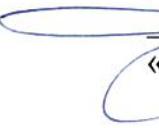


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
 Д.А. Кожемяко
«12» 11. 2025 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан ФМиХИ
 И.М. Громович
«12» 11 2025 г.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ**

для специальности:
6-05-0215-03 Хореографическое искусство
Профилизации:
Современный танец
Эстрадный танец
Бальный танец

Составители:
Д. А. Кожемяко, заведующий кафедрой хореографии, кандидат
искусствоведения
Е. Е. Ярюк, преподаватель кафедры хореографии

Рассмотрен и утвержден
на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства
10.11.2025, протокол №2

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Ж.В. Лебедева, преподаватель учреждения образования «Белорусская государственная хореографическая гимназия-колледж», Заслуженная артистка Республики Беларусь;

Е.В. Пагоцкая, кандидат искусствоведения декан факультета художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РАССМОТРЕН И РЕКОМЕНДОВАН К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(протокол от 18.12.2024 № 5)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ «КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ – ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФОРМИРОВАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ НАВЫКОВ».....	6
1.1 Тематика лекционных занятий	6
1.2 Конспект лекций	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ «ВОПЛОЩЕНИЕ ПРИНЦИПОВ КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ».....	13
2.1 Тематика практических занятий	13
2.2 Задания и методические рекомендации к практическим занятиям	13
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	25
3.1 Перечень требований к зачету.....	25
3.2 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов	25
3.3 Задания для управляемой самостоятельной работы (УСР)	26
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	29

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Контактная импровизация» построен в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» от 23.02.2024 №02/6 и на основании образовательного стандарта высшего образования по специальности 6-05-0215-03 Хореографическое искусство.

УМК включает разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный, а также пояснительную записку.

Теоретический раздел УМК содержит материалы, которые знакомят студентов с историей развития контактной импровизации в объеме, установленном учебным планом и учебной программой специальности «Хореографическое искусство».

Практический раздел УМК содержит материалы для проведения практических занятий в соответствии с учебным планом и учебной программой для профилизаций: Современный танец, Эстрадный танец, Бальный танец. Занятия направлены на формирование профессиональных навыков и умений, а также развитие творческих способностей и совершенствование исполнительской техники в области хореографического искусства.

Раздел контроля знаний УМК содержит материалы текущей и промежуточной аттестации, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности студентов требованиям образовательных стандартов высшего образования и учебно-программной документации образовательных программ высшего образования.

Вспомогательный раздел УМК содержит элементы учебно-программной документации образовательной программы высшего образования, учебно-методической документации, перечень учебных изданий и информационно-аналитических материалов, рекомендуемых для изучения учебной дисциплины, модуля.

Учебная дисциплина «Контактная импровизация» находится во взаимосвязи с модулем «Эстрадный танец», модулем «Спортивно-балльный танец», учебными дисциплинами «Контемпорари данс», «Классический танец», «Хореографический ансамбль», «Актерское мастерство и основы режиссуры», «Искусство балетмейстера».

Учебная дисциплина «Контактная импровизация» рассчитана на 1 семестр, включает в себя лекционные и практические занятия.

Практические занятия направлены на формирование профессиональных навыков и умений, а также развитие творческих способностей и

совершенствование исполнительской техники в области контактной импровизации. Прививается умение выстраивать хореопластическую композицию в рамках поставленной творческой задачи.

Значительную роль в процессе обучения играет самостоятельная работа студентов, направленная на улучшение профессиональных исполнительских навыков. Самостоятельная работа предусматривает саморазвитие и самосовершенствование в сфере профессионального исполнительского искусства. Для более детального изучения основных тенденций современного хореопластического искусства студентам предлагается список литературы в контексте данной дисциплины.

Освоение учебной дисциплины «Контактная импровизация» должно обеспечить формирование у студентов следующей компетенции: использовать лексический модуль контактной импровизации для построения хореопластической композиции в рамках поставленной творческой задачи.

Учебная дисциплина «Контактная импровизация» осваивается на 1 курсе, рассчитана на 1 семестр обучения и состоит из лекционных, практических занятий и управляемой самостоятельной работы.

Учебным планом предусмотрено всего 90 часов, из них лекционных занятий – 6 ч., практических занятий – 36 ч.

Рекомендуемая форма текущей аттестации – индивидуальные творческие задания. Рекомендованная форма контроля знаний – зачет.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

«КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ – ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФОРМИРОВАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ НАВЫКОВ»

1.1 Тематика лекционных занятий

1. Введение. Истоки возникновения контактной импровизации.
2. Принципы контактной импровизации.

1.2 Конспект лекций

Тема 1. Введение. Истоки возникновения контактной импровизации

Контактная импровизация (Contact improvisation) – это танцевальная техника, лежащая в основе действия одного исполнителя или с партнером, которое разворачивается вокруг контактной точки (объекта или субъекта). В таком действии нет заучивания схем движения. Внимание исполнителей сосредоточено на своих физических ощущениях, партнере и его движениях, пространстве.

Контактная импровизация (далее – КИ), появившаяся в Америке в 70-х годах прошлого столетия, пользуется все возрастающей популярностью среди молодежи во всем мире. Стив Пэкстон, бывший танцор одного из известнейших хореографов стиля модерн Мерса Кэннингема, практикуя вместе с небольшой группой единомышленников, открыл новый импровизационный танец в дуэте. Суть нового направления сводилась к движению в непрерывном спонтанном потоке, рождающемуся при сохранении и перемещении точки контакта тел танцующих, игре с балансом и контрбалансом, работой с весом, инерцией и гравитацией на основе традиционных законов физики.

Корни импровизации лежат в первой половине XX века. Среди множества течений, повлиявших на развитие этой категории, можно назвать развитие гимнастики Дельсарта, философию Джона Дьюи и эксперименты основателей танца модерн. Эти влияния ощутимо сказались на преподавании танца в колледжах среди таких преподавателей/танцов как Маргарет Х'Даблер и Берд Ларсон и в танцевальных студиях, например, Денишоун. При этом в танцевальной импровизации видели в первую очередь творческое выражение, когда студентам задавались образы или какие-либо качества движения, использования пространства, времени, динамики или вид движения (повороты,

падения). Такой метод обучения позволял получить личный опыт творчества в отличие от рутинной имитации.

Когда в 1920-е и 30-е годы стали появляться первые профессиональные студии, такие хореографы как Марта Грэм, Хелен Тамирис, Дорис Хэмфри и Чарльз Вейдман находили новые движения, импровизируя сами или руководя своими танцорами при поиске новых движений – это было необходимо, поскольку движеческий словарь нового танца еще не существовал.

Родоначальники модерна стремились утвердить новый танец как направление в искусстве, вместо того чтобы увидеть изменение роли танца в жизни Америки. Постепенно они отделили себя от простого обучения танцу и любительского танца, развивая движение уже не характерное для постановочной хореографии, отводя все большее место импровизации. Парадокс этих стремлений заключается в том, что Изадора Дункан, которая преподавала импровизацию, и сама импровизировала на сцене, также пыталась отделить свое «высокое» искусство от «примитивных» импровизаций «черного джаза и танца».

Постепенно, основные техники танца модерн были определены и кодифицированы, и на классах стали разучивать только известные последовательности движений. Исключением стали классы Хольм Николайса Льюиса, на которых из-за сильного влияния немецкой традиции импровизация являлась неотъемлемой частью обучения. В скором времени это стало правилом в американском профессиональном тренинге танца модерн.

Практика импровизации была также соединена с психологическими теориями, появившимися в XX-м веке. В 1940-е и 50-е годы зародилась танцевальная терапия, благодаря усилиям таких пионеров этого направления как Мэриан Чейс, Бланш Эван и Мэри Старк Уайтхаус. В танцтерапии импровизация используется как метод личного и хореографического исследования. Однако, для танцтерапии важнее всего исследование выражения психологических состояний через движение. Терапевт может двигаться в соответствии с движениями клиента или вести клиента по «свободным ассоциациям» внутреннего опыта, выражаемым в движении. Импровизация в любом случае позволяла сохранить индивидуальность и вступить во взаимодействие.

Импровизационные выступления преимущественно появились во второй половине века, начиная с 1950-х годов (например, нью-йоркские хэппенинги Анны Халприн) и распространились в 1960-е годы вместе с развитием танцевальных экспериментов постмодерна.

В этот период танцевальная импровизация часто носила выраженный социальный и политический смысл, проживалась танцорами и зрителями как анархическое, демократическое, антитрадиционное и антиавторитарное событие. События в Гранд Юнионе (Великобритания) стали мощным толчком

для развития импровизации, вдохновляя появление в большей степени фрагментарных и сюрреалистических работ, отличающихся от психологических танцев – родоначальников модерна.

Эти истоки и работа многих артистов в последующие десятилетия привели к тому, что импровизационная практика расширилась до обильного спектра форм, начиная от простого представления процесса импровизации как такового и до сложно структурированных импровизаций, не уступающих по сложности изощренной хореографии. Например, американская танцовщица, хореограф и кинорежиссер, чья работа в этих дисциплинах считается сложной и экспериментальной, Ивонн Райннер создала «Непрерывный проект, который меняется ежедневно» (1965), который представлял собой репетицию на сцене, где выступление в формате контактной импровизации продолжалось много часов в галереях, зрители при этом могли входить и выходить по своему желанию.

Внимание к элементам структуры как дополнение к самому процессу импровизации порождало новые, самые разнообразные структуры и предлагало новые организующие принципы, от простейших до самых сложных. Американская танцовщица, импровизатор, видеооператор и художник-коллаборационист Лиза Нельсон и американский танцовщик, хореограф, исследователь танца Стив Пэкстон в «РА RT» исполняли простую последовательность движений под запись оперы Роберта Эшли: Нельсон (с приклеенными искусственными усами) танцевала соло, Пэкстон, в солнечных очках, присоединялся к ней, они танцевали в дуэте, затем он оставался с сольной партией, а потом они вновь соединялись в дуэте. Танцоры заново изобретали все элементы хореографии во время выступлений. Так, американская современная танцовщица и хореограф Блонделл Каммингс в своей постановке «Леди и Я» позволяла солисту следовать музыкальному повествованию джазовой песни внутри непредсказуемой комбинации поставленных и импровизационных движений, разница между которыми не воспринималась многими зрителями.

Появились и другие способы использования импровизации во время выступления. Например, для сольной импровизации нужны особые навыки, отличающиеся от навыков ансамблевой импровизации, хотя, конечно, навыки не определяют все. Некоторые артисты, несмотря на постоянную сольную практику, создавали групповые работы (Симон Фоти, Билл Т. Джонс), другие работали преимущественно в одиночку или с музыкантами (Марги Билс, Стив Пэкстон, Феб Невилл). Соло импровизатор полностью отвечает за форму и структуру танца, часто танцуя только в ему присущем стиле, который невозможно передать другому танцору.

Групповая импровизация требует внимания и чувствительность к другим перформерам на определенном уровне. Она также требует определенного эстетического и стилистического единства, или же предусматривает структуру и технику, помогающую взаимодействию и развитию танца. Например, Кеннет Кинг использовал таблицы для организации пространства в своих танцах, хореографическая импровизационная техника Ричарда Булла основывалась на аналогичной практике джазовых музыкантов и огромном разнообразии танцевальных сценариев, Дуглас Данн комбинировал поставленные последовательности движений с возможностью танцору самому выбирать, когда и где в пространстве будет воплощена эта последовательность.

Данные примеры представляют различную стилистику движения, визуальной организации и источников танца. Эти артисты разделяют что-то общее с соло импровизаторами, но также в их импровизированной групповой хореографии есть что-то особое. Они и другие хореографы, использующие импровизацию, имеют что-то общее с традиционными хореографами, но отличаются по эстетике, интересу к организации структуры постановки.

Отправной точкой для развития контактной импровизации как самостоятельного художественного явления стало событие в январе 1972 года, когда во время пребывания на Гранд Юнион, конференции в Оберлин Колледже, Стив Пэкстон, танцор Джадсон Чарч Театр (Нью-Йорк), работавший ранее с одним из известнейших хореографов в стиле модерн – Мерсом Кэннингемом, показал работу, в которой он и еще 11 танцоров в течение 10 минут непрерывно сталкивались, валялись, прыгали и бросали друг друга. Эта работа была названа «*Magnesium*» (Магний). Это были первые осознанные поиски новой формы.

В июне 1972 года Стив Пэкстон собрал 15 лучших атлетов обоего пола, которые обучались у него год или два, для исследования принципов и возможностей коммуникации, выявленных в «*Magnesium*». Первая неделя была проведена в репетициях. Во время второй недели по пять часов в день они публично демонстрировали рабочий процесс в галерее Джона Вебера в NYC.

Многие идеи, которые предложили по итогам эксперимента, уже существовали до этого – Release-technique, айкидо и некоторые другие методы применялись Стивом Пэкстоном в преподавании. Кроме того, были найдены упражнения для развития ощущений, связанных с полетом, поддержками и развития навыков владения этими экстремальными формами.

Требуемая для этого физическая сила изыскивалась в результате «правильных», то есть наилегчайших рефлекторных действий, связанных скорее с внутренними ощущениями, чем с внешней формой. В этих обстоятельствах ранее заученная техника движения скорее мешала, чем помогала достичь

требуемого. Для реализации этой идеи было необходимо как минимум два человека.

Эта работа – исследование способности сознания слиться с телом в настоящем моменте, способности сознания оставаться «здесь и сейчас» при непрерывном изменении внешних условий. Исследование развило в новый технический подход, требующий работы как непосредственно с физическим телом, так и с мыслительным процессом, воображением. Для С.Пэкстона была необходима работа с кинетическими образами, которые точно соответствуют движению и являются для тела истинными. Такая работа нуждалась в собственном названии, чтобы можно было ссылаться на него без нежелательных параллелей – ее назвали контактной импровизацией.

В начале 1973 года Стив Пэкстон, Курт Сиддал, Нэнси Старк Смит, Нита Литтл и Карен Радлер совершили тур по Западному Побережью проводя мастер-классы по контактной импровизации и организуя выступления. Атмосфера выступлений была неформальной: без музыки, специального освещения и костюмов, зрители вокруг, дуэты и трио, чередующиеся с сольными танцами.

Практики импровизации по-прежнему используются в преподавании танца для детей и в некоторых колледжах. Импровизацией должны заниматься и современные хореографы, если хотят найти новые движения, которые затем станут частью хореографии.

Тема 2. Принципы контактной импровизации

Контактная импровизация представляет собой форму свободного движения, в котором танец строится вокруг точки контакта с партнёром. Каждый раз начиная взаимодействие, танцующие не могут сказать, чем оно закончится. Процесс создания некой пластической истории происходит здесь и сейчас через физическое взаимодействие: соприкасаясь, вес и инерция передается друг другу.

Контактная импровизация чаще всего практикуется в форме дуэта, с одновременным контактом нескольких человек или в форме соло (активно используя как пол, так и стены, стулья и другой подсобный реквизит). Контакт исполнителя может начаться с кончика пальца и расширяться до соприкосновения любыми другими частями тела: руками, ногами, спиной, головой.

Процесс обучения контактной импровизации начинается с расслабления тела, как своего, так и тела партнера, для чего используются специальные техники бодиворк (bodywork, release). Глубокое расслабление не только снимает физическое напряжение, позволяет отпустить скованность мышц, но и

отключает внутреннее напряжение, повышает осознание своего тела и своего состояния.

Далее существует ряд основных принципов в контактной импровизации, которыми пользуются практический все хореографы:

1. Движение следует за смещением точки контакта между телами партнеров. Преобладает движение при соприкосновении двух тел, поиск взаимных пространственных траекторий при взаимодействии с весом тела. Танец направляется ощущениями партнеров, их намерением сохранить или не сохранять физический контакт и продолжать поиск взаимной опоры.

2. «Чувствовать кожей». Почти постоянный физический контакт между партнерами направлен на использование всех поверхностей тела для поддержки собственного веса и веса партнера.

3. Перетекание. Внимание направлено на сегментацию тела и движение одновременно в нескольких направлениях. Последовательное включение частей тела в сочетании с их посыпом в нескольких различных направлениях. Постоянное смещение веса на соседние сегменты расширяет возможности импровизации и смягчает падения и перекаты. Сегментация тела и множественность направлений создает эффект плавности и подробности движения. В отличие от традиционных модерн-техник, где так же используются подобные приемы, но акцент делается на одном направлении или простой противофазе, в контактной импровизации часто используется свободный поток инерции вне жесткого контроля.

4. Ощущение движения изнутри. Ориентация и внимание на внутреннем пространстве тела. Вторичное внимание на форме тела в пространстве. Контактные импровизаторы большую часть времени проводят, концентрируя внимание внутри тела с целью восприятия тончайших изменений веса и обеспечения безопасности себя и партнера. Мастера, для которых восприятие гравитации стало частью их натуры, могут чаще, чем начинающие, сознательно проецировать свое тело в пространство. В то же время, даже в соло импровизации «контактер» часто сохраняет внутренний центр внимания и поглощенность движением.

5. Использование сферического пространства (на 360 градусов). Трехмерные траектории в пространстве, спиральные, искривленные округлые линии тела. Эти траектории тесно связаны с физическими задачами поднятия веса и падений с минимальным усилием. Подъем по дуге требует меньше мышечных усилий, а падение по дуге уменьшает удар.

6. Следование за инерцией, весом и потоком движения. Свободный, набирающий силу поток движения в сочетании с попаренным активным и пассивным использованием веса. Контактные импровизаторы часто делают

ударения на непрерывности движения, когда заранее неизвестно, куда оно может привести их. Они могут активно тянуть, толкать или поднимать партнера, иные объекты или предметы, следя порыву энергии или пассивно позволять инерции увлекать их.

7. Подразумеваемое присутствие зрителей. Сознательная неформальность презентации, в форме практики или джема (приглашение к движению и импровизации). Приближенность к аудитории, сидящей обычно в кругу без формально обозначенной сцены. В начале становления контактной импровизации как художественного явления, процесс «танцевания» начинался уже в момент, когда зрители только входили в зал, то есть начало представления было неопределенным. Происходящее напоминает перформанс, где участники контактируют друг с другом, здесь отсутствует специальный сценический свет, декорации, мизансцены, сценическая одежда.

8. Танцовщики – обычные люди. Для них важно принятие поведенческого или естественного положения вещей, поэтому в момент исполнения они избегают движений, четко идентифицируемых с традиционными техниками танца, и не делают различий между повседневными движениями и танцевальными. Они поправляют одежду, смеются, кашляют, причесываются, если это необходимо, прямо на сцене, и, как правило, не смотрят на зрителей.

9. Позволить танцу случиться – то есть создать такие хореографические элементы, которые удобны для исполнения дуэтами, иногда трио или большими группами, и предусмотреть почти непрерывное физическое взаимодействие танцоров. Такие элементы хореографии, как организация пространства, выбор темы движения, использование драматических жестов очень редко используются намеренно. Но хореографические формы возникают все же из динамики смены движений участников и неизбежно возникающих настроений и состояний в процессе импровизации.

10. Каждый должен быть одинаково важен.

Отсутствие внешних знаков различия между танцорами, таких как порядок выхода, продолжительность танца, костюм, качество движения в контактной импровизации усиливает эффект, производимый на публику.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

«ВОПЛОЩЕНИЕ ПРИНЦИПОВ КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ»

2.1 Тематика практических занятий

1. Принципы контактной импровизации. Импульс и реакция. Фиксированная точка контакта.
2. Чувствительность (пористость). Повышение чувствительности при взаимодействии – один из важных этапов развития контактирующего.
3. Смещенная точка контакта (скольжение).
4. Прием-передача веса.
5. Поток (текучесть).
6. Единое дыхание: жест раскрытия-закрытия.
7. Единое дыхание: жест замаха-воздействия.
8. Напряжение (степень сопротивления).
9. Глубина контакта: кинесфера, поверхность, оболочка тела, ядро.
10. Подвижность и удержание внимания.
11. Групповые формы работы в контактной импровизации.
12. Физический театр. Соло.
13. Партинеринг в физическом театре.
14. Реквизит в импровизации.
15. Декорация в импровизации.
16. Костюм в импровизации.
17. Инструмент «части тела».
18. Инструмент «дыхание».
19. Инструмент «композиция».
20. Тренинг на использование нескольких инструментов партнеринга.
21. Принципы групповой импровизации.
22. Упражнения на групповую импровизацию.

2.2 Методические рекомендации и задания к практическим занятиям

Тема 3. Принципы контактной импровизации. Импульс и реакция.

Фиксированная точка контакта

Групповое занятие. Работа в парах. Контактная импровизация, разработанная в начале 1970-х годов, исследование того, как два тела могут двигаться вместе, оставаясь в контакте. Контактная импровизация как исследование в рамках законов физики: удар и отскок, вес и реакция.

Импульс и реакция. Роли в паре – ведущий, ведомый. Упражнение «Прикосновение». Фиксированная точка контакта. Согласованность прикосновения к партнеру и скорость заданного движения. Выбор диаметрально-противоположных точек прикосновения, для того чтобы подтолкнуть партнера к активной воспринимающей позиции, но находящейся в двигательном покое, а самого себя – к активной преобразующей позиции.

Необходимо предложить студентам поделиться впечатлениями от проделанной практики. Обратить внимание на варианты грубого, неэтичного или пассивного прикосновения, когда ведомый закрывается, напрягается или начинает оказывать сопротивлению воздействию ведущего. Важно подытожить впечатления.

Тема 4. Чувствительность (пористость) при взаимодействии с партнером

Повышение чувствительности при взаимодействии – один из важных этапов развития контактирующего. Работа в парах. Педагог предлагает ряд танцевальных ситуаций. Прикосновение к партнеру, без использования рук. Ощущение мягкости, пористости, дыхание через все телесное существо. Влияние на точку контакта партнера, момент соединения одного партнера с другим партнером.

Тема 5. Смещение точки контакта (скольжение). Прием-передача веса

Работа в парах. Педагог предлагает инструкцию: точка контакта на теле партнера в момент прикосновения не является точкой приложения силы для смещения тела партнера, а скользит по телу. Чувство контакта с партнером похоже на влажную полоску мыла, скользящую по коже. Варианты для проработки – скольжение заканчивается воздействием на партнера, соскальзыванием с тела в пространство, заканчивается без воздействия. Задача студентов – поэкспериментировать со скоростью, усилиями, чтобы найти дополнительные варианты приема «скольжения».

Принцип приема-передачи веса отрабатывается в парах. Педагог предлагает ряд танцевальных ситуаций: «спина к спине», «положить партнера на спину без помощи рук», упражнение на доверие, партнер на четвереньках – перекатиться через него, перекат через лежащего партнера, лечь-встать в постоянной весовой провокации на партнера, выпрыгнуть вверх при помощи партнера, удержание полного веса партнера на бедре, на плече, на руках. Максимально исключить включение мышц в удержание веса, выстраивать поддержку «на костях», на жестких линиях опоры. Создание совместного центра тяжести с партнером,

партнерами. Следение за визуальной естественностью перетекания кинетического импульса из движения одного партнера в прием веса другим партнером.

Предложить к рассмотрению ситуацию, когда партнер непредсказуемо ведет себя по отношению к приему веса. Определить набор реакций этого партнера: «принимаю вес», «избегаю принятия веса», «таю под прикосновением партнера». Упражнение развивает мгновенную реакцию партнера, готового к передаче веса, с включением ресурсов выхода из сложившейся ситуации.

Тема 6. Поток (текучесть). Единое дыхание.

Жест раскрытия-закрытия

Работа в парах. Педагог предлагает ряд танцевальных ситуаций: подъем лежащего партнера за руку со сменой ролей, вывод партнера из баланса при удержании за руку и перевод на противоположную сторону с восстановлением баланса и сменой ролей, пристройка к партнеру – скольжение – воздействие или перенос веса на партнера со сменой ролей. Проследить следование собственной энергии, внутреннему потоку и ощущение контакта, где он соединяется с кем-то другим.

Работа в группе. Исследовать ситуации: цепочка простых воздействий партнера на партнера, стоящих в линию, в «стайке», совместное движение двух разнохарактерных по движению групп, движение сольное или парное через декорационные конструкции. Концентрация внимания на мягком перетекании из вертикальных положений в горизонтальные, от двигающегося партнера в стоящего со сменой ролей и с умножением двигающихся.

Многие из ранее упомянутых образов помогают создать внутреннюю текучесть. Визуализация «переливания» своего тела на партнера и наоборот. Исследование различных свойства жидкости, таких как оливковое масло, мед. Самостоятельная работа студентов – найти образ, отражающий внутренний поток.

Тема 7. Единое дыхание. Ситуация замаха-воздействия. Напряжение (степень сопротивления)

Единое дыхание. Жест раскрытия, жест закрытия. Работа в парах, мелких группах. Соединения дыхания и движения по принципу раскрытия-закрытия грудной клетки. Раскрытие обеспечивает вдох, закрытие – выдох. Предложить студентам визуализировать образ дыхания через природные явления или предметный мир: раскрывающийся цветок, заходящее солнце, ребра грудной клетки, надувавшийся шарик и т.д.

Ситуация замаха-воздействия. Ситуация вдоха как замах, выдоха как удар-воздействие при взаимодействии персонажей. Проследить усиление физического воздействия при координации дыхания и взаимодействия. Обменяться впечатлениями и подытожить значение координации дыхания и движения на энергозатраты, концентрацию внимания, создание условий для конструктивного течения мысле-образов.

Напряжение (степень сопротивления). Работа в парах. Педагог предлагает ряд танцевальных ситуаций: визуализация, общей массы единого вещества, которое может разделяться на две капли. Как только капли касаются, они сливаются и снова становятся одной каплей. Рассмотреть жидкости разной степени плотности – вода, масло, мед, смола. Исследовать ситуации взаимодействия разных жидкостных сред друг с другом. Упражнение вырабатывает навык удержания собственного образа, характера движения от влияния образа и характера движения партнера, помогает понимать конфликт сред и развивать их в слиянии и получении общей массы.

Рассмотреть ситуации личного движения и взаимодействия объектов разных степеней напряжения и приложения усилий: пластилин, вулканическая лава, движение в невесомости, противостояние атлантов. Поделиться впечатлениями о способности удерживать заявленный образ, концентрируя внимание на физической, мотивационной или нравственной природе конфликта между персонажами.

Тема 8. Глубина контакта: кинесфера, поверхность, оболочка тела, ядро

Работа в парах. Педагог предлагает ряд танцевальных ситуаций:

а) соприкосновение с полем партнера (сравниво с электростатическим полем вокруг воздушного шара), ощущение его плотности и взаимодействие с ним без фактического контакта;

б) поверхность в этой форме контакта, осознание помещается на поверхностное взаимодействие. Попадание в контакт с поверхностью тела;

в) оболочка тела – контакт достигает первого слоя тела;

г) ядро – обращение к тому, что является внутренним наполнением тела или его частей на данный момент. Это центр тела, который остается на месте во время вращательного движения.

Вариативно можно исследовать погружение в контакт через концепцию телесно-интеллектуального центрирования (Body Mind Centering), где концентрация внимания на движении исходит из выбранного уровня: эфирное пространство вокруг тела, уровень тканей кожного покрова, мышц, костей.

Тема 9. Подвижность и удержание внимания в хореографической сольной импровизации

Подвижность и удержание внимания в хореографической сольной импровизации закрепляется на следующих этапах: расфокусировка – всегда смотреть на движение формы, без центрирования фокуса, мультифокус; полицентризм позволяет наблюдать и управлять большим количеством центров движения в теле, а также перемещать центр.

Для оптимизации учебного процесса можно задать стилизацию движения – свободная пластика, контемпорари данс, джаз-танец, классический танец с подробным обоснованием отличия того или иного направления. Например, классическая техника: использовать свои навыки в классической технике, выворотности и подтянутости ног, устремленной осанки, мягкого хода и естественности рук, неприкасаемость к телу, максимального объема и легкости движений.

Особое внимание следует обратить на кисти рук. Сосредоточенность на движении тела требует немалых энергетических затрат и человек начинает «экономить», в частности на кистях, пальцах рук. Они застывают и весь дальнейший танец происходит с «мертвыми руками». Для оживления и включения кистей, а также донесения своего пластического внимания до крайней периферии и повышения общего уровня энергетики исполнителя, студентам предлагаются ситуации: танцующие руки, играющие на музыкальных инструментах, энциклопедия жестов. Руки должны быть наполнены активностью и игрой, оживленны, округлять или обрывать, заканчивать линию или движение, переходить на четкие ритмические движения, отрывистые, резкие; избегать мертвых, без энергии рук. По итогам выполнения упражнений предложить студентам поделиться впечатлениями – какое состояние у исполнителя, который танцует, исключив кисти, и какой образ возник у зрителя, наблюдавшего за таким танцем.

Тема 10. Групповые формы работы в контактной импровизации

Концентрация внимания на работе группы. Цель упражнений этого раздела – научиться быть участником группы, воспринимать себя как часть целого, принять на себя ответственность за хаотичные неконтролируемые движения, за надуманные индивидуальные пластические решения, конфликтующие с линией, характером или приемом, в котором сейчас работает группа.

Один ведущий на группу. Смена ведущего. Ведущий предлагает группе характер взаимодействия из изученных ранее. Как только участники группы распознают прием, они включаются в предложенную форму. Если не распознают или находятся в смятении – преподавателю необходимо воздействовать на них,

«включать» в общую работу физически. Смена ведущего должна происходить по мере отработки предложенного приема. Для систематизации структуры взаимодействия придерживаться принципов «нет развития – остановись», «нет развития – передай инициативу», «нет развития – перехвати инициативу».

Выбрать простой прием из изученных ранее и предложить ведущему развивать его только по скоростному параметру. Роль ведущего – слышать группу постоянно, вести ее. По окончанию упражнения предложить поделиться впечатлениями и подвести итоги по силе и мощи коллективного взаимодействия, по энергопотенциалу слаженной работы группы.

Тема 11. Физический театр. Соло как инструмент импровизации в физическом театре

В основе физического театра – законы драматургии, где главное – целенаправленное действие. Посредством простых физических действий замотивированный персонаж достигает своей цели, проходя через ряд кульминационных событий, впадая в конфликт с другими мотивами или целями, своими или других персонажей. Михаил Чехов называл актера «мастером простых физических действий».

Предложить студентам:

- выбрать эмоциональное состояние (гнев, радость, пространия, воодушевление и прочие). Погрузиться в это состояние и начать исполнять какие-либо движения. Важно следить, чтобы заданная эмоция удерживалась в фокусе внимания;
- скопировать манеру, характерные черты, изображать пол (гендер), историю известной личности;
- представить, что он носит маску без эмоций. Пусть группа подыграет: создает разные скоростные ситуации с воздействием и управлением. Включаться в предложенную игру скоростями, напряжением, характером движения, но не задействовать мимические мышцы;
- если у студентов нет идей – предложить признаваться в этом, сказать об этом вслух, чередовать и развивать отношение к этому факту от «преувеличения значимости» до равнодушия, бессилия;
- отказаться от внутренних двигательных запретов и зажимов, отпустить себя в импровизацию без ограничений. Единственно, за чем оставить следить подсознание – инстинкт самосохранения. Здоровье и техника безопасности при выполнении любых движений первостепенны;
- показать одно из своих ключевых качеств, настроение, эмоцию, вспомнить и восстановить какую-либо ситуацию из жизни, если есть «специфические»

качества – лень, перфекционизм, недоверие, раздражительность – показать, как эти качества проявляются в движении;

- исследовать речь, как создаются звуки, как они согласуются с движением тела, перейти на речь. Можно использовать подготовленный текст или импровизационную речь. Направить свой голос – говорить себе, бубня под нос, перейти на шёпот, сказать вслух, адресовать фразу партнеру, публике, стене, предмету. Менять объекты, чередуя воздействие на объект с реакцией от ответа со стороны объекта. Если объект не ответил ни слова – это тоже «ответ»;

- сочинять движения, комбинации в танце, не создавая движение в сознании, не моделировать его с последующим воспроизведением, позволить ему течь из эмоционального состояния, будто оно рисуется в пространстве. До момента танцевания – взять лист бумаги и начать выводить линии, точки, абстракции, отмечая про себя степень нажима, скорость перемещения грифеля по бумаге, длительность пауз и применить в последствии на площадке, «поместив» грифель в центр пальца, в плечо, бедро, голову. Расположение грифеля можно чередовать.

Педагогу следует обратить внимание студентов на поведение импровизаторов, в частности – на их страх ошибки. Страх перед ошибкой ограничивает масштаб пластического исследования и действенной фантазии, зажимает в рамки повседневных приличий. Не нужно относиться слишком серьезно к этой работе. Ошибаться можно и полезно.

Тема 12. Партнеринг в физическом театре

Приемы партнеринга, используемые как инструменты импровизации в физическом театре передают системы взаимоотношений персонажей. Знание действенной структуры отношений позволяет хореографам видеть в импровизационных танцах человеческие качества или проблемы исполнителей. Соразмерно с танцевально-двигательной терапией это прослеживается в повторяющихся формах взаимодействия, ограничении объема движения какой-либо частью тела, характер движения. Соответственно, выполняя задания по требованиям и критериям свободного движения – студенты проходят курс терапии, тем самым не только избавляются от шаблонных движений, привычной танцевальной лексики, но и совершенствуют профессиональную технику.

Студентам предлагается провести ряд взаимодействий с партнером, следуя установочным задачам:

- поднять своего партнера, извиняясь;
- схватить человека, перетащить его куда-нибудь;
- выбрать двух человек, заставить их прикоснуться друг к другу;

- подхватить партнера во время падения;
 - пауэр игра – один человек движется, другой человек, описывает его движения в устной форме;
 - пейзажи – один человек рассказывает пейзаж, а другой его показывает.
- Создавать ситуации, менять роли;
- переключаться между отношением к партнеру как к персонажу / к личности.

Тема 13. Работа с предметом в импровизации.

Декорация в импровизации

Предметы, объекты в импровизации – Всеволод Мейерхольд предложил рассматривать сценические объекты с позиций – реквизит (то, что носят в руках), костюм (предметы или детали одежды), декорация – то, что окружает персонажа (столы, стулья, шкафы, выгородки, ширмы, кулисы, конструкции).

Реквизит в импровизации:

- реквизит подвижен, можно поднять его, переместиться с ним, спрятать в карман, дать кому-то или бросить зрителю;
- функциональное / нефункциональное применение. Каждый предмет создан с определенной целью – нож, чтобы резать, ручка, чтобы писать, кружка, чтобы пить. Нефункциональных действий с предметом гораздо больше – газетой можно отмахиваться, бить, прятаться от солнца, в нее можно заворачивать, подстелить и т.д.;
- исследовать, что можно сделать с предметом, исходя из настроения – как его можно складывать, если нервничаешь, выбрасывать, видоизменять, уничтожать предмет, если возбужден, огорчен, дезориентирован и т.д.;
- получить физический контакт с предметом, двигаться вместе с ним, импровизировать с ним, оценить, может ли он влиять на движение (он тяжелый, легкий, громоздкий и т.д.);
- двигаться, представляя, что сам студент внутри предмета;
- двигаться, представляя, что сам студент и есть этот предмет;
- найти и представить другой смысл конкретному объекту: носок может стать удочкой, ведро – музыкальными инструментом, помада – мечом и т. д.

Декорация в импровизации рассматривается как передача веса внешнему объекту, по примеру работы с партнером. Выполнить следующие задания по освоению декорационных элементов:

- использовать для свободного взаимодействия с объектами предлоги места – над, под, около, от, к..., представить, что объект входит в кинесферу движения и является ее центром;

- окрашивать переходы от одного предлога к другому – не доверяя – опасаясь, прислушиваясь к шумам на улице, размышляя об отношениях с конкретным лицом, читая про себя стихотворение, быстро стараясь подсчитать сложное умножение;
- проследить степень опоры на декорацию, перенос веса от максимального до минимального возложения веса на предмет;
- выявить разницу состояний при удалении или приближении к предмету с одинаковой степенью отдачи веса на них.

Тема 14. Костюм в импровизации

В физическом театре и перформативном искусстве костюмом принято считать все то, что может надеть на себя исполнитель – одежда, ткани, другие декоративные материалы, бочки, кубы, конструкции. Даже висящий на исполнителе партнер может считаться костюмом;

- найти и представить себе другое значение для своего костюма, представить, что вместо танцевального снаряжения вечернее платье;
- сделать импровизацию о том, сколькими способами можно надеть костюм и снять его;
- надеть детали костюма на части тела для этого не предназначенные – шляпу на колено, локоть, поясницу;
- определить, как костюм влияет на движение. Например, надеть рубашку на голову, на ноги пластиковый пакет, рубашку на несколько размеров больше или меньше;
- рассмотреть, как костюм искажает тело. Например, надеть чулки на голову, брюки под сорочку.

Тема 15. Инструмент «части тела» в импровизации «Части тела – пространство»:

- Выбрать часть тела и точку в пространстве;
- Перемещать часть тела в сторону точки или от нее;
- Объединить несколько частей тела в едином движении к точке пространства и в несогласованном.

Инструмент «две части тела»:

- Выбрать две части тела;
- Перемещать их друг к другу или друг от друга;
- Продолжить исследование или изменить одну часть или обе части тела – сгибать, разгибать, разворачивать, менять жест, чередовать характер движения – плавное, резкое, пульсирующее.

Одно движение в один промежуток времени:

- Выбрать часть тела и двигаться только с этой частью, изолируя ее от какого-либо иного, даже минимального движения – мимикой, глазами;
- Убедиться, что идет перемещение только одной части тела;
- Повторить, постепенно увеличивая амплитуду движения и / или изменяя темп;
- Изменить вид движения – танцевальное, пластическое, бытовое действие, боевое.

Тема 16. Инструмент «дыхание», «композиция»:

- Позволить дыханию перемещать тело, наполнять его вниманием – дышать тихо или громко;
- Создать дыхательный ритм или двигаться своим естественным дыханием;
- Соединить дыхание с движением. Проследить естественную закономерность – как реагирует тело на вдох и выдох. Нарушить закономерность. Послушать тишину в отрезке между вдохом и выдохом.

Инструмент «композиция». До начала импровизации выбрать один из инструментов, приведенных выше. Создать свою структуру, используя любую из следующих позиций:

- заявить исходную позу;
- почувствовать характер позы и отразить его в первом же движении;
- отбросить, отказаться или внезапно трансформировать движение;
- развить, продолжить, логически видоизменить движение.

При выполнении вносить изменения в последовательность действий:

- делать паузы после каждого этапа или видоизменения движения;
- попробовать не делать логические паузы и смены движения, отметить – как отличается движение человека, если делать остановки-паузы и не делать.

Завершить композицию по финалу музыкальной композиции или по своему усмотрению. Услышав затухание или логическое завершение музыки, не торопиться соответствовать, можно пойти вразрез с музыкой, это только усилит эффект. Вспомнить ключевые движения, которые вели историю танца или повторялись наибольшее количество раз, сворачивать амплитуду этих движений до полной остановки. Также можно резко оборвать танец на пике, в кульминационной точке развития движения.

Тренинг на использование нескольких инструментов партнеринга

Задача занятия – демонстрация вариативности использования инструментов с одним или несколькими партнерами. Студенты выбирают по три инструмента и применяют их в отношении выбранного партнера. В процессе

занятия увеличивается и количество применяемых инструментов, и количество участников при выполнении задания.

Тема 17. Принципы и упражнения групповой импровизации

- Учиться смотреть. Наблюдать за группой, искать место для идей или создавать пространство для себя, уважая других людей;
- Переоценить свою позицию в группе после присоединения к ней. Спросить себя «я все еще хочу делать то, что я делаю?»;
- Быть готовым отказаться от своих идей в любой момент;
- Если нет идей – остановиться, стать декорацией, то есть усложнить собой пространство; уйти и освободить пространство;
- Смириться с преобразованием, позволить управлять или перехватить инициативу и сформировать ситуацию, меняться с ней;
- Договориться о рамках, принимать ограничения относительно пространства, отношения к аудитории, движению / отсутствию движения;
- Не бояться паузы и тишины, наслаждаться тишиной, дать время оценить, осознать то, что сделал. Ответить на вопрос «что дает танцору тишина?»;
- в равной степени быть готовым к соло, дuetам и групповым импровизациям. Выработать качество участника группы – не беспокоиться за оставление одного исполнителя на сцене.

Упражнения на групповое движение:

- Нет чисто физических движений – любое движение должно быть оправдано. Осознать, дать ответы на вопросы «почему люди ходят группой в ограниченном сценой пространстве? Это прогулка, поиск выхода из закрытого помещения, движение в страхе?» и т.д.;
- отслеживать и предотвращать автоматизмы – неходить кругами, квадратами, предсказуемыми рисунками;
- Поставить рамки, создавать образ – ходить как унылая / разъяренная толпа или безропотная / испуганная; листья, гонимые ветром, накатывающиеся волны и т.д.;
- Деформировать группу, разделить ее на части, стать ведущим, следовать за ведущим на дистанции или вблизи, избегать ведущего;
- Трансформировать пространство между партнерами. Выбрать двух человек, находиться всегда между ними, близко к одному и далеко от другого, формировать пространство с ними;
- Внезапно остановиться. Начать движение и остановиться самостоятельно, с кем-нибудь, почувствовать группу, открыть глаза, попробовать увидеть всю группу как единый организм, движущийся вокруг, ощутить себя в этом потоке, начать совместное движение;

- Задать вопросы «Что нужно группе? Какую роль можно исполнить? Где находится группа? На каком уровне, скорости, в каком характере движения?»;
- Стать непредсказуемым, неуправляемым – изменять темп, паузы, идти между людьми, за ними, перед ними, выделять внутри группы, останавливаться вне музыки, в нелогичной (не вытекающей из предыдущей линии движения) позе, эмоции, очистить пространство или скопировать кого-то;
- Развивать действенную фантазию – чередовать самостоятельно выученные элементы, «соединять несовместимое» – темп и освещение, декорацию и эмоциональность, партнера и реквизит, музыку и плавность. Формировать простые идеи, формы, отношения в процессе движения, пребывая на сцене.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Перечень требований к зачету

Задание к практическому показу (зачету)

Структурная импровизация на основе изученных элементов.

1. На основе изученных инструментов импровизации выстроить структуру психофизического исследования и осуществить ее в условиях публичного показа в сольном, дуэтном или групповом исполнении.
2. В исследование могут быть включены элементы мыслительной, психической или речевой деятельности участников импровизации.
3. Оформить показ в жанре физического театра или хореопластического перформанса.
4. Подготовить краткую аннотацию показа, раскрыть и обосновать концепцию и основные этапы исследования.
5. Провести показательное исследование (допускается участие руководителя проекта), направляя ход показа или изменяя его для достижения намеченных результатов.
6. Подвести итог-рефлексию исследования.

3.2 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

Результаты аттестации в форме зачета оцениваются отметками «зачтено», «не зачтено». Положительной является отметка «зачтено». Отметка «не зачтено» является неудовлетворительной.

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов разработаны по общепрофессиональным и специальным учебным дисциплинам.

Оценка «зачтено» – ставится, когда студент демонстрирует высокий уровень знаний теории и методики преподавания контактной импровизации; показывает превосходные технические навыки исполнения; владеет методикой организации и проведения учебных занятий по основам контактной импровизации; грамотно использует специальную терминологию; демонстрирует широкую эрудицию в области контактной импровизации; умеет правильно работать с методической литературой.

Оценка «не зачтено» – ставится, когда студент демонстрирует низкий уровень знаний теории и методики преподавания контактной импровизации; показывает слабые навыки исполнения; не владеет методикой организации и проведения учебных занятий по основам контактной импровизации;

ограниченно использует специальную терминологию, не ориентируется в тенденциях развития контактной импровизации и плохо знает методическую литературу.

3.3 Задания для управляемой самостоятельной работы (УСР)

Большую роль в данном курсе играет самостоятельная работа студентов, направленная на саморазвитие и самосовершенствование в сфере профессионального исполнительского искусства. Для более детального изучения студентами основных тенденций современного хореопластического искусства им предлагается ряд заданий.

Тематика заданий для управляемой самостоятельной работы

1. Знакомство с концепцией контактной импровизации.
2. Комплексы контактного движения.
3. Форма реализации контактной импровизации (в боевых единоборствах, бытовом взаимодействии, в животном мире).

Варианты заданий для УСР

Задание 1. Знакомство с концепцией контактной импровизации.

Просмотреть фильм «Падение после Ньютона». Законспектировать основные этапы исследований Стива Пэкстона:

- принцип движения,
- обеспечение личной безопасности, ответственность за партнера,
- взаимодействия с партнером,
- взаимодействие с публикой,
- принципы работы с музыкальным сопровождением.

Задание 2. Комплексы контактного движения.

Студенту предлагается сочинить движеческий комплекс в технике контактной импровизации из контекста представленных тем. Форма отчета – практический показ.

Темы задания: Связанные одной цепью. В паутине. На горячем песке. Развивающиеся паруса. Футбольная давка. Клубок змей. Увяз в смоле. Холодный северный ветер. Тающая ледовая скульптура. Шестеренки в механизме. Ледяной затор на озере. Фанаты на концерте. Звездное небо. Моросящий дождь. Перемотка видеоизображения, пауза, ускоренное воспроизведение.

Предложить свою тему.

Задание должно быть решено в форме импровизационного дуэта или мини-группы в технике контактной импровизации. Предложить студентам, которые смотрят композицию – отгадать ситуацию, явление, задуманное группой выступающих.

Задание 3. Формы реализации контактной импровизации (в боевых единоборствах, бытовом взаимодействии, в животном мире).

На примере восточных двигательных практик или единоборств.

В качестве задания студенту предлагается исследовать историю, методику, философию занятий боевыми единоборствами (тай чи, айкидо на выбор, будо). Форма ответа – реферат. В ответе должно быть отражено:

1. История развития боевого искусства или двигательной практики;
2. Сравнительная механика и психология выбранного боевого искусства (айкидо, каратэ, стиль тигра, стиль обезьяны и т.д.);
3. Подготовить краткий доклад по философии выбранной практики;
4. Общая концепция осознанности движения, концепция инь и янь;
5. Концепция движения в выбранной практике;
6. Рисунки и траектории движений;
7. Примеры упражнений.

Задание 4. Память физических действий (на примере животного мира).

В качестве задания студенту предлагается выбрать какое-либо животное, насекомое, птицу и рассмотреть ее с позиции механики движения, характера взаимодействия с себе подобными или в противостоянии с ними.

1. Выбрать представителя животного мира.
2. Найти рисунок, гравюру, фотографию (ряд фотографий), которые несли графическое подтверждение характерных черт представителя живой природы. Лучшим считается выбор изображения, которое бы несло комплексную информацию – не только характерный изгиб или агрессивность-лояльность, но и подтекст животного, его тайный или сакральный смысл. Художественное решение ворона может нести причастность последнего к мистической стороне, насекомое может выглядеть как пришелец с другой планеты. Стоит помнить об аутентичных источках и изучить тотемные свойства тех или иных животных, их символическое значение. Выбрав образ постарайтесь отыскать как можно больше качеств, чтобы создать сложный или даже уникальный, но обоснованный образ. Ворон – долгожитель, видевший многое, попутчик смерти, мистический проводник в иные миры, могущественный мудрец. Такой подход сужает рамки поиска выразительных средств, раскрывая образ во всей силе художественного замысла.

3. Найти описание животного в энциклопедических и художественных источниках. Подробный и вдохновляющий своим слогом текст может быть использован не только для информационной, ознакомительной стороны вопроса, но и использован в построении показа – чтение вместо музыки или как источник ритмического, образного изложения самими исполнителями.

4. На примерах реального видео или компьютерных реконструкций (это касается вымерших или фантастических животных) изучить механику движения данного вида. Так как сделать это идентично невозможно – пропорции человеческого тела, отсутствие конструктивных элементов, иная весовая категория – необходимо адаптировать пластику животного к механике движения человека.

5. Оформить идею пластического решения. Построить хореографическую композицию или драматически обосновать выбранного животного, место действия, краткую сюжетную линию, предметы взаимодействия или конфликта, характер животного и его предназначение.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Количество часов УСР	Форма контроля
	Лекционные Занятия	Практические занятия		
Раздел 1. Контактная импровизация – история возникновения, основные тенденции формирования импровизационных навыков				
Тема 1. Истоки возникновения контактной импровизации	2		2	Устный опрос
Тема 2. Принципы контактной импровизации	2			
Раздел 2. Воплощение принципов контактной импровизации				
Тема 3. Принципы контактной импровизации. Импульс и реакция. Фиксированная точка контакта		2		
Тема 4. Чувствительность (пористость) при взаимодействии с партнером		2		
Тема 5. Смещение точки контакта (скольжение). Прием-передача веса		2		
Тема 6. Поток (текучесть). Единое дыхание. Жест раскрытия-закрытия		2		
Тема 7. Единое дыхание. Ситуация замаха-воздействия. Напряжение (степень сопротивления)		2		
Тема 8. Глубина контакта: кинесфера, поверхность, оболочка тела, ядро		2		
Тема 9. Подвижность и удержание внимания в		2		

хореографической сольной импровизации				
Тема 10. Групповые формы работы в контактной импровизации		2	2	Творческое задание
Тема 11. Физический театр. Соло как инструмент импровизации в физическом театре		2	2	Творческое задание
Тема 12. Партнеринг в физическом театре		2		
Тема 13. Работа с предметом в импровизации. Декорация в импровизации		2		
Тема 14. Костюм в импровизации		2		
Тема 15. Инструмент «части тела» в импровизации		2		
Тема 16. Инструмент «дыхание», «композиция»		2		
Тема 17. Принципы и упражнения групповой импровизации		2	2	Практический показ
Всего...	4	30	8	Зачет

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература Основная

1. Базарова, Н. П. Азбука классического танца : первые три года обучения : учеб.-метод. пособие для высших и средних учебных заведений искусства и культуры / Н. П. Базарова, В. Мей ; [под ред. В. М. Красовской]. – 2-е изд. – Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1983. – 206 с.
2. Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям). Ч. 3 / С. В. Гутковская. – Минск : БГУКИ, 2020. – 134 с.
3. Карчевская, Н. В. Эстрадный танец в Беларуси / Н. В. Карчевская. – Минск : Энциклопедикс. – 2015. – 272 с.
4. Молчалов, Ю. А. Композиция сценического пространства : Поэтика мизансцены. [Учеб. пособие для учеб. заведений культуры] / Юрий Мочалов. – М. : Просвещение. – 1981. – 239 с.
5. Чурко, Ю. М. Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1983. – 183 с.

Дополнительная

1. Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / С. Бейнс. – М. : ООО «Арт Гид», 2018. – 86 с.
2. Богданова Л. А. Современный российский танец в поиске культурной самоидентификации // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – № 3. – С. 84-87.
3. Булычева, Д. Ф. Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ : дис. ...канд. ф. н. : 24.00.01 / Д. В. Булычева. – Астрахань: [Б. и], 2012. – 184 л.
4. Бутрова, Т. В. В театрах Америки. На перекрестке традиции и авангарда / Т. В. Бутрова // Западное искусство. XX век / Под ред. Б. И. Зингермана, А. В. Бартошевича. – М., 1991. – С. 74-109.
5. Гердт, О. Contemporary dance: история трех смертей / О. Гердт // Театр. – 2015. – № 20. – С. 12–37.
6. Голдберг, Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней / [пер. с англ. А. Асланян]; под общ. ред. А. Извекова. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 320 с.
7. Грэм, Марта. Память крови / М. Грэм. – М. : Garage, 2017. – 240 с.
8. Зыков, А. И. Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов : учебное пособие / А. И. Зыков. – Электрон. дан. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. – 344 с.

13. Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
14. Мислер, Н. В начале было тело / Н. Мислер, ред. Н. Ракова. – М.: Искусство XXI век, 2011. – 448 с.
15. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учебное пособие / В. Ю. Никитин. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2019. – 520 с.
16. Никитин, В. Н. Энциклопедия тела: психология, психотерапия, педагогика, театр, танец, спорт, менеджмент / В. Н. Никитин. – М. : Алетейя, 2000. – 624 с.
20. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.