–72 виконавці по черзі намагаються підлаштувати солістку виконуючі поставлену партію для кожної пари</p>
	<p>Солістка та виконавець 1 виконують комбінацію, яка використовує метод падіння та підймання.</p> <p>Солістка та виконавець 2 використовують метод роботи «Дзеркало»</p> <p>Солістка та виконавець 3 виконують підтримку</p> <p>Солістка і виконавець 4 виконують комбінацію на основі «імпульс, реакція, форма»</p>
	<p>72–74 т. виконавці переходять до колони</p>

	<p>96–104 т. схопивши солістку за руки та ноги, виконують підтримку, під час якої підіймають її угору у «мостику» і уносять до задника сцени</p>
	<p>104–108 т. виконавці спускають солістку на ноги, шикуються в лінію, взявшись за руки перетягують її з боку в бік</p>
	<p>108–112 т. розходяться вперед назад як би розриваючи солістку в різні боки</p>
	<p>112–120 т. солістка виривається з пастки та намагається убігти, шукає по дорозі рідних людей, які можуть її допомогти</p>
	<p>На 120–136 т. танцівниці падають на солістку, здавивши її.</p>

Малюнок	Опис дії
<p>ЧАСТИНА 3 Муз. розмір 4/4</p>	
	<p>1–8 такт солістка під натиском виконавців намагається виповзти за натовпу, але припиняє рухатися</p>
	<p>На сцені з'являються виконавці групи 1. Починають підіймати виконавців групи 2 8–16 т. танцюють комбінацію у парах, відходячи від солістки</p>
	<p>12–14 т. з'являються виконавці групи 3, йдуть до солістки. На 15 т. танцівниці підіймають солістку угору у діагональ у формі зірки. Упродовж 16-19 т. разом із солісткою переміщуються по колу у центрі сцени. На кінець 20го такту солістку опускають.</p>

 <p>The diagram shows a central black triangle pointing downwards. It is surrounded by four trapezoids (two on the left, two on the right) and four triangles (two on the left, two on the right). Curved lines indicate movement paths: a top arc connecting the two trapezoids, a bottom arc connecting the two trapezoids, and two side arcs connecting the triangles on each side.</p>	<p>Виконавці переходять у малюнок три кола на 14–16 т.</p>
	<p>16–24 т. коло виконавців 1 рухається проти годинникової стрілки коло виконавців групи 2 за група 3 виконує підтримку</p>
	<p>24–28 т. з центра виконавці відкривають круги через пор де бра</p>
	<p>28– 32 т. виконавці групи 1 і 3 сходяться до солістки в імпровізаційному руху</p>

	<p>32–40 т. виконавці, зібравшись за спиною солістки, слідуєть по траєкторії за нею, ловлять її кожен раз, коли вона падає. Задача солістки переміщатися за узгодженим напрямком, імпровізувати, використовуючи техніку падіння та підйому</p>
	<p>40–48 т. виконується комбінація, рухи починає давати солістка, кожен виконавець на свою чергу підхоплює цей рух і повторює</p>
	<p>48–50 т. перехід у малюнок</p>
	<p>50–56т. комбінація 56– 58 т перехід у малюнок</p>

	<p>58–64 т. акцентованні рухи , направлені до солістки</p>
	<p>64–72 т. комбінація солістки, решта виконавців стоять, торкнувшись плеча передньої людини.</p>

ВИСНОВКИ

При створенні хореографічної лексики для сюїти «Свобода дії» використовувалася техніка імпровізації, контактної і безконтактної. Місцями імпровізація була заздалегідь обговореної, але в постановочній роботі присутні вільні елементи руху, які виконавець демонструє в стані "тут і зараз". Це дало можливість розширити спектр рухів танцюристів і наповнити комбінації. Використання імпровізації служить методом пошуку нових можливостей рухів, що можуть допомагати у будь-якому різновиді хореографії як вільне виявлення своїх внутрішніх (тілесних, психоемоційних, духовних) імпульсів у відповідності до музики, часу, простору тощо.

Роблячи акцент на важливості передачі емоційного стану виконавця використовувався метод автентичного руху. Допоміжною технікою в постановці був метод Хамфрі – Вейдмана, згідно з якою різні рухи представляли собою фази і варіації двох основних моментів – падіння і піднесення. Використовувалися техніки контактної імпровізації і прийоми передачі вільного руху від виконавця до виконавця.

Хореографом і танцюристами була передана основна ідея сюїти за допомогою підібраних емоційних рухів і комбінацій з характерною пластикою тіла, відповідною до образу. Використано логічні зміни малюнків, посилення візуального сприйняття за допомогою складних малюнків. Присутня робота з простором і зміною рівнів. При роботі над сюїтою була використана хореографія з застосуванням нових ідей, і опрацювання накопиченого досвідом матеріалу.

На основі матеріалу досліджень був розроблений композиційний і постановочний план для хореографічної сюїти "Свобода дії". За допомогою розкриття теми впливу суспільства на людину було сформовано лібрето і зміст сюїти.

Сюїта «Свобода дії» втілює проблему взаємовідносин особистості і суспільства, яка не втрачає свою актуальність незалежно від етапу розвитку людства. Звертання до цієї теми мало мету привернути увагу до проблеми взаємовідносин особистості та суспільства, та запропонувати замислитися про наслідки соціального тиску на людину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Весна Священная» версія Раду Поклитару» URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/balet-vesna-svyaschennaya-versiya-radu-poklitaru/viewer> (дата звернення 24.11.2020)
2. Cunningham M. The Function of a Technique for Dance // The Dance Has Many Faces. – 1951.
3. Duncan, I 1966, My Life, London
4. А.Веселовская «Шкорлупа треснула» // Столичные новости. 2002.
5. Влияние общества на человека URL: <https://lifestyle.segodnya.ua/lifestyle/psychology/kak-na-cheloveka-vliyaet-obshchestvennoe-mnenie-1203448.html> (дата звернення 28.11.2020)
6. Волконский С.М., Художественные отклики: статьи о театре, музыке, пантомиме, М., «Либроком», 2012 г., с. 163.
7. Даренская Н. В. Импровизация как одна из форм развития хореографического искусства // Культурология и искусствоведение 67 материалы II Междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2016 г.). Казань, 2016. С. 42-43.
8. Зачем Терпсихора надела кроссовки. URL: oteathe.info/amerikanskij-tanets-hhveka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki (дата звернення: 11.11.2020).
9. История современного танца в 31 постановке [электронный ресурс]: <https://arzamas.academy/materials/1452> (дата обращения 9.10.2020)
10. Колногузенко Б. Н. Сюжетный танец: от замысла к воплощению/ предисл. В. А. Лукашова ; Харьк. обл. творч. произв. об-ние «ДИАРТ». Харьков, 1990. 23 с.
11. Мерс Каннингем URL: https://studbooks.net/660340/kulturologiya/mers_kanninghem (дата звернення 24.11.2020)

12. Мильтонян, С.О. Педагогика гармонічного розвитку музиканта. Новая гуманистическая образовательная парадигма / С. О. Мильтонян – Тверь, 2003, - 156 с.
13. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: этапы развития. Метод. Техника. М.: Изд-во «Один из лучших», 2004. 414 с.
14. Ритм в сучасному танці URL: <https://vseosvita.ua/library/ritm-v-sucasnomu-tanci-311275.html> (дата звернення: 05.11.2020).
15. Рудольф фон Лабан. Анализ движения URL: http://telo.by/bodytherapy/analiz_dvizheniy_r_labana/ (дата звернення: 15.11.2020)
16. Рудольф Л. Теория, метод, система. URL: <https://www.belcanto.ru/labani.html> (дата звернення: 15.11.2020).
17. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму // Музика. 2003. №1-2 с.19
18. Стаття psychologis. Анна Халприн: «Все, что происходит в жизни, можно станцевать»[електронний ресурс]:<https://www.psychologies.ru/wellbeing/anna-halprin-vse-chno-proishodit-v-jizni-mojno-stantsevat/> (дата звернення 15.11.2020)
19. Стаття Матушкиной М.В. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ: ИСТОКИ И ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ В НАЧАЛЕ XX В.
20. Т.Полищук Балетне дефіле // 2002
21. Уильям Форсайт URL <https://www.mariinsky.ru/company/choreographers/forsythe/> (дата звернення 3.11.2020)
22. Шабаліна О. Автентичний рух у сучасному хореографічному мистецтві // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. Мистецтвознавство. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 171–177.
23. Янина-Ледовська Є. В. Розвиток контактної імпрровізації у контексті сучасної хореографії і України // Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри : матеріали Всеукр. наук.-практ.

конф., 27-28 трав. 2010 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец., Ін-т культурології Нац. акад. мистец. України. Київ., 2010. С. 269- 271.

24. Янина-Ледовська Є. В. Розвиток контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії і України // Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 27-28 трав. 2010 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец., Ін-т культурології Нац. акад. мистец. України. Київ., 2010. С. 269-