



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Синергия театрального искусства и хореографии»

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

96,01 % авторского текста

Работа Юнусова Е.Б. к защите
рекомендована/не рекомендована

« 20 » 03 2025 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-407-118-3-1

Пельменёва Кристина Олеговна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент кафедры хореографии

Юнусова Елена Борисовна

Челябинск

2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СИНЕРГИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ.....	7
1.1 Понятие синергии и основные принципы театрального искусства и хореографии.....	7
1.2 Исторический аспект развития взаимодействия театра и хореографии в мировом искусстве.....	14
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СИНЕРГИИ ТЕАТРА И ХОРЕОГРАФИИ.....	23
2.1 Современные методы и приемы интеграции театрального и хореографического искусства.....	23
2.2 Исследование синергии театра и хореографии в мировом искусстве.....	33
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	50
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	52

ВВЕДЕНИЕ

Современное искусство стремительно развивается, находя всё новые формы и способы выражения, а также взаимодействуя между различными дисциплинами. Театральное искусство и хореография, являясь самостоятельными и уникальными направлениями, на протяжении веков вдохновляли друг друга, формируя новые стили и подходы к созданию сценического действия. Взаимодействие этих двух искусств стало неотъемлемой частью театральной сцены и открыло бесконечные возможности для создания выразительных, эмоциональных и визуально насыщенных произведений.

В последние десятилетия синергия театра и хореографии превратилась в мощный инструмент, позволяющий режиссерам, хореографам и актерам расширять границы сценического языка, исследовать новые способы выражения замысла произведения и донесения идеи до зрителя. В спектаклях, основанных на синтезе этих видов искусства, актёры и танцоры не только передают сюжетную линию через движения, но и погружают зрителя в атмосферу, где тело становится основным носителем смыслов и эмоций.

Актуальность темы обусловлена тем, что мышление современного общества претерпело значительные изменения под влиянием быстро развивающихся технологий и искусственного интеллекта. Все чаще встречаются люди с клиповым типом мышления, воспринимающие информацию фрагментарно и мгновенно. В конце XX века, с развитием компьютерных технологий и сети интернет, появился феномен турбулентности, который подразумевает увеличение скорости передачи информации, выходящей за установленные пределы физиологических возможностей человека. Это привело к зомбифицированию людей, подвергающихся политическому, идеологическому и иному информационному влиянию.

Эти изменения отразились и на сфере искусства. Использование синергии среди различных видов искусств позволяет получить многоплановое и многогранное произведение, которое гораздо эффективнее воздействует на зрителя.

Цель данной работы – исследовать процессы взаимодействия театрального искусства и хореографии, определить их взаимное влияние и раскрыть, как их синергия способствует созданию новых художественных форм.

Задачи:

- изучить понятие синергии и основные принципы театрального искусства и хореографии;
- проанализировать основные теоретические подходы к взаимодействию театрального искусства и хореографии;
- исследовать историческое развитие интеграции театральных и хореографических элементов, определить ключевые этапы и тенденции в их совместном развитии;
- изучить успешные примеры синтеза театрального и хореографического искусства в современных постановках, выявить их особенности и факторы, способствующие эффективности взаимодействия.
- рассмотреть хореографические методы и приемы, используемые режиссерами-постановщиками для создания синергии между театром и танцем.

Объект исследования: произведения хореографического и театрального искусства с характерными чертами синергизма.

Предмет исследования: синергизм хореографического и театрального искусства как условие и фактор создания новых художественных форм.

Гипотеза исследования: явление синергии в хореографическом и театральном искусстве является наиболее эффективным средством создания уникальных произведений.

Теоретическая база исследования

При изучении научных работ других авторов, было обнаружено, что тема синергии в культуре была рассмотрена Т.П. Берсеновой в работе «Синергия в культуре». Однако мы можем найти публикации отечественных авторов (Е.Н. Михайлова, Е.П. Мельникова) на темы интеграции, либо возможности использования театрализации в хореографических постановках.

Исследование проводилось на основе публикаций в научной литературе по следующим направлениям:

- рассмотрение понятия синергия статьи С.С. Хоружего «Что такое SYNERGEIA?», Д.А. Иванова «Современный взгляд на понятие «синергия»»;

- изучение исторических аспектов издания Л.Н. Смирновой, Г.А.Гальпериной, Г.В. Дятлева «Популярная история театра», С.Н.Худекова «История танцев», Н.Н. Вашкевича «История хореографии всех времен и народов», учебном пособии Т.Н. Тищенко «История хореографического искусства» и др.;

- выявление особенностей театрального и хореографического искусства: Г.Д. Алексидзе, И.А. Богданов, М. Бежар, Ю.Н. Григорович, А.Г. Колесников, В.В. Ванслов, М.А. Чехов, К.С. Станиславский, В.Э.Мейерхольд, Б.Ю. Захава и др.

Источниковая база исследования. Были использованы следующие группы источников:

- балетные спектакли: «Красная Жизель» Бориса Эйфмана, «Щелкунчик» в постановке Ю.Н. Григоровича, «Щелкунчик» – версия Мориса Бежара, «Белая тьма» Начо Дуато;

- мюзикл «Notre Dame de Paris».

Теоретические методы исследования: анализ, периодизация, сравнение, обобщение, систематизация, реферирование.

Практические методы исследования: изучение и анализ творческого опыта, сравнение.

Новизна и значимость исследования.

Теоретическая значимость работы заключается в детальном рассмотрении понятия синергии и особенностей его применения в творческих постановках в области хореографического искусства.

Практическая значимость исследования отражается в возможности использования полученных результатов исследования в дальнейшем изучении проблемы синергии театрального и хореографического искусства, а также при создании новых хореографических произведений и творческих проектов в области хореографического искусства.

Выпускная квалификационная работа содержит введение, две главы, заключение и список использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СИНЕРГИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ

1.1 Понятие синергии и основные принципы театрального искусства и хореографии

Этимология слова «синергия» в переводе с греческого означает «соработничество», «согласованное действие». По версии С.С. Хоружего, оно появляется в период эллинизма, когда «синкретический разум поздней античности действовал в модусе слияния и синтеза» [30]. Однако данное понятие практически не использовалось, из-за изобилия мистических и философских учений. В качестве теологической концепции термин синергизм получил распространение и конкретизацию в христианстве и описывал отношение между человеком и Богом. Согласно этой концепции, человек способен содействовать своему спасению, соучаствовать в нем, т.е. объединять свои усилия вместе с богом. «Как явствует отсюда, синергия, или же встреча и соработничество человеческих и Божественных энергий, есть решающая предпосылка достижения цели христианской жизни.» [30].

Термин «синергия» получил широкое распространение практически во всех естественных науках: физике (эффект слияния кварков), биологии (для описания сложных межклеточных взаимодействий), химии (существуют синергические эффекты взаимодействия определенных веществ), медицине (кумуляция или обоюдная работа различных органов в здоровом состоянии или в некоторых случаях при болезни), социологии, экономике и т.д. [13].

В 1960-х годах Дж. Фред Венстон вводит понятие «синергия» в сферу экономики и трактует её как: «Взаимодействие двух или более компонентов системы в которой суммарный эффект больше чем простая сумма компонентов» [32].

Отечественный автор Д.А. Иванов определил понятие синергия как взаимодействие двух или более факторов (элементов) системы, нацеленное на появление особых системных свойств, не присущих её элементам по отдельности [13].

Таким образом, термин синергия используется для определения совместного действия, которое производят отдельные элементы. В этом случае получаемый результат начинает превышать результат, который способна давать раздельная работа этих элементов.

Исходя из определения синергии, можно выделить следующие ее преимущества [9]:

–Эффективность.

Совмещение знаний, ресурсов и опыта способствует улучшению качества работы и результатов. Коллективные идеи, возникающие в ходе сотрудничества, обеспечивают более высокие достижения, чем индивидуальное мышление. Это позволяет находить наиболее оптимальные и эффективные решения проблем.

– Креативность.

Каждый участник вносит свою идею, в результате рождаются неожиданные идеи решения вопросов. А это приводит к значительному продвижению на пути достижения целей.

– Расширение кругозора.

Совместная работа способствует обмену опытом и знаниями, что позволяет каждому участнику расширить свой кругозор и глубже понять проблему, рассматриваемую с разных точек зрения [9].

Данные преимущества идеально подходят для реализации синергии в сфере культуры, искусства и творческой деятельности. При рассмотрении синергии в данной сфере, мы можем сказать, что это сочетание различных видов искусства, которые взаимодействуют друг с другом и создают новые произведения, которые становятся более выразительными и уникальными благодаря сочетанию различных элементов.

Театральное искусство и театрализованные постановки зачастую совмещают в себе множество видов искусств, такие как музыка, литература, поэзия, живопись, и, конечно же, хореографии.

Театр в переводе с греческого (theatron, от theasthai – созерцать): 1) в древности та часть здания, где сидели зрители; 2) здание, в котором представляются драматические произведения, театральные пьесы; 3) место происшествия или действия, напр. театр военных действий; 4) анатомический театр: место, где производятся анатомические работы и читаются лекции по анатомии [19].

Театр объединяет в себе много видов искусств: музыку, архитектуру, литературу, живопись, балет, фотографию. Главным инструментом театрального искусства является актёр, его действия, голос, умение донести суть происходящего на сцене до зрителя. Актёром не всегда является человек, иногда его может заменять кукла или некий предмет, который в умелых руках человека действует и доносит определённый смысловой посыл до людей, присутствующих на спектакле. Театральное представление – это всегда зрелище, которое вызывает активный интерес, сосредоточенное внимание, людей, созерцающих происходящее.

Рассмотрим же основные принципы театра [12]:

1. Театр – искусство коллективное.

Первое, на чем останавливается наше внимание, когда мы думаем о специфике театра, – это то существенное обстоятельство, что произведение театрального искусства - спектакль - создается не одним художником, как в большинстве других искусств, а многими участниками творческого процесса. Поэтому подлинным творцом в театральном искусстве является не отдельный человек, а коллектив - творческий ансамбль.

2. Театр – искусство синтетическое.

Театр – синтез многих искусств, которые взаимодействуют между собой. Здесь тесное взаимодействие многих видов искусств друг с другом (литература, музыка, вокал, хореография, живопись, актёрское искусство).

При выполнении этой театральной функции произведение любого из искусств, приобретает новое для него театральное качество.

3. Актер – носитель специфики театра.

Если все виды искусства в спектакле видоизменяются, то актёрское искусство здесь по своей природе остаётся актёрским. Театр – это искусство актёра. Актёр неотделим от театра, а театр неотделим от актёра. Вот почему актёр – носитель специфики театра. Актёр является творцом и инструментом, а действие является материалом для осуществления образа [25].

Только актерское искусство театрально по своей природе (все остальные составляющие спектакля могут существовать и отдельно от театра, чего мы не можем сказать о актёрском искусстве). В театре и драматург, и режиссер, и декоратор, и музыкант говорят со зрителем через актера или в связи с актером.

4. Действие – основной материал театрального искусства.

Материалом в актёрском искусстве, при помощи которого актёр создаёт свои образы, является действие, так как оно есть главный возбудитель сценического переживания. Именно в действии объединяются в одно целое – мысль, чувство, воображение и физическое поведение актёра. Действие – это волевой акт человеческого поведения, направленный к определённой цели. В действии наиболее наглядно проявляется единство физического и психического. Поэтому действие служит основным материалом в актёрском искусстве и определяет его специфику [20].

5. Драматургия – ведущий компонент театра.

Пьеса – основа спектакля, становится средством театральной выразительности – художественным словом и приобретает ведущие значение в театральном искусстве. Драматургия воздействует на театр, а театр воздействует на драматургию, образуется взаимодействие, каждой по себе не работает в театре. Главная задача театра при постановке спектакля –

пользуясь пьесой в творческом содружестве с драматургом, воспроизвести действительную жизнь и раскрыть её наиболее существенные стороны. Для этого необходимо знать, как драматургу, так и театру жизнь и действительность.

6. Творчество актера – основной материал режиссерского искусства.

Главная задача режиссёра – это творческая организация целостного спектакля. Режиссёр концентрирует в себе творческую волю и цель всего коллектива (актёр, художник, осветитель, звукорежиссёр, костюмер, гримёр и т.п.). Работа с актёром составляет самую большую часть режиссёрской работы по созданию сценического произведения [24].

7. Зритель – творческий компонент театра.

Спектакль, песня и другой вид сценического произведения окончательно формируется под прямым и непосредственным действием зрителя, он как бы тоже участвует в его создании, в процессе самого творчества. В театре между актёром и зрителем происходит прямое, непосредственное взаимодействие. Каждое слово актёра и движение тут же находит отклик в зрительном зале. Это чувство связи со зрителем, как процесс самого творчества, так и процесс его восприятия, при этом процесс самого восприятия в театре является коллективным, массовым.

Рассмотрев семь основных принципов театрального искусства, мы можем прийти к выводу, что театр синтетическим слиянием других видов искусства. Тем не менее, немаловажную роль при постановке театрализованного представления огромное значение имеет пластика и хореография. Хореографические композиции возносят сценическое действие в новую эмоциональную сферу, часто способствуют раскрытию главной мысли спектакля, способствуют развитию и продолжению действия спектакля, помогают в раскрытии ключевых образов.

Хореографическое искусство или хореография (от греческого слова χορεία – хороводная пляска и γράφω – записывать) рассматривается в качестве:

1) танцевальный текст (пример хореография балета «Спящая красавица») или совокупность текстов, выделяемых по какому-либо признаку:

- лексическому (классическая хореография, народная хореография),
- хронологическому (хореография спектаклей эпохи драмбалета, современная хореография),
- принадлежности конкретному автору.

2) в широком смысле – обобщённое обозначение танцевального искусства и танцевальной культуры в целом как совокупности исполнительства, педагогики и балетмейстерского творчества [19].

Хореографическое искусство – комплексное явление, включающее балета, бальные танцы, народные танцы, современные танцы и т.д.

Данный вид искусств выражает художественный образ через присущие только этому виду искусства выразительные средства: пластику человеческого тела, танцевальную лексику, рисунок танца, музыку, сценическое оформление танца.

Несмотря на свободу творчества хореографа-постановщика, существуют законы, которым должна подчиняться хореография [29]:

I. Закон целостности.

Этот закон позволяет воспринимать хореографическое произведение как единое целое, где все компоненты — композиция, оформление, исполнение — объединены и гармонично сочетаются. Важную роль в создании целостности играет чувство меры и вкуса хореографа, что проявляется в единстве оформления, технике исполнения, выразительности, и качестве музыкального сопровождения.

II. Закон контраста.

Контраст необходим как в построении, так и в творческом процессе создания образа. Он предполагает сочетание противоположностей, резкое изменение в темпе, ритме, рисунке, лексике, что создает развитие и избегает монотонности. Характер контраста следует продумывать

тщательно, чтобы избежать излишних повторений и добиться динамичности.

III. Закон новизны.

При создании хореографической композиции важно развивать эстетическое восприятие и передавать авторское видение мира через танец. Новаторство, оригинальный подход к теме и выразительным средствам необходимы для живости и оригинальности хореографического номера.

IV. Закон зрительского восприятия.

Учет восприятия зрителя важен для успеха композиционного решения. Хореограф должен представлять себя в зале и видеть сцену глазами зрителя, равномерно распределяя действие по сцене или акцентируя его в определенных местах для правильного восприятия. Это помогает привлечь внимание зрителя и создать эстетическое впечатление. Знание этой закономерности позволяет осознанно вызывать у зрителя нужное эмоциональное состояние, используя баланс или нарушая его для создания художественного эффекта.

V. Закон драматургического построения.

Драматургия предполагает логичное развитие действия: танец должен иметь начало, развитие и завершение. Каждая часть усиливает выразительность и зрелищность последующей, создавая целостность. Постановщик должен детально продумать драматургию, чтобы тема и идея стали понятны зрителю. В ходе подготовки создается композиционный план, который включает место и время действия, описание декораций, хореографическую форму (монолог, дуэт и т.д.), а также музыкальные характеристики и хронометраж, что служит основой для создания музыки и постановки произведения.

На основании данных принципов и законов построения двух видов искусств мы можем отметить некоторые сходства. И хореографическое и театральное искусство относятся к синтетическим видам искусства и включают в себя драматургическое построение произведения, важную

роль при постановке конечного произведения играет композиция (мизансцены), а также оценка зрительского восприятия. Однако, различия хореографии и театрализации дают возможность для синергии, то есть объединения для создания наибольшего эмоционального эффекта от произведения.

1.2 Исторический аспект развития взаимодействия театра и хореографии в мировом искусстве

При рассмотрении исторического развития взаимодействия театрального искусства и хореографии в искусстве, мы будем основываться на общепринятой периодизации истории мировой культуры:

1. Первобытная культура.
2. Древний мир.
3. Средние века (V-XIV вв.).
4. Возрождение или Ренессанс (XIV-XVI вв.).
5. Новое время (к. XVI-XIX вв.).
6. Новейшее время (к. XIX-наст. время).
1. Первобытная культура.

При рассмотрении источников об истории формирования театра, мы не обнаружили сведения в данном временном промежутке. Чего не скажешь о зарождении танца.

Как описал в своей книге Н.Н. Вашкевич: «Искусство пляски древнее всех видов искусств, потому что первоисточник пляски есть жест, а жест есть самый простой, а потому и первый способ, которым воспользовался перворожденный человек для выражения своих душевных и физических переживаний. Это первый дар, который открыл в себе человек» [6].

Движение и действия были единственным выражением при коммуникации и «молитвы» древним божествам. Встречается понятие «мимическая молитва», которое означает молитву всем телом. Танец как

часть религиозного культа, мог сопровождаться топотом, хлопками.

Согласно Н.Н. Вашкевичу религиозные пляски подразделяются на культовые (благодарность и прошение), обрядовые (церемонии священного характера и обряда) и мистические (достижение состояния транса) [6].

2. Древний мир.

Древняя Греция считается колыбелью искусств, и различным его видам особое место в культуре древнегреческого общества. Здесь мы и можем впервые встретить первые пересечения между танцем и театром на народных гуляниях дионисиях, посвященных богу Дионису. Эти народные празднества происходили несколько раз в году. На них пели хвалебные песни Дионису, которые назывались дифирамбами, которые стали основой для формирования первого театра, и исполнялись культовые пляски.

Из торжественной части праздника родились первые театральные представления: трагедия – из торжественной части, комедия – из веселой и шутливой [23].

По мере развития греческой трагедии ее основой стали повествования, основанные на сюжетах из мифологии, считалось, что в ней имелась глубокая художественная выразительность. По мере развития трагедия перешла в чисто литературный жанр, а большое распространение получила «новоаттическая комедия», которая включала в себя бытовую драму [23]. В театрализованных постановках присутствовал сценический танец, который исполняли актеры в масках. Зачастую танец состоял из декоративных движений. Декоративные движения – аксессуарные, не имеющие идейного повода, служащие иногда для наполнения пауз, вступления и финала [6].

Немного позднее в действие пьес стали вводиться некоторые элементы танцев, поэтому актерам нужно было учиться хорошо владеть своим телом. Так же кроме актеров важной составляющей древнегреческих пьес являлся хор, который исполнял не только вокальные, но и

танцевальные партии. Движения и форма хороводов, сопровождавших театр, имели эстетическую и символическую функцию. Встречаются упоминания о том, что великие древнегреческие драматурги Эсхил и Софокл танцевали публично на сцене в своих трагедиях [6].

В Древнем Риме хореография становилась частью массовых представлений, таких как пантомима и театральные игры. Римляне включали в представления акробатические элементы и мимическую хореографию, что значительно отличалось от драматического характера греческого театра. В последующем мимическая хореография переросла в пантомиму.

Это был вначале драматический танец одного танцора, изображавшего различные роли и драматические ситуации, которые изображались мимически под аккомпанемент или одной музыки, или хора. Такие пантомимы послужили началом балета, в императорское время имевшего большое значение и вытеснившего со временем все виды сценического искусства. Пилад и Битиллос на основе пантомимы создали новое направление, балет, в котором играли только жестами, танцами и личной мимикой, без использования масок.

Пилад так же ввел впервые кордебалет, то есть массовые танцы, которые дополняли и поясняли действия главных персонажей и прекрасно объясняли ситуации, соотношения и даже завязку целой пьесы [6].

3. Средние века (V-XIV вв.).

Средневековый театр находился под влиянием церкви, что определяло ограниченные возможности для развития театрального и хореографического искусства. Церковь запрещала театральные и танцевальные постановки, считая их проявлением язычества.

Однако хореография не исчезла, а сохранилась в народных традициях: танцы исполнялись на праздниках, ярмарках и карнавалах, становясь важной частью народных представлений [16].

Главными исполнителями на данных мероприятиях были

«профессиональные забавники», т. е. гистрионы. Во Франции их называли «жонглеры», в Германии – «шпильманы», в Польше – «франты», в Болгарии – «кукеры», в России – «скоморохи». Поначалу гистрионы были универсальными артистами, которые и пели, и танцевали, и рассказывали сказки, и играли на разных музыкальных инструментах, и проделывали еще много всяких трюков.

Но позднее искусство гистрионов расслоилось по творческим отраслям: комики-буффоны, рассказчики, певцы, музыканты-жонглеры и трубадуры.

На праздниках, ярмарках, карнавальных шествиях и представлениях выступления гистрионов соединяли элементы театра, гротескные танцевальные фигуры, а сами танцы приобретали юмористический и сатирический характер.

В это время также появляются литургические драмы, которые были созданы церковью с целью пропаганды и способа противостояния народным гуляниям [23].

Литургические драмы разыгрывали сами священники, поэтому для них была характерна латинская речь, напевность церковной декламации, которая слабо воздействовала на прихожан. Церковники приняли решение о том, чтобы приблизить литургическую драму к жизни, что привнесло элементы, изменившие религиозную направленность жанра.

Постепенно все библейские легенды подверглись поэтической обработке и перешли на бытовой язык, более понятный для народа. В качестве исполнителей наряду со священниками выступали и гистрионы.

С привлечением гистрионов, литургическая драма стала включать в себя вставные сценки, которые отвлекали внимание от серьезного духовного содержания и предоставляли зрителям минуту развлечения. Эти сценки, часто наполненные бытовыми и комическими элементами, стали называться интермедиями. Термин «интермедия» происходит от латинского слова «intermedium», которое состоит из двух частей: «inter»

(между) и «medius» (середина, средний). Таким образом, «intermedium» буквально означает «что-то, находящееся между» или «промежуточное». Это хорошо отражает суть интермедий, которые вставляются между основными частями действия, чтобы развлечь зрителя. Хотя они и не включали полноценные танцевальные номера, в них использовались ритуальные движения и пляски [16].

4. Возрождение или Ренессанс (XIV-XVI вв.).

Эпоха Возрождения принесла возрождение интереса к античной культуре, что отразилось на театральном и хореографическом искусстве.

Этот период развил бытовой танец, превратив его в сценический. Он стал вехой, от которой ведёт свой отсчёт история балета, даст в Италии, а затем во Франции первые примеры спектаклей, называемых балетами. Эти спектакли стали синтетическими представлениями, включающими танец, музыку, вокал, словесные монологи [14].

Началом балетной эры во Франции следует считать 1531 г. В этом году состоялось первое балетное представление, творцом которого был итальянец Бальтазарини. Екатерина Медичи, не жалея денег, поручила ему устроить грандиозный праздник по случаю бракосочетания любимца короля, герцога Жуайеза, с Маргаритой Лотарингской. Бальтазарини создал нечто невиданное и совершенно новое. Он поставил первую оперу балет под названием «Комический балет королевы» («Цирцея»). Главная заслуга «Цирцеи» заключалась в том, что при её постановке впервые действия исполнителей были определены драматургией и идеей, а хореографические дивертисменты дополняли смысл постановки. В балете была общность идеи, и сцены вытекали последовательно одна за другой, передавая аллегорические и символические значения, отражая идеи Ренессанса [31].

В Англии утвердился свой придворный театр. В театре после комедии или трагедии обязательно исполнялся танец или комическая танцевальная сценка. За драматическими пьесами, ставившимися во

дворце, непременно следовала «маска» – комедийный дивертисмент, где фигурировали образы из античности, и волшебной сказки, а центральный большой танец исполнялся всеми присутствующими дворянами.

Маска обычно создавалась к какому-нибудь важному событию, связанному с личностью монарха: брак, рождение наследника престола, коронация, победа в военной кампании и т.д., что и определило центральную фигуру маски – фигуру монарха, который пассивно или активно участвовал в маске и в композиционном плане являлся ее объединяющим элементом. Однако, к концу XVI в. маска вышла за пределы дворца и, оставаясь зрелищем для просвещенной публики, претерпела значительную трансформацию, расширив тематику и изобразительные средства.

Жанр маски – один из первых опытов создания в Англии хореографического театра. Танцмейстеры в течение многих недель обучали своих воспитанников, т.к. маска предполагала умение четко и энергично выполнять танцевальные движения. Кульминацией спектакля всегда становился небольшой интерактив, когда исполнители «выхватывали» гостей особ и продолжали танцевать вместе с ними [23].

5. Новое время (конец XVI-XIX вв.).

В Новое время театр и хореография переживают важные преобразования. В XVII веке Людовик XIV основал Королевскую академию танца, благодаря которой французский балет получил развитие как профессиональный жанр.

В конце XVI века Кардинал Ришелье – искусный государственный деятель при Людовике XIII, заказал постановку балета «Успехи французского оружия». Этот балет впервые исполнялся на сцене, приподнятой над залом и отдалённой от него рампой. Это новшество открыло перед исполнителями более широкие возможности для движения, танцоры стали лучше видны зрителям [14].

В XVII веке появился новый жанр – комедия-балет. Его основателем

был Жан Батист Мольер, великий французский драматург, актёр, режиссёр. Он оригинально соединил музыку, танец и действие, внёс в жанр комедии балета глубокую содержательность. Балет-комедия: актёры играли комедию, но в конце каждого акта вставлялась танцевальная сцена, являвшаяся составной частью всего драматического действия. Это единство прослеживается в лирической и музыкальной трагедии, где танцевальные сцены превращаются в дивертисменты [14].

В эпоху просвещения прошла реформа балета, осуществлённая Жаном Жоржем Новерром, Гаспаро Анджьолини и частично Францем Гильфердингом. Новерр ввел термин «действенный балет». Он утверждал, что танцевальное действие должно быть осмысленным и эмоционально – выразительным. Темы для своих балетов Новерр брал из античной литературы, истории, мифологии. Еще одной реформой Новерра стало введение в балетное действие пантомимы. Так, он снял маски с танцоров, чем сделал танец более выразительным и понятным для зрителя. До этого танцовщики выходили на сцену в масках.

Новерром была установлена окончательная формула для определения смысла, значения и составляющих частей балета. Эта формула выразилась тем, что построение нового рода зрелища – балета должна состоять из трёх главных связанных между собой материалов: драмы (сюжета), мимики (пантомима), и выразительности танцев [14].

Балетное действие строилось по законам драмы, то есть могло уложиться в один или несколько актов, имело завязку, развитие и развязку, свободно владело контрастами чувств, сталкивало характеры и судьбы, знало разные типы конфликтов. Но теперь это действие балет воплощал с помощью собственных выразительных средств.

В XIX веке наступает золотой век классического балета. Русская императорская труппа под руководством Мариуса Петипа создает шедевры балетного искусства: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик».

Театр и хореография здесь соединены настолько органично, что танец становится основной формой выражения сюжета, а хореография становится важной частью драматургии [14].

6. Новейшее время (конец XIX-настоящее время).

Конец XIX – начало XX века ознаменовались новаторскими подходами в хореографическом искусстве. Под влиянием идей модернизма и авангардизма танец выходит за пределы классических канонов, приобретая новый язык движений. Начинается развитие современного танца (модерна), возникновение новых стилей и техник, таких как контемпорари, неоклассика и экспрессионизм. Хореографы начинают искать новые способы выражения идей, концепций и эмоций через движение, стремясь сломать устоявшиеся формы и создать более глубокие, экспрессивные постановки [31].

Театральные постановки также обновляются: в начале XX века появляются перформансы, в которых танец, театр, музыка и визуальные эффекты объединяются в единое произведение.

Взаимодействие театра и хореографии становится многослойным: современные художники экспериментируют с пространством, временем, создают синтетические формы искусства, используя возможности мультимедиа и цифровых технологий.

Современный театр активно использует танцевальные элементы, экспериментирует с хореографией, интегрируя её в театральное действие на новом уровне, а современные формы перформанса становятся открытыми для любого выражения и смешения [33].

Выводы по первой главе.

В рамках изучения теоритических аспектов, согласно тематике исследования, были рассмотрено определение термина синергия в работах отечественных и зарубежных авторов. Несмотря на отличие в толковании, мы можем определить синергию, как взаимодействие различных элементов, создающее эффект, превышающий сумму их индивидуального

воздействия.

Применение синергии в творчестве позволяет совместить знания, идеи, особые черты и выразительные средства различных видов искусств. В результате «синергетический эффект», а в данном случае – это усиленное художественное произведение, которое оказывает более глубокое эмоциональное воздействие на зрителей. Возникает катарсис, т.е. процесс высвобождения эмоций и нравственного возвышения, при восприятии произведений искусства.

При рассмотрении театрального и хореографического искусств мы определили, что несмотря на общие черты (целостность, драматургическое построение, мизансцены, обязательное наличие зрителя и др.) различия хореографии и театрализации дают возможность для синергии.

Рассмотрев исторический аспект, мы определили, что на протяжении истории театр и хореография не раз переплетались, образуя новые направления. В разные эпохи роль хореографии в театре варьировалась от декоративного элемента до ключевого средства выражения сюжета.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СИНЕРГИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ

2.1 Современные методы и приемы интеграции театрального и хореографического искусства

Современное искусство стремится к объединению, среди которых особое место занимает интеграция театрального и хореографического искусства. Взаимодействие и синергия данных видов искусства не только украшает и обогащает идею произведения, будь-то спектакль, театрализованное представление или концертная программа.

При постановке сценического действия режиссеры-постановщики используют выразительные средства хореографии, такие как пантомима, жесты, рисунки (мизансцены) и соблюдение музыкального ритма. В зависимости от идеи подбираются костюмы и определенная лексика [4].

1. Театрализованные представления.

Говоря о театре и хореографии в нём – как правило, это небольшие танцевальные зарисовки, так же встречаются отдельные номера, являющиеся одним из элементов всего действия, как например, в концертных программах. Широкое распространение, в рамках концертных программ, получил прием дополнения номера [34]. Суть приема заключается в объединении групповых и сольных исполнителей разных жанров. С помощью данного приема в номер дополняется танцевальной группой, что создает массовую мизансцену, добавляет яркости и подкрепляет идейное содержание (задумку режиссера) номера. Как упоминает в своих работах К.А. Панько: «Такая группа чаще всего – полноценный участник номера или яркая необходимая его составляющая творческая единица» [34].

Кроме того, хореография активно используется в качестве монтажа, создавая переходы между эпизодами или служа лейтмотивом (отражением

основной идеи или мысли, которая повторяется) всей постановки. В театрализованных представлениях танцевальные композиции могут выступать в роли экспозиции, сразу погружая зрителя в атмосферу события, или же служить финалом, который завершает спектакль, подводя итоги и оставляя у зрителей яркое и запоминающееся впечатление. Такое использование танца не только оживляет сценическое действие, но и придает ему дополнительную эмоциональную глубину [22].

В некоторых случаях хореографическая часть представления играет вспомогательную роль, добавляя зрелищности, насыщенности и красочности. Она позволяет усилить восприятие основных сцен и делает саму постановку более доступной для зрителей, облегчая их понимание и осмысление происходящего. Помимо этого, зрителям становится проще проникнуться эмоциональным состоянием персонажей, переживать моменты их внутреннего поиска или кульминации [27].

2. Эстрадные шоу-программы.

Одним из быстроразвивающихся видов сценического исполнения мы можем назвать эстраду. В этом направлении встречается синтез всех видов искусств и их ответвлений. Однако, мы обратимся к разновидностям эстрадных номеров, в которых сочетаются театральное и хореографическое искусство. Эстрадный номер является краткой, до 10 минут, законченной и самостоятельной единицей, что позволяет нам рассмотреть его в отдельной категории [3].

В режиссуре эстрадного номера большое значение имеют яркость, зрелищность, комическое начало, трюк и актерская игра. Если мы говорим об эстрадном танце, то под этим понятием подразумевается короткий номер, который проявляется в разновидностях жанров собственно хореографического искусства (классический, народный, историко-бытовой, характерный, бальный, модерн, джаз-танец, стэп и т. д.). Поэтому эстрадный танец часто стремится ввести в структуру номера трюк [3].

Наиболее интересным и захватывающим для зрителя жанром по

праву можно считать танцевальные шоу-программы, или, иначе говоря, шоу-балет. В буквальном смысле «шоу» – это представление, зрелище [32].

Одной из главных причин популярности танцевальных шоу является их зрелищность, интерактивность, презентационность, манипулятивность и маркетинговая прагматичность, карнавальность и ориентация на получение удовольствия/удовлетворения зрителя. Каждое представление направлено на создание мощного эмоционального воздействия, вызывая у зрителей яркие впечатления и переживания.

Впечатляющего эффекта выступлений профессиональные коллективы добиваются благодаря гармоничному сочетанию нескольких ключевых составляющих: танцевальной, актерской и музыкальной. Хореография в шоу-программах часто выходит за рамки определенных направлений танца, обогащаясь элементами театрализации, пластического экспрессионизма и пантомимы, что усиливает выразительность номеров. Немаловажную роль играет и взаимодействие артистов с пространством сцены, динамика движений и ритмическая структура постановки.

Сценические эффекты и художественное оформление являются неотъемлемой частью шоу-балета, дополняя и подчеркивая смысловую и эстетическую концепцию выступления. Костюмы, декорации, выбор особого музыкального сопровождения, объединенные общей идеей постановки, создают уникальную атмосферу и дарят зрителям возможность наслаждаться красотой увлекательного шоу. Музыка, в свою очередь, служит не только фоном, но и мощным эмоциональным инструментом, задающим тон и ритм действию, формирующим художественный образ [4].

Кроме того, важной частью в шоу-программах является использование современных мультимедийных технологий. Световое оформление, экраны, лазерное и огненное шоу, использование голограмм и других визуальных эффектов позволяют создать объемное, захватывающее пространство спектакля. Технологические инновации делают

представления более динамичными и эффектными, а зрители погружаются в фантастический мир, где границы между реальностью и сценой становятся размытыми.

Выразительный арсенал эстрадной хореографии используется в других жанрах эстрады, таких как оригинальный и эстрадно-цирковой (спортивно-цирковой) жанры. К оригинальному жанру относится и пантомима.

3. Пантомима.

Пантомима – это особый вид сценического действия, в котором исполнитель (мим) выражает смысл исключительно через пластику тела, мимику и движения.

В отличие от традиционного драматического театра, пантомима создает выразительные образы и сюжетные линии исключительно с помощью движений и пластики. Этот жанр включает в себя элементы актерской игры, ритма, координации движений и пластического выражения. [3]

В пантомиме, как оригинальном жанре, предметом искусства становится специфическая, отточенная и выразительная пластика артиста. С помощью движений тела создаются обстоятельства сценического действия, включая время, место и взаимоотношения персонажей. Чаще всего исполнители обходятся без декораций и реквизита: мим самостоятельно формирует воображаемое пространство, взаимодействует с несуществующими предметами и вступает в «диалог» с воображаемыми собеседниками. Благодаря этому у зрителя создается полная иллюзия присутствия объектов, хотя они не имеют материального воплощения.

Чтобы подчеркнуть выразительность пластики, артисты пантомимы традиционно выступают в облегающем костюме, который не скрывает динамику движений. Дополнительным элементом может служить грим, например, белый грим на лице, который помогает выделить мимику и делает выражение лица более контрастным и выразительным.

Стилевые движения в пантомиме представляют собой не просто жесты, а тщательно разработанные пантомимические трюки, основанные на приеме создания иллюзии. Одним из самых распространенных приемов является «шаг на месте» – техника, при которой артист визуально создает ощущение движения вперед, оставаясь на одном месте.

Эта особая техника выполнения шага создает у зрителя полное впечатление перемещения в пространстве.

Помимо шага на месте, в пантомиме существует множество других характерных движений, каждое из которых требует высокой точности исполнения. Среди них: стена, проход вдоль стены, клетка, облокачивание, подъем и спуск по лестнице, шаг против ветра, полет птицы, огонь [3].

Эти движения служат основой многих пантомимических номеров. Однако важен не столько сам набор движений, сколько их принцип построения. Фундаментальным принципом построения пантомимического действия является так называемая «волна от динамической точки». Динамическая точка располагается в области солнечного сплетения, именно от нее начинается первоначальный толчок, который затем распространяется по телу и завершает движение жестом. Этот принцип делает движения мима наиболее выразительными, отличая их от бытовой пластики [3].

Еще одним из наиболее интересных приемов в пантомиме является «превращающиеся предметы», о котором подробно писал И.А. Богданов. Суть этого метода заключается в том, что артист с помощью движений создает воображаемые объекты, которые затем «превращаются» во что-то совершенно иное, меняя свой смысл. Например, мим может изобразить, что держит в руках трость, а затем, изменив несколько деталей в движении, превратить ее в змею.

Контраст между исходным предметом и тем, во что он превращается, усиливает эффект неожиданности, вызывая у зрителей яркие ассоциации. Чем неожиданней переход от одного объекта к другому, тем сильнее

воздействие на аудиторию. Этот прием делает номера более увлекательными, а зрителей — активными участниками процесса, поскольку им предлагается разгадать «пластическую загадку» [3].

4. Мюзикл.

Одним из ярчайших примеров синергии театрального и хореографического искусства является мюзикл, который, как правильно отмечает К.А. Панько, представляет собой музыкально-драматический жанр, объединяющий три ключевых компонента: слово, музыку и хореографию. Эти элементы взаимодействуют друг с другом, создавая уникальную форму театрального искусства, где каждый из компонентов способствует полноценному раскрытию идеи. Такое гармоничное сочетание позволяет не только эффективно передавать динамичность сценических действий, но и решать сложные драматургические задачи, используя все доступные художественные средства, что делает восприятие произведения более многослойным и насыщенным [34].

Особенность мюзикла, как подчеркивает Е.А. Ежова, заключается в развитой танцевальной драматургии, где хореография становится не просто элементом, дополняющим музыку и текст, но важнейшим средством выражения эмоций, чувств и внутренних переживаний персонажей. Хореография в мюзикле может быть использована для более глубокого понимания мотивации героев, а также для выявления их психоэмоциональных состояний. В этом жанре танец является полноценным языком, на котором герои могут говорить, выражать свои чувства, переживания, внутренний конфликт и развитие [10].

К примеру, в мюзикле часто применяются выразительные движения, такие как жесты, походка, пластика тела, которые помогают раскрыть особенности каждого персонажа. Эти хореографические элементы могут быть использованы для передачи тонких нюансов характера героя или его внутреннего состояния. Когда режиссер и балетмейстер ставят перед собой задачу максимально полно раскрыть мотивацию персонажа, они

прибегают к языку пластики тела, чтобы углубить понимание зрителем эмоциональной составляющей сцены [10]. Это могут быть как сольные танцевальные номера, которые фокусируют внимание на переживаниях одного героя, так и ансамблевые сцены, в которых через взаимодействие нескольких персонажей раскрывается сложная динамика отношений.

Одним из наиболее ярких примеров использования хореографии для создания атмосферы и погружения зрителя в нужное время и пространство является выстраивание массовых номеров, основанных на определенных бытовых, социальных или профессиональных движениях.

Это могут быть как стилизованные бытовые движения, так и танцевальные формы, отражающие особенности повседневной жизни разных эпох. В работах Е.А. Ежовой в качестве примера был приведен киномюзикл «Семь невест для семи братьев» [10]. Балетмейстер использует медленные и тяжелые взмахи топора в танце дровосеков. Эти «бытовые» движения придают танцевальным номерам подлинность, создают определенный образ эпохи и пространства, в котором разворачивается действие, и усиливают зрелищность постановки.

Хореография в мюзикле также играет важную роль в создании общего настроения и атмосферы спектакля. Используя разнообразные танцевальные стили и формы, балетмейстеры могут передавать настроение сцены, от комического до трагического, от легкости и радости до тяжести и страха.

Все эти элементы служат не только украшением спектакля, но и его неотъемлемой частью, поддерживающей и усиливающей основные идеи и темы произведения. Благодаря хореографическим номерам зритель может лучше понять внутреннее состояние героев, переживать их радости и беды, а также почувствовать себя частью того мира, в который его вовлекает мюзикл.

5. Театр танца.

Мы не можем обойти вниманием и такое направление, как театр

танца. Обращаясь к «Международному словарю современного танца», мы встретим следующее определение термина: «Театр танца – это объединение подлинного танца и театральных методов сценического исполнения, которая в отличие от классического балета, отличается от себя посредством намеренной ссылки на реальность» [28]. Это означает, что театр танца не просто сочетает элементы хореографии и актерского мастерства, но стремится отразить реальные переживания и события, используя пластическое выражение эмоций.

А по мнению Н.А. Урсеговой и А.Л. Рудневой театр танца определяют, как направление, в котором границы между театром и танцем смешиваются, сочетая в себе образность, чувства и воображение.

Исходя из определений, мы можем выделить следующую особенность данного направления. Театр танца ориентирован на пластическое выражение человеческого опыта и эмоций, часто обращаясь к актуальным темам и проблемам современности, поэтому увлекает не только эстетикой движения, но и к глубинным эмоциональным откликом зрителя [28].

Зарубежные исследователи отмечают, что театр танца, как правило, не имеет четкого повествования, в привычном смысле этого слова. В отличие от традиционного театра, где сюжет развивается по классической драматургической структуре (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, финал), театр танца строится на последовательности сцен, основанных на конкретных ситуациях, конфликтах, страхах и впечатлениях. Это делает его гибким инструментом для передачи многозначных смыслов, которые могут варьироваться в зависимости от восприятия зрителя [28].

Еще одной важной характеристикой театра танца является отсутствие завершенности и целенаправленности в традиционном понимании. Это обусловлено тем, что многие постановки создаются непосредственно в процессе работы: танцовщики импровизируют,

исследуют движения, а затем лучшие элементы отбираются и монтируются в единое сценическое действо.

Такой метод работы позволяет добиться органичности и спонтанности, что делает каждое представление уникальным. В этом контексте исполнители в театре танца выступают не просто исполнителями заранее заданной хореографии, а становятся соавторами спектакля, взаимодействующими в творческой группе под руководством постановщика [28].

Отдельного внимания заслуживает роль сценического пространства в театре танца. В отличие от классического театра, где декорации и реквизит часто играют важную роль в создании атмосферы спектакля, в театре танца сценическое пространство минималистично и организовано таким образом, чтобы подчеркнуть движение исполнителей. По мнению Рудольфа фон Лабана, выразительность танца заключается не столько в теле, сколько в пространстве, в котором оно движется. Однако именно тело танцовщика становится инструментом исследования новых форм, плоскостей и ритмов, активно взаимодействуя со сценическим пространством.

Оформление сценической площадки подобным образом расставляет главный акцент для зрителя на пластической выразительности исполнителей, что способствует многозначности интерпретации.

6. Перформанс.

Согласно Большой российской энциклопедии, «перформанс (англ. performance – представление, выступление, спектакль) – это тяготеющее к акционизму направление современного искусства, а также представление, созданное в рамках этого направления.

Перформанс может совмещать в себе элементы изобразительного искусства, театра, танца, музыки, видео, кино [21].

Главной задачей перформанса, согласно Д.Д. Шевляковой и А.В.Фесенко, является переход от понимания искусства как статичного

объекта к его осмыслению как динамического процесса. Это делает перформанс уникальной художественной практикой, в которой акцент смещается на сам процесс создания произведения [33]. В отличие от традиционного театрального действия, перформанс часто носит спонтанный, ситуативный характер и может быть представлен всего один раз.

Таким образом, каждый перформанс становится уникальным событием, не поддающимся полной фиксации и воспроизведению в идентичном виде.

Особенностью данного направления является активное вовлечение зрителя, который перестает быть пассивным наблюдателем и становится частью художественного акта. В ряде случаев он может не только взаимодействовать с исполнителем, но и влиять на развитие действия, становясь его соавтором [21]. Перформанс выходит за пределы традиционного сценического пространства, часто его показывают в нетипичных локациях: музеях, художественных галереях, промышленных цехах, городских улицах и природных локациях. Выбор места проведения является важной частью концепции, так как оно способно изменить восприятие перформанса и усилить его смысловую нагрузку [33].

Несмотря на высокий уровень импровизации, перформанс редко бывает хаотичным. В его основе заложена определенная сценарная структура, идея, социальный комментарий или концепция, которую автор стремится передать.

В перформансе пластика тела становится не просто инструментом передачи информации, а самостоятельным художественным средством [33]. Именно через движение и телесную выразительность участники могут передавать смысловые и эмоциональные акценты, позволяющие раскрыть замысел автора. Перформанс позволяет создавать новые формы художественного высказывания, разрушая границы между различными видами искусства и вовлекая зрителя в процесс сотворчества.

Таким образом, рассмотрев 6 примеров синергии театрального и хореографического искусства в современности мы можем сформулировать следующие приемы, которые работники сферы искусств используют в своих постановках:

- использование танца как экспозиции или финала театрализованного представления, для создания атмосферы;
- применение хореографии для монтажа сцен, переходов между эпизодами;
- использование хореографии и пластики тела, в качестве раскрытия героев постановки их внутреннего мира и переживаний;
- прием дополнения номера;
- акцент на жестах, мимике и применение особой пластики пантомимы в хореографических постановках;
- отказ от речи в театральной постановке и ее решение исключительно выразительностью хореографии с сохранением драматургического построения;
- построение композиции постановки через ассоциативные сцены;
- организация минималистичного сценического пространства, главный акцент на исполнителях и их взаимодействии.

Данные приемы подчеркивают тенденцию к синтезу театрального и хореографического искусства, создавая новые выразительные формы и расширяя границы сценического искусства.

2.2. Исследование синергии театра и хореографии в мировом искусстве

В рамках нашего исследования, посвященного синергии театрального искусства и хореографии, мы рассмотрим различные аспекты взаимодействия этих двух направлений. Особое внимание уделяется изучению известных театральных и хореографических постановок, их стилевых особенностей, художественных приемов, а также принципов

объединения пластического выражения и драматического действия.

Мюзикл «Notre Dame de Paris».

Мюзикл основанный на одноименном романе Виктора Гюго является одним из эталонов музыкального сценического искусства и даже спустя 27 лет после премьеры поражает воображение. История создания постановки началась в 1993 году, когда поэт Люк Пламодон в поисках материала для нового мюзикла обратил внимание на роман «Собор Парижской Богоматери», который был известен во всем мире. Л. Пламодон составил примерное либретто и показал его композитору Риккардо Коччанте. С этого момента началась трёхлетняя работа над либретто и музыкой. В итоге получился готовый трёхчасовой проект, который был показан и утвержден Шарлем Таларом – продюсером будущего мюзикла. Премьера мюзикла состоялась 16 сентября 1998 года.

Мюзикл «Notre Dame de Paris» в постановке режиссера Жилия Маэ и хореографии Мартино Мюллера представляет собой уникальный синтез музыки, драматического театра и танца, в котором каждый элемент служит раскрытию внутреннего мира персонажей.

Французская традиция мюзикла, в отличие от американской и британской, не требует от актеров владения танцем, но активно использует специально приглашенную балетную труппу. Именно через танец в данном спектакле передается эмоциональная и психологическая напряженность событий.

Визуальное оформление мюзикла носит лаконичный, но выразительный характер. Огромная каменная стена собора служит и сценой, и символом судьбы, и метафорой времени, на фоне которой разворачиваются трагические события. Световые акценты играют ключевую роль: контрастное освещение подчеркивает фактуру стены, а затем ее «оживление» – движение теней и появление фигур из камня – создает иллюзию того, что сама архитектура Парижа является немым свидетелем человеческих страстей. Касательно работы со светом так же

хочется подчеркнуть, что светом передается настроение массовый сцен, как например, красно-оранжевое зарево в сцене праздника шутов, отражает общее веселое настроение от празднества, а в диалоговых и сольных сценах главные персонажи освещены единым лучом софита, что подчеркивает их уединение.

Режиссер избегает излишней театральности в сценографии и использует минималистические, но трансформирующиеся элементы декора. Так, лестницы, колонны и балконы собора служат разным функциям в зависимости от сцены, создавая многоплановое пространство, в котором может разворачиваться действие.

Пластика главных персонажей играет большую роль в отображении образа. Например, движения и походка Квазимодо нелепы, голова всегда наклонена в правую сторону, а руки неуверенно держит перед собой, перебирая их. Фроло же держится статно, словно непоколебимая статуя, его жесты резки и точны, что характеризует его как надменного и высокомерного персонажа.

Ключевой режиссерский прием – разделение сценического действия на два уровня:

1 уровень – реальный, в котором актеры исполняют свои партии.

2 уровень – метафоричный, передаваемый через танец и акробатику.

Такой подход позволяет создать глубокую многослойность восприятия спектакля.

Хореография Марино Мюллера отличается динамичностью, акробатичностью и насыщенностью символами. В отличие от традиционного музыкального театра, где актеры сами исполняют танцевальные номера, здесь функции движения и пластики возложены на отдельную балетную труппу. Танец здесь – это драматургический инструмент, передающий не только настроение и атмосферу, но и невысказанные эмоции и внутренние переживания персонажей. Танцоры символизируют внутренние метания главных персонажей, их страхи,

желания и противоречия.

В номере «Бродяги» танец воплощает отчаяние и борьбу уличных жителей, которые в единстве движения кричат о помощи и убежище в соборе. Считаю важным отметить также решение хореографа показать цыган и беженцев как единый организм, общину через синхронные комбинации.

Одним из самых ярких примеров взаимодействия танца и драматического действия является ария Феба «Как мне быть?». На переднем плане сам герой, практически неподвижный, поющий о своих сомнениях и раздвоенности между чувством долга перед своей невестой Флёр-де-Лис и страстью к юной Эсмеральде. В это же время на заднем плане разыгрывается динамичная хореографическая сцена: акробаты и танцоры в сложных, порой агрессивных движениях выражают его внутренний разлад. Их пластика наполнена метаниями, повторами, резкими сменами темпа, словно передавая бурю эмоций, которые Феб ощущает.

Такой прием создает эффект двойного восприятия: зритель одновременно слышит рассуждение персонажа и видит его истинные чувства, выраженные через движение.

Режиссура и хореография «Notre Dame de Paris» демонстрируют уникальный подход к постановке мюзикла, характерный для французской сцены.

Отказавшись от грандиозных спецэффектов в пользу выразительности света, сценографической трансформации и насыщенной хореографии, создатели спектакля смогли достичь глубины эмоционального воздействия.

Танец в мюзикле перестает быть лишь украшением – он становится отдельным языком, с помощью которого раскрываются драматические конфликты. Именно этот синтез минимализма, динамики и эмоциональной насыщенности делает постановку «Notre Dame de Paris» знаковым

произведением мирового музыкального театра.

Головокружительный успех «Notre Dame de Paris» привел к тому, что многие страны выразили желание не просто посмотреть привезенный из Франции мюзикл, но и поставить свои собственные версии. Премьера Российской версии мюзикла состоялась в 2002 году на сцене Московского театра оперетты. Телеверсия постановки была показана по Первому каналу, а песня «Belle» особенно полюбилась российским зрителям. Закрывшись в 2004 году, «Notre Dame de Paris» до сих пор является одним из главных мюзиклов для российского зрителя.

Балет «Щелкунчик» (в постановке Ю.Н. Григоровича)

Юрий Григорович, один из величайших хореографов XX века, в своей версии «Щелкунчика» (премьера – 1966 год, Большой театр) отошел от традиционной трактовки, создав глубоко символическую, драматургически цельную и философскую интерпретацию этого балета.

В отличие от классической версии (М. Петипа – Л. Иванов), где сюжет строится как сказочное рождественское приключение с четким разделением на реальный мир и волшебную фантазию, Григорович превращает балет в историю внутреннего взросления девочки.

Основной акцент сделан на переходе Маши из детства во взрослый мир через борьбу страхов и мечтаний. А образ Щелкунчика – это не просто персонаж-сказочный спаситель, а отражение ее внутреннего идеала, через которого она познает любовь и силу.

Таким образом, Григорович меняет традиционную фабулу – балет перестает быть просто рождественской сказкой и становится притчей о взрослении.

В постановке доминирует абстрактная и символическая сценография, подчёркивающая внутренний мир героев. Волшебный мир не отделен резкой гранью от реальности – переходы между сценами плавные, что подчеркивает психологический аспект повествования.

В процессе постановки Григорович делает ставку на симфоническую

хореографию, где движение подчинено не внешнему эффекту, а развитию музыкальной темы и эмоциональному состоянию персонажей.

Танцевальная лексика Маши трансформируется от детской грации к зрелой, пластически более сложной лексике. В дуэте с Принцем её движения становятся более уверенными, что подчеркивает ее взросление.

Танцевальная лексика Щелкунчика развивается от жесткой, деревянной к более свободной, представляя зрителю не механическую куклу, а живого героя, развивающегося вместе с Машей.

Хотелось бы отметить партию Дроссельмейера – динамичную, с элементами пантомимической пластики.

Григорович усиливает роль кордебалета, создавая ощущение единого живого механизма. «Битва с мышами» – это не просто условный бой, а экспрессивная массовая сцена, где движение передает хаос, страх и напряжение.

Pas de deux Маши и Принца построено не на традиционной технике, а на непрерывности движений, эмоциональном взаимодействии. Это не просто классический танец – это диалог, в котором герои познают друг друга.

Оформление сцены заслуживает отдельного внимания. По мере продвижения сюжета изменяются и декорации балета. Режиссерской находкой здесь мы можем подчеркнуть оптические иллюзии (замены, исчезновение персонажей, увеличение предметов), созданные Ю.Н. Григоровичем с помощью игры со светом использованием мультимедийного экрана, спецэффектов (дыма) и переключением фокуса внимания зрителя.

Постановка Григоровича – это уникальная интерпретация «Щелкунчика», где режиссура и хореография работают на раскрытие глубокой психологической темы взросления. В его версии балет становится не просто сказкой, а философским размышлением о борьбе мечты и реальности, детства и взрослости, страха и любви.

Балет Григоровича – это произведение, в котором каждое движение подчинено не только музыке Чайковского, но и внутренней логике развития героя. Это можно назвать хореографической драмой, раскрывающей скрытые смыслы великой музыки.

Балет «Щелкунчик» (в постановке М. Бежара).

Морис Бежар – хореограф новатор и его интерпретация «Щелкунчика» кардинально отличается от классической версии М. Петипа и версии Ю.Н. Григоровича.

На знаменитую музыку Чайковского он создал оригинальное автобиографическое произведение. Бежар отказывается от традиционного сказочного сюжета, значительно его изменив. При этом неизменной осталась тема спектакля, а именно взросление и отношение к детству. Бежар так же добавил роль матери и их отношения в детском возрасте. Данная тема является особенно волнующим периодом жизни М. Бежара, так как он потерял мать в семилетнем возрасте.

В постановке отсутствует обилие громоздких декораций, на площадке зритель видит ключевые объекты для создания нужной сцены (Ель – дом, зеркала – танцкласс, ширма – театр Бежара и его сестры, барьеры – цирковой манеж). Однако, Статуя женского торса, которую зритель видит с начала спектакля, появляется вместо традиционного Щелкунчика, символизирует главный женский образ в жизни Бежара, его мать. Этот образ становится основополагающим и определяющим весь спектакль. Балет строится на личных ассоциациях, воспоминаниях и снах хореографа. Именно поэтому между эпизодами на экране проекции появляется сам Бежар, который с причудливой жестикуляцией рассказывает увлекательные истории из своего детства.

Главным героем стал мальчик Бим (персонаж другого балета Бежара «Парижское веселье»), который является прототипом самого автора. Хотелось бы отметить, что главный герой танцует лишь в оправданных для танца ситуациях: участвует в экзерсисе М. Петипа, вторит

хореографическим мотивам Мефистофеля. Лишь в дуэте с мамой возникает его «чистый» хореографический образ, отражающий лирическую сторону автора.

Так же и другие персонажи, это значимые фигуры в жизни автора. Двумикий Фауст-Петипа, Мать и Крестная фея.

Наибольший интерес представляет Фаус-Петипа, который представляет двух героев, оказавших на Бежара большое воздействие: литературного героя Фауста и хореографа М. Петипа. Его возникновение можно интерпретировать как поиски себя в искусстве, исследование истоков своего творчества. В лексике данного персонажа классический танец соединяется с гротеском, свободной пластикой и элементами акробатики. Хореографическая тема напоминает некий загадочный символ, который раскрывается с разных сторон по ходу развития хореографического действия.

Балет наполнен и другими экстравагантными персонажами, ангелами в костюмах с блестками и крестной феей аккордеонисткой. Эти персонажи вплетены в постановку как элементы бурлеска и кабаре, что придает спектаклю карнавальный характер. А Иветт Орнер, играющая на аккордеоне, добавляет в музыку П.И. Чайковского новые интересные интонации. Это так же можно отнести к режиссерскому приему Бежара. Его балет – живое высказывание, которое может включать различные формы.

Однако Бежар сохраняет классическую хореографию па-де-де в финале спектакля. Это дань уважения М. Петипа и так же отсылка к биографии автора. Остальная хореография в спектакле представляет современную хореографию и сочетание различных стилей и лексики. Особый интерес представляют национальные танцы во второй части. Бежар иронично интерпретирует стереотипные образы: например, китайский танец исполняется в маодзедуновских мундирах, а «русский» танец назван «советским». Здесь хореограф не просто играет с традицией,

а демонстрирует, как детские представления о мире трансформируются в художественный жест.

«Щелкунчик» Мориса Бежара – это не классическая балетная сказка, а персональный миф хореографа, рассказ о детстве и творчестве. Режиссура здесь строится на автобиографической памяти, а хореография сочетает классику, эксцентрику и символизм. Спектакль наполнен личными образами Бежара, что делает его не просто новой версией «Щелкунчика», а совершенно оригинальным произведением.

В рамках исследования двух версий «Щелкунчика», хотелось бы отдельно отметить их сходства и различия. В творчестве М. Бежара воплотилась идея модернизма, выразительными средствами балетмейстера стали танец, пантомима, слово, инструментальное исполнение и даже фрагменты видеозаписей. В свою очередь Ю.Н. Григорович в своем творчестве подытожил достижения русского балета XX века, что можно соотнести с понятием «постклассицизма». Главными выразительным средством здесь является классический танец, который включает в себя как элементы пантомимы и народных танцев, так и свободной пластики, и акробатики

По мнению В.В. Ванслова «в творчестве Григоровича сохранены все завоевания, достигнутые благодаря сближению с драматическим театром, и вместе с тем обобщены и синтезированы достижения его предшественников в танцевальном решении действия». [5]

К балету «Щелкунчик» балетмейстеры обратились в разные периоды своего творчества. Ю.Н. Григорович создал этот спектакль в 1966 году, т.е. в период расцвета своих творческих сил, а М. Бежар в 1998 году – в поздний период своего творчества, в пору мудрости и подведения итогов.

В этом балете П.И. Чайковский темы романтического порыва и стремления человека к своей мечте через борьбу и страдания. Каждый из хореографов по-своему развил эту тему в своем балете, таким образом, отразили собственное понимание музыки П.И. Чайковского.

Ю.Н. Григорович создал хореографическую пьесу-симфонию, где пантомимо-танцевальные сцены внешнего действия неразрывно связаны с симфонически развитой хореографической драматургией действия внутреннего.

«Щелкунчик» М. Бежара балет-автобиография и драматургию здесь движет внешнее действие, где танец соединяется с пантомимой и словом. Внутренним действием в этом балете является философская мысль балетмейстера. Она и становится связующей нитью всего балета М. Бежара.

В музыкальной драматургии первого акта главенствует типичный для П.И. Чайковского принцип волнообразного симфонического развития. Он отражает три этапа сценического действия. Каждая из кульминаций вырастает из тех чудес, которые появляются в сказке. Первый этап – сцена украшения елки, и первое чудо – момент ее зажигания. У Ю.Н.Григоровича это пантомимная сцена, в которой дети в восторге застывают перед явившимся им волшебством. У М. Бежара в этом фрагменте мальчик Бим засыпает, и Мефистофель вводит его в мир танца.

Вторая кульминация – сцена оживления кукол и знакомство Маши со Щелкунчиком. Именно в этом фрагменте в спектакле Ю. Григоровича в хореографии Маши утверждается ее лейтпоза *arabesque*. В спектакле М.Бежара танцуют куклы Фауста и Мефистофеля, как воспоминание о детских играх балетмейстера и его сестры. В этом эпизоде балетмейстер использует интересный режиссерский прием: танцы «рождаются» из рисунков М. Петипа, появляющихся на экране.

Третий этап и третье чудо – сцена роста елки. В музыке этой сцены есть грандиозный подъем звучности, наглядно иллюстрирующий видение Маши. В постановке Ю. Григоровича эта сцена знаменует важный этап внутреннего действия, решенный средствами классического танца. Эта сцена передает внутренний порыв героини, становление ее личности.

В балете М. Бежара этот эпизод знаменует собой продолжение

внешнего действия. Перед глазами изумленного Бима неожиданно появляется увеличенный до огромных размеров подарок мамы. В спектакле М. Бежара этот фрагмент олицетворяет устремленность героя к любви и духовности.

Интересно решена в постановке М. Бежара сцена битвы Мышиного короля и Щелкунчика. По разным обстоятельствам Биму и Маше предстоит преодолеть страх и пройти своеобразную инициацию. У М.Бежара – страшные видения из детства, а у Ю.Н. Григоровича подвиг Маши, которая стремясь спасти Щелкунчика бросает свечу в Короля мышей.

В «Щелкунчике» Ю.Н. Григоровича и М. Бежара Вальс цветов, *Ras de deux* и Финальный вальс составляют единый раздел, однако в версии Ю.Н. Григоровича номера объединены единой музыкально-хореографической драматургией и составляют единое действие. В свою очередь в версии М. Бежара номера объединяются философской мыслью балетмейстера.

Ras de deux второго акта – это симфоническая кульминация музыкальной и хореографической драматургии всего балета. В постановке Ю. Григоровича *Ras de deux* воспринимается, как сцена венчания Щелкунчика и Маши. С точки зрения внутреннего действия, это хореографический образ, утверждающий торжество любви героев, их юношескую устремленность к жизненным бурям, добру и свету.

В постановке М. Бежара этот фрагмент представляют, как подлинное *Ras de deux* М. Петипа, созданное балетмейстером по мотивам хореографических постановок М. Петипа и Л. Иванова, увиденных им в период своей работы в Лондоне с Н. Сергеевым (о чем рассказывает М. Бежар в спектакле). С точки зрения драматургии эта сцена в постановке М. Бежара ассоциируется с обобщенными образами балетмейстера-творца и его музы.

Спектакль Ю.Н. Григоровича балет завершается пробуждением

Маши. Героине еще видится прекрасный Принц, который протягивает к ней руки. Но мечта девочки развеивается, и окончательно пробудившись, она устремляется к кукле-Щелкунчику. Девочка прижимает игрушку к своей груди и ее душа наполняется предчувствием счастья.

Драматичен финал балета в постановке М. Бежара. Финальный вальс в этом спектакле выливается в общий радостный танец всех персонажей балета. Герой поднимает брошенную ему Мефистофелем одежду и поспешно облачается в свой костюм подростка. Затем балетмейстер возвращает нас к первой сцене спектакля, в которой мама выносит подарок для сына. Бим достает из коробки статуэтку Венеры и радостно обнимает свое сокровище.

Таким образом, Ю.Н. Григорович и М. Бежар – представители разных направлений в хореографическом искусстве создали спектакли высокого художественного уровня. Эти балеты обозначили разные пути воплощения музыки П. И. Чайковского: первый – развитие традиции классического балета; второй – свободное толкование музыки автора, без опоры на традицию классического балета, но с отсылкой на его высочайшие достижения.

Борис Эйфман «Красная Жизель».

Балет «Красная Жизель» Бориса Эйфмана – это сложное драматургическое произведение, в котором сочетаются элементы классического балета, танца модерн и постмодернистские принципы режиссуры.

Постановка организована в двухактной композиции. В первой части выстраивается экспозиция, где зритель знакомится с героиней и её окружением, а во второй части происходит развитие конфликта, его кульминация и финал.

Драматургия «Красной Жизели» построена по режиссерскому приему монтажного построения эпизодов: знаковые моменты жизни Балерины представлены через чередование сцен личных и общественно-

политических конфликтов. Это создаёт многослойное повествование, в котором зритель ощущает смену настроения от эпизода к эпизоду.

Сменяющиеся сцены отличаются по эмоциональному накалу и хореографическому языку: яркие, агрессивные фрагменты резко прерываются лирическими эпизодами. Используемый прием создаёт эффект кинематографической ритмики, что усиливает экспрессию балета.

Оригинальный ритм балета создаётся в том числе и за счёт чередования мощных моторных сцен и «стоп-кадров», где действие замирает, напоминая кинематографическую замедленную съёмку.

В «Красной Жизели» Эйфман создаёт уникальный хореографический язык, в котором соединяются элементы классического балета (пуанты, традиционные адажио), танца модерн (изломанная пластика, падения, нестандартные позы) и гротеска. Это смешение становится способом выразить внутренний мир героев, где хореография становится не просто движением, а пластической драматургией.

Каждый персонаж балета наделён своей хореографической лексикой:

- Балерина проходит путь от традиционной классики к хаотическим, изломанным движениям модерна, символизируя её внутренний разлад.

- Чекист танцует в экспрессивной, жёсткой манере, подчёркивая его властный и разрушительный характер.

- Учитель движется в строгих, выверенных линиях, олицетворяя мир традиций и балетного академизма.

Кордебалет играет не только декоративную роль, но становится активным участником действия. Массовые сцены балета используются как средство создания атмосферы времени: классическая хореография в сцене балетного класса подчёркивает традиции прошлого, а динамичные и жёсткие танцы в сценах с Чекистом создают ощущение насилия и страха.

Балет «Красная Жизель» Бориса Эйфмана основан на трагической судьбе Ольги Спесивцевой, величайшей балерин прошлого века. Как рассказывал сам Эйфман: «Я был потрясен, узнав детали ее жизни:

уникальная актриса, обласканная славой, боготворимая поклонниками и критиками, двадцать лет провела в клинике для душевнобольных под Нью-Йорком, оказавшись абсолютно одинокой и бесправной! И те трагические эмоции, что я испытал, стали импульсом для создания спектакля. Это не иллюстрация биографии Спесивцевой, а попытка обобщить ее судьбу и судьбы многих талантов, вынужденных покинуть Россию, переживших трагический исход».

Синергия балета в рамках исследуемой темы на наш взгляд заключается в отличительной пластике персонажей и режиссёрским решением с его монтажностью и контрастами. Интересными нам показались некоторые сценографические решения, такие как: «зрительный зал театра», который располагается на заднем плане и вызывает некий диссонанс и позволяет зрителю посмотреть на спектакль со стороны исполнителей и артистов. Хотелось бы отметить, что тот же эффект возникает в сцене с зеркалами.

Так же мы обратили внимание на сцену в кафе. Среди веселой атмосферы Балерину преследует призраки прошлого, а именно призрак Чекиста. Этот фрагмент, на наш взгляд, решен режиссерскими приемами, используемыми в режиссуре эстрадных номеров. За счет правильного подбора света, акцентного грима и позиций создается жуткая иллюзия танца с лимитирующим призраком.

«Красная Жизель» — это не просто биографический спектакль, а глубокое творческое исследование судьбы художника в контексте исторических потрясений. А театрально-хореографический комплекс выразительности превращает балет в мощную эмоциональную драму, в которой танец становится языком человеческой души.

Балет «Белая тьма», постановка Начо Дуато.

Одноактный балет «Белая тьма» Начо Дуато сочинял как реквием по безвременно ушедшей сестре. Начо Дуато не считает танец остросоциальным искусством, но, тем не менее, умеет с его помощью

выразить сложнейшие вещи. «Я прочувствовал, насколько это печально, когда молодые люди позволяют наркотикам ломать свои жизни и отправляются в темный мир – настолько темный, что выхода из него нет», – рассказывает хореограф об эмоциональном фоне этой постановки. [36]

Начо Дуато выстраивает балет «Белая тьма» как сценическую поэму, где движение, свет, сценография и музыка сливаются в единый трагический монолог. Это не просто танцевальное произведение, а высказывание-метафора, мощное и предельно эмоциональное.

Драматургическая структура балета строится по принципу постепенного погружения героини в состояние наркотического забвения, которое Дуато преподносит не как эйфорическое, а как болезненное, мучительное и неотвратимое. Важной режиссерской находкой становится соотнесение главных персонажей с символическими образами: мужчина в черном предстает одновременно как соблазнитель, губитель и смерть, а кордебалет в черных костюмах – как воплощение не только внутреннего мира и переживаний главной героини, но и самой тьмы, окружающей и разрушающей её.

На протяжении всей постановки зритель видит белый порошок, сыплющийся с колосников. Изначально он подается как нечто невинное (игра или забава), но постепенно становится мощным разрушительным элементом, в итоге погребая героиню заживо. Это решение визуально максимально выразительно и зритель буквально ощущает обреченность, потерянность и безысходность происходящего.

Начо Дуато использует здесь свойственную ему пластику – текучую, выразительную, но в этом балете она приобретает новые, более резкие, порывистые, неестественные черты. Танец становится не просто средством выражения эмоций, а способом проникновения в сознание героини. Дуато создает ощущение разорванности, судорожности движений, которые то льются плавно, как морские волны, то резко обрываются судорогами, передавая физиологию наркотической зависимости.

Важно отметить, как построены взаимоотношения между героиней и другими персонажами. Дуэты главной героини и мужчины в черном – это не любовный танец, а борьба: сначала он манит, ведет, поддерживает, но постепенно движения становятся агрессивными, лишенными мягкости. Ее тело становится податливым, а затем – полностью зависимым, теряющим контроль. Что и происходит с организмом человека, который погружается в пагубные зависимости.

Четыре пары в черных костюмах в пластическом выражении создают ощущение надвигающейся бездны и демонстрируют внутренний распад героини. Их движения предстают то прерывистыми и быстрыми, то движутся словно волны, накатываясь, расступаясь, но неизменно затягивая жертву.

Минималистичная, но мощная сценография Джаффара Чалаби подчеркивает основную идею балета. Черная завеса задника, сужающаяся и расширяющаяся, работает как символ наркотического плена – воронки, которая сначала кажется заманчивой игрой, но затем оказывается ловушкой без выхода. А световой рисунок постановки – еще один ключевой инструмент режиссуры. Дуато использует резкие перепады света, освещая отдельных танцовщиков и погружая остальных в тьму. Световые квадраты, в которых оказываются герои, создают ощущение замкнутого пространства, камерности, безысходности. Особенно выразителен момент, когда танцовщики поочередно выходят в световые пятна, словно вспышки сознания в погруженном в наркотический морок разуме героини.

Впечатление от трагичности балета усиливает музыка Дженкинса, темпераментная и насыщенная трагическим пафосом, усиливает эмоциональное воздействие балета. Начо Дуато виртуозно драматургическую динамику музыкального материала, от медленной и тревожной к нарастающей истерике, когда музыка становится пульсирующей, агрессивной, заполняющей все пространство.

Дуато использует хореографию как язык психологического исследования, проникая в самые темные уголки сознания героини. Балет выстроен как путь, который начинается с игры, но неизбежно ведет к разрушению. Это спектакль, где каждая деталь – движение, свет, сценография, музыка – работает на единую концепцию, создавая ощущение тотального погружения в трагедию. Дуато не просто рассказывает историю – он заставляет зрителя почувствовать ее каждой клеткой.

Выводы по второй главе.

В рамках второй главы мы исследовали практические аспекты синергии театрального искусства и хореографии в современном искусстве. Были рассмотрены различные категории, относящиеся к сценическим постановкам, которые были сформированы на синтезе театрального и хореографического (мюзикл, театр танца, перформанс, эстрадные программы, пантомима, театрализованные представления), а также выявлены некоторые из приемов, которые могут быть применены и к иным постановкам для достижения синергетического эффекта (в нашем случае, для оказания наибольшего воздействия на зрительское восприятие, в т. ч. концентрации внимания).

Рассмотрев пять произведений-представителей современных постановок, мы можем прийти к выводу, что известные деятели культуры используют синергию при работе над своими произведениями. Ю. Григорович, М. Бежар, Б. Эйфман и Н. Дуато виртуозно совместили в своих балетах драматургическое повествование, сценографию, мультимедийные технологии и некоторые из описанных выше режиссерских приемов с выразительной и характерной пластикой тела. А результат творческого тандема режиссера Жюль Маэ и хореографа Марино Мюллера представил уникальное произведение, которое получило широкую известность и любовь зрителей всего мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование синергии театрального искусства и хореографии позволило выявить важнейшие аспекты их взаимодействия, способствующие созданию новых художественных форм.

В ходе изучения самого понятия «синергия» была сформулирована его ключевая особенность, а именно взаимодействие различных элементов, создающее эффект, превышающий сумму их индивидуального воздействия.

Применение синергии в сфере творчества позволяет совместить знания, идеи, особые черты и выразительные средства различных видов искусств. В результате «синергетический эффект», а в данном случае – это усиленное художественно-выразительное произведение, которое оказывает более глубокое эмоциональное воздействие на зрителей. Возникает катарсис, т.е. процесс высвобождения эмоций и нравственного возвышения, при восприятии произведений искусства.

При рассмотрении театрального и хореографического искусств мы определили, что несмотря на общие черты (целостность, драматургическое построение, мизансцены, обязательное наличие зрителя и др.) различия хореографии и театрализации дают возможность для синергии.

В ходе исследования было выявлено, что в разные исторические периоды роль хореографии в театре варьировалась, однако в современном сценическом искусстве танец может стать неотъемлемым элементом драматургии, а иногда и самостоятельным носителем повествования.

Синергия театра и хореографии формируется за счёт объединения их выразительных средств, что приводит к созданию произведений с высокой степенью эмоционального и визуального воздействия.

В ходе изучения были рассмотрены направления и жанры, которые являются результатом синергии различных видов искусств, такие как пантомима, мюзиклы, театр танца, эстрадные шоу-программы, перфоманс

и театрализованные представления.

Важной тенденцией стало то, что театральное искусство не только дополняет хореографию, но и активно формирует его новые формы, создавая целостные художественные высказывания, в которых пластика и движение становятся не менее значимыми, чем слово.

Практический анализ современных постановок позволил выделить ключевые приёмы использования хореографии в театральном искусстве. Среди них – применение танца для создания атмосферы, передачи внутреннего мира персонажей, формирования сценической композиции и организации пространства. Кроме того, использование хореографии для связки сцен, акцентирования эмоциональных моментов, а также построение композиций на основе ассоциативных образов демонстрируют, насколько глубоко танец может проникать в театральное повествование.

Известные деятели культуры, такие как Ю. Григорович, М. Бежар, Б. Эйфман, Н. Дуато и тандем Ж. Маэ и М. Мюллера виртуозно совместили в своих постановках драматургическое повествование, стенографию, мультимедийные технологии и некоторые из режиссерских приемов с выразительной и характерной пластикой тела, создав уникальное сценическое искусство. На наш взгляд современные постановки, с чертами синергии театра и хореографии, соответствуют изменениям в восприятии зрителей, включая тенденции клипового мышления, что делает их особенно актуальными в XXI веке.

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что явление синергии в хореографическом и театральном искусстве действительно является эффективным средством создания уникальных произведений, следовательно, подтверждается гипотеза исследования.

Материалы данного исследования могут стать отправной точкой в практической работе режиссеров и хореографов при создании новых спектаклей, обучении актеров и танцовщиков, а также в дальнейшем изучении синергии различных видов искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Балет Бориса Эйфмана. Магический театр танца: в 2 т. / составитель: Т.А. Боборыкина. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. акад. театр балета Бориса Эйфмана: Редкая кн. из Санкт-Петербурга, 2020-. Кн. 1. – 2020. – 255, с.: ил., портр., цв. ил.; ISBN 978-5-6044976-4-7: 1000 экз.
2. Берсенева Т.П. Синергия в культуре // Вестн. Том. гос. ун-та. 2013. №377. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergiya-v-kulture> (дата обращения: 10.11.2024).
3. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера Учебное пособие Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2013 Издательство «Чистый лист» 2013 – 318 с.
4. Булгаков А.Л. Правильное построение мизансцен режиссера эстрады на основе хореографических рисунков: методические рекомендации / А.Л. Булгаков. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2019. – 26с.
5. Ванслов В.В. Хореограф Юрий Григорович / В.В. Ванслов. – Москва: Театралис, 2019. – 231 с., ISBN 978-5-902492-13-9 (в пер.)
6. Вашкевич Н.Н. История хореографии всех веков и народов: учебное пособие / Н.Н. Вашкевич. – 8-е, стер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. – 192 с. ISBN 978-5-8114-6840-9.
7. Олянич Д.А. Закон синергии в организации, 2012. – URL: <https://www.klerk.ru/boss/articles/293767/> (дата обращения 26.12.2024).
8. Ежова Е.А. Хореографическая подготовка как компонент профессионального образования артиста мюзикла Хореографическая подготовка как компонент профессионального образования артиста мюзикла // Вестник СПбГИК. 2021. №2 (47). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskaya-podgotovka-kak-komponent-professionalnogo-obrazovaniya-artista-myuzykla> (дата обращения: 23.11.2024)
9. Мельникова Е.П. Интеграция театральных и хореографических искусств в балетном театре // Культура и образование: научно-

информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №4. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/integratsiya-teatralnyh-i-horeograficheskikh-iskusstv-v-v-baletnom-teatre> (дата обращения: 10.11.2024)

10. Захава Б.Ю. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие: Б.Е. Захава; под общ. ред. П.Е. Любимцева. – Изд. 6-е, стер. – Москва: Лань: Планета музыки, 2016. – 431 с. ISBN 978-5-91938-108-2

11. Иванов Д.А. Современный взгляд на понятие «синергия»: материалы X Международной заочной научно-практической конференции, г., Минск: сборник статей / Министерство образования Республики Беларусь, Белорусский государственный университет, Институт бизнеса – Минск: Колорград, 2018. – С. 110-120. ISBN: 978-985-596-093-6

12. История хореографического искусства: Учебное пособие / Сост. Т.Н. Тищенко. – М.: Издательство «Спутник+», 2016. – 141 с.

13. Колесников А.Г. «Юрий Григорович. Путь русского хореографа»: книга-альбом / Александр Колесников. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Театралис, 2018. – 371, с.: ISBN 978-5-902492-45-0: 1000 экз.

14. Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность нем. религиоз. и площад. сцены раннего и позднего средневековья / В.Ф.Колязин; Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – Москва: Наука, 2002 – 204 с. ISBN 5-02-022737-4

15. Чехов М.А. «О технике актера» О технике актера / М. А. Чехов. – Москва: АСТ, / Эксклюзив. Русская классика: книги, изменившие мир, писатели, объединившие поколения / 2018. – 285 с. ISBN 978-5-17-105987-3

16. Пастори Ж.-П. Морис Бежар. Вселенная хореографа / Жан-Пьер Пастори; перевод с французского – М. Паулсен; 2018. 176 с., илл. – 12. ISBN 978-5-98797-206-9

17. Мейерхольд В.Э. Лекции: Инструкторские курсы. Курсы мастерства сценических постановок. Лекции. школа актерского мастерства: 1918-1919 / В.Э. Мейерхольд. – Москва: О.Г.И., 2000. – 279 с. (Наследие / Гос. ин-т искусствознания, Laboratoire de recherche sur le

sartsduspectacle, CNRS, Paris (France); ISBN 5-900241-10-1

18. Большая российская энциклопедия 2004-2017 официальный сайт. – Москва, 2004 – URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/performans/?ysclid=m6w75n9r1g775586515> (дата обращения 26.12.2024).

19. Скрипина Н.В. Прикладная хореография в театрализованном представлении и празднике: Учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности 070209 Режиссура театрализованных представлений и праздников / Скрипина Н.В. – Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2013. – 104 с.

20. Смирнова Л.Н., Гальперина Г.А., Дятлева Г.В. Популярная история театра

21. Станиславский К.С. Работа актера над собой; Искусство представления / Константин Станиславский. – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, сор. 2024. – 828 с. (Non-fiction: NF. Большие книги); ISBN 978-5-389-19885-2

22. Тамарзина Т.В., Кузими́на О.В. Роль хореографического искусства в профессиональной деятельности режиссёра праздничных форм культуры. Искусствоведение, 2018 г.

23. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. (Учеб. пособие для ин-тов культуры) / И.М.Туманов. – Москва: Просвещение, 2015. – 88 с.

24. Урсегова Н.А., Руднева А.Л. Театр танца как синтез хореографического и актерского искусства // Colloquium-journal. 2019. №3 – 3 (27). URL: [https:// cyberleninka.ru/article/n/teatr-tantsa-kak-sintez-horeograficheskogo-i-akterskog o-iskusstva](https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-tantsa-kak-sintez-horeograficheskogo-i-akterskog-o-iskusstva) (дата обращения: 11.11.2024)

25. Учебное пособие Композиция и постановка танца / сост. Л.В.Попова. – Якутск, 2022. – 103 с.

26. Хоружий С.С. Что такое SYNERGEIA? Синергия как универсальная парадигма: ведущие предметные сферы, дискурсивные связи, эвристические ресурсы // Вопросы философии. 2011 №12. С.19 – 37.

27. Худеков, С.Н. (1837-1928). История танцев: / С. Н. Худеков. Ч. 1. – Санкт-Петербург: Тип. «Петербургской газеты», 1913-1918. – 308 с.
28. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник / И.Г. Шароев. – 2-е изд., – Москва: ГИТИС, 2016. – 432 с.
29. Шевлякова Д.Д., Фесенко А.В. современный танец в искусстве перформанса // Вестник МГУКИ. 2021. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-tanets-v-iskusstve-perfomansa> (дата обращения: 08.02.2025)
30. Панько К.А., Хуснетдинова С.Ю. Хореография в театрализованном представлении: учебная программа для студентов специальности 053300 - Режиссура театрализованных представлений и праздников / Московский гос. ун-т культуры и искусств; сост: Л.В. Мовчан – Москва: МГУКИ, 2018. – 18 с.
31. Юнусова Е.Б. Пути формирования визуальной культуры студентов-хореографов / Е.Б. Юнусова, Л.Г. Ованесян, Л.А. Клыкова // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2022. – № 6 (172). – С. 217-238. – DOI 10.25588/2797.2022.75.87.011. – EDN LKAEAK.
32. Емельянова Г.Н. От постклассицизма к постмодернизму. «Щелкунчик» П.И. Чайковского в постановке Ю.Н. Григоровича и М.Безжара // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-postklassitsizma-k-postmodernizmu-schelkunchik-p-i-chaykovskogo-v-postanovke-yu-grigorovicha-i-m-bezhara> (дата обращения: 19.01.2025)
33. Чурашов А.Г. Искусство хореографии как синергетический фактор развития эстетической культуры личности Челябинск, 2023.
34. Ованесян Л.Г. Терминологический анализ в исследовательских работах студентов в сборнике: нематериальное культурное наследие народов как ценностный ориентир в современном образовательном пространстве. Материалы VII Международной научно-практической конференции. 2022. С. 174-184.

35. Григорович Ю.Н. балет «Щелкунчик» Государственного академического Большого театра России, 2014. (видеозапись) – URL: https://vkvideo.ru/video-9068269_456246829?ref_domain=yastatic.net (дата обращения: 07.01.2025)

36. Морис Бежар балет «Щелкунчик», 1999. (видеозапись) – URL: https://vkvideo.ru/video-50850170_171357134?t=59m5s (дата обращения: 19.01.2025)

37. Эйфман Б.Я. Фильм-балет «Красная Жизель», 1997. (видеозапись) – URL: <https://ok.ru/video/2948270204> (дата обращения: 15.01.2025)

38. Начо Дуато Балет «Белая тьма» Les Ballets de Monte-Carlo, 2019. (видеозапись) – URL: https://vkvideo.ru/video833211570_456239173?ref_domain=yastatic.net (дата обращения: 11.01.2025)

39. Фильм-мюзикл «Notre Dame de Paris», 1999. (видеозапись) – URL: https://vkvideo.ru/video463451127_456239060 (дата обращения: 20.01.2025)

40. Weston, J.F. and Weaver S.C. (2001), *Mergers & Acquisitions*, New York: McGraw Hill.