

**Рівненський державний гуманітарний університет**

**Кафедра хореографії**

***Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів з  
дисципліни***

***«Композиція сучасного танцю»***

спеціальність – В6 Перформативні мистецтва

спеціалізація – В6.03 Хореографічне мистецтво

освітньо-професійна програма – «Хореографія»

факультет – художньо-педагогічний

**2025-2026**

Методичні рекомендації до самостійної роботи з дисципліни «Композиція сучасного танцю» за спеціальністю В6 Перформативні мистецтва, спеціалізацією В6.03 Хореографічне мистецтво /Уклад. Т.Й. Лобан. – Рівне: РДГУ, 2025. – 15 с.

Мова навчання – українська

Укладач: Лобан Т. Й. – старший викладач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету

Методичні рекомендації затверджено на засіданні кафедри хореографії

Протокол від «27» серпня 2025 року № 7

Завідувач кафедри хореографії

Роман ГРИЦЕНЮК

Методичні рекомендації схвалено навчально-методичною комісією факультету

Протокол від «28» серпня 2025 року № 7

Голова навчально-методичної комісії

Олена ВЛАСЮК

© Лобан Т. Й., 2025 рік

© РДГУ, 2025 рік

## План

1. Сольна імпровізація . Історія розвитку
2. Техніки імпровізації В.Форсайта та О.Нахаріна.Прийоми та принципи
3. Розвиток контактної імпровізації
4. Принципи контактної імпровізації
5. Композиція танцю
6. Висновок

### 1. Сольна імпровізація. Історія розвитку.

На рубежі 19 і 20-го століть, коли почав розвиватися вільний танець, імпровізація була інструментом винаходження нових рухів, природних і ненапружених, особливо у порівнянні з класичними балетом. Метод імпровізації часто використовувала Айседора Дункан: натхненна живописом епохи Ренесансу та класичними скульптурами, вона шукала красу у простих рухах і позах та досліджувала через свій танець враження від творів мистецтва, природи та музики. В Європі Рудольф фон Лабан також вивчав за допомогою імпровізації природу рухів; однак, робив це радше з аналітичних, аніж естетичних міркувань.

Танцювальна імпровізація з'явилася на сцені в 1927 році, в соло німецької танцівниці Грет Палукки під назвою «Технічна імпровізація». Проте Палукка не імпровізувала просто перед глядачами, а виконувала імпровізацію, завчасно створену в студії.

У 1940-50-х роках зародився вид танцювальної терапії, де людям пропонували висловлювати свої почуття за допомогою рухів. І лише в 60-х роках на професійну сцену імпровізацію виніс танцювальний театр Джадсона (Judson Dance Theatre). Його танцівники виступали перед глядачами, часто навіть не уявляючи, як виглядатиме вистава. Проте їхня імпровізація мала певну структуру, і це, за словами хореографки Тріші Браун, відрізняло її від «терапії, катарсису чи неформального спілкування».

Подальші дослідження в цьому полі призвели до появи в США 1970-х років окремого напрямку: контактної імпровізації.

Цікаво, що в слові «improvisation» міститься дієслово «improv», що перекладається з англійської як «покращувати». Власне таке додаткове значення є дуже влучним, адже процес імпровізування підвищує рівень самоусвідомлення в русі, тим самим дозволяє покращувати якість рухів, принципів руху. Під час імпровізації танцюрист виконує рухи без попереднього планування, таким чином народжується творчий рух моменту. Це спосіб використовувати потік підсвідомості без інтелектуальної цензури, що дозволяє спонтанне та одночасне

вивчення, створення та виконання. Імпровізація в русі аналогічна вільній асоціації в думці, що є найбільш спонтанним, природним і творчим процесом. Імпровізація передбачає можливість слідувати в будь-якому напрямку до тих пір, поки є бажання. Знайти енергію бажання також є невід'ємним аспектом, який потрібно дослідити для того, щоб імпровізувати. Довіра до інтуїтивного запорука відчуття волі під час імпровізування.

Танець в імпровізації -- найбільш природне явище, в якому присутня тяглість ще з тих часів, коли танець був ритуальним, сакральним або зовсім побутовим процесом, а не сценічним дійством. Але зацікавлення танцювальною імпровізацією в контексті хореографічного мистецтва відбулось вкінці XIX ст. і впродовж XX ст. та до сьогодні активно досліджується і використовується митцями сучасного танцю.

Активно цікавилась і використовувала імпровізацію, як інструмент творення хореографічного твору, американська танцівниця Лої Фуллер.

Зміна поглядів на природність рухів і можливості тіла, які з'являються і такій концепції, кардинально змінила підхід до хореографічного мистецтва у всіх наступних поколіннях хореографів сучасного танцю, таким чином, Фуллер мала величезний вплив на сучасників. Всім відома Айседора Дунках теж була прибічницею вільного танцю, у якому вона прагнула відобразити той «внутрішній імпульс», до якого спонукала музика. Інтерес до спонтанних рухів, змусив досліджувати взаємозв'язки між внутрішнім станом і його виявленням тілом. Детальне дослідження у цій сфері провів німецький теоретик хореографічного мистецтва Рудольф фон Лабан, який створив цілу систему аналізу рухів і їхнього взаємозв'язку з внутрішніми імпульсами. Мері Вігман, прибічниця німецького виразного танцю, використовувала імпровізацію як метод пошуку руху, джерелом якого є внутрішня необхідність. Вігман розвивала більше сольний танець в імпровізації, так як вважала, що він не має рамок й меж, оскільки не вимагає уваги до взаємодії з іншими танцівниками. Імпровізація відіграла чи не вирішальну роль у формуванні постмодерного танцю. Експерименти Театру Церкви Джадсон (Нью-Йорк, США) стали своєрідним відправним моментом у формуванні естетико персонального плану танцю постмодерн. Представники танцю постмодерн активно досліджували і використовували імпровізацію. Засновник контактної імпровізації Стів Пекстон починав свої творчі пошуки саме в церкві Джадсона. І в цей час стають актуальними танцювальний перформанс, хеппенінг, які цікавляться імпровізацією не лише з погляду на тіло, а й загалом процесу творення в моменті, взаємодії з простором, аудиторією, часом. Особливою постаттю в сфері сучасного танцю є Піна Бауш, яка імпровізацію використовувала під час постановки та виконання вистав, що сформувало окремий жанр сценічного дійства танцювальний театр.

## 2. Техніки імпровізації В.Форсайта та Охада Нахаріна. Прийоми та принципи.

Власне, дослідження творчості митців сучасного танцю, кожен з яких інтерпретував розуміння танцю як мистецтва по-своєму, й імпровізація для кожного мала свій особливий контекст -- дуже пізнавальний і захопливий процес. Але є постаті, які сформували цілі системи, техніки імпровізації, які є важливим освітнім важелем для танцівників сучасного танцю. Це техніка контактної імпровізації, засновником якої є Стів Пекстон. Техніка імпровізації Вільяма Форсайта. I Gaga dance language -- техніка імпровізації Охада Нахаріна. Вільям Форсайт -- американський танцівник і хореограф. Живе і працює у Франкфурті на Майні, Гессен, Німеччина, а саме робота у Франкфуртському балеті принесла йому світове визнання. Його творчість відзначилась своїм унікальним підходом перетворення балету класичної форми і репертуару в нову динамічну форму мистецтва XXI століття. Хореографічне мислення Форсайта тісно пов'язане і активно впливає на найбільш значні міжнародні течії в мистецтві нашого часу: від перформансу і візуальних мистецтв до архітектури та інтерактивних мультимедіа.

Вільям Форсайт сприймає імпровізацію дещо з іншого погляду. В його технології імпровізація це не інтуїтивний процес, а процес, коли мозок спостерігає за тілом. Хореограф вважає, що коли, імпровізуючи, він слідує лише за станами лише на основі почуття, тоді він не в змозі приймати рішення, які перформативно цікаві в контексті композиції в реальному часі. Саме врівноважений стан, на думку Форсайта, коли розум спостерігає за тілом, забезпечує можливість ставити цілі в внутрішньому діалозі і тоді вони не руйнують внутрішній стан.

Найвагомішим результатом ідей хореографа в сфері імпровізації став їх спільний проект з цифровим художником Полом Кайзером «Імпровізаційні технології, інструмент для аналітичного танцювального ока». Це компакт-диск з короткими відео-лекціями.

В інтерв'ю з Полом Кайзером у 1999 році Вільям сказав: «Я зрозумів, що по суті танцюристів балету вчать відповідати лініям і формам у просторі».

Завдяки постійному контакту з дзеркалом танцюрист має можливість уважно оглянути своє тіло. Тобто постійно йде процес порівняння відображення в дзеркалі і тих ідеалізованих картинок в голові, на основі побаченого в інших танцюристів чи педагогів. Але на відміну від балету, візуальні уявлення в Improv Tech не є ідеалізованими гліфами або цілями для кінця руху. Швидше за все, це дослідження дуже важливого моменту перед винаходом руху.

У своїх балетах Форсайт використовує просторові концепції, такі як обертання, витягування, вписування і відображення для створення танцю. Це нововведення, як розповідав в розмові з

Кайзером Форсайт, було викликано необхідністю швидкого постановочного процесу. Основний метод, розроблений упродовж 15 років, полягає в тому, щоб використовувати те, що танцівники вже вміють. Так як в основному Форсайт працював з балетними танцівниками, він аналізував ті знання про простір і власне тіло, яке танцівники винесли зі своєї інтенсивної балетної підготовки, і з'ясував, що їх навчали працювати з лініями і формами в просторі. Такі висновки стали певним натхненням і мотивацією уявляти лінії в просторі, які могли б згинатися, йти хвилями або деформуватися іншими способами. Рухаючись від точки до лінії, потім до площини, потім до обсягу, Форсайт візуалізував геометричний простір, складений з окремих точок з величезною кількістю взаємних зв'язків. Так як ці точки знаходяться всередині тіла танцівника, ніякого відносного переміщення не потрібно. Необмежена кількість позицій і рухів можна створювати, використовуючи різні послідовності тільки з згинання та розгинання. Виходячи з цього Форсайт почав складати каталог того, що тіло може робити. Для кожної нової хореографічної партії розроблялись послідовність алгоритмів. Насправді такий підхід допомагає забути, як потрібно рухатися. Припинення думати про кінцевий результат і замість цього можливість думати про виконання руху зсередини, що допомагає тілу подолати «заціпеніння».

Заняття з техніки імпровізації Вільяма Форсайта допомагає танцівникам переконуватись з безмежній варіативності рухів в людському тілі. Це інструменти для того, щоб позбутися рухових патернів, для створення цікавої, нетипової лексики, пошуку просторових і композиційних рішень.

Охад Нахарін -- один із найвідоміших сучасних хореографів. Після виступу з танцювальним колективом «Батшева» та трупами Марти Грехем та Моріса Бежарта, Нахарін розпочав власне свою хореографічну кар'єру, як художній керівник Батшевої з 1990-2018 рр. він керував компанією захоплюючим мистецьким баченням та підбадьорював її репертуар своєю цікавою хореографією. Робота Нахаріна була хронізована у документальному фільмі Томера Геймана «Містер Gaga» (2015).

Паралельно з його роботою, як хореографа та художнього керівника, Нахарін розробив техніку імпровізації Gaga -- інноваційну мову тіла, яка доступна як танцюристам, так і не танцюристам. Gaga виникла з потреби Нахаріна порозумітись зі своїми танцюристами тілесно та його цікавістю до поточних досліджень руху. Gaga зробила революцію в тренуванні Батшеви, збагатила інтерпретацію рухів танцюристів в репертуарі і постала зростаючою силою в широкій галузі рухових практик у всьому світі.

Імпровізація за Gaga -- чистий, безперешкодний рух в потоці. Танцюристи Gaga крутяться, хитаються, згинаються, розтягуються, падають, стрибають і «пливуть». Але кожен може виконувати це завдання асоціативно по-своєму, перевіривши свої можливості, і так би

мовити рамки тіла. І, звісно, розширювати діапазон можливостей, із кожним разом починати все більше й більше довіряти тілу. Gaga -- це рухова мова, яка покликана допомогти практикуючим підвищити фізичну свідомість, зосереджуючись ритмі їхніх тіл, дозволяючи їм керувати своїм рухом і задоволенням, яке приносить рух. Виконавці Gaga дотримуються різних кодів і правил: дзеркал немає, спостерігачів немає, хореографії немає, таким чином гага не призначена для перегляду. Деякі виконавці навіть не знають, як вони виглядають, коли танцюють Gaga.

Для багатьох людей у всьому світі Гага розглядається як спосіб самовираження через власну гаму унікальних, імпровізованих рухів.

«**Gaga** -- це повернення до невинності», - сказав Маріо Альберто Замбрано, викладач кафедри театру, танцю та медіа в Гарварді. «Це сенсаційно дозволити тілу сказати вам, що робити. Мова йде про те, щоб вийти за рамки того, що ви вважаєте правильним чи неправильним, а просто зробити це».

Як правило, годинний клас відбувається від старту до кінця без перерв на воду або відпочинок. Деякі рухи легкі і повільні; інші напружені та швидкі, відбуваються постійні контрасти в завданнях, для максимально амплітудної подорожі тілом, відчуттями і асоціативним мисленням. Після закінчення занять ви відчуваєте себе порожнім судном, ви відчуваєте себе прекрасною, цілісною людиною -- це найчастіші коментарі тих, хто спробував Gaga . Такі заняття корисні абсолютно для всіх, танцівникам вони дають можливість увиразнюватись в русі, шукати, досліджувати, руйнувати межі і збагачувати пластичну гаму своїх рухів. Для людей інших професій це є психофізичним тренінгом, у якому можливо через рух викинути накопичену енергію, краще познайомитись з власним тілом, використати творчу енергію і отримати новий та цікавий досвід. На відміну від техніки Форсайта, у якій розум має слідувати за тілом, в Гага радше навпаки ефект слідування повністю прибирається у всіх контекстах і залишається лише відчуття тіла, якому запропоновані різні умови асоціативним мисленням.

### 3. Розвиток контактної імпровізації

Основним творцем контактної імпровізації вважають танцювального експериментатора Стіва Пекстона. Він об'єднав увесь досвід танцю модерн та постмодерн із соціальними, спортивними та естетичними практиками своїх попередників. Пекстону подобалося працювати з гравітацією, інерцією, падінням, вагою тіла тощо. Проте він також дозволив танцівникам бути спонтанними і приймати незалежні рішення, водночас слідуючи потоку танцю та реагуючи на дії та емоції партнера. Зрештою, Пекстон зосередився на сутності, а не на презентації. Сутність імпровізації полягає в тому, що тіло – її головна тема, середовище і основний інструмент одночасно. Виконавець зосереджується на так званому

самодослідженні, вивчаючи, як гравітація впливає на його тіло, як воно працює під різними кутами, з різними рівнями зусилля та гнучкості, яким є його тіло взагалі і на що воно здатне. Це також двосторонній досвід між танцівником і публікою, оскільки виступ може змінюватися залежно від того, якої реакції прагне виконавець, а реакція глядачів, в свою чергу, створювати нові мотиви для танцю.

Контактна імпровізація — форма танцю «Постмодерн», в якому відбувається імпровізація, завдяки слідуванню за точкою дотику між партнерами та дослідженню імпульсів тіла.

Рух контактної імпровізації сформувався в 1972 році в Америці, засновником якого є Стів Пекстон, який практикував цей танець разом з групою танцівників в театрі Джадсона. Контактна імпровізація як форма танцю, була розроблена на основі виступу "Магnezій" (ориг. «Magnesium») Стіва Пекстона в «Оберлінському коледжі», в 1972 році. В процесі імпровізації учасники практикувались у взаємному балансуванні тіл, падіннях та стрибках. У червні 1972 року, за фінансування «Change Inc.», Стів зібрав близько п'ятнадцяти спортсменів для репетицій та дослідження танцю. На другий тиждень відбувся показ у галереї Вебера в Нью-Йорку. Серед учасників були імпровізатори: Тім Батлер, Барбара Ділі, Леон Фелдер, Мері Фулкерсон, Том Гаст, Даніель Лепкофф, Ніта Літл, Аліса Лустерман, Марк Петерсон, Курт Сіддалл, Емілі Сайдж, Ненсі Старк Смітт і Девід Вудбері. На початку 1983 року колектив організував тур з семінарами на Західне узбережжя під назвою «Ви прийдете, ми покажемо вам, що ми робимо».

У 1975 році був заснований американською хореографінею Ненсі Старк Смітт журнал «Contact Quarterly », який вона редагувала та випускала разом з Лізою Нельсон.

Контактна імпровізація найчастіше виконується дуєтом, мовчки, з танцюристами, які підтримують вагу один одного під час руху. Практика включає катання, падіння, дотримання фізичної точки дотику, підтримку, балансування, генерування енергії під час танцю. Основні характеристики танцювальної форми: відчуття через дотик, перекачування через тіло, переживання руху зсередини, використання простору на 360 градусів, відчуття імпульсів в потоці імпровізації.

Центральною характеристикою контактної імпровізації залишається фокус на тілесному усвідомленні та фізичних рефlekсах, а не на свідомо контрольованих рухах.

Контактна імпровізація практикується групами людей у неформальних, відкритих танцювальних формах “джему”. Під час контактної імпровізації відбувається дослідження кінестетичних можливостей тіл, що рухаються через контакт.

Ця практика доступна не тільки для професійних танцівників та танцівниць, але також для непрофесіоналів. Цей танець можна досліджувати, як інклюзивну практику для людей з особливими потребами та інвалідністю.

Контактна імпровізація практикується по всьому світу як форма експериментального, соціального і перформативного танцю. Багато сучасних хореографів сьогодні використовують контактну імпровізацію як важливий ресурс для руху.

Контактну імпровізацію викладають в хореографічних школах, університетах. Алан Пташек — американський хореограф, викладав контактну імпровізацію в школах: "Міллс-коледж" (ориг. Mills College), «Державний університет Сан-Франциско» (ориг. San Francisco State University), «Коледж Рід» (ориг. Reed College), Університет Юти (the University of Utah), Університет Каліфорнії (ориг. «University of California»).

Існують практики, засновані на імпровізації. Наприклад, танець гага, засновник якого є хореограф Охад Нахарін.

В Україні контактна імпровізація розвивається доволі інтенсивно. Існують різні колективи, які викладають заняття з контактної імпровізації. Танцювальні осередки в основному розташовані в таких містах, як Київ, Львів, Дніпро. Наприклад, (м. Львів), майстерня (м. Львів), (м. Київ). Перший український представник контактної імпровізації — Руслан Баранов. Він почав викладати контактну імпровізацію в Україні у 2000 році. У 1999 році він взяв участь у «Віденському літньому танцювальному тижні» "ImPulsTanz", де відкрив для себе контактну імпровізацію. Руслан сформував колектив під назвою «Клуб любителей контактной импровизации».

У 2010 році був організований перший «Київський міжнародний фестиваль контактної імпровізації». Руслан Баранов є організатором фестивалю танцювальних імпровізацій «PushOK» та імпровізаційних вечорів «Impro Store».

На цей фестиваль запросили різних іноземних вчителів. В 2012 році був організований перша зустріч контактних імпровізаторів під назвою «Contact session» в Криму на мисі Меганом. В 2014 на Київському фестивалі з контактної імпровізації році був знятий режисеркою Інною Павлічук документальний фільм «TuTness».

#### 4. Принципи контактної імпровізації

Рух слідує за зміщенням точки контакту між тілами партнерів. Переважає рух при зіткненні двох тіл, пошук взаємних просторових траєкторій при взаємодії з вагою тіла. Танець направляється відчуттями партнерів, їх наміром зберегти чи не зберігати фізичний контакт і продовжувати пошук взаємної опори.

Відчувати шкірою. Майже постійний фізичний контакт між партнерами спрямований на використання усіх поверхонь тіла для підтримки власної ваги і ваги партнера .

Перетікання. Увага спрямована на сегментацію тіла і рух одночасно в декількох напрямках. Послідовне включення частин тіла в поєднанні з їх посилом в декілька різних напрямках. Постійне зміщення ваги на сусідні сегменти розширює можливості імпрровізації і пом'якшує падіння і переكاتи. Сегментація тіла і множинність напрямків створює ефект суглобистими рухами. На відміну від традиційних модерн - технік, де так само використовуються подібні прийоми, але акцент робиться на одному напрямку або простій протифазі, в контактній імпрровізації часто використовується вільний потік інерції поза жорстким контролем.

Відчуття руху з середини. Орієнтація і увага на внутрішньому просторі тіла. Вторинна увага на формі тіла в просторі. Контактні імпрровізатори більшу частину часу проводять, концентруючи увагу у середині тіла з метою сприйняття найтонших змін ваги і забезпечення безпеки себе і партнера. Майстри, для яких сприйняття гравітації стало частиною їхньої натури можуть частіше, ніж початківці свідомо проектувати своє тіло в простір. У той же час, навіть в соло імпрровізації "контактер" часто зберігає внутрішній центр уваги і поглибленість рухом.

Використання сферичного простору. (360 градусів) Тривимірні траєкторії в просторі, спіральні, викривлені округлі лінії тіла. Ці траєкторії тісно пов'язані з фізичними завданнями підняття ваги і падінь з мінімальним зусиллям. Підйом по дузі вимагає менше м'язових зусиль, а падіння по дузі зменшує удар. Проходження за інерцією, вагою і потоком руху.

Вільний, що набирає силу, потік руху в поєднанні з поперемінним активним і пасивним використанням ваги. Контактні імпрровізатори часто роблять наголоси на безперервності руху, коли заздалегідь не відомо куди воно може привести їх. Вони можуть активно тягнути, штовхати або піднімати, слідуючи пориву енергії або пасивно дозволяти інерції захоплювати їх.

Присутність глядачів. Свідома неформальність презентації, у формі практики або джему. Наближеність до аудиторії, що сидить звичайно в колі без формально позначеної сцени. Особливо в ранні роки танець контактної імпрровізації вже відбувався, коли глядачі тільки входили в зал, так що початок вистави був невизначеним. Перформанс нагадує контактний джем, тут відсутні спеціальні сценічне світло, декорації, мізансцени, відсутність сценічного одягу.

Танцюрист - це звичайна людина. Прийняття поведінкового або природного стану речей, танцюристи, як правило уникають рухів, чітко ідентифікованих з традиційними техніками танцю і не роблять різниці між повсякденними рухами і танцювальними. Вони поправляють одяг, сміються. Кашляють, зачісуються, якщо це необхідно прямо на сцені, вони як правило не дивляться на глядачів.

Дозволити танцю відбутися. Хореографічні структури організовані в послідовність дуетів, іноді тріо чи великих груп, і майже безперервне фізична взаємодія танцюристів. Такі елементи хореографії, як організація простору, вибір теми руху, використання драматичних жестів дуже рідко використовуються навмисно. Але хореографічні форми виникають все ж з динаміки зміни учасників і неминуче виникають настрої і стани у процесі імпрровізації.

Кожен повинен бути однаково важливий. Відсутність зовнішніх знаків відмінності між танцюристами, таких як порядок виходу, тривалість танцю, костюм. Якість руху в контактній імпрровізації підсилює цей ефект.

## 5. Композиція танцю

На розвиток танцю, його малюнок, хореографічну мову мали вплив умови побуту народу, його заняття, клімат... Танцювальна мова увібрала в себе характер народу, його темперамент, кліматичні умови місцевості

**Композиція танцю** складається з ряду компонентів. До неї входить: драматургія (зміст), музика, текст (рухи, пози, жести, міміка), малюнок (переміщення пар по сцені). В композицію танцю входить – ідея, тема, музичний матеріал, сюжет, національна належність, місце дії, емоційний настрій, кількість виконавців, хронометраж. Композиція складається з ряду частин – танцювальних комбінацій.

При створенні або аналізі хореографічних творів визначають 5 основних частин:

- Експозиція – може бути чітко вираженою, або навпаки незрозумілою, затягнутою.
- Зав'язка – чіткою і яскравою, або непомітною.
- Розвиток дії – також буває наростаючим, сильним або розтягнутим.
- Кульмінація – може бути яскраво виражена, вражаюча, самою вершиною танцю, або блідою.
- Розв'язка – повинна бути підготовлена органічно всім розвитком танцю.

Вміння користуватися законами композиції і правильно використовувати їх – це є головним і одним із складних етапів в творчості балетмейстера. Тому що жоден танець не може складатись за стандартом, все залежить від таланту та уяви балетмейстера.

**Експозиція** – знайомить глядача з подіями танцю і допомагає уявити характер виконавців. В експозиції за допомогою стилю, манери виконання, костюмів та декорації, створюється образ епохи і визначається місце дії. Тривалість залежить від мети, яку вирішує постановник.

Може бути 2 експозиції – проста і розгорнута.

Проста – відкриваються куліси і на сцені стоять люди або декорації.

Розгорнута – нема нікого і починається дія.

**Зав'язка** – назва цієї частини говорить про те, що зав'язується дія, визначаються перші чіткі конфлікти, які у розвитку сюжету поступово приводять до кульмінації.

**Ступені Розвитку дії** – це та частина хореографічного твору, де розгортається певна дія.

Кількість ступенів розвитку та їх тривалість визначається динамікою розгортання сюжету, від ступеня до ступеня, динаміка повинна збільшуватись, поступово приводячи до кульмінації.

**Кульмінація** – найвища точка розвитку хореографічного номера. У кульмінації досягають найвищого емоційного ступеню динаміки розвитку сюжету та взаємовідносин виконавців.

**Розв'язка** – завершує дію танцюю. Розв'язка може бути миттєвою, несподівано завершити дії і бути фіналом твору, або поступовою. Розв'язка – це найважливіший компонент хореографічного твору. Побудувати дію твору потрібно так, щоб його зав'язка стала органічним завершенням твору.

### **Композиція і постановка танцю**

Засоби виразності танцю:

- лексика (рухи);
- костюми;
- сценічний малюнок;
- музика.

Сценічна обробка танцю:

- відчистити, відшліфувати і надати всім рухам сценічної форми, тобто виворітність, витонченість рухів та музики;
- обумовлюється кількість виконавців;
- впорядковується музичний супровід під- час виконання;

- сценічний малюнок танцю будується так, щоб зі сторони глядача, танець мав закінчену форму. Ракурси танцю при постановці треба враховувати так, щоб глядачу було зручно дивитись.

Танець як будь-який художній витвір має задум, який розвивається на протязі всієї композиції.

### **Художні прийоми, комбінації танцю:**

- прийом дзеркального відображення – використовується в сюжетних та тематичних танцях, а також ігрових сценах;
- прийом зведеного або подведеного руху використовується для емоційного сприйняття прискореного руху;
- прийом звернення уваги;
- прийом повтору – використовується для підкреслення художньої самостійності руху або танцю.

Малюнок танцю ми називаємо переміщення танцюючих по сцені. Без геометричних фігур немає танцю ні в народі, ні на сцені: круги, еліпси, паралельні лінії, діагоналі, квадрати, трикутники, спіралі – все це ми використовуємо в танцювальному малюнку.

Малюнок танцю – це розподіл танцюючих на танцювальному майданчику, площадці.

Малюнок повинен відображати думку танцю (задуманого сюжету). Він повинен розвиватися логічно. Сюжет може будуватись симетрично і асиметрично в залежності від постановника.

У масових танцях, хороводах малюнок має ведучу роль, малюнок не повинен відволікати глядача, а повинен тримати увагу, основну ідею хореографічного номеру. Малюнок повинен розвиватись від простого до складного, таким чином в момент кульмінації був самий насичений малюнок, він повинен перериватися і проходити з одного в другий, в залежності від музичного матеріалу. Танець по малюнку розвивається разом з музикою, він то заповільнюється то прискорюється, то затихає то посилюється.

### **Таким чином можна зробити висновок:**

- малюнок залежить від задумки номера;
- від його ідеї;
- від музичного матеріалу;
- від музичної форми всього твору;

## **Закон драматургії відображається в малюнку танцю, хореограф повинен:**

- логічно розвивати малюнок;
- урізноманітнити малюнок;
- використовувати принцип контрастності;
- рівномірно розміщувати малюнок по сценічній площадці;
- виділяти передній план.

### **Рекомендована література (основна, допоміжна)**

#### **Основна**

1. Лобан Т.Й. Хореографічний спадок Моріса Бежара в контексті сучасного мистецтва танцю / Т.Й. Лобан // Актуальні питання культурології. - Рівне: РДГУ, 2016. - Вип. 16. - С. 211-215.
2. Лобан Т.Й. Анатомія танцю як складова у підготовці майбутнього хореографа / Т.Й.Лобан // Актуальні проблеми культурології. - Рівне : РДГУ, 2018. - Вип. 18. - С. 83-87.
3. Волошина Л.П. Адажіо як засіб формування виконавських здібностей хореографа у вищій школі / Л.П. Волошина, Т.Й. Лобан // Актуальні питання культурології. - Рівне: РДГУ, 2019. - Вип. 19. - С. 132-136.
4. Лобан Т.Й. та Волошина Л.П. Методичні аспекти уроку з дисципліни «Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю». Актуальні питання культурології, 2019 (Вип.19). с. 126-131.
5. Лобан Т. Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю 3 курс: теоретико-методичні аспекти викладання дисципліни Т.Лобан // Хореографічні нариси ХХІ століття: поліаспектний навчально-методичний абрис: навч.-метод. посіб. / Л.А.Маркевич, Л.П.Волошина, Р.Л.Горбачук та ін. - Рівне: О.Зень, 2021. - С. 410-440.
6. Сергій Сандульський, Людмила Павлішена, Тетяна Лобан Джаз- танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук №82, том 2, 2024
7. Самохвалова А., Лобан Т., «Пластичні мотиви афро-джаз танцю у постановках концертних танцювальних номерів», (253-25). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Вип: 51, Рівне: РДГУ, 2025р. 627с.
8. Програма фахового випробування зі спеціальності 024 «Хореографія» для вступників на здобуття ступеня вищої освіти «Магістр» на основі ступеня бакалавра, спеціаліста, магістра / Л. А. Маркевич, Л. П. Волошина, І. П. Легка, С. В. Рабченко, Т. Й. Лобан, Д. І. Манелюк. Рівне: РДГУ, 2021. 18 с.
9. 11. Хореографічні нариси ХХІ століття: поліаспектний навчально-методичний абрис: навч. - метод. посіб. / [відповідальна за випуск Маркевич Л.А.]/. Рівне: О.Зень, 2021.639 с. (С.410-440).

#### **Допоміжна**

1. Акімова С.В. Тренаж і партерний тренаж: метод, реком. для студ. вищих навч. закл. (напрямок підготовки «Хореографія»). Л.: ЛДУФК, 2015.
2. Бігус О.О., Маншилін О.О., Кондратюк Д.О., Мова Л.В., Журавльова А.В., Герц І.І., Донченко Н.П., Батєєва Н.П. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. К.: Видавництво Ліра, 2016.
3. Енська О.Ю., Максименко А.І., Ткаченко І.О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020.
4. Зубатов С.Л. Стиль викладання в хореографії: навч. посіб. Київ: Видавництво Ліра-К., 2019.
5. Кінезіологія танцю колективна монографія І за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів: СПОЛОМ, 2020.
6. Колумбет О. М. Розвиток координаційних здібностей молоді: Монографія. К.: Освіта України, 2014.

7. Макарова З.М. Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва: навчальний посібник. К.: КНУКІМ, 2017.
8. Шариков Д.І. "Contemporary dance" у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. К.: КиМУ, 2010.

#### **19. Інформаційні (інтернет) ресурси**

1. Наукова бібліотека Рівненського державного гуманітарного університету <http://library.rshu.edu.ua>
2. Національна бібліотека України ім. Ярослава Мудрого URL: <http://www.nplu.org/>
3. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua>