

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 793.3

МЕТОД ПОЭТАПНОЙ КОМПОЗИЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Никитин В. Ю.*¹

¹ Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д. 7, г. Химки, Московская обл., 141406, Россия.

В статье рассматриваются вопросы практической работы над хореографическим произведением студентов, будущих хореографов и анализируются этапы этой работы. Особое внимание автор уделяет вопросам композиции хореографического текста. Предлагается авторская методика преподавания по дисциплине «Композиция и постановка танца».

Ключевые слова: хореографическое образование, этапы постановочной работы хореографа, композиция, современный танец.

METHOD OF STEP-BY-STEP COMPOSITION OF A CHOREOGRAPHIC WORK

*Nikitin V. Yu.*¹

¹ Moscow State Institute of Culture, 7, Bibliotechnaya St., Khimki, 141406, Moscow region, Russian Federation.

The article discusses the issues of practical work on a choreographic work of students and future choreographers and analyzes the stages of this work. The author pays special attention to the composition of the choreographic text, and offers the author's teaching methodology for the discipline «Composition and staging of dance».

Keywords: choreography and staging phases of the work of the choreographer, composition, contemporary dance.

Как проходит процесс создания хореографического произведения? Что служит толчком для этого? Как возникает замысел? Какое соотношение вдохновения и ремесла? Как обучить этому, и возможно ли научить? Эти вопросы волнуют не только педагогов, но и искусствоведов, и психологов. Обращаем внимание на то, что предложенный в статье метод направлен на развитие только композиционных навыков студентов, будущих хореографов, на расширение их хореографической лексики, на избавление от шаблонных движений. Проблемы раскрытия в движении хореографической образности, музыкального содержания и драматургии в силу сложности данных вопросов остаются в данной статье вне поля исследования.

Вопросам балетмейстерского мастерства и описанию процесса сочинения хореографических произведений посвящено несколько трудов известных балетмейстеров, которые не только описывали этот процесс, но и предлагали методику обучения профессии балетмейстера как педагогическую модель. Важное место в плеяде этих балетмейстеров принадлежит Р. В. Захарову. В его трудах [1; 2; 3] предлагается модель обучения, которая почти полвека действует в системе хореографического образования в России.

Необходимо также упомянуть книгу Ф. В. Лопухова «Хореографические откровенности» [4] — в ней излагается много практических методов постановочной работы, которыми должен владеть каждый профессиональный балетмейстер. Длительная работа в должности заведующего кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории и подготовка целой плеяды известных балетмейстеров наглядно продемонстрировали эффективность его педагогических принципов.

Достаточно актуальным в свое время был и учебник И. В. Смирнова [5]. Он основывался на принципах системы Р. В. Захарова, транспонированных для балетмейстеров народного танца. Практически это все источники, которые в той или иной степени затрагивают вопросы создания хореографического произведения, но только в двух направлениях танцевального искусства — классическом балете и народно-сценическом танце.

Вопросам исследования инструментов сочинения хореографического текста, развития и организации творческого процесса хореографа в современном танце посвящены несколько изданных на русском языке трудов таких известных хореографов, как Дорис Хамфри [6], Мерс Каннингем [7], Марта Грэм [8], а также эти вопросы рассматриваются в книге известного критика постмодернистского танца Салли Бейнс [9].

Анализируя процесс создания хореографического произведения, независимо от формы (трехминутный номер или трехактный балет), можно совершенно четко выделить два этапа творческого процесса: замысел и воплощение. На этапе замысла у хореографа возникает некое метафизическое видение

будущего произведения, и он под впечатлением от какого-либо стимула пытается в своем воображении создать идеальную модель будущего произведения. Стимулы, являющиеся толчком, провокаторами творческого процесса, можно условно разделить на пять типов:

- идейные (впечатления от литературных, театральных, кинопроизведений, философские мысли, события повседневной жизни, взаимоотношения людей и т. д.);

- слуховые (музыка, человеческий голос, шумы, звуки природы и т. д.);

- визуальные (картины, скульптуры, природные явления и т. д.);

- кинетические (рождающиеся из самого движения, его формы. Наиболее ярко эти стимулы проявляются в т. н. абстрактном танце);

- тактильные стимулы (перевод тактильных ощущений в движение).

Как правило, на замысел одновременно влияют несколько стимулов, и невозможно сказать, что является «спусковым крючком» этого процесса. На этапе замысла хореограф в большей степени применяет свои режиссерские способности, то есть в своем воображении он создает форму будущего произведения, определяет состав исполнителей, выстраивает взаимоотношения и драматургию, возможно, придумывает сюжет, подбирает музыкальный материал, создавая некий воображаемый «каркас» будущей постановки. Многие профессиональные хореографы обладают важнейшей способностью для этой профессии: видят внутренним зрением движения, танец.

Второй этап работы хореографа — воплощение — делится на несколько стадий. На первой хореограф импровизирует либо индивидуально, либо сразу с исполнителями; пытается найти адекватный замыслу движенческий текст, лексику. Именно на этом этапе на первое место выходят композиционные способности хореографа: ему нужно не просто сочинить движения, но и придать им зафиксированную форму, через движение выразить свою идею, передать с помощью движения определенное состояние.

На второй стадии этапа воплощения хореограф начинает работать с исполнителями. Студенты-хореографы этот период вульгарно называют «разводками». На этом этапе хореографу необходимо не только показать движения исполнителям, но и объединить их в единое целое, выстроить рисунок танца, построить взаимоотношения персонажей, определить кульминационные точки, соединить движение с аккомпанементом (если он существует).

На третьей стадии постановочной работы вновь на первое место выходят режиссерские способности. Хореограф должен совместно со сценографом, художником по свету, художником по костюмам, дирижером, создать сценический образ хореографического произведения (только в том случае, если постановка происходит в балетном театре). И, по мнению автора статьи, этот этап не менее важен, чем этап создания лексики, поскольку именно

от способов презентации хореографического произведения зависит восприятие зрителей. В качестве примера можно вспомнить эксперименты Триши Браун, которая отправляла своих исполнителей на крыши домов, ходить по стенам, делала свои перформансы на природе. Эксперименты хореографов-постмодернистов в способах презентации своих произведений разрушили традиционную театральную форму показа спектакля и привели к новым художественным открытиям. Очень часто, особенно в современном танце, хореограф выступает одновременно и в роли сценографа, и художника по свету и костюмам. «Создание внешней выразительности» — так условно можно назвать эту стадию этапа воплощения.

И, наконец, последняя стадия — сценические репетиции и премьера. На этом этапе хореограф выступает уже в большей степени как организатор творческого процесса. Однако, как правило, именно на этой стадии (хотя иногда и гораздо раньше, на стадии «разводок») осуществляется работа над образом (если он существует). Хореографический образ имеет сложную структуру и зависит не только от лексики, но и во многом от актерских способностей исполнителя и режиссерских способностей хореографа. Поэтому можно сказать, что работа над образом, в той или иной степени, идет на протяжении всего постановочного процесса.

Автором статьи предлагается описание методики работы над хореографическим произведением на первой и второй стадиях постановочной работы на этапе воплощения, когда постановщик выступает именно в роли хореографа, то есть использует в своей работе приемы композиции, поиска и соединения движений в определенной последовательности. Данная авторская методика апробировалась на студентах кафедры современной хореографии хореографического факультета Московского государственного института культуры на протяжении 10 лет. Автор статьи не претендует на роль первооткрывателя. Многие предлагаемые приемы достаточно подробно описаны в учебной литературе. Однако с уверенностью можно сказать, что предлагаемая схема работы над хореографической постановкой позволяет перевести творческие поиски из области вдохновения и озарения в плоскость практического ремесла.

Автор в описываемой методике использует LMA (Laban Movement Analysis), систему анализа движений, разработанную великим немецким хореографом и исследователем движения Рудольфом фон Лабаном, основателем немецкого экспрессивного танца Ausdruckstanz. Автор статьи ни в коей мере не пытается даже в конспективной форме излагать принципы системы Лабана, ибо это невозможно. Хотя попытки такого рода делаются в статьях [10]. Теоретическое наследие этого революционера в области исследования движения и танца настолько объемно, что требует отдельного анализа. Но его

система в настоящий момент является единственной эффективной в обучении будущих хореографов, поскольку она наиболее разработана с точки зрения анализа движенческого языка.

Итак, что же такое композиция в хореографии? Само определение «хореографическая композиция» трактуется исследователями и педагогами по-разному. По мнению Р. В. Захарова, «...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. Все это подчинено задаче выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Композиция составляется из ряда частей — танцевальных комбинаций» [2, с. 83].

Другое мнение: «композиция — сочинение, составление, соединение, связь. В рамках этих четырех смысловых прочтений хореографическая композиция — это сочинение хореографа, составление им единого целого из различных танцевально-пластических элементов, соединение, связь (т. е. соотношение) отдельных частей (компонентов), образующее единое целое» [11].

А. П. Кирьянкова, С. Е. Комович в своей статье утверждают, что в современной хореографии композиция — это «система средств и приемов выражения, художественный язык, лексический материал, связь с музыкой, хореографический образ. Хореографическая композиция представляет собой практику выбора и размещения отдельных компонентов танцевального языка в связанное произведение искусства на сцене. 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» [12, с. 3].

Автором статьи термин «композиция» трактуется не как принцип художественного мышления хореографа, который подразумевает выстраивание связи между формой и содержанием, а как система практических приемов работы с лексическим материалом, аккомпанементом и способами презентации, которые могут быть и не связаны с генерированием идей, а, скорее, имеют отношение к профессиональному ремеслу.

В хореографическую композицию, по мнению автора статьи, включаются следующие элементы:

– форма произведения (этюд, соло, хореографическая картина, вариация, сюита, па-де-де, па-де-труа, па-де-катр, миниатюра, одноактный балет, мно-

гоактный балет, хореографическая композиция, дивертисмент)¹;

- драматургия (сюжет, фабула, образы);
- аккомпанемент (музыка, шумы, звуки);
- лексика (жесты, позы, мимика, передвижение);
- расположение в пространстве (рисунки, уровни, ракурсы, директории передвижения);
- динамика (ритмическая и временная составляющие).

Перед тем как перейти к описанию этапов работы над композицией, хотелось бы заметить, что временной промежуток выполнения заданий у всех студентов различен и зависит от их способностей. Поэтому педагог должен индивидуально подходить к каждому студенту и соответственно оценивать результаты. Необходимо отметить, что последовательность этапов может меняться (возможно, толчком для создания лексики послужит какой-либо кинетический стимул), то есть автор не настаивает именно на изложенной далее последовательности.

1-й этап. Жесты различными частями тела (открытые, закрытые, центральные, периферийные, быстрые, медленные, сильные, слабые) и позы различной формы («игла», «тетраэдр», «овал», «спираль»), в различных плоскостях («стола», «стены», «колеса»). Равновесные, стабильные и лабильные (падающие) позы. Задача этого этапа — сочинить отдельные па и логично соединить их в единую комбинацию.

2-й этап. В предыдущую комбинацию добавить различные способы передвижения: шаги, бег, прыжки, вращения и нетрадиционные способы (на коленях, перекаты по полу, кувырки, стойки на руках, возможно использование падений и трюков).

В соединении отдельных движений, найденных на первом и втором этапах, может помочь «метод случайности», предложенный М. Канингемом. Безусловно, на этом этапе очень важно интуитивное чувство хореографической логики, которое относится к профессиональным хореографическим способностям, но, обозначая каждое движение соответствующим номером и случайно (например, с помощью игрового кубика) выбирая последователь-

¹ Как правило, форма произведения определяет длительность, количество исполнителей, последовательность исполнения частей, и иногда — содержание или идею хореографа. Обычно форма будущего произведения определяется хореографом на этапе замысла. В классическом танце все формы кодифицированы, в современной хореографии зачастую форма неопределенная и создается в процессе постановочной работы. Автор статьи оставляет «за кадром» вопрос о взаимовлиянии формы и содержания. Это сложная тема, особенно в современной хореографии, поскольку каким бы идеальным замысел не был по форме, в практической реализации он всё равно изменится, поскольку во время постановочной работы содержание хореографического текста и взаимоотношения исполнителей могут кардинально изменить задуманную хореографом форму.

ности, хореограф может найти наиболее удачные сочетания движений.

3-й этап. Передвижение по вертикали. Добавление в комбинацию движений на различных уровнях. При этом возможны различные варианты:

- а) исполнить всю комбинацию на одном, затем на другом, уровнях;
- б) использовать отдельные элементы в повторе (например, позу исполнить на уровне стоя, затем повторить ее на уровне стоя на колене);
- в) любую форму передвижения изменить по уровню (например, сначала исполнить шаги на полупальцах, затем — на согнутых коленях). С каждым этапом исходная комбинация должна увеличиваться по количеству лексических единиц.

На этом этапе можно использовать еще два элемента лексики: поддержки и падения. Как правило, использование поддержек зависит от формы произведения и гендерного состава. Если это дуэт, исполняемый мужчиной и женщиной, то количество и форма поддержек (воздушные, акробатические, партерные) могут быть достаточно насыщенными. Если же это женский дивертисментный танец, то количество поддержек минимально. Падения в танце обычно используются как начальная точка для нетрадиционных способов передвижения либо как финальная точка хореографической фразы. Изучение различных приемов исполнения падений требует отдельной работы педагога.

4-й этап. Изменение темпа, скорости исполнения движений (быстро – медленно, ускоряя – замедляя) *и длительности фиксации поз.* Возможно использование контраст: часть комбинации, или отдельное движение, исполнить медленно, затем быстро. Возможно использование приема повтора: одно или несколько движений повторить с постепенным ускорением или замедлением.

5-й этап. Ритмические рисунки. На этом этапе важным моментом является использование аккомпанемента. Если это музыка, которая имеет собственный ритм, то созданная комбинация может различными способами с ней сочетаться (например, движение исполняется только на сильную долю такта, или ритмический рисунок музыкального произведения точно соответствует движениям). Вариантов соединения музыкального и движенического материала большое количество, об этом подробно писал Ф. Лопухов [4].

Блестящим примером работы хореографа с музыкой является творчество Дж. Баланчина. Возможно исполнение хореографического текста без музыкального аккомпанемента, в этом случае хореограф сам сочиняет определенные ритмические фигуры и пытается исполнить комбинацию в соответствии с ними.

6-й этап. Динамика. Сильные и слабые движения. Акценты. Предыдущую комбинацию исполнить с акцентированными движениями в определенных местах. Возможно использование контрастных сочетаний: медленно – сильно, медленно – слабо, быстро – сильно, быстро – слабо. На этом этапе ко-

личество лексических единиц не увеличивается, хореограф работает только с окраской движения.

7-й этап. Директории передвижения и ракурсы. На этом этапе хореограф уже начинает репетировать с исполнителями. Первоначально изучается комбинация, которая создана на предыдущих этапах индивидуально, затем начинается работа по организации расположения исполнителей в пространстве. Термин «рисунки» достаточно популярен в учебной литературе по хореографии, однако, по мнению автора, сам термин говорит о статике, то есть о зафиксированном взаиморасположении исполнителей. И поскольку танец — это все-таки динамическое искусство, то, даже располагаясь в одном рисунке, исполнители могут менять ракурсы. А директории передвижения от одного рисунка к другому могут быть различными: из круга можно перейти в квадрат, в две шеренги, в одну линию, распределиться по парам — вариантов может быть много. Процесс перехода из одного рисунка в другой может быть различен и по направлениям, и по длительности.

Основные виды рисунков: симметричные, асимметричные, геометрические, разноуровневые, динамические («шэн», «ракушка», «цветок», «волна»). В современной хореографии достаточно часто используются комбинации движений и передвижения в партере. Данный этап работы хореографа происходит с группой исполнителей. Построение рисунков для нечетного количества исполнителей гораздо сложнее, чем для четного. Большую помощь на этом этапе может оказать так называемый «Куб Лабана» — упрощенная модель кинесферы, в которой возможно выстроить все направления передвижения в пространстве.

На этом же этапе хореограф может использовать прием «статических скульптур», то есть зафиксированное взаиморасположение исполнителей. Наглядным примером изысканной работы с расположением исполнителей в пространстве является творчество Т. Маландена.

8-й этап. Приемы презентации хореографического текста для группы. Если на предыдущих этапах хореограф сочинял лексику, хореографический текст и располагал исполнителей в пространстве, то на данном этапе главным вопросом становится не лексика (материал), а то, в какой форме или последовательности она исполняется. Как наиболее зрелищно представить (презентовать) хореографический текст? Для этого существует целый ряд композиционных приемов. Многие приемы достаточно часто используются хореографами и описаны в учебной литературе. Однако часто один и тот же прием в различных источниках называется по-разному, поэтому автор взял на себя смелость в скобках дать некоторые дублирующие названия.

Все приемы композиции делятся на две большие группы: унисонные и полифонические приемы.

Унисонные приемы:

1. Повторы:

- имитация, повтор движения или небольшой комбинации в неизменном порядке. Как правило, первый исполнитель (или группа) во время повтора находятся в статичной позе или исполняют передвижение;
- обратный повтор (реверс), повтор комбинации в обратном порядке, от последнего движения к первому;
- зеркальный повтор, повтор с другой ноги или в другую сторону;
- повтор со сменой направления²;
- повтор за счет увеличения количества исполнителей³;
- прием «эхо»⁴;
- прием «резюме»⁵;
- повтор с акцентированным движением⁶;
- прием «замирание»⁷;
- прием «точка-точка» (переключка)⁸.

2. Унисон:

- одновременный унисон⁹;
- одновременный дополняющий унисон, при котором одна часть группы исполняет базовую хореографическую фразу, а другая — с дополнительными

² Данный вид повтора используется, когда в комбинации присутствует передвижение. Одни исполнитель (группа) исполняет комбинацию с продвижением вперед, другой назад или по диагонали.

³ Комбинация исполняется несколько раз, исполнители могут вступать на любое движение. Как правило, используется в начале постановки для заполнения сцены.

⁴ Повторяется часть комбинации в новом движенческом контексте (иногда используется термин «лейттема»).

⁵ Часть движений из первой комбинации, часть из второй, третьей повторяются в новом сочетании друг с другом.

⁶ Комбинация повторяется вторым исполнителем (или группой) с одним или несколькими акцентированными движениями.

⁷ Комбинация повторяется несколько раз. С каждым повтором количество движений сокращается. Как правило, она используется в финале номера или акта.

⁸ Движение исполняется в унисон на определенном временном отрезке, в остальное время группа (или исполнитель) сохраняют статичное положение. Временные отрезки у каждого исполнителя (группы) разные. Например, первый вступает на первую долю первого такта, второй — на вторую долю второго такта и т. д.

⁹ Это когда вся группа исполняет хореографический текст синхронно и в одинаковом рисунке. Хореографическая фраза может усиливаться прибавлением исполнителей.

движениями¹⁰;

- одновременный контрастный унисон¹¹;
- одновременный второстепенный и на переднем плане унисон (остинатный бас). (Означает, что одна часть группы или солист исполняют ведущую роль, в то время как группа (кордебалет) — исполняет роль фона, который поддерживает и оттеняет главную группу (солиста). Второстепенный хореографический текст может состоять из одного или нескольких движений, взятых из мотива солиста, в то время как главная группа (солист) исполняет весь мотив. Возможны временные изменения: фоновая группа исполняет движения медленно, в то время как главная группа (солист) — быстро).

3. Канон. Построение приемом канона означает, что несколько исполнителей, повторяющих одинаковую движенческую фразу, вступают с некоторым опозданием по времени. Эта задержка может быть разной:

- последовательный канон¹²;
- последовательный дополняющий канон (в классической хореографии — «вопрос – ответ», а в народной — «перепляс»);
- последовательный контрастный канон¹³;
- последовательный второстепенный, или на переднем плане, канон (подголоски)¹⁴.

4. Вариативные приемы композиции: вариации исполняются за счет

¹⁰ Дополнительные движения вставляются в общий ритмический рисунок между основными долями такта, как правило, на «и».

¹¹ Группа исполняет базовую комбинацию, но у некоторых исполнителей (или части группы) есть одно или несколько контрастных движений. Может применяться для того, чтобы выразить какой-либо конфликт внутри группы.

¹² Группы или солисты выполняют одинаковую движенческую фразу с некоторой задержкой во времени. Как правило, каждое вступление следующего исполнителя происходит через равное количество долей (через 2, 4, 8 счетов). Однако возможно изменение временного интервала, например, одна группа вступает через 4 счета, а вторая — через 8. Возможно использование нечетных размеров.

¹³ Группы (или несколько солистов) исполняют одинаковую движенческую фразу по очереди, но есть одно (или несколько) контрастное движение, отличающее одну группу (солиста) от другой. В качестве контрастного движения возможно использование не только новых движений, но и приема «зеркало», смены направления, реверса в уже существующей комбинации.

¹⁴ Суть этого приема в том, что хореограф использует движение на заднем плане как фон. Движения при использовании такого приема разделяются на аккомпанирующие и солирующие. Например, солист исполняет мотив, а кордебалет повторяет одно и то же движение или несколько движений из этого мотива. Здесь возможно использование приемов «эхо», «резюме», «обзор», «точка-точка». То есть движенческая фраза на заднем плане исполняется с остановками, ритмическими задержками, в то время как на переднем плане основная группа или солист исполняет всю фразу целиком.

изменения:

- самого движения (изменение формы),
- пространства,
- временных характеристик (темпа, ритма, пауз, фазирования)¹⁵.

Полифонические приемы

В музыке это одновременное звучание нескольких тем (голосов). Принцип пластического многоголосия предполагает одновременное исполнение самостоятельных пластических мотивов разными группами исполнителей:

- секвенция («волна»)¹⁶;
- прием подголосочной полифонии, при котором одновременно с основной комбинацией (лейттемой), исполняемой одной группой (или солистом), другая группа (или кордебалет) исполняют подголоски, то есть более простые, аккомпанирующие комбинации¹⁷;
- прием гомофонного развития — соединения партий солистов и кордебалета на одну музыкальную тему (мелодию);
- «увеличение-уменьшение» («сужение-расширение»)¹⁸;
- ракохотное развитие¹⁹;
- fuga — одновременное исполнение двух различных мотивов двумя солистами или двумя группами в соответствии с музыкальными темами;
- форма сонатного аллегро²⁰.

Необходимо отметить, что в современной хореографии полифонические приемы встречаются достаточно часто (вспомним творчество Каннингема), однако использовать хореографу эти приемы нужно достаточно осторожно. Одновременное исполнение различного хореографического текста несколькими группами исполнителей должно объединяться либо одним движением,

¹⁵ То есть исполнение мотива по фазам с остановками.

¹⁶ Используется для коротких хореографических фраз и движений (на долю такта). Это последовательный, друг за другом, повтор без пауз множеством исполнителей (групп) коротких хореографических фраз и движений (на 1/16, 1/8, 1/4).

¹⁷ Отличается от последовательного второстепенного канона тем, что движения не заимствуются из мотива солиста или группы, которая исполняет свой мотив.

¹⁸ Исполнение комбинации у каждой группы ускоряется или замедляется по длительности.

¹⁹ Одинаковая движенческая фраза исполняется тремя и более исполнителями (группами) по очереди, но каждый исполнитель может начать комбинацию с любой части или в обратном порядке.

²⁰ Самая сложная хореографическая форма, когда существуют три темы: главная, второстепенная и связующая, которые накладываются друг на друга.

которое присутствует у всех групп исполнителей, либо единым ритмическим рисунком, либо единым центром передвижения. Длительное использование полифонии приводит очень часто к наложению хореографического текста, и зритель просто не в состоянии уследить за одновременным исполнением разного лексического материала.

9-й этап. Работа с музыкальным материалом. Этот этап существует только в том случае, если хореограф использует музыку в качестве аккомпанемента. Этот этап несколько отличается от четвертого и пятого, поскольку, помимо темпа и ритма, хореограф должен проанализировать музыкальный материал с точки зрения фактуры (гомофонное или полифоническое произведение), структуры (количество частей, мелодия и аккомпанемент, музыкальные темы), динамических оттенков; инструментовки и т. д.²¹.

10-й этап. Образ, драматургия, актерская выразительность. В традиционном балетном театре вопрос создания образа достаточно разработан. Современный танец, особенно постмодернистский, отказывается от создания хореографического образа (вспомним знаменитый «Нет-Манифест» И. Райнер). Поэтому решать, будет ли образ в произведении и какой, — прерогатива хореографа. В предлагаемой авторской модели постановочная работа целиком и полностью связана только с композицией и презентацией лексического материала. Иногда в процессе работы над лексикой образ рождается спонтанно, и тогда хореограф может как-то развить его.

Можно использовать вышеописанный алгоритм и для хореографического анализа, где начальная комбинация создается хореографом под влиянием какого-либо стимула с помощью импровизации, спонтанно. Затем, следуя описанным этапам, хореограф начинает улучшать и варьировать исходный материал. В любом случае главная задача, которую ставит автор в данной статье, — дать некую модель, алгоритм работы над хореографическим произведением в аспекте поиска и сочетания лексических единиц.

В статье рассматривается исключительно индивидуальный метод педагогической работы с будущими хореографами. Возможно, этот метод будет полезен педагогам, которые преподают дисциплины «Искусство балетмейстера» или «Композиция и постановка танца». Но экспериментальная работа по внедрению этой методики показала хорошие результаты. Студенты стали более осознанно выполнять задания, и творческие проекты поднялись на более высокий художественный уровень.

²¹ Способы работы хореографа с музыкальным материалом достаточно подробно изложены в учебных пособиях, программах и других научных изданиях Г. А. Безуглой [12], Л. В. Сизовой, [13] Ю. Б. Абдокова [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 432 с.
2. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 83 с.
3. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 352 с.
4. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 215 с.
5. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера М: Просвещение, 1986. 196 с.
6. Хамфри Д. Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей красавицы. М.: ООО «Арт Гид», 2019. 192 с.
7. Каннингем М. Гладкий потому что неровный... М.: ООО «Арт ГИД», 2019. 240 с.
8. Грэм М. Память крови. Автобиография. М.: ООО «Арт ГИД», 2017. 240 с.
9. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. М.: ООО «Арт ГИД», 2018. 312 с.
10. Усачёв Ю. Ю., Бугаев А. В. Специфика техники Рудольфа Лабана в современном танце // Санкт-Петербургский образовательный вестник. СПб. № 1 (29). 2019. С. 82–85.
11. Хореографическая композиция [Электронный ресурс]. URL: <https://vikidalka.ru/1-149069.html> (дата обращения: 02.08.2020).
12. Кирьянкова А. П., Комович С. Е. Особенности выразительных средств и композиционных приемов в современной хореографии. The scientific heritage. No 46. 2020. С. 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vyrazitelnyh-sredstv-i-kompozitsionnyh-priemov-v-sovremennoy-horeografii/viewer> (дата обращения: 02.08.2020).
13. Безуглая Г. А. Анализ танцевальной и балетной музыки. СПб. Издательство политехнического университета, 2009. 174 с.
14. Сизова Л. В. Анализ танцевальной и балетной музыки. Программа. М.: ГИТИС, 2002. 31 с.
15. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора. М.: ГИТИС, 2009. 270 с.

REFERENCES

1. Zaxarov R. V. Iskuststvo baletmejstera. M.: Iskuststvo, 1954. 432 s.
2. Zaxarov R. V. Sochinenie tancza: Stranicy pedagogicheskogo opy`ta. M.: Iskuststvo, 1983. 83 s.
3. Zaxarov R. V. Zapiski baletmejstera. M.: Iskuststvo, 1976. 352 s.
4. Lopuxov F. V. Xoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskuststvo, 1972. 215 s.
5. Smirnov I. V. Iskuststvo baletmejstera M: Prosveshhenie, 1986. 196 s.
6. Xamfri D. Iskuststvo sochinyat` tanecz. E`mansipaciya Spyashhej krasavicy. M.: ООО «Art Gid», 2019. 192 s.

7. *Kanningem M.* Gladkij potomu chto nerovny`j... M.: ООО «Art GID», 2019. 240 s.
8. Gre`m M. Pamyat` krovi. Avtobiografiya. M.: ООО «Art GID», 2017. 240 s.
9. *Bejns S.* Terpsixora v krossovkax. M.: ООО «Art GID», 2018. 312 s.
10. *Usachyov Yu. Yu., Bugaev A. V.* Specifika tekhniki Rudol`fa Labana v sovremen-nom tance // Sankt-Peterburgskij obrazovatel`ny`j vestnik. SPb. № 1 (29). 2019. S. 82-85.
11. Xoreograficheskaya kompoziciya [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://vikidalka.ru/1-149069.html> (data obrashheniya: 02.08.2020).
12. *Kir`yankova A. P., Komovich S. E.* Osobennosti vy`razitel`ny`x sredstv i kompozicionny`x priemov v sovremennoj xoreografii. The scientific heritage. No 46. 2020. S. 3. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vyrazitelnyh-sredstv-i-kompozitsionnyh-priemov-v-sovremennoj-horeografii/viewer> (data obrashheniya: 02.08.2020).
13. *Bezuglaya G. A.* Analiz tanceval`noj i baletnoj muzy`ki. SPb. Izdatel`stvo politexnicheskogo universiteta, 2009. 174 s.
14. *Sizova L. V.* Analiz tanceval`noj i baletnoj muzy`ki. Programma. M.: GITIS, 2002. 31 s.
15. *Abdokov Yu. B.* Muzy`kal`naya poe`tika xoreografii: plasticheskaya interpretaciya muzy`ki v xoreograficheskom iskusstve: vzglyad kompozitora. -M.: GITIS, 2009. 270 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никитин В. Ю. — д-р пед. наук, канд. искусствоведения, доц., dancer-v@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikitin V. Yu. — Dr. Habil., Ass. Prof.; dancer-v@mail.ru