



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

«Специфика работы балетмейстера в современном танце (творческий  
проект)»

Выпускная квалификационная работа по направлению  
44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

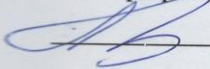
Проверка на объем заимствований:

46,23 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована

« 01 » 09 2022 г.

зав. кафедрой хореографии

 Чурашов А.Г.


Выполнил:

Студент группы ЗФ 507-118-5-1

Миллер Артем Сергеевич

Научный руководитель:

к.п.н., доцент кафедры хореографии

  
Юнусова Елена Борисовна

Челябинск  
2022

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ.....	7
1.1 Балетмейстер и сфера его деятельности.....	7
1.2 Выразительные средства и композиционные приемы в современной хореографии.....	10
1.3 Особенности работы балетмейстера в современной хореографии.....	22
ГЛАВА 2 ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ (ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ).....	30
2.1 Способы создания композиции в современной хореографии.....	30
2.2 Этапы работы над хореографической композицией.....	37
2.3 Особенности постановки группового номера.....	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	49
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	51

## ВВЕДЕНИЕ

С появлением понятия «Современная хореография» в начале XX века интерес общества к ней постоянно растет. Людей привлекает пластичность, глубина заложенных мыслей, красота, отказ от сложившихся классических канонов танцевания. В своё время танцы Айседоры Дункан босиком на траве совершили фурор, слом принятых правил и норм, и с тех пор именно в этом танцевальном жанре происходят самые интересные и заметные эксперименты, преобразования и слияния техник и форм.

Но вместе с этим в современной хореографии появился вопрос разделения профессиональных ролей, ведь зачастую хореограф объединял в себе сразу множество профессий: он и теоретик своего собственного видения современного танца, и педагог, и исполнитель в хореографических постановках, которые сам же и сочиняет, для которых придумывает сюжет, хореографию, продумывает сценографию, создаёт костюмы, реквизит и так далее, не говоря уже о вещах, не относящихся к танцу напрямую: аренда залов, организация показов, реклама и так далее.

И как ни странно, эта проблема преследует современную хореографию до сих пор. Если в крупных театрах этот вопрос уже не стоит так остро (вместе с хореографом работает сценарист, который поможет грамотно прописать сюжет и последовательность действия на сцене, театр обеспечит танцовщиков всем необходимым реквизитом, а ему самому остаётся заниматься непосредственно танцевальной работой: обучить труппу своей танцевальной технике и поставить хореографию для спектакля), то в более мелких коллективах эта проблема всё так же остаётся нерешённой. По собственным наблюдениям, зачастую педагог является создателем идеи постановки, он же придумывает и ставит хореографию, он же определяет последовательность действия на сцене, он

же ответственен за отрепетированность всего придуманного материала. Такой мастер на все руки.

Но каким бы он ни был мастером, идеально справляться со всеми ролями одновременно он не может.

Также для русскоговорящей части хореографического мира случилась вроде бы и небольшая, но при этом довольно весомая путаница в том, что называть «Современным танцем» из-за банальной сложности перевода двух понятий на русский язык: Modern dance и Contemporary dance. Оба слова переводятся как «современный», но в танцевальном словаре обозначают абсолютно разные проявления этой самой современности. Поэтому сейчас очень часто на фестивалях и конкурсах можно увидеть, как в одной номинации два коллектива показывают абсолютно разный «современный танец», ведь одни показывают modern dance, а другие contemporary dance. Так что и подходы к обучению, к хореографии, к постановке номеров у двух видов танцевания будут различаться.

Моё исследование направлено на изучение конкретно роли балетмейстера в создании постановки в современной хореографии: какова его роль, где границы его ответственности, что ему нужно для максимально качественного выполнения своей части работы.

Целью выпускной квалификационной работы является исследование роли балетмейстера в создании хореографического произведения, основанного на современной хореографии, того, какие он выполняет задачи, каким образом взаимодействует с остальными членами коллектива на примере созданной хореографической постановки.

Задачами выпускной квалификационной работы являются:

1. Формулирование понятия «современная хореография».
2. Анализ работы балетмейстера в процессе создания хореографической постановки, основанной на современной хореографии.

3. Создание постановки на основе техник современной хореографии.

4. Формулирование роли балетмейстера в работе над созданной постановкой.

Объектом исследования является балетмейстер в коллективе, занимающийся постановкой работ современной хореографии.

Предметом исследования является специфика работы балетмейстера в постановке работ современной хореографии: его положение в иерархии танцевальной труппы, его цели и задачи, возможности их реализации.

Определение конкретной роли балетмейстера в ходе работы над хореографической постановкой поможет понять специфику его работы, увидеть сложные моменты и найти способы решения возникающих вопросов.

Исследование актуально в настоящее время, так как «современная хореография» – достаточно молодое понятие относительно большинства танцевальных направлений, техника крайне индивидуальна во многих аспектах, что создаёт открытое поле для развития множества самостоятельных поджанров, что в свою очередь усложняет процесс какой-либо классификации внутри данного направления. Данное исследование может помочь балетмейстеру современной хореографии, так как мы постараемся определить его границы ответственности в работе. Исследование специфики работы балетмейстера в современной хореографии может помочь хореографическому обществу в понимании роли этих людей в процессе создания танцевальных произведений.

Также данное исследование может показать всему хореографическому обществу значимость как современной хореографии в целом, так и отдельных рабочих единиц в ней, так как до сих пор можно услышать мнения о том, что современная хореография представляет из себя какое-то баловство, «непонятные танцы», издевательство над канонами классического танца и так далее. Определение роли

балетмейстера может послужить для распространителей таких мнений сигналом, что современная хореография – это не просто непрофессиональная самодеятельность для разнообразия и саморазвития, но действительно серьёзное, сложное, многогранное дело, требующее профессионализма.

Теоретическая база исследования включает в себя работы российских и иностранных исследователей современной хореографии и танца в целом. Из зарубежных исследователей можно отметить Салли Бейнс, описавшую развитие и эволюцию танца постмодерн, автобиографии и теории таких хореографов, как Мэри Вигман, Дорис Хамфри, Марта Грэм, Мерс Каннингем и других. Из интернет ресурсов очень полезными оказались журнал «Театр» (<http://oteatre.info>), Большая российская энциклопедия (<https://bigenc.ru>).

Исследование проводилось на базе коллектива театра современного танца Deep Vision.

Для проведения исследования применялось множество методов, как то: библиографический, работа с источниками Интернета и электронными ресурсами, наблюдение, опыт, эксперимент, видеосъемка, анализ, систематизация.

Исследование уточняет особенности и специфику работы балетмейстера в современной хореографии, обозначает границы его ответственности в создании хореографического произведения.

Результат может поспособствовать упрощению взаимодействия балетмейстера с творческим коллективом, избеганию возможных конфликтов интересов и повышению качества работы труппы.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

## 1.1. Балетмейстер и сфера его деятельности

На сегодняшний день существует некоторая путаница в понятиях «балетмейстер» и «хореограф», особенно в коллективах и театрах современной хореографии. Непонятно, есть ли между ними какие-то отличия, можно ли одно понятие заменять другим, критична ли эта путаница или можно не беспокоиться о том, как называть человека на площадке.

В энциклопедии балета под редакцией Юрия Николаевича Григоровича дано такое описание: «Балетмейстер – автор и режиссёр-постановщик балетов, концертных номеров, а также танцевальных сцен и отдельных танцев в опере, драматическом спектакле, оперетте, мюзикле и других. Как правило, он владеет практическим опытом танцовщика-исполнителя и профессионально знает все виды сценического, народного и историко-бытового танца. Согласно специфике своего искусства, в условиях данного содержания и данного жанра, балетмейстер отражает действительность в системе хореографических образов создаваемого спектакля. Опираясь на коллизии литературного сценария, на тематическое развитие и структурные формы музыки, на принципы живописно-декоративного оформления спектакля, он создаёт режиссёрскую композицию сценического действия балета и его хореографический текст, пользуясь выразительными средствами танца и пантомимы. В интересах художественного целого балетмейстер вступает на разных стадиях подготовки спектакля в активное содружество с композитором, дирижёром, художником, сценаристом, совершенствуя и уточняя в необходимых случаях отдельные слагаемые произведения. Практическое воплощение его замысла непосредственно связано

с танцовщиком-актёром, творческая индивидуальность которого часто отражается на конечном образном результате в балетном спектакле и в концертном номере. Иногда в постановке балета вместе с балетмейстером участвует режиссёр драматической сцены, который в этих случаях становится соавтором. Наряду с сочинением оригинальной хореографии (поэтому его называют также хореографом), балетмейстер возобновляет или реставрирует ранее существовавшие постановки».

В итоге мы можем сделать вывод, что балетмейстер – это общее понятие, описывающее автора и режиссера-постановщика танцевальных представлений. Опираясь на литературный первоисточник, на музыку, на структурное и логическое развитие спектакля, он создает хореографический текст постановки. Балетмейстер может как возобновлять и реставрировать ранее существовавшие постановки, так и создавать абсолютно новую хореографию. И в этом случае можно конкретизировать его роль, назвав его «хореограф».

И здесь появляется вопрос у представителей современной хореографии. Если большинство классических балетов, представителем которого был Григорович, основаны на литературном или музыкальном первоисточнике, то современная хореография изначально практически вся авторская, индивидуальная, не основана на литературе, а иногда даже никак не относится к музыке. В таком случае может ли хореограф звать себя балетмейстером?

Мы уже привыкли к тому, что слово «балетмейстер» осталось где-то в классическом балете, у станка в танцевальном классе, за пачкой и пуантами. Сейчас очень редко где-либо, даже в современных хореографических спектаклях можно увидеть слово «балетмейстер», вместо «хореограф». И помимо того, что уже сам Григорович отделил хореографу его определённую роль, также объяснение подобному можно найти в истории развития современного танца.



Как мы уже отмечали, современная хореография началась с танца модерн, который во всём старался противопоставлять себя классическому балету, как визуально, так и структурно. Балет, появившись в средние века, перенял дворцовую иерархию: есть кордебалет – прислужники, есть солист и солистка – принц и принцесса. И есть постановщик, руководящий всем представлением где-то за сценой, его не видно, но без него ничего на сцене не существует. Вся постановка, вся хореография, вся история, разыгрываемая на подмостках театра, происходит для развлечения королевской четы, чью иерархию и используют для себя актеры на сцене. Современный же танец полностью отказывается от данной системы (почти). Танцовщик становится и исполнителем, и создателем своего произведения. Он сам придумывает себе сюжет (а зачастую обходится и без него), хореографию (иногда она вовсе не нужна), декорации и реквизит (а может просто выйти на улицу в чем попало) и сам исполняет задуманное (а может начать импровизировать, на ходу меняя условия своего сценического существования). Роли смешиваются, ведущий становится ведомым, иерархия рушится, балетмейстер больше не скрывается за кулисами, он прямо на сцене.

Но спустя какое-то время те самые бунтари, отказывавшиеся в своё время от иерархий, создают свои техники, к ним приходят учиться люди, они создают свои труппы, театры, создают постановки с танцовщиками, то есть, возвращают ту самую иерархию. Например, такую структуру критиковал Стив Пэкстон, считая, что эпоха зарождения танца модерн – творчество Айседоры Дункан, Рудольфа Лабана обещали свободу и равенство, однако он везде видел всю ту же диктатуру, систему звёзд, «все тот же балетный формат». Те самые бунтари стали балетмейстерами, придумывающими уникальную хореографию, не основанную на первоисточниках, то есть, хореографами.

В итоге случился полный круг: представители нового жанра модерн отказались от существовавшей в классическом танце иерархии ролей,

чтобы в скором будущем их последователи снова вернулись к этой же самой иерархии.

Получается, сегодняшний хореограф спокойно может называть себя балетмейстером, ведь в теории он именно им и является.

Помимо определенного названия, которым человек будет называть свою роль в постановке, он также должен обладать некоторыми качествами, которые помогут ему в работе. Прежде всего он экстраверт, который любит наблюдать за физическим и эмоциональным поведением людей. Также он обладает пониманием тела, как оно работает, взаимодействует с миром. И не только своего, но и множества тел вокруг. Далее хореограф никогда не забывает об уникальности каждой отдельно взятой личности, и в первую очередь – своей собственной. Он должен, с одной стороны, обладать высоким сопротивлением новизне – той, которая ради самой новизны, и с другой – мужеством, чтобы при необходимости отойти от господствующих тенденций.

Итак, балетмейстер – это автор и режиссер-постановщик танцевальных произведений любых форм, разновидностей и видов, он создаёт хореографический материал, подготавливает танцовщиков и разучивает его с ними. От него будет зависеть конечный вид постановки, что исполнители будут показывать на сцене, как именно режиссерская задумка будет воплощена в жизнь в виде хореографического этюда.

## 1.2. Выразительные средства и композиционные приемы в современной хореографии

Для достижения своей цели красиво, интересно, завораживающе продемонстрировать на сцене творческую задумку режиссера-постановщика, балетмейстер пользуется всеми возможными выразительными средствами, которые предоставляет ему его ремесло. Выразительными средствами хореографии можно назвать способы

и методы, помогающие балетмейстеру отразить основную идею постановки или характер конкретного героя.

По мнению Богданова Г. Ф. и Кириллова А.П., логика построения и развития невербальных сюжетных образов танцевального текста должна совпадать с сюжетной образностью музыкального произведения, дополняться образностью костюмов и соотноситься со сценической средой, что в целом и определяет видовое своеобразие танцевальной сюжетности.

Художественные образы в музыкально-пластическом искусстве, коим и является танец, воплощаются различными средствами: движениями и положениями человеческого тела, которые составляют специфический выразительный (образный) язык этого вида искусства. Образные истоки танца и его языка коренятся в одном из выразительных средств хореографии – движениях, характерных пластических интонациях, которые рождены реальной жизнью и используются людьми повседневно в качестве средства невербального общения. В быту по тем или иным движениям, их характеру, динамике, размаху, по осанке человека можно судить о его эмоциональном состоянии, личностных качествах, отношении к окружающим и даже о профессиональной принадлежности. Можно сказать, что каждая «единица» языка движений несет какую-либо информацию, содержание. Эти содержательные свойства движений сохраняются и в танце, несмотря на определенное видоизменение их внешней формы, танцевальные движения значительно отличаются от бытовых, они достаточно условны. Их обобщенная, «заостренная» форма, приобретенная в ходе исторического развития, стала очень своеобразной. Благодаря ей танцевальные движения обладают особой выразительностью.

Кроме того, в танце используется еще одно выразительное средство – пантомимические движения. Пантомима – это вид искусства, в котором художественный образ создается при помощи пластической

выразительности человеческого тела. Этим объясняется близость пантомимического и танцевального искусств, а также более или менее широкое включение пантомимы в танец. В качестве главного средства выразительности пантомима использует жесты, поэтому ее иногда называют искусством жеста. Жест – это движение или комплекс движений, содержащий какой-либо эмоциональный оттенок, информацию о человеке, его отношении к окружающему; это сигнал, передаваемый при помощи движений рук, ног, мышц тела и лица. Она менее условна и ближе к бытовой пластике человека. Однако в танце, подчиняясь законам этого искусства, пантомима становится танцевальной, ритмизованной. Таким образом, танцевальные, пантомимические движения и позы – эти «единицы» языка танца – являются носителями образности данного вида искусства. Обобщенно-образное значение того или иного движения становится ключевым моментом в создании танцевального образа и танца в целом. Подбор и сочетание движений определяются представлениями автора о том, какими именно танцевальными и пластическими средствами можно наиболее ярко и точно воплотить тот или иной образ. В целостной композиции эта пластически-обобщенная символика благодаря своей генетической связи с реальными жизненными движениями порождает у зрителя определенные образные ассоциации. Это и позволяет понимать содержание танца в системе присущего ему языка, без словесных пояснений. Специфической особенностью танцевального искусства является органичная связь его языка с языком музыки, соотнесение пластических средств выразительности с музыкальными. Танец невозможен без музыки, будь то простой аккомпанемент хлопков и притопов, или сложное симфоническое произведение. Музыка задает не только темповые, ритмические, динамические характеристики танца, но может стать и основой его образного содержания. «Созвучие», органичная связь пластического образа и музыкального во многом определяют художественную ценность, содержательность, красоту

композиции, силу ее эмоционального воздействия на зрителя. Танец пытается ориентировать форму и содержательность музыкального звука на свою образность телодвижений, на свойственные обоим искусствам темпы, ритмические рисунки, интонации. Если выразительность музыкального звука в танце представлять в виде системной организации, то системообразующим свойством здесь должна будет выступать кинетика исполняемых под данную музыку танцевальных движений (неважно, будь то движения свободно-пластические, бытовые, народные, классические, джазовые и пр.)

Также одним из неотъемлемых выразительных средств в хореографии, при создании хореографического образа, является внешний вид танцора, а именно его танцевальный костюм. Костюм для танца – это синтаксис этого языка, его нерушимые правила и законы.

Историческая эволюция конструкции танцевального костюма – от бытовых форм к высокопрофессиональным – высвечивает довольно ясную тенденцию – стремление к максимальному выявлению кинетики самого телосложения танцовщика, что приводит к использованию трико, купальника, комбинезона, майки. Эта тенденция подкрепляется тягой профессионального танца к абстрактности, к раскрытию выразительности именно в сложной и тонкой кинетике движений, а не в потоке контактных или актерских построений.

Костюм является продолжением в передаче внешних данных танцора и пластики его танца. Если это костюм удачный, то есть подчеркивает преимущества и скрывает недостатки, тогда он помогает танцору реализовать свой потенциал.

Для полного завершения танцевального образа в хореографии балетмейстер работает над оформлением сцены для танца.

Сцена – среда для танцевального действия, среда гармоничная с характером танцевальной и музыкальной образности (более или менее

абстрактной или конкретной), среда, вносящая свои самостоятельные и новые черты в танцевальное повествование.

Образными сторонами сценического оформления можно назвать конструкцию сцены, её технические характеристики, характер оформления; фактуру, цвет используемых материалов; характер освещения и так далее.

Предметная среда для данного танцевального действия может быть конкретно-бытовой либо абстрактно-стилизованной. Иногда предметы в состоянии выступать в качестве символа – сути (лес как символ естественной свободы человека, канатная клетка как образ крепостнической идеологии).

Сценическая среда, обладая своей образностью, всегда либо органично сочетается с данным танцевальным действием, либо нейтральна к нему, либо активно диссонирует с ним. Вместе с тем, выразительная палитра сценического оформления довольно динамична, и в состоянии активно следовать за развитием танцевального действия. Особенно это касается освещения сцены.

Тяготеющие к абстрагированной образности музыка и текст танцевальных движений вольно или невольно заставляют хореографов выстраивать соответствующим образом всю структуру выразительных средств танцевального произведения, в том числе костюма и сценического оформления.

Знаменитый артист, хореограф-практик и педагог Захаров Р.В. говорил о том, что балериной или премьером способен стать не всякий танцовщик, хорошо овладевший техникой танца и у которого чисто и уверенно получаются все па. Конечно же, нет! Одного физического воспитания для артиста балета недостаточно. Он должен обязательно стать артистом, то есть не только научиться хорошо танцевать, но и уметь правдиво играть на сцене, создавая образ. Только тогда он имеет право исполнять ведущие и эпизодические роли в балетном спектакле. Наряду

с техникой внешней, выражающейся в умении исполнять все трудные па, артисту балета необходимо обладать и техникой внутренней – актерским мастерством. (Захаров). Несомненно, такие же требования касательно наличия у танцора высокой техники актерского мастерства относятся не только к артистам балета. Каждому человеку, который относит себя к данному виду искусства, для успешного его развития необходимо овладеть, хотя бы основами актерского мастерства.

Что же такое внутренняя техника артиста балета или же актерское мастерство танцора? Захаров Р.В. утверждал, что, прежде всего, это умение управлять своими мыслями и чувствами, умение наполнять ими движения, жесты и позы. Внутренняя техника – важнейший элемент искусства перевоплощения актера. «Мало встать в красивую позу, сама по себе поза еще ровно ничего не говорит. Подлинное искусство начинается лишь тогда, когда поза озаряется внутренним светом человеческого чувства – радости, счастья, гордости, гнева».

При создании хореографического образа балетмейстер старается по максимуму использовать выразительные средства хореографии. Танцевальный язык, мимика, драматургическое развитие образа, актерское мастерство, костюмы, художественное оформление сцены – все это существуя в гармонии, в органично и правильно сочиненной танцевальной композиции позволяют зрителю полноценно погрузиться в сюжет произведения и получить от просмотра множество положительных ощущений.

Все эти выразительные средства присущи классическому балету и академическому танцу. Представители же модерна, современной хореографии, противопоставляя себя всему устоявшемуся, принялись в первую очередь отказываться от старых постулатов, разрушать их, в том числе и инструменты, которые использовали их предшественники.

Например, танцы Айседоры Дункан характеризовались простотой, экономичностью во всем: в хореографии, в темах, в костюмах. Она

не придумывала множество персонажей и сюжетов, как это было принято в классическом балете, но при этом её хореография разговаривала душевно, прямо и лично со зрителем. Она избавилась от детально проработанных кулис, вместо которых стала использовать однотонные шторы. Айседора отказалась от балетной пачки, пуантов, корсета, предпочтя этим символам классической, на тот момент времени, женственности что-то наподобие греческой туники и босые ноги.

Новые хореографы представляют новое тело танцовщика. Оно не культурное, не идеологическое, не социальное, не эротическое, не свободное, не несвободное, не метафорическое, не утопическое. Оно – никакое. Оно обычное. Танцовщик больше не аполлон, не идеал, не сверхчеловек. Он даже не мужчина и не женщина, он даже не обязательно человек, не обязательно владелец своего собственного тела. Так, в постановке хореографа Жерома Бёля «Жером Бэль» четыре исполнителя написали на задней стене сцены свои имена, личные данные (рост, вес, баланс банковского счёта), затем поменялись своими положениями (Жером Бэль стал Фредериком Сегеттом, Жизель Трени Томасом Эдисоном и так далее), а далее отказались от этих ярлыков, смыли, стерли, изменили их так, как им самим придумалось.

Также они переосмысливают своё отношение к музыкальному сопровождению. Мэри Вигман объединяет флейту, пианино и перкуссионные инструменты, танцует под проговариваемый текст или и вовсе отказывается от музыки. Джон Кейдж (друг и соратник Мэрса Каннингема) совершил настоящую революцию в музыке, сначала начав использовать «препарированное пианино», а затем написав произведение «4'33», где он вышел на сцену и не сыграл ни ноты, а вся музыка создавалась тишиной и натуральной реакцией зрителей.

Костюм для них становится не просто элементом декора, не просто красивым дополнением к сцене, но и самим главным героем постановки, основным инструментом сцены. В постановке Жерома Бёля



«Футболкология» танцовщик стоял на месте и слой за слоем снимал с себя футболки и толстовки с надписями, названиями брендов, рисунками. Драматургия была ясна с самого начала: каждая новая футболка сообщала о том, чему посвящен конкретный раздел постановки. Сначала идёт обратный отсчет через года, цифры, и финал с надписью «Одна футболка на всю жизнь», затем на одежде появлялись «требования действий», которые и исполнял танцовщик: спеть «Маленькую ночную серенаду» Моцарта или воспроизвести позу девушки с изображения.

Пространство сцены также не осталось без внимания модернистов. Им стало тесно в пределах четырех театральных сцен, и они выбрались оттуда. Представления стали показывать в музеях, галереях, лофтах. Танцовщики выбрались на улицу прямо в гущу неподготовленной к перформансам толпы. Даже стали забираться на крыши зданий, как это сделала Триша Браун в своей работе «Композиция для крыш», где танцовщики стоят на крышах разных зданий в Нижнем Манхэттене и в течение 15 минут производят размашистые, четкие, простые движения, стоя лицом к центру города, и ещё 15 минут – лицом к окраине.

И мало того, что тело исполнителя, его техника, его музыка, одежда, привычные стены подверглись существенному переосмыслению, даже он сам, его харизма подверглись переоценке. В той же самой постановке «Футболкология» исполнитель всё время находится на сцене безэмоционально с опущенной вниз головой, только по «приказу» футболки может проявить какую-то эмоцию. Все исполнительские элементы, наблюдаемые зрителем на сцене, были подвергнуты критике, отказу от них, существенному их изменению. Но представители современного танца хотели изменить не только то, что видит зритель и чувствует исполнитель, они меняли и собственные инструменты постановки хореографии, придумывали, как ещё можно изобразить действие на условной сцене.

Появление новых танцевальных течений предполагает новый момент развития в хореографии. Новая форма, новый уровень, новый смысл, новая организация движения в пространстве и времени – все это является актуальным художественным высказыванием в современном мире.

Выявление особенностей композиционных приемов создает альтернативу традиционным подходам к постановочной работе. Они представляют собой четкую процедуру и отношения, которые не иерархичны, практичны и совместимы по своей природе. Эти отношения между человеком и пространством позволяют сделать свежий выбор в генерации действия на сцене на основе понимания того пространства и времени, в котором происходит событие.

Хореографическая композиция представляет собой практику выбора и размещения отдельных компонентов танцевального языка в связное произведение искусства на сцене. Это та же техника, которая используется любым художником, писателем, композитором или режиссером в соответствующих дисциплинах. Композиция в хореографии представляет собой способ генерации, определения и развития танцевальной лексики, которая будет использоваться для любой данной части постановочного процесса посредством идей, моментов, изображений, предметов, включенных в постановочный процесс.

Современная хореография предполагает использование человеческого тела как инструмента для организации движения во времени и пространстве, развитие тела танцовщика и формирование его индивидуальности через синтез, актуализацию и развитие танцевальной техники. Исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела и взаимодействия тела – разума, тела – пространства, тела – тела, характерны для приемов композиции в современной хореографии.

Основополагающими принципами работы с композицией, на наш взгляд, являются спонтанность, концентрация, дисциплина, работа с ритмом, креативность и исследовательская направленность. Взаимодействие танца и пантомимы, их грамотное сочетание в постановочном процессе, представляют собой основополагающую часть хореографической композиции.

Любая хореографическая постановка предполагает использование ряда составляющих компонентов композиционного построения. Посредством их внедрения в рабочий процесс, хореографическая лексика получает больше развития, следовательно, появляется возможность разрушить стереотипы сознания человека, дать возможность для размышления своему зрителю при просмотре определенной постановки. В настоящее время можно выделить следующие составляющие хореографической композиции:

1. Драматургия (содержание) хореографического произведения. В современной хореографии драматургия не является основополагающим элементом, чаще всего она «скрыта» от зрителя.

2. Музыка и ритмический рисунок. Соотношение темпа движений, продолжительность пауз и моментов полной остановки, для того чтобы зритель успел что-то понять и осознать момент присутствия «здесь и сейчас».

3. Хореографический текст или лексика. Движения тела, движения в разных частях тела, позы, жесты, используемые танцовщиками для передачи своего внутреннего состояния и выражения главной идеи хореографического произведения.

4. Перемещение в пространстве или рисунок танца (пространственные отношения между танцовщиками и объектами на сцене, ракурсы, организация пространства, архитектура).

Все эти составляющие композиции выражаются посредством действенной задачи – отображение главной мысли хореографической постановки и эмоционального состояния танцовщиками.

В современном искусстве понятие драматургии стало использоваться применительно не только к драматическому искусству, но и к хореографическому. Исходя из этого, балетмейстер должен уметь размышлять хореографическими образами, представляя образы исполнителей и их взаимодействие. Для балетмейстера стало важным создание такой постановки, восприятие которой сможет вывести аудиторию в эмоциональное напряжение, дать почву для размышлений каждому зрителю, заставить человека испытывать эмоции, чувства, задать направление мысли.

Для основного закона построения хореографического произведения характерно выражение состояния человека. Соответствие этому закону предполагает совмещение в танце всех пяти его частей:

1. Экспозиция – начальная точка, введение. Она настраивает на восприятие будущего спектакля или перформанса. В отличие от классической хореографии здесь представляется не обязательно яркое и доходчивое объяснение зрителю главных героев и их характеров. Как правило, в современном танце это может быть точка, пауза, с которой начнется «старт» всего действия. Также это может быть решение в пространстве, содержащее в себе постоянные и непостоянные признаки. Основные вопросы, используемые при работе с экспозицией – «кто я?», «где я?», «когда я?».

2. Завязка – начало действия, движения. Осознание каждым танцовщиком своего внутреннего состояния – зачем я здесь. Эта часть хореографии должна быть проработана не только лексически, но и композиционно. Пространственные отношения решаются не только расстоянием между объектами на сцене, но и отношением к архитектуре, топографии, дизайну сценической площадки.

3. Развитие действия – характерно развитию содержания хореографической постановки. Чаще всего включает в себя несколько этапов, ведущих к кульминации, но нарастающая структура, в которой каждая последующая комбинация «перекрывает» по лексике, ритму, динамике предыдущую, не всегда должна соблюдаться. Таким образом, создается возможность поиска моментов спада «напряжения», как бы возвращающих зрителя назад с целью накопления средств для последующего перехода на новый этап. Исходя из этого, балетмейстер устанавливает продолжительность и количество ступеней для выхода на кульминацию произведения. Вопросы, определяющие развитие действия – «что я делаю?», «зачем я это делаю?», «как я это делаю?».

4. Кульминация – вершина, наивысшая точка развития хореографического действия. Может быть выражена «точкой» (паузой) как в хореографической лексике, так и в музыке. Все составляющие композиции танца приводят к кульминации в своем пластическом сочетании и логическом построении, затрагивая темпо-ритмическую организацию движения.

5. Развязка – логическое завершение действия, подготовленное всем развитием от экспозиции до кульминации. Она должна завершить мысль постановщика. Разрешение всего действия в современном танце – оставить вопрос для зрителей, размышления на какую-то тему по итогам просмотренного спектакля. Мастерство балетмейстера заключается в грамотном применении законов построения танца, композиционных приемов, чтобы различные соотношения частей, их продолжительность, способность воспринимать логические системы, психологическое повествование осуществлялись в контексте с движением.

Немаловажную роль применительно к сочинению танца занимает хореографический текст (лексика). Лексика – это танцевальный язык, состоящий из движений, мимики, жестов, относящихся к определенной танцевальной системе. Посредством хореографической лексики

выражаются мысли, чувства, идея, характеры, взаимоотношения и образы. Хореографический текст несет главную художественно-эстетическую функцию в композиции. Любой художественный текст должен обладать следующими признаками:

- выраженностью (текст должен быть зафиксирован языком данного искусства);
- ограниченностью (иметь начало, середину и конец);
- высоким уровнем структурности (композиционная выстроенность).

Профессия балетмейстера предполагает способность передавать жизненные впечатления посредством движений и жестов, выстроенных в определенной последовательности, создавать художественно-осмысленный последовательный ряд хореографических движений.

### 1.3. Особенности работы балетмейстера в современной хореографии

Само понятие «современный танец» появилось, когда в начале 1900-х годов в и хореографическое искусство начали приходить свежие творческие веяния: Айседора Дункан отказалась от сюжетности в танце и настаивала на том, что танец может быть выражением души и чувств, Рут Сен-Дени и Тед Шоун провозгласили ценность религиозного опыта и ритуала наравне с другими темами, а открытия в области психологии предложили совершенно новые способы трактовки характера и сюжета. Также социальные перемены коренным образом изменили многовековые традиции классического балета: в кордебалете теперь могли танцевать солисты, а короля и королевы могло и вовсе не быть на сцене. На искусство, как и на все сферы жизни общества начали смотреть дула Первой мировой войны. И под этим гнѐтом хореография заинтересовалась такими неочевидными для танца вещами, как машинерия (механические балеты), социальные проблемы, античные ритуалы и природа (цветы,

насекомые, вода, животные). Не менее поразительным оказался её интерес к комедии и сатире. Причем это была не просто карикатура, но полноценные балетные спектакли, смешные и изысканные. Также хореография начала экспериментировать с музыкальным сопровождением, то вовсе отказываясь от музыки, то используя для её создания нестандартные, а иногда и странные приспособления.

В первой половине XX века в танце произошло множество перемен, а эксперименты затронули столько направлений, что даже простое их перечисление отняло бы слишком много времени. Изменения в этой сфере искусства были куда более ошарашивающими, неожиданными и обширными, чем в любой другой. Сюда можно отнести новые техники, стили, формы, смыслы, теории.

У нас в стране работы и философия Айседоры Дункан произвели настоящий фурор, в связи с чем школы и студии «свободного» и «пластического» танца начали появляться одна за другой.

В это же время в обиход входит понятие «танец модерн» (modern dance). По сути, это был именно тот самый «свободный», «пластический», «экспрессивный» танец, получивший определённое название. Его отличительной особенностью является намеренный отказ от канонов классического балета, противопоставление себя им, нарушение строгих форм, фокус на собственное переживание происходящего на сцене. Пионер данного направления, создательница жанра *Austruckstanz* (нем.), Мэри Вигман, в своих сольных и групповых композициях передавала глубокие, часто трагические чувства: от темных мистических экстазов до героического самопожертвования. Страсти были предельно обобщены, а танец часто лишен сюжета и поднят до степени абстракции. Критик Ганс Бранденбург говорил: «Этот танец не изображает ничего конкретного, но делает зримыми пространство и время. Импульс к нему идет из «космоса», а его движения – «извечные иероглифы», «руны», «круг, центр которого – самость, Я».

Так сложилось, что словосочетанием «танец модерн» постепенно стали называть практически любые хореографические работы, как-либо отличавшиеся от балета или эстрады. К концу 1950-х годов стилистика и теория танца модерн приняли окончательную форму, и сам он стал узнаваемым жанром танцевального искусства. Он использовал стилизованные движения и энергетические уровни в легко прочитываемых вариациях (тема и вариации, трехчастная форма и так далее) для передачи оттенков чувств и социальных высказываний. Хореография подкреплялась экспрессивными театральными элементами, такими как музыка, декорации, специальное освещение и костюмы. Стремления танца модерн, который с самого начала был антиакадемическим, были одновременно примитивистскими и модернистскими. Чтобы описать драматичность современной жизни, хореографы работали с силой гравитации, диссонансом, мощной горизонтальностью тела, и одним глазом смотрели в будущее, а другим – на ритуальные танцы незападных культур.

Однако уже к 1960-м годам танец модерн начал выходить из моды, когда всё пафосное, героическое, возвышенное подверглось постмодернистской иронии. От их нарочитости пахло нафталином. И если в эпоху *Austruckstanz* Вигман объясняла танцовщикам на репетициях, какие чувства они должны испытывать и выражать, то новая эпоха отличалась вниманием скорее к технике танца, чем к высоким чувствам и глубоким переживаниям.

К началу 1970-х возник новый стиль со своими эстетическими канонами. В 1975 году в журнале «The Drama Review» Майкл Кирби опубликовал статью о танце постмодерн, одним из первых используя этот термин и предложив определение нового жанра: «В теории танца постмодерн хореограф не основывается в своей работе на визуальных стандартах. Его взгляд направлен внутрь себя: движение не выбирается заранее из-за его характеристик, но становится результатом определенных решений, целей, планов, схем, правил, концепций или проблем. Любое



движение, происходящее во время исполнения, приемлемо лишь при условии его соответствия ограничивающим и контролирующим принципам». По мнению Кирби, танец постмодерн отвергает музыкальность, смысл, характерность, настроение и атмосферу, а костюмы, освещение и предметы использует в чисто функциональных целях.

Одним из основоположников развития танца постмодерн можно считать Мерса Каннингема, объединившего балетную элегантность осанки и блестящую технику танца с гибкостью спины и рук, заимствованных у Марты Грэм и её ровесников. Но, помимо этого, он привнес несколько достаточно инновационных идей в танец:

- 1) любое движение может стать материалом для танца;
- 2) любое действие может стать полноправным композиционным методом;
- 3) в танце можно использовать любую часть или части тела;
- 4) музыка, костюмы, декорации, освещение и танец обладают собственными логикой и идентичностью;
- 5) любой танцовщик в труппе может быть солистом;
- 6) танцевать можно в любом пространстве;
- 7) темой танца может быть что угодно, но фундаментальная и первичная его тема – человеческое тело и его движения, начиная с ходьбы.

Но самым большим нововведением Каннингема в танец является метод случайностей: он подбрасывает монету, кидает кубики, вытягивает из колоды случайную карту и так определяет порядок движений в танцевальной фразе, последовательность фраз в танце, расстановку танцовщиков на сцене, число танцовщиков в каждом выходе, части тела, которые нужно задействовать. Таким образом он боролся с привычным комфортом и предсказуемостью танцевальных движений, подчиненных музыкальной структуре, сюжету или сценографии.

Энн Халприн сильно повлияла на Нью-Йоркскую хореографию благодаря своим ученикам. Её подход к использованию импровизации, к постановке задач для танцовщиков, к замедленным или повторяющимся движениям переняли многие известные хореографы, такие как Симон Форти, Триша Браун, Ивонн Райнер и другие.

Но для революционных идей хореографов танца постмодерн столь же важными были и источники за пределами танца: они находили новые подходы к структуре и исполнению танца в новой музыке, кинематографе, визуальном искусстве, поэзии, театре, и в особенности в хеппенингах, акциях и у неодадаистской группы «Флюксус», где границы между видами искусства становились размытыми и в изобилии появлялись новые формальные стратегии художественного действия. Повторы, алогичные структуры, одновременные события, примат визуального в театре, шума в музыке, реальные объекты, «вживленные» в живопись, наконец, все мелочи повседневной жизни, из которых складывался материал для хеппенингов, – все это молодые хореографы могли перевести на язык танца.

Изначально выступая против экспрессионизма танца модерн, связывавшего движение с литературной идеей или музыкальной формой, хореографы танца постмодерн считают достаточной причиной для создания хореографии сами формальные качества танца, а целью танцевальной постановки – просто создание ситуации, в которой мы смотрим на движение как таковое. Но, по мнению представителей танца постмодерн, у танца есть и другие цели. Например, танец может формировать или иллюстрировать теорию танца, воплощать разные взгляды на пространство, время или земное притяжение, ломать границу между танцем и жизнью, прояснять индивидуальные, обособленные движения и вычленять существенные характеристики танца.

В танце постмодерн всегда остается возможность обнажения формы, лежащей в основе постановки, будь то математическая система

использования пространства, времени или тела, или произвольный коллаж, или фрагментирование, противопоставление, намеренное избегание структуры при помощи импровизации, или постоянное изменение структуры методом случайного выбора. Антииллюзионистская позиция предполагает, что швы могут быть видны, и само эстетическое удовольствие от созерцания танца отчасти происходит из понимания структуры благодаря изучению этих швов: ошибок, возникающих в импровизации, усталости и неуклюжести танцовщиков, опасностей и сложностей, с которыми они сталкиваются, из того, как танцовщики разучивают и овладевают движениями.

Хореографы постмодерна старались отойти от виртуозности техники. Для этого они различными способами упрощали её. Для этого они активно использовали естественные движения. Они представляют тело в его конкретности, в привычных повседневных позах, которые ассоциируются у нас с обычными действиями. Когда предтечи танца модерн Лои Фуллер и Айседора Дункан говорили о «естественном» движении, они отсылали к жестам, которые имитировали или представляли природные формы. Для Грэм и Хамфри в 1920-е и 1930-е «естественные» движения основывались на дыхании: психологическую или социальную реальность они стремились выразить через напряжение тела. В 1960-е и 1970-е для хореографов танца постмодерн «естественность» означает совсем иное, а именно действие, не искаженное стремлением к театральной эффектности, очищенное от эмоциональных наложений, сюжетных отсылок или управляемой временной структуры.

Далее логическим развитием танца стало познание танцовщиками и хореографами своего собственного тела, его возможностей, его анатомии. В понятие «contemporary dance» можно включить все наработки предшественников, изучающих и практикующих танец модерн и постмодерн, а также восточные техники йоги, тай цзи, айкидо и прочие,

где активно используется дыхание, взаимодействие с другим человеком, работа с инерцией движения.

Пользоваться понятием «contemporary dance» люди начали примерно в 80-х годах XX века. Им начали описывать практически всё, что движется «свободно» и что точно не балет.

Одной из отличительных особенностей «contemporary dance» стал так называемый «отказ от тела», в котором больше всех преуспели японцы и танцевальное направление буюто. Суть реформы, которую они произвели, заключалась не в том, чтобы придумать что-то новое, а в том, чтобы вообще ничего больше не придумывать. Конструирование, сочинение – эти слова следовало забыть, как и разницу между создателем и исполнителем. Опцию «творец, художник» они отключили раз и навсегда (параллельно над этим же трудились американцы), ограничившись функцией посредника. Позднее (уже в современном танце) хореограф превратится в организатора процесса, формулирующего условия и задачи. Но это близко. Буюто – первый опыт трансформации профессии и танцовщика, и хореографа. Танцующий создает не столько те или иные высказывания, сколько пространство, в котором это становится возможным. По сути, сам он и должен стать таким пространством. А раз так, тело самого танцующего и все, с чем оно идентифицируется (пол, национальность, школа, культура, традиция и т. д.) – только помеха. Тело следовало как индивидуальную форму «растворить» – иначе ведь ничего не увидишь, кроме хлопчущего лицом и ногами существа.

Ещё одной особенностью является отказ от танца самого по себе. В 1965-м году Ивонн Райнер создаёт манифест отрицания: «Нет – зрелищу, нет – виртуозности, нет – преображению, магии и иллюзиям, нет – очарованию и недоступности образа звезды, нет – героическому, нет – антигероическому, нет – мусорной образности, нет – вовлеченности исполнителя или зрителя, нет – стилю, нет – китчу, нет – соблазнению

зрителя хитростями исполнителя, нет – эксцентричности, нет – движению исполнителя или передвижению предметов». Таким образом танцовщику оставались доступны только первоосновы танца. В своём эссе «Квазиисследование некоторых «минималистских» тенденций в минималистичной танцевальной композиции среди избыточности, или Анализ «Трио А»» Ивонн Райнер намечает важные точки расхождения с традиционной эстетикой танца: вместо фразировки, развития и кульминации, вариаций, характерности, исполнительского мастерства, разнообразия, виртуозности на грани подвига и полностью задействованного тела она предлагает равенство энергий и «найденные» движения, равенство частей, повторы или разрозненные события, нейтральное исполнение, действия по заданию или «словно по заданию», единичные действия, события и звуки, и соразмерный человеку масштаб.

Также важной персоной в процессе изменения отношения к телу танцовщика был Стив Пэкстон. Он открывает для танца что-то очень простое, вроде «походки пешеходов». Он учит не придумывать движение, а идти за тем, что появляется спонтанно, принимать его и отпускать. Оно возникает здесь и сейчас, зарождается в любой точке тела, лишая его вертикали и центра управления. Танец становится текучим, горизонтальным, практически непрерывным и в любой точке пространства или тела может обрести внезапный центр. Возникающая спонтанная игра с балансом, весом, гравитацией, моментами инерции, динамическими фазами, фазами покоя освобождает танец от потребности в любой драматургии, кроме телесной. Также он был одним из создателей и распространителей новой формы танца – контактной импровизации: демократичного дуэтного формата, вобравшего в себя элементы боевых искусств, массовых парных танцев, спорта и детских игр.

## ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ (ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ)

### 2.1. Способы создания композиции в современной хореографии

Композиция танца состоит из ряда компонентов. В нее входят: драматургия (содержание), музыка, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы (рисунок 1).



Рисунок 1 – Композиция танца

Все это подчинено задаче выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Композиция составляется из ряда частей – танцевальных комбинаций, объединенных общей идеей, сюжетом.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применять их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Ведь ни один современный танец не может строиться по какому-то стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму

воплощения. От таланта, изобретательности, опыта и мастерства хореографа, от его знания приемов создания композиции зависит создание яркой, неповторимой формы танцевального сочинения.

Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное физическое и эмоциональное состояние человека (радость, горе, любовь, ревность, отчаяние и т. п.) или его черты характера, темперамента (доверчивость, хитрость, подозрительность, самовлюбленность, беспечность, неустрашимость, трусость).

Согласно этому закону, танец должен сочетать в себе в гармоническом соотношении все пять его частей: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка (рисунок 2).

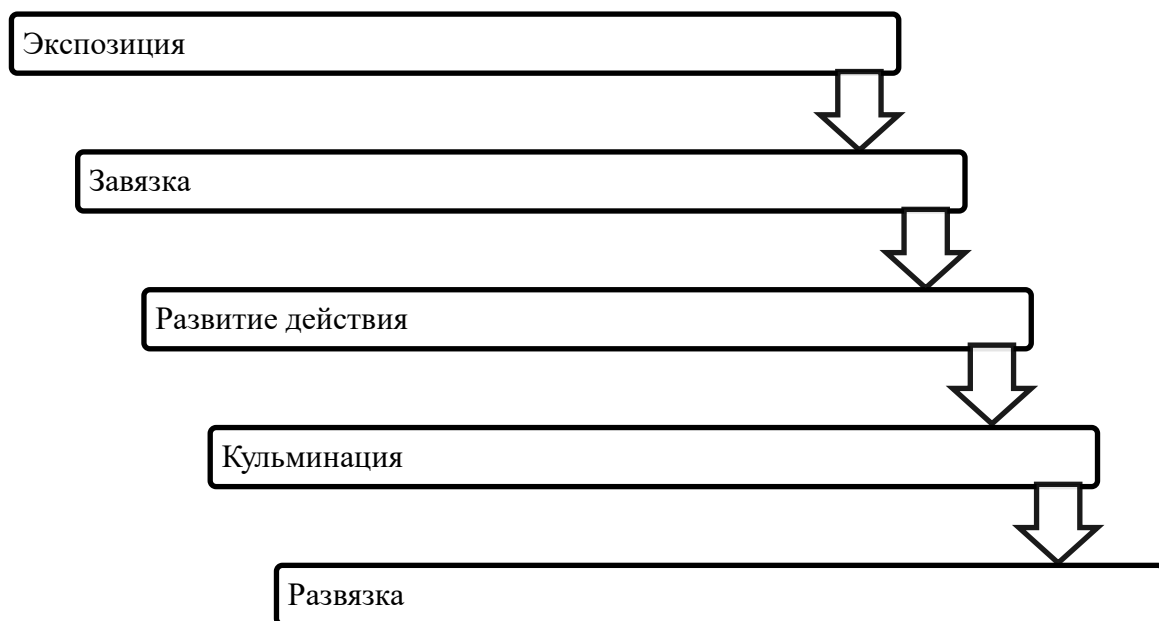


Рисунок 2 – Компоненты композиции

1. Экспозиция. Может получиться ясной, доходчивой или, наоборот, скомканной, невнятной, затянутой.

2. Завязка. Может быть четкой и яркой или смазанной, тусклой, незаметной.

3. Развитие действия. Бывает нарастающим, сильным или растянутым, расхолаживающим.

4. Кульминация. Как и завязка, может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца, или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей.

5. Развязка. Должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает неоправданно внезапной, ничем не обусловленной, а в другом случае – затянутой, нарушающей все впечатление от танца.

Рассмотрим подробнее каждый из пяти компонентов композиции, органически и неразрывно между собою связанных.

Назначение экспозиции – это введение в действие. В этой части зрители знакомятся с действующими лицами: слушая музыку и наблюдая танцующих, понимают, что перед ними – люди определенной национальности, живущие или жившие в ту или иную эпоху, нереальные существа, появляющиеся в воображении людей. Становится понятным жанр танца.

Далее, в завязке, вышедшие на сцену и разместившиеся в определенном рисунке (по прямой линии, полукругом, по диагонали и т. п.) исполнители начинают собственно танец. Они делают более сложные движения, и нам интересно, что произойдет дальше, после этой завязки, как будет развиваться танец.

Развитие танца, как и его завязка, определяется замыслом и содержанием хореографического произведения. Оно не обязательно должно идти по ступеням вверх, чтобы каждая последующая комбинация непременно перекрывала предыдущую. Могут быть и умышленные спады, как бы возвращающие назад с целью накопления средств для последующего взлета на более высокую ступень.

Развитие – это «электрокардиограмма» темпа, ритма, динамики и интонаций. В каждом отдельном случае она зависит от музыкального



сочинения и определяется им, находя свое выражение в тексте и рисунке танца, в их пластическом единстве, органическом сочетании.

Кульминация – это вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст, лексика, движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводят к этой вершине.

Следует заметить, что кульминация может быть как построена с использованием всех перечисленных элементов, так и решена с помощью только текста или только рисунка.

Развязка должна логически вытекать из всего хода танцевального действия, быть подготовленной им. Она должна завершить мысль, поставить ясную точку. Иногда внезапную остановку, обрыв танца называют развязкой. Это неверно. Если развязка не подготовлена всем логическим развитием произведения от экспозиции до кульминации, то танцевальное сочинение невозможно считать законченным.

Рассмотренные структурные части раскрывают закон танцевальной драматургии. Но одно дело – знать закон, а другое – уметь его применять. Научиться этому можно только в практической работе, в процессе сочинения танцев и их анализа. Анализ нам необходим, так как нередко мы встречаемся с ложной завязкой, кульминацией или развязкой. Правильно подметить такую ошибку без достаточного опыта, насмотренности и умения разобрать произведение подчас бывает нелегко.

Также в композиции хореографического произведения присутствуют и другие, не менее важные детали, без наличия которых сложно представить качественное хореографическое произведение.

Вторым элементом композиции, органически связанным с драматургией, является музыка.

Музыка и танец – сестра и брат, и живут они во многом по общим законам, но если танец живет во времени и пространстве, то музыка –

только во времени. Синтез танца и музыки дал человечеству такое замечательное искусство, как классический балет, народные пляски, бальные танцы и всевозможные виды эстрадной и современной хореографии.

Музыка также должна быть создана по законам драматургии, то есть иметь экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. И не только композиция целиком. Каждый музыкальный фрагмент, как и каждая танцевальная сцена должны следовать этим законам.

Но в современной хореографии постановщики могут пренебречь этим правилом и использовать для своих работ монотонную музыку, без подъемов и спадов, странный шум и лязг, а в некоторых случаях и вовсе отказаться от музыкального сопровождения. Всё зависит от целей и задач постановщика, и такие подходы вносят свою часть в построение общей драматургии произведения.

Часто в обиходе, в рецензиях на спектакли, в статьях о современной хореографии, в книгах, написанных критиками, мы встречаемся с суждениями о танцевальном языке. Читаем иногда о том, что он устарел, требует обогащения, что его надо заменить новым или, наоборот, хранить в неприкосновенности.

Эта полемика идет уже на протяжении десятилетий. Но никто не берется рассуждать о танцевальной речи. А между тем, язык и речь – понятия не равнозначные. «Язык, – по определению В. Ц. Ленина, – есть важнейшее средство человеческого общения». «В языке своем, – писал великий русский педагог К. Д. Ушинский, – народ в продолжение многих тысячелетий... сложил свои мысли и свои чувства. Природа страны и история народа, отражаясь в душе человека, выражались в слове. Человек исчезал, но слово, им созданное, оставалось бессмертной и неисчерпаемой сокровищницей народного языка, так что каждое слово языка, каждая его форма есть результат мысли и чувства человека, через которые отразились в слове природа страны и история народа».

Точно также можно представить историю развития хореографии. Первобытный человек выражал свои мысли и чувства не только в звуках, но и в движениях, из которых тысячелетиями складывался танец. Как корни языков разных народов различались между собой, так и народные танцы возникали у каждого народа своеобразные. Но всех их роднит выразительность человеческого тела, мимики и жестикуляции.

Если мы постараемся выявить конкретные понятия, то язык – это средство, при помощи которого складывается речь – монолог, диалог или хор. То же происходит и в хореографии: каждый коллектив при помощи своих традиционных танцевально-языковых средств создает танцевальную речь, в которую вкладывает свои мысли, чувства, переживания, устремления. Мы, хореографы, балетмейстеры, пользуемся языковыми средствами нашего танца для выражения содержания задуманного произведения в форме монологов, диалогов, терцетов, квартетов, ансамблей.

Каждое движение, жест и поза могут иногда сказать больше, чем отдельное слово. Они способны выразить мысль, чувство, глубокое переживание человека в данный конкретный момент. Иногда для того, чтобы выразить это же в литературной форме, может понадобиться несколько слов или даже целое описание.

С развитием общества развивался и обогащался язык. И если в своем младенчестве человечество пользовалось лишь междометиями, то слова-понятия оно образовало значительно позднее, в диалектическом процессе развития своей жизни, и прежде всего в процессе развития трудовой деятельности, в своей борьбе за существование. Языковой словарный фонд - основа, из которой и появились грамматика и синтаксис.

Язык – это средство, речь – это цель. Язык – это материал, речь, построенная с его помощью, – смысловая конструкция, в основе которой лежит действенная мысль.

Там, где есть танцевальный язык, должна быть и танцевальная речь. Хореография исполнителей и есть танцевальная речь, с помощью которой рассказывается содержание хореографического произведения, раскрываются образы и характеры действующих лиц в их действиях и поступках. Эту танцевальную, хореографическую речь мы и называем текстом танца.

Конечно, встречаются постановки, авторы которых не заботятся о том, чтобы сочиненные ими танцы являлись выразительной речью героев произведения.

Высшим достижением хореографического театра всегда были те спектакли, где танцевальная речь понятна без предварительного прочтения либретто, объясняющего содержание балета. К сожалению, в последнее время часто встречаются постановки с танцами «вообще», не несущими мысли, не развивающими действия, и тем самым, не претендующими на то, чтобы быть названными хореографической речью.

Современная хореография, особенно это касается танцоров с постсоветского пространства, прошла этап «движение ради движения» в 2000-е годы, однако отголоски подобного подхода слышны до сих пор. Многие хореографы, работающие со стилистикой современного танца, объясняют непонятность и бессмысленность своих произведений красотой движения как такового, совершенно не задумываясь о том, насколько зритель разделяет их понятие красоты. Поэтому каждому хореографу стоит иметь в виду, что каким бы прекрасным танцевальным языком он ни обладал, его нужно преподать в красивой, грамотно выстроенной речи, которую хочется слушать и слышать, а главное смотреть.

Также представить свою танцевальную речь красиво, интересно и выигранно помогают рисунки танца. Рисунком мы называем перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения

по сцене. Без геометрических фигур нет танца ни в народе, ни на сцене: круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – все это мы используем в танцевальном рисунке.

Также к рисункам танца можно добавить и расположение артистов на сцене. Дорис Хамфри, знаменитая хореограф и теоретик современного танца, например, рассуждает о том, как влияют на восприятие танцовщика углы и центр сцены: где-то он выглядит как герой сказаний, где-то он на пике своих жизненных сил, где-то он максимально близкий и родной человек. В зависимости от глубины расположения танцовщика на сцене, зритель также по-разному относится к нему: далеко стоящий человек превращается в силуэт, непонятный, неизвестный, настораживающий, в то время как артист на авансцене находится максимально близко к нам, мы можем рассмотреть в подробностях его лицо, отличительные черты, особенности тела, костюма и так далее.

Таким образом, мы рассмотрели все компоненты композиции танца, все элементы, из которых она состоит. Но композиция сама по себе, пока она не воплощена артистами, мертва. Мысли, чувства, переживания человека, его действия и поступки, образ, характер оживают лишь в актерском исполнении, чему всегда предшествует углубленная работа над внутренней формой, рождение которой также есть часть творческого процесса балетмейстера. Мышление хореографическими образами приводит в конце концов к сочинению ярких, содержательных танцев и спектаклей.

## 2.2. Этапы работы над хореографической композицией

Работа по сочинению хореографической композиции начинается с размышления об идее, сюжете произведения и выбора необходимой для их воплощения танцевальной техники. В первую очередь балетмейстер рисует у себя в голове общее видение будущего произведения: что происходит на сцене, почему артисты находятся на ней, как они

двигаются, во что они одеты, что происходит вокруг них и так далее. Этому процессу помогают различные источники вдохновения: литература, фильмы, музыка, картины, новости или даже мимолётное событие на улице. Параллельно этим мыслям в голове балетмейстера рождаются хореографические образы. Он решает, какую технику использовать для решения различных задач, каким образом лучше всего показать те или иные мысли и переживания героев, их состояние, их настроение. И таким образом будущее хореографическое произведение буквально вырастает и созревает в воображении балетмейстера ещё до того, как он зашел в танцевальный зал и принялся двигаться.

В процессе создания танцевального материала, непосредственно телесной работы, балетмейстеру становятся понятны настроение музыки, общий ритм, звуковые акценты, которые он хотел бы использовать в своей постановке. Исходя из этого, хореограф подбирает музыкальный материал, под аккомпанемент которого в дальнейшем будет исполняться данное хореографическое произведение. Определившись с техникой танца, хореограф-постановщик начинает искать подходящую манеру исполнения для реализации задуманных сюжетных и смысловых идей, придумывать интересные движения, позировки, создавать из них танцевальные последовательности для исполнителей. Современная хореография очень разнообразна в своем содержании и позволяет хореографу подходить к материалу с различных сторон. Можно заставить не только тела артистов двигаться сложно, странно, непривычно, но и их разум, который способен максимально подключиться к процессу и увести зрителя за собой. Хореографу доступно огромное множество техник, которые он может использовать: начиная от первопроходцев, вроде Дункан, Каннингема и Грэм, заканчивая различными уличными стилями танца. Так, применяя различные инструменты и особенности указанных техник, можно не только заставить тела артистов двигаться сложно, оригинально, непривычно (в особенности для любителей классической школы),

но и подключить к процессу работы над танцевальной композицией их разум, эмоции и даже мысли.

Затем начинается работа с танцовщиками. Хореографу нужно найти способы максимально точно и детально объяснить и показать, чего он хочет добиться от исполнителей. Нельзя заставить исполнителей, работающих с современной хореографией, просто повторить один в один движения хореографа. Теория современной хореографии основывается на аксиоме, которая гласит, что каждое тело уникально, каждый человек – отдельная личность и он не может двигаться точно так же, как любой другой. В связи с этим, придуманная постановщиком хореография требует корректировки и дополнительной работы с каждым исполнителем. Одним из элементов такой работы является импровизация – деятельность по созданию или выполнению чего-то, не запланированного заранее. В процессе работы с импровизационными задачами танцовщик может подсказать хореографу новые интересные движения, которые характерны исключительно для него и которые, по мнению балетмейстера, идеально вписываются в контекст предстоящей работы. Таким образом, процесс придумывания хореографической последовательности повторяется снова и снова, пока она не придет к финальному виду.

Нужно заметить, что постановка – это не только выученная и отрепетированная последовательность движений, но ещё и актерская работа танцовщика. Точно так же, как и частями тела, исполнитель должен работать лицом, мимикой. Одухотворенным и живым предстает перед нами артист с подвижным и выразительным лицом, на котором отражаются все движения души и тончайшие оттенки внутреннего мира человека, течение его мысли, внезапная или последовательная смена настроения.

Мимика наряду с остальными хореографическими компонентами входит в текст, в композицию, созданную балетмейстером. Хореограф изначально представляет, какой эмоциональный диапазон присущ

персонажу, когда у актера одно выражение лица сменяется другим, почему это происходит, какие эмоции он переживает в данный момент.

Артист в свою очередь, получив хореографический текст танцевальной партии и разъяснение актерской задачи, также непременно создает свою, глубоко индивидуальную внутреннюю форму, которая осмысляет, наполняет эмоциями, озаряет живым человеческим светом и теплом форму внешнюю, тем самым превращая танец в пластическую, танцевальную речь. Данная часть образа прорабатывается с помощью импровизации и инструментов, после которых необходима рефлексия. Исходя из психологических особенностей выстраивается актерская линия персонажа, которая дополняется индивидуальными качествами исполнителя. В совокупности мы получаем живой образ. Балетмейстер и артист снова работают сообща, создавая такого персонажа на сцене, которому зритель будет верить на протяжении всей постановки.

Далее постановщик собирает все детали воедино: хореографию, танцовщиков, идеи – и объединяет их на сцене. К вышеназванным элементам добавляются костюмы, декорации, свет. Все указанные элементы в совокупности должны совместно работать для изображения замысла произведения, будь то небольшой этюд или многоактный спектакль.

В нашем случае для практической работы мы решили создать этюд для квартета студентов из театра танца Deer Vision. Это коллектив, базирующийся в Челябинске, занимающийся современной, уличной, эстрадной хореографией. На базе театра танца создана студия, в которой занимаются дети, подростки, а также сформирован взрослый студенческий состав. Для проведения практической части исследовательской работы был выбран студенческий состав Deer Vision.

Итогом работы с данной группой стала хореографическая постановка под названием «Последняя капля». Сюжет закручивается вокруг жизненного момента, когда происходящие вокруг события выводят



человека из себя и он находится на грани нервного срыва, но в последний момент пытается всё же взять себя в руки.

Подобный сюжет подразумевает участие взрослых исполнителей, для которых подобные события в жизни уже известны, и они понимают, о чем идет речь, о чем они будут танцевать. Форма квартета также выбрана неслучайно – сюжет повествует о личности одного единственного человека, и такая малая форма позволяет сразу углубиться в его размышления, не отвлекаясь на лишние детали.

По сюжету произведения молодой человек осознаёт себя в состоянии сильнейшей усталости от происходящего. Вокруг него вырастают образы его мыслей, жизненных неурядиц, сложностей, происходящих вокруг. Они начинают манипулировать им, давить на него, чему он сначала нехотя, но впоследствии гораздо усерднее сопротивляется. В итоге главный герой справляется со своими нервами, берет себя в руки и успокаивается, отчего образы его мыслей также успокаиваются.

В качестве музыкального аккомпанемента был выбран жесткий, грубый электронный трек, отражающий заданное душевное состояние главного героя, его мысли и физическую усталость.

Перед балетмейстером стояла задача передать с помощью движений одновременно и сильнейшую физическую усталость от долгих эмоциональных терзаний, и агрессивные попытки выплеснуть наружу эмоции и гнев. Упор был сделан на контраст движений: плавные и тянущиеся движения резко прерываются рваными, ломаными рывками, агрессивными действиями, постоянными сменами ритма.

Каждому исполнителю предназначена своя индивидуальная роль в данном произведении. Главный герой – уставший человек на грани нервного срыва, три девушки вокруг него – тяжелые мысли, события, происшествия – всё то, что выводит его из равновесия. Соответственно, их движенческие паттерны также будут стилистически отличаться друг от друга. Девушки – события абсолютно равнодушны к бедам главного

героя, они существуют вне зависимости от него, они влияют на него, а не он на них. Поэтому в их движениях гораздо больше спокойствия. Но в момент происшествия они активизируются и становятся жестче, влияют на персонажа напрямую и тогда их хореография становится острее, опаснее.

Если говорить об этапах работы над композицией, то индивидуальная работа хореографа, безусловно, стала первым уровнем создания хореографического произведения, его базой и основой. Была продумана идея номера, количество людей, их роли в произведении. Из состава танцоров коллектива были выбраны люди, подходящие по умениям и внешним данным для данной работы. Описан характер главного героя, его мотивация, описаны второстепенные исполнители – девушки-мысли главного героя. Были подобраны несколько наиболее подходящих вариантов музыкального сопровождения, из которых в последствии выделился один, наиболее подходящий вариант. Каждый элемент произведения постепенно обретал свой вид: расписывались последовательность действий, характер хореографии, расположение исполнителей на сцене, их перемещения. Далее хореографом были придуманы все хореографические схемы, продуманы будущие взаимодействия исполнителей друг с другом.

Следующим этапом создания работы стала работа непосредственно с исполнителями. Мы последовательно шли по хореографическим записям, постепенно собирая произведение. Часть с партнерингом, где участвуют все исполнители, была создана во взаимодействии с танцовщиками. Здесь мы использовали множество правил для аккуратного и эффективного взаимодействия с партнерами: разделение веса, оттягивания, плавный контакт с напарниками. Для раскрытия сюжета использовались как хореографические, так и сценические инструменты: рисунки, перестроения, смысловые движения, мимика исполнителей.

Итогом проделанной работы стала трехминутная хореографическая постановка в технике современной хореографии с сольными, ансамблевыми и партнеринговыми частями.

### 2.3. Особенности постановки группового номера

Основное отличие групповой постановки от сольной – наличие большого количества людей на сцене. Можно заставить всех танцевать одинаковую хореографию, но в таком случае мы теряем мощнейший инструмент ансамбля – возможность работы с множеством личностей. Существует большое количество инструментов, позволяющих развести партии артистов. Начиная с дуэтной формы, хореограф может разделять хореографию по партиям, менять артистам направление, фокус внимания, местоположение на сцене. Благодаря наличию большого количества задействованных танцовщиков, у балетмейстера появляется множество новых средств выразительности, своеобразных механизмов, с помощью которых постановщик может представить на сцене сюжет произведения, профессионализм артистов, красоту построений.

Работа с рисунками и перестроениями – один из основных способов придать постановке живость и особую энергетику. В народных и фольклорных танцах структуры, которые выстраивают танцоры, ассоциируются с легендами, преданиями и базируются на основных символах, принадлежащих той или иной народности (например, круговой хоровод в русском народном танце).

Помимо классических геометрических форм, в современной хореографии постановщику предоставляется большой простор для экспериментов. Например, можно отказаться от симметрии, намеренно перегрузить ту или иную часть сцены людьми и действиями, а часть пространства оставить солисту.

Негласно балетмейстеры в своей работе применяют правило перестроения рисунков – желательно менять положение танцовщиков

в пространстве каждые 4 или 8 тактов. Это позволяет сбалансировать интерес зрителя и направить фокус его внимания на определенные детали или события. Смена рисунков необходима также для того, чтобы зритель не успевал привыкнуть к расстановке исполнителей на сцене, однако и здесь нужен баланс, чтобы не превращать танец в обилие перестроений. Что касается применения этого правила в современной хореографии, то здесь всё обстоит иначе: различные сюжетные особенности могут потребовать нарушить правило перестроений в случае, если такое нарушение оправдано – это ещё один прекрасный рабочий инструмент.

Помимо работы с рисунками и перестроениями, балетмейстеры применяют такой инструмент, как хореографическая полифония – это появление отдельных хореографических тем, последовательностей, проявляющихся отдельно относительно друг друга, обращающих на себя внимание, взаимодействующих друг с другом. Одним из самых простых примеров полифонии может считаться канон, когда несколько человек повторяют одинаковую хореографическую последовательность с небольшим отставанием друг относительно друга.

Основой любой полифонии является закономерность вступления исполнителей в танец, когда в этом появлении начинают улавливаться логика, связь и соотношение исполнителей к общей композиции.

При работе с полифоническими приемами большое внимание уделяется музыкальной структуре, поиску в музыке схожих повторных моментов, при которых можно спроецировать повтор хореографической темы. Если музыка развивается без повторов, с явным отличием своих этапов, то нет оснований применять к ней приемы имитационной полифонии, так как они предполагают дублирование темы. Здесь важно вслушиваться в разные музыкальные слои, мелодические и ритмические, чтобы понять, какой тип повтора используется в музыке, и выбрать полифонический прием, подходящий к структуре музыки. Если прием выбран верно, то он заставит зрителя увидеть тонкую ткань танца

и музыки, скрытое сходство этапов и покажет богатство музыкальной структуры и авторское отношение хореографа к музыке.

Использование полифонии в каждом случае уникально, каждый хореограф подходит к этому приему по-разному, однако можно выделить некоторые схожие элементы, которые отличают полифонию от других приемов работы с большой танцевальной группой.

Один из приемов можно определить как имитационную полифонию, когда последующие исполнители повторяют либо полностью, либо какую-то часть предыдущего исполнителя. Для этого приема можно привести несколько примеров:

1. Поочередное высказывание – комбинация, исполненная одним исполнителем, уходит в паузу, а следующий исполнитель повторяет тему. При этом пауза – это условное понятие, то есть самое главное – снять внимание зрителя с себя. Пример «Волна» – повторение одного движения каждым исполнителем поочередно в нужном темпе.

2. Умножение одного движения – исполнитель показывает движение и уходит в паузу, второй подхватывает движение и изменяет его (делает с другим качеством, увеличивает количество повторений). Пример: 1 тур – 2 тура – 3 тура.

3. Умножение темы – тема исполняется одним исполнителем, затем идет точное повторение, но уже, например, тремя, потом шестью исполнителями и т.д.

4. Повтор-перекличка – регламентированный диалог между исполнителями. Тема исполняется «дающим» исполнителем, отвечающий берет только последнюю часть темы и продолжает свою. Получается «вопрос – ответ». В это время у первого голоса может быть пауза или яркое движение, но главное – «ответ» не должен слишком задерживаться, иначе не получится диалога.

5. Секвенция – проведение темы по разным исполнителям с всевозможными переменами. Эффект этого приема заключается в том,

что танцовщики исполняют тему разными группами: начинает группа № 1, затем № 3, 5, 6, потом № 2, 4, но тему они исполняют не полностью, а кусочками, сочетая и комбинируя движения по своему усмотрению. Тема как будто бродит по исполнителям, создавая интересный «пульс» танца.

6. Постепенное увеличение количества исполнителей – после исполнения своего отрезка хореографии, исполнители не останавливаются, а одно и то же движение или комбинация синхронно воспроизводится каждым последующим без паузы.

7. Канон – воспроизведение темы вступающим исполнителем, когда последующий начинает тему сначала, с некоторым запозданием. Тема поочередно проходит столько раз, сколько исполнителей, и зритель имеет возможность наблюдать начало, развитие и конец темы. Закончить канон можно, перейдя поочередно в иную тему, паузу, или прервать канон вместе.

Противоположным имитационной полифонии является контрапункт – одновременное исполнение самостоятельных частей. У каждого из исполнителей свой хореографический материал. Они могут как сочетаться друг с другом, так и быть полностью противоположными друг другу.

Характерными приемами контрапункта можно назвать:

1. Подтанцовывание – подхватывание и повтор фрагмента темы от основного исполнителя (солиста). Он отделен от массы и тем самым выгодно усиливает основную тему. Масса же танцует близкую к основной теме хореографию.

2. Повторение – повтор мотива темы группой танцовщиков при развивающемся сольном голосе. Солист танцует свою тему на фоне массы.

3. Ритмическая сетка – ускорение и замедление исполнителей за счет ритма, удваивание и уменьшение движения. Важно заметить, что каждый

исполнитель, солист или группа имеют свою полноценную тему, не контрастирующую по отношению друг к другу.

4. Контраст – контрастное наложение хореографий исполнителей друг на друга, несущих разную информацию.

Все эти приемы можно комбинировать между собой, в процессе переключаться между ними, менять подходы к взаимодействию между исполнителями, тем самым визуально усложняя и разбавляя цельную хореографическую картинку. При этом, использование рисунков позволяет достичь поставленных целей и получить разнообразное, наполненное и интересное произведение хореографического искусства. Также они помогают хореографу изобразить сюжетные особенности произведения. Для конфликта можно противопоставить две группы исполнителей в противоположных сторонах сцены и заставить их танцевать контрапунктом. Разговор в дуэте можно изобразить с помощью метода «вопрос – ответ». И так далее. Множество сюжетных моментов можно объяснить благодаря рисунку танца и взаимному исполнению танцовщиков.

Кроме хореографических инструментов, которые применяются при постановке композиций в группе, балетмейстер должен учитывать психологические особенности постановки группового номера.

В процессе работы над постановкой хореограф должен спланировать общую деятельность коллектива, организовать обмен информацией, наладить взаимопонимание, выработать формы совместных действий. Это подразумевает формирование комфортного морально-психологического климата, получение совместного опыта, а также регулирование вопросов лидерства, понимания природы внутригрупповых конфликтов и т.п. Большое значение при этом имеют личные качества, проявляющиеся в телесности каждого артиста, а также в его поведении внутри группы. Кроме того, активность коллектива может развиваться одновременно в нескольких направлениях – кто-то больше озабочен учебной,

конфликтами с близкими, кто-то стремится встать в сольную партию, а кто-то готов танцевать на задворках кулис. Всё это требует от балетмейстера усилий по воздействию на сознание исполнителей для объединения индивидуальной активности каждого в единое целое ради достижения общей цели – постановки композиции. Без проведения психологической работы очень сложно заставить весь коллектив работать сообща для создания групповой работы, где участие каждого отдельно взятого исполнителя создаёт общую картину на сцене, которой будет восхищаться зритель.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная хореография – относительно молодой и очень быстро развивающийся жанр танцевального искусства. Он объединяет в себе как накопленные за многие века знания классического балета, так и новые веяния современного мира и открытия различных исследований в области анатомии, движения, сознания. К основным особенностям современной хореографии от других танцевальных жанров можно отнести: отсутствие определенных рамок, взаимосвязь смыслов и образов, индивидуальность исполнителей, учитывающаяся при подборе артистов. Большое количество подходов к определению понятия современной хореографии, а также выявления границ данного направления хореографии позволяют сделать вывод, что данные явления гораздо шире общепринятых определений и требуют комплексного рассмотрения с точки зрения исторического, культурного, движенческого и психологического аспектов.

Балетмейстер является неотъемлемой частью творческого процесса современного искусства. Важность роли балетмейстера определяется тем, что его деятельность является ключевой в рамках постановки композиций. Именно он определяет «механизм», по которому будет действовать целая труппа. Целью деятельности балетмейстера является создание интересного, цельного, отличного от прочих хореографического произведения различными средствами хореографии и сценографии.

Деятельность балетмейстера, работающего в жанре современной хореографии, имеет свои особенности, которые составляют специфику его работы. К ним можно отнести особенности различных техник современного танца, отказ от канонов классического балета, работу со многими смежными науками и искусствами.

В целом можно отметить, что балетмейстер, работающий с постановками в жанре современной хореографии, обладает обширным инструментарием для представления зрителю идейной и режиссерской

задумки. К ним относятся как работа непосредственно с исполнителями (движенческие находки, актерская работа, импровизационные моменты), так и композиционные приемы. Благодаря им у балетмейстера появляются поистине безграничные возможности – средства и инструменты, которые так или иначе могут быть недоступны в классическом или фольклорном танце.

Практическая реализация предложенного исследования заключается в создании хореографической постановки с применением техник современной хореографии. В процессе создания постановки были использованы следующие приемы: композиционные (смены рисунков, асимметрия), смысловые (контрапункт, зацикливание сюжета начала и конца), драматические (взаимодействие главного героя со второстепенными), кроме того, проводилась работа с исполнителями для поиска нужного качества исполнения движений, а также актерской игры во время исполнения произведения.

Дальнейшее исследование специфики работы балетмейстера позволит повысить значимость как современной хореографии в целом, так и отдельных рабочих единиц в ней, а также повысит качество взаимодействия балетмейстера с творческим коллективом и предотвратит появление возможных конфликтов интересов.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Станиславский К.С. Работа над собой. Части 1 и 2. Моя жизнь в искусстве / Константин Станиславский – Москва : Издательство «Э», 2017. – 560 с. ISBN: 978-5-699-97419-1
2. Критические биографии. Джон Кейдж / Роб Хаскинс. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 192 с. ISBN: 978-5-91103-277-7
3. Бейнс Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. – М. : ООО «Арт Гид», 2021. – 312 с. ISBN: 978-5-905110-93-1
4. Клименхага Ройд. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия / Ройд Клименхага. – М. : ООО «Арт Гид», 2021. – 172 с. ISBN: 978-5-6043944-8-9
5. Лепеки Андре. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения / Андре Лепеки. – М. : ООО «Арт Гид», 2021. – 208 с. ISBN: 978-5-6046392-6-9
6. Козонина Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России / Анна Козонина. – М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 244 с. ISBN: 978-5-6045381-4-2
7. Каннингем Мерс. «Гладкий, потому что неровный...». Под редакцией Жаклин Лешев / Мерс Каннингем. – М. : Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 240 с. ISBN: 978-5-6041232-5-6
8. Грэм Марта. Память крови. Автобиография / Марта Грэм. – М. : ООО «Арт Гид», 2020. – 240 с. ISBN: 978-5-905110-78-8
9. Вигман Мэри. Абсолютный танец. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. В. Сорелл. – М. : ООО «Арт Гид», 2021. – 168 с. ISBN: 978-5-6045661-4-5
10. Юнусова Е. Б. Педагогические условия становления хореографических умений у детей старшего дошкольного возраста в дополнительном образовании: научно-методическое пособие / Е. Б

Юнусова. – Челябинск : Чел. типография ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ», 2018 – 46 с.

11. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – Москва : Классика–XXI, 2001.– 248 с. ISBN: 5- 89817-031-6

12. Клыкова Л. А. Партисипативный подход как методико-технологическая основа становления хореографических умений у детей старшего дошкольного возраста в дополнительном образовании / Л. А. Клыкова, Е. Б. Юнусова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2014. – № 2. – С. 141-152. ISSN: 1997-9886

13. Кудимова, Т. В. Модели педагогического общения в воспитательно-образовательном процессе / Т. В. Кудимова // Молодой ученый. – № 23 (127). – Казань, 2016. – С. 494-496.

14. Лыкова И. А. Принцип вариативности в системе дополнительного образования детей (выявление и поддержка индивидуальности) / И. А. Лыкова, И. А. Сеницина // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. – № 4(96). – Чебоксары, 2017. – С. 150-160. ISSN: 1680-1709

15. Лыкова И. А., Сеницина И. А. Модернизация дополнительного образования: от принципа вариативности к поддержке индивидуальности / И. А. Лыкова, И. А. Сеницина // Наука и школа. – №5. – Москва, 2017. – С.143-151.

16. Шторк К. Система Далькроза / Перев. с немецк. Р. Варшавской и Н. Левинской, под ред. и с предисл. П. П. Гайдебурова. – Ленинград Москва : Петроград, 1924. 134 с.

17. Хамфри Дорис. Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей Красавицы / Дорис Хамфри. – М. : ООО «Арт Гид», 2021. – 192 с. ISBN 978-5-6041232-1-8

18. Богданов Г.Ф., Кириллов А.П. Композиция и постановка танца. Методическое пособие. - М. : МГУКИ, 2002

19. Горшкова Е.В. От жеста к танцу: Методика и конспекты занятий по развитию у детей 5-7 лет творчества в танце: Пособие для музыкальных руководителей детских садов. / Елена Горшкова. - М. : Издательство «Гном и Д», 2002. – 120 с. ISBN: 5-296-00291-1

20. Горшкова Е.В. Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа. Слово и образ в решении познавательных задач дошкольниками / Под редакцией Л. А. Венгера. - М. : Интор, 1996. – 128 с. ISBN: 5-87199-038-X

21. Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. / Ростислав Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с. ISBN: 5-210-00347-7

22. Баланчин, Д. 101 рассказ о большом балете / Д. Баланчин, Ф. Мэйсон, У. Сапцина – М. : КРОН-ПРЕСС, 2000. – 494 с. ISBN: 5-232-01119-7

23. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие / В. Ю. Никитин. — 6-е, стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. — 520 с. ISBN 978-5-8114-5561-4

24. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – Москва. : «Просвещение», 1986. – 192 с.

25. Contemporary dance: история трех смертей // Журнал Театр. – URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/>