

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
кафедра художественного образования

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В
ПОСТАНОВКЕ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ
КОМПОЗИЦИЙ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Семина Алёна Александровна
обучающийся БХ-51Z группы

Научный руководитель:
Мелехов Александр Васильевич,
доцент кафедры художественного
образования

Екатеринбург 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ – КАК ОСНОВА ИСКУССТВА ХОРЕОГРАФИИ.....	6
1.1. Вклад Мариуса Петипа и Джорджа Баланчина в лексику классического танца.....	7
1.2. Творческие достижения ведущих хореографов современного балетного театра конца XX начала XXI века.....	
ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ СТИЛЕВОЙ ИНТЕРПРИТАЦИИ.....	
2.1. Вариация «La Flurett».....	23
2.2. Хореографическая композиция «Кто же я на самом деле?».....	26
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	29
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	30
ПРИЛОЖЕНИЕ	

ВВЕДЕНИЕ

Классическая хореография – фундамент всех сценических видов танца. Подготовка профессионала возможна только, через классическую базу. Эта система движений способна сделать тело танцовщика: дисциплинированным, грациозным, пластичным. Вся эта система появилась тогда, когда балет (фр. ballet от лат. ballo танцую) стал полноправным жанром музыкального театра, то есть, начиная с 17 века, когда Людовик XIV носивший прозвище «Король Солнце», (За свою роль солнца в придворном балете). Он же стал основателем первой в мире балетной школы – «Королевской Академии Танца».

С тех пор балет вышел на профессиональную сцену и отделился от других жанров театрального искусства. В это же время появляется термин «Классический танец». Придворный бальный танец начал замещаться элементами виртуозной техники. Вершиной действия стал именно танец. Танец, который мог бы воплотить через движение и пластику различные эмоции и чувства героев. Тогда же окончательно закрепилась и французская терминология классического танца, существующая и на сегодняшний день. Она создавалась путем отсеивания необязательных временных элементов и отбора постоянных, обуславливающих самую природу классического танца. [20]

Эта терминология, несмотря на свою условность, почти всегда позволяет обнаружить корни, установить генетические истоки того или иного движения, позы или положения. Все движения построены на выворотности ног. В теории существуют такие термины как (ferme – закрывать), (ouvert открывать), (en dehors - внутрь), (en dedans - наружу). Большинство названий определяет характер обозначаемых ими движений, связанных с работой мышц. Таковы разнообразные battement tendu, которые представляют значительную часть урока классического танца и,

как многие другие упражнения, видоизменено присутствуют в сценических танцевальных формах.

В 19 веке в связи с усложнением техники танец стал именоваться «благородным», «высоким», «элитарным». В отличие от демихарактерного, комического и пасторального. Целью введения термина «Классический» была необходимость защитить его благородство и академизм от влияния новых форм танца пришедших с Запада. Во многом этому поспособствовал Мариус Петипа. Именно в его балетах собраны и упорядочены все те каноны классического танца существующие и на сегодняшний день. Тематика его балетов сказочная и мифологичная. Фабулы шаблонны, одни и те же коллизии повторялись из балета в балет.

Внешнее действие излагалось средствами пантомимы, насыщенной условной жестикуляцией. Драматургия была стереотипна. Построение каждого из актов, последовательность танцев – сольных, групповых, массовых – подчинялись единому порядку. Необходимым элементом являлись в последнем акте общая парадная кода и апофеоз.

Поговорим о хореографической лексике. Лексика в хореографии это набор многообразных движений, которые хореограф использует для воплощения своей идеи в какой либо постановке. Лексика отражает индивидуальность, фантазию автора, его уровень подготовки и знаний. В противовес классической хореографии стоит современная хореография.

Современный танец (Contemporary Dance) – направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX-начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американского и европейского танца Модерн и танца Постмодерн. В данном направлении танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики.

Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для современного танца

характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Свободный пластический танец – новый вид танца рождается на рубеже XIX–XX веков и благодаря, прежде всего, Айседоре Дункан.

Айседора выдвигает новую философскую и художественную, основанную на античном идеале гармонического развития человека, концепцию «танца будущего». Дункан стремится сделать танец выражением личности, отражением неповторимой человеческой индивидуальности, инструментом самопознания. Дункан ценит в танце изначальную экспрессию человеческого тела, выражающуюся во взаиморасположении различных его частей – отсюда эпитет пластический. Дункан реформировала искусство танца, что заключалось в гармоничном слиянии всех его компонентов – музыки, пластики, костюма. Она разработала многие идеи и приемы танца, лучшие из которых вошли в сокровищницу мирового хореографического искусства. [26]

Цель художественно-творческого проекта: постановка двух танцевальных номеров.

Объект художественно-творческого проекта: процесс создания хореографической композиции на основе классики и неоклассики.

Предмет художественно-творческого проекта: приемы воплощения стилевой интерпретации творческого замысла в постановках танцевальных композиций.

В соответствии с указанной целью **задачами** выпускной квалификационной работы являются:

1. Изучить научно-методическую литературу по теме исследования.
2. Уточнить сущность понятий «классическая» и «современная» хореография.

3. Выявить возможные пути стилевой интерпретации в постановках танцевальных композиций.

4. Создать хореографическую миниатюру.

Методологической основой художественно-творческого проекта явились:

– философско-культурологические идеи преемственности в культуре, искусстве и педагогике (В.Г. Афанасьев, М.В. Богуславский, А.Н. Сохор);

– основные положения теории хореографического образования (А.Я. Ваганова, Т.К. Барышникова, Э.Чекетти.);

– отдельные работы в области создания современных хореографических композиций (Иржи Килиан, Пол Лайтфут, Пина Бауш)

В данной выпускной квалификационной работе были использованы следующие **методы** исследования:

- *Теоретические:* анализ научной литературы по теме исследования, моделирование содержания хореографической композиции и выбор художественных средств его воплощения, проектирование этапов работы над хореографической миниатюрой, прогнозирование результатов реализации художественно-творческого проекта;

- *Эмпирические:* наблюдение за репетиционной деятельностью педагогов-хореографов, постановка хореографических миниатюр, эскизный поиск художественных выразительных средств, создание костюмов.

Базой исследования явились занятия студенческой группы по предмету «Искусство балетмейстера».

Практическая значимость проекта: данные хореографические композиции можно использовать в репертуаре детских

танцевальных коллективов учреждений общего и дополнительного образования, танцевальных студий.

Ключевые слова – КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ, СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, НАСЛЕДИЕ, МАРИУС ПЕТИПА, СВОБОДНАЯ ПЛАСТИКА, БАЛЕТ, БАЛЕТМЕЙСТЕР, ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН, ПИНА БАУШ.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложения.

ГЛАВА I. КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ – КАК ОСНОВА ИСКУССТВА ХОРЕОГРАФИИ.

1.1. Вклад Мариуса Петипа и Джорджа Баланчина в лексику классического танца.

Профессиональный балетный театр начал свой путь в России позже, чем в других странах Европы. Русский балетный театр возник во 2-й половине 17в., хотя плясовые представления всегда включались в празднества, гуляния и обряды, а также в представления народного театра. Интерес к профессиональному театру зародился в XVI столетии в связи с модой на все иностранное и зарубежное.

Так же в этот период империя развивалась в экономике и торговле, армии и флоте. Нужны были высокопрофессиональные специалисты. В 1731 в Петербурге было открыто привилегированное дворянское учебное заведение- Сухопутный шляхетный корпус, которому суждено было стать колыбелью русского балета.

Воспитанников данного учебного заведения готовили к высокопоставленным государственным должностям, и помимо профессиональных навыков им было необходимо овладеть всеми правилами светского этикета. В качестве танцмейстера корпуса в 1734 году был зачислен француз Жан Батист Ландэ, явившийся одним из основоположников постоянного профессионального хореографического образования в России. [5]

Ландэ свое танцевальное образование получил во Франции, много работал в Германии, Голландии, Швеции. Но, мировое имя заработал себе в России, именно здесь ему удалось раскрыть свой педагогический потенциал. Восприимчивость русских к танцевальному искусству помогла Ландэ выполнить взятое на себя обязательство обучать своих питомцев так, чтобы они могли танцевать при дворе «балеты».

В 1736 году во дворце были показаны три «балета», исполненные исключительно воспитанниками Шляхетного корпуса. Выступление кадетов имело большой успех. Отчасти успех был потому что, сценический танец того времени мало чем отличался от танца бального.

Балет по-прежнему не имел ничего общего с сюжетом спектакля и делился на отдельные выходы. Однако внешняя форма и исполнение изменились. Большую роль в этом становлении сыграла «Королевская Академия Танца» в Париже. Она установила ряд общеобязательных эстетических и технических правил в отношении сценического танца, используя в балете то, что было достигнуто в драматическом театре, например пантомиму.

Так, танец был разделен на три основных вида: серьезный, полу характерный и комический. Серьезный танец – прообраз современного классического – требовал академической строгости исполнения, красоты внешней формы, изящества. Это был «благородный»- танец, приличествующий персонажам трагедий классического театра - царям, богам и мифологическим героям.

Комический танец отличался виртуозностью, допускал утрировку движений и импровизацию. Им пользовались при исполнении гротескных и экзотических танцев, свойственных комедиям театра классицизма. Наконец, полу характерный танец объединял танцы пасторальные, пейзажные и фантастические, олицетворявшие силы природы или человеческие страсти, а также мифологические - пляски фурий, нимф, сатиров.

По законам академии после каждого акта давался «балет», а в конце представления шел «большой балет» в котором принимала участие вся действующая труппа. Установлен был и танцевальный костюм.

Танцовщицы, исполнявшие серьезные танцы, носили платье с кринолином, из-под которого чуть виднелись носки туфель. Кринолин

держался на камышовых обручах и назывался «корзиной». В полу-характерных балетах к этим костюмам прибавлялись атрибуты, характеризующие танец, - серпы для крестьянского танца, корзиночки и лопатки для танца огородниц, тирсы и леопардовые шкуры для танцев вакханок. Как женский, так и мужской костюм для исполнения комических танцев был также регламентирован, но оставлял место для фантазии художника. В этих танцах, требовавших исключительной виртуозности, мужчины часто исполняли женские роли. В серьезных балетах танцовщики были одеты в парчовые, матерчатые кирасы и короткие юбки на камышовых каркасах, доходившие им до колен и носившие название «бочонков». На ноги надевались длинные чулки и короткие панталоны. Голова венчалась большим шлемом с перьями. Обувь, как у женщин, так и у мужчин в серьезных танцах была на высоких каблуках.

Исполнители серьезных танцев обязаны были носить круглые маски, закрывавшие все лицо. Эти маски были самых разнообразных цветов - золотые, серебряные, синие, зеленые - в зависимости от установленного условного обозначения характера персонажа.

В России, где в танцах особенно ценилась мимика, маски, не прижились. Взамен этого вошло в обычай пудрить лицо цветной пудрой. В полу характерных балетах мужчины иногда пользовались облегченным костюмом, без «бочонка», ограничиваясь характеризующими танец атрибутами.

Само собой разумеется, что одежда оказывала очень большое влияние на развитие танца. Тяжелый и неудобный костюм танцовщиц не позволял им делать быстрые и свободные движения, исключая возможность прыжка или даже незначительного отрыва ног от пола. Все это отодвигало женщину в балете на второй план. Ведущим в танце был

мужчина, на долю которого выпадала и демонстрация виртуозности, и главный успех.

Законы, установленные французской Королевской Академией танца, лишь частично были приняты некоторыми итальянскими балетными театрами. Серьезный танец отличался здесь большей резкостью и быстротой исполнения, в нем отсутствовали как сухая академичность, так и некоторая манерность французской школы. Костюм также был значительно облегчен, предоставляя возможность свободно двигаться как мужчине, так и женщине. Венецианцы особенно славились своими комическими танцами и балетами, зародившимися еще в театре «Комедии масок». Эти балеты, носившие название бурлесков или интермедий, широко использовали импровизацию, слово, вокал и отличались эксцентрическими танцами шутов, и незамысловатыми сюжетами. В зарубежном балете ко времени его появления в России главенствовала французская школа, но, кроме нее, имелись и самостоятельные итальянские школы – венецианская, неаполитанская, миланская, падуанская они отличались друг от друга характерами движений и манерой исполнения.

В Петербурге представителем французской школы был Ландэ, а венецианской – Фоссано. 1736 году во время приезда итальянской оперно-балетной труппы в которую входил Антонио Ринальди (по прозвищу Фоссано – веретено) совместными усилиями была показана опера «Сила любви и Ненависти».

Все антракты заполнялись бессюжетными балетными выступлениями, поставленными Фоссано. Так, после первого акта «...танцевали сатиры, огородники и огородницы изрядный балет»; второй акт оканчивался «...преизрядным балетом, сделанным по японскому обыкновению», и, наконец, в заключение сходили «больше ста человек с верхней галереи сего великолепного строения» и танцевали «при

слаженном пении действующих персон и играющей музыке всего оркестра приятный балет, которым кончается сия главная опера». Исходя из этого, ясно, что после первого акта оперы шел полу характерный балет, после второго комический, а в конце серьезный. Первое выступление кадетов на профессиональной сцене имело головокружительный успех. Кадетов стали занимать во всех придворных балетах, но они ежегодно после выпуска покидали сцену.

Ландэ понимая, что его труд оказывается напрасным – профессиональной труппы по-прежнему не существует. Ландэ понимал это. В конце 1737 года он подал императрице проект организации танцевальной школы, которая должна была готовить кадры для комплектования придворной балетной труппы. Ландэ предлагал определить к нему в обучение шесть мальчиков и шесть девочек простого звания. В течение трех лет он брался довести искусство этих учеников до такого совершенства, чтобы они ни в чем не уступали любому иностранному виртуозу. 4 мая 1738 года проект был утвержден.

Тем самым было положено начало «Собственной Ее Величества танцевальной школы», ныне Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой. Ландэ был назначен танцмейстером школы. В этом же году в связи с уходом Фосано в отставку, он получил звание придворного танцмейстера и балетмейстера. Во вновь учрежденную школу принимались дети обслуги, ремесленников, то есть представители широких городских масс. Это обстоятельство имело большое значение для русского балета.

В отличие от правящей верхушки людям из народа было чуждо преклонение перед Западом; храня вековые традиции древней русской танцевальной культуры, они могли противостоять иноземной манере исполнения сценического танца и бороться за утверждение своей, самостоятельной национальной школы в балете.

Однако результаты этой борьбы, а также деятельности Ландэ обнаружались позднее. Значение же этого периода заключается в том, что в России была основана государственная балетная школа, в которой обучались только русские - представители широких масс народа, бережно хранившие свои традиционные эстетические установки в искусстве танца. Вступившая на престол в 1741 году дочь Петра I Елизавета всем театральным жанрам предпочитала танцы и больше всего любила балет. Спустя год Елизавета Петровна издала указ об учреждении в Петербурге русской балетной труппы. Вопрос о подготовке профессиональных балетных артистов становился особенно актуальным. [5]

Русские ни чем не уступали иностранцам - представления имели успех. Но, На первых же порах своей деятельности русские артисты балета встретились с очень большими трудностями. Петербургское придворное общество считало совершенно невероятным, чтобы отечественные исполнители, да еще происходившие из «низшего сословия», могли в какой-то мере сравниваться с иностранцами.

Место артиста балета в труппе определялось не талантом и дарованием, а фамилией. Только иностранцы, могли рассчитывать на ведущее положение и соответствующие оклады. Русские же, несмотря на то, что они часто превосходили зарубежных артистов своим искусством, должны были, за редким исключением, довольствоваться положением дублеров и маленькой оплатой своего труда.

Вскоре Елизавета стала делать представления открытыми для большинства людей, и чуть позже просмотр спектаклей стал доступен всем слоям общества. Этот шаг помог балетному искусству стать популярным в России и внести свой вклад в историческое наследие государства.

Спустя немного большим ста лет от создания русской балетной школы, искусство балета в России произвело мировой фурор. В 1847 году 29 мая в Санкт-Петербург прибыл Мариус Петипа.

Мариус был французом, а балет во Франции к тому времени набирал обороты. А, петербургскому балету того времени не хватало свежих идей и фантазий, искусство танца законсервировалось и избегало, каких либо новшеств и реформ. Но, зато сохранило присущий ему и на сегодняшний день - безупречный академизм классических форм.

Мариус Петипа родился в Марселе 11 марта 1818 года. В творческой семье провинциального балетмейстера Жана Антауна Петипа и Викторины Грассо драматической актрисы. С семи лет обучался искусству танца. В 16 поставил свой первый балет. [4]

В Россию был приглашен дирекцией императорских театров на должность первого танцовщика. Он не был гениальным исполнителем, но отличался трудолюбием и великолепной актерской игрой. Вскоре начал балетмейстерскую деятельность, и первым его балетом на Санкт-Петербургской сцене стала постановка «Дочь Фараона» по роману Теофиля Готье «Роман мумии» на музыку композитора Цезаря Пуни.

В 1862 году официально вступил на должность балетмейстера Петербургских императорских театров и занимал это место до 1903 года. Именно Петипа подарил то, наследие русского балета которое имеет балетный мир и на сегодняшний день.

Перечень балетов, поставленных Мариусом Петипа на русской сцене, очень велик – их более семидесяти, а оригинальных постановок – сорок шесть, не считая различных танцев для опер и дивертисментов.

Самые известные из них: «Пахита», «Дон-Кихот», «Коппелия», «Тщетная предосторожность», «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Сильфида», «Золушка», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Конек-Горбунок», «Волшебное зеркало», «Баядерка». Сотрудничал с Петром Ильичом Чайковским вклад которого в русский балет велик так же как и самого Петипа.[14]

Особенность балетов Петипа в том, что он оркестровал танцевальные ансамбли. Хореограф распоряжался солистами и кордебалетом, как композитор – солирующими голосами и различными группами инструментов в оркестре. Он извлекал из их взаимодействия или контрастов выразительные пластические результаты, разбивая сцену на планы, заполнял каждый план группами танцующих.

Группы смещались, сливались и вновь занимали свои места на сцене. Одна группа вела танцевальную фразу, то сопоставляя ее с танцевальным рисунком других групп, то вторгаясь и разбивая этот рисунок, то сливаясь с остальными в унисоне движений. [7]

Иногда повторяющийся пластический мотив одной группы представлял как бы гармонический органный пункт, на мерной и плотной основе которого другие группы выводили узоры танцевальной мелодии. В свою очередь, на фоне этого мелодического рисунка могли возникать самостоятельные голоса солистов. Эстетика танцевального образа в творчестве Петипа постепенно приравнивалась к эстетике сложно развитых музыкальных образов композиторов-симфонистов.

Балетная музыка того времени особых сложностей не содержала. Ее простота была удобна лишь для первоначальных опытов Петипа. Постепенно хореограф все более сложно разрабатывал структуру сольного и ансамблевого танца. Только преуспев в оркестровке танца, Петипа подошел к хореографическому симфонизму спектаклей, созданных в союзе с великими русскими композиторами.

Обращаясь преимущественно к форме многоактных балетов, Петипа часто пользовался и «малыми формами», проявляя остроумие и разнообразную выдумку. Своего рода хореографические миниатюры возникали внутри больших балетов как самостоятельные вставки. Иногда они имели практический повод.

Сочиняя балеты для приезжих балерин, Петипа противопоставлял им русские таланты как раз в подобных хореографических миниатюрах. Например, номер «Любовные приключения Дианы» в «Царе Кандавле» начинался танцем кордебалета нимф, затем следовали выходы Дианы и Актеона; их адажио и вариации прослаивались танцевальными репризами кордебалета, после чего шла кода с групповым апофеозом.

К таким же номерам относились «Большое па звезд» в «Приказе короля», «Астрономическое па» в «Синей Бороде» и т. п. В танцевальных миниатюрах, на сравнительно коротком отрезке музыкально-хореографического материала, Петипа проводил опыты симфонизации танца.

Одной из ранних работ был номер «Оживленный сад» на музыку Делиба. Эта самостоятельная хореографическая миниатюра, вставленная Петипа в обновленный им балет «Корсар» (1868), явилась одной из первых встреч мастера с высококачественной музыкой.

В «Оживленном саду» танцевали исполнительницы главных ролей – Медоры и Гюльнары, корифейки, женский кордебалет, воспитанницы разных возрастов. Танец строился на мелодии вальса, обрамлявшей сольные вариации. Он словно рождался из музыки, обозначая ее рисунок, ее взлеты, ее оттенки.

В музыке развивалась одна и та же повторяющаяся фраза, – балетмейстер соответственно ограничивал состав движений. Танцовщицы мерно раскачивались в *pas ballone* и *pas balance*; воздушный *pas de basque* давал иллюзию извилистого полета.

Эти движения служили как бы гармонической основой для мелодического развития общего рисунка вальса, покрывавшего пространство сцены. Одни исполнительницы держали букеты роз. В руках других были гирлянды роз, натянутые на проволочные дужки. Букеты и

гирлянды поднимались, опускались, сплетались в симметричных переходах участниц, число которых то прибывало, то убывало.

Танцовщицы выстраивались по диагонали, пересекающей сцену, опускались на колени, укладывали на пол гирлянды, а балерина проплывала через всю эту цепь, чуть задерживаясь на *pas de bourgee* в центре каждой дуги. После острого *pizzicato* Гюльнаны и напевной вариации Медоры танец нагнетал темп в коде. К финалу из центрального люка поднималась огромная корзина цветов, куда вступала Медора. От балерины лучами располагались остальные участницы, componuя общую группу.

Танец сливался с музыкой, становился ее зримым эквивалентом. Идеалом хореографического спектакля Петипа считал многоактный балет, действие которого разворачивалось постепенно в черед пантомимных и танцевальных сцен. Типовая структура таких балетов открывала широкие возможности для того, что Петипа полагал главным: она позволяла оттачивать и совершенствовать танцевальные формы.

При этом маэстро был достаточно мобилен: внутри канонической схемы разворачивались драматические или комедийные ситуации, разнообразные характеры, игра интересов, борьба страстей.

В конце 19 в. балетные сцены можно было увидеть только в составе спектаклей, именуемых «экстраваганца», которые еще сохранились на американской сцене. Это были роскошно обставленные музыкальные представления, которые шли на сцене оперных театров после самой оперы, так что танцевальная часть спектакля начиналась примерно в 11 или 12 часов.

Оперные театры приглашали для исполнения ведущих ролей в этих балетах балерин из Европы, и некоторые из них оставались преподавать в Америке. Так в разных городах появились школы и небольшие любительские труппы.

Поспособствовали этому и «Русские Сезоны» импресарио Сергея Дягилева. Некоторые артисты навсегда покинули родной дом и стали открывать в Америке студии, как, например, Адольф Больм, Михаил Мордкин и Михаил Фокин. Многие Европейские труппы мечтали повторить головокружительный успех «Дягилевских сезонов».

В связи с этим стали появляться различные коммерческие труппы. И некоторые из них оказали влияние на становление «Американского Балетного Театра». Такие как: «Русский балет полковника Де Базиля» которую представлял импресарио Сол Юрок. И «Русский балет Монте-Карло» на некоторое время обосновавшаяся в США. Первые основанные в Америке балетные труппы появились в 1930-х годах: это «Litfield ballet» в Филадельфии и «Сан-Франциско балле».

Два крупнейших американских балетных театра – «Нью-Йорк сити балле» и «АВТ» родились в результате взаимодействия русской традиции и американских предприимчивости и упорства, проявленными в первом случае Л.Керстайном, а во втором – Люсией Чейз. В 1933 Линкольн Керстайн (1907-1996), состоятельный и просвещенный молодой человек, пригласил Джорджа Баланчина создать в США балетную труппу. Вдвоем они основали Школу американского балета, затем в 1934-1948 занялись формированием профессионального постоянно действующего коллектива.

Усилиями Керстайна были поставлены первые балеты на американские сюжеты - в 1938 «Заправочная станция» (Filling Station) Лью Кристенсена (1909-1984) (музыка В.Томсона) и "Парень Билли" (Billy the Kid) Юджина Лоринга (музыка А.Копленда). В то время как Керстайн бросил все силы на создание национальной труппы, Баланчин одновременно осуществлял постановки для различных танцевальных коллективов, мюзиклов на Бродвее и фильмов в Голливуде. Когда «Балле сосайети», организация, основанная им в 1946 как

некоммерческая и существовавшая на деньги подписчиков, была приглашена в 1948 в «Нью-Йорк сити снтер» и вошла в качестве постоянной труппы в состав этого театра, родился "Нью-Йорк сити балле".

В 1964 он получил здание «Нью-Йорк стейт театр» в комплексе Линкольн-центре. Школа американского балета все эти годы не прекращала работы, и поэтому новая труппа регулярно пополнялась хорошо обученными танцовщиками. В 1963 году Фонд Форда предоставил грант на сумму в 7,7 млн. долларов восьми балетным труппам с целью помочь становлению национального балета в США.

Львиная доля этих денег (5,9 млн. долларов) досталась «Нью-Йорк сити балле», из них 2,2 млн. - Школе американского балета. Это дало возможность Школе проводить просмотры детей, отыскивать наиболее одаренных и предоставлять им стипендии. Известность получили также другие, базирующиеся в Нью-Йорке, меньшие по составу балетные труппы.

«Джоффри балле», основанный в 1956 Робертом Джоффри (1930-1988) ставит экспериментальные балеты, а также возобновления знаменитых работ таких хореографов 20 в., как Аштон, Курт Йоосс (1901-1979), Мясин, Нижинский, Роббинс и Фокин. Балет Джоффри "Астарта" (на музыку Кроме Сиркюса для группы ударных инструментов, 1967), где использовались кинокадры и поп-музыка, был одним из ранних рок-балетов, как и "Троица" (на музыку Лео Холдбриджа, 1970), балет, поставленный вторым руководителем труппы – Джералдом Арпино (р. 1928).

В 1973 Туайла Тарп, объединив свою труппу танца модерн с труппой Джоффри, создала оригинальный спектакль «Deuce Coure» на музыку группы «Бич бойз». Когда Джоффри скончался (1988), труппу возглавил Арпино. Некоторое время в результате борьбы за руководство

существование коллектива находилось под угрозой, но в 1992 мир был восстановлен после постановки спектакля «Рекламные щиты» (Billboards), куда вошли работы четырех хореографов на музыку рок-звезды Принса. В 1996 в состав труппы были внесены изменения, и она перебазировалась в Чикаго.

«Танцевальный театр Гарлема» создан в 1968 бывшим танцовщиком «Нью-Йорк сити балле» Артуром Митчеллом (р. 1934), в знак протеста против убийства Мартина Лютера Кинга, а выступать труппа начала в 1971.

Стремясь доказать, что танцовщики афроамериканского происхождения являются неотъемлемой частью мира балета, Митчелл включил в репертуар балеты "Жизель", "Лебединое озеро", постановки Баланчина, "Шехеразаду" Фокина, а также работы многих хореографов-афроамериканцев.

Для "Танцевального театра Гарлема" одной из важных сторон деятельности является связь с местным населением в США, Южной Африке, а также (совместно с лондонским Королевским балетом) в Англии: он стремится привлекать молодых черных танцовщиков в балет.

Другая нью-йоркская труппа «Балле Фелд / Нью-Йорк» была основана Элиотом Фелдом (р. 1943). Она имеет базой "Нью-Йорк ситиз Джойс театр", но также много разъезжает по стране. Национальный фонд искусств и гуманитарных наук, учрежденный в 1965, способствовал организации профессиональных балетных трупп по всей территории США и помогал местным коллективам подняться до профессионального уровня.

Для этих трупп типичен репертуар, включающий произведения классики 19 в., известные балеты хореографов 20 в. и работы местных балетмейстеров. Большинство региональных трупп выживают за счет

постановок балета "Щелкунчик", который идет непрерывно в течение нескольких недель в период Рождественских праздников.

Хельги Томассон (р. 1942), руководитель «Сан-Франциско балле», добился немалого успеха, развив дарование балерины Элизабет Лоскавио (р. 1969). Брюс Маркс в "Бостон балле" поддерживает постоянные контакты с русскими репетиторами и организовал балетный конкурс.

Руководители «Тулса балле тиэтр» Моселин Ларкин (р. 1925) и Роман Ясинский (1912-1991) восстанавливали утерянные балеты из репертуара «Русского балета Монте-Карло». Почти во всех городах США созданы балетные труппы, и они нередко обмениваются танцовщиками, декорациями, костюмами, пользуются одними и теми же административными службами.

Георгий Мелитонович Баланчивадзе – хореограф грузинского происхождения. Рожденный в Санкт Петербурге в начале XX века. Выдающийся балетмейстер, положивший начало Американскому балету и современному нео-классическому танцу в целом. Родился в семье грузинского композитора Мелитона Баланчивадзе (1862—1937), одного из основоположников современной грузинской музыкальной культуры.

Мать Георгия Баланчивадзе имеет русские корни. Младший брат Георгия, Андриа, также стал впоследствии известным композитором. Мать Георгия привила ему любовь к искусству и, в частности, к балету. В 1913 году Баланчивадзе был зачислен в балетную школу при Мариинском театре, где учился у Павла Гердта и Самуила Андрианова.
[18]

После Октябрьской революции школа была распущена, и ему пришлось зарабатывать на жизнь тапёрством. Вскоре школу вновь открыли (её финансирование, тем не менее, было сокращено), и Георгий вернулся к занятиям балетом.

Окончив в 1921 году в числе восьми юношей и четырёх девушек, был принят в кордебалет Государственного театра оперы и балета. Одновременно поступил в Петроградскую консерваторию, где изучал игру на фортепиано, теорию музыки, контрапункт, гармонию и композицию (закончил обучение в 1923 году). В начале 1920-х, стал одним из организаторов экспериментальной группы «Молодой балет», где начал пробовать свои силы как хореограф.

Во время поездки на гастроли в Германию в 1924 году Баланчивадзе вместе с несколькими другими советскими танцовщиками решил остаться в Европе и вскоре оказался в Париже, где получил приглашение от Сергея Дягилева на место хореографа в Русском балете.

По совету Дягилева танцор адаптировал своё имя на западный манер – Джордж Баланчин. Вскоре Баланчин стал балетмейстером Русского балета, и в течение 1924—1929 годов (до кончины Дягилева) поставил девять крупных балетов и ряд небольших отдельных номеров.

Серьёзная травма колена не позволила ему продолжать карьеру танцовщика, и он полностью переключился на хореографию. Среди постановок этого периода – опера-балет М. Равеля «Дитя и волшебство» (Монте-Карло, 1925).

В 1933 решил создать свою труппу «Балет 1933». Всего за несколько месяцев работы труппы, она обрела успех. Особенно понравился публике балет «Семь смертных грехов мещанина», в основу которого легло либретто Бертольда Брехта.

Данная постановка стала знаковой в карьере хореографа. Балет увидел американский меценат Линкольн Кирстайн и предложил хореографу навсегда остаться в США

В 1934 Брехт спонсировал Джорджа и тот смог открыть «Школу Американского Балета» в которой не только ставил, но и занимался педагогической деятельностью. Самые одаренные воспитанники такие,

как: Роберт Майоран, Жак Дамбуаз, Алисия Алонсо и многие другие, прославили Американский балет на весь мир.

Отличие хореографии Баланчина в том, что он ввел такое понятие, как «бессюжетный балет». В таких балетах он использовал музыку, которая казалось бы не предназначена для танца : концерты, сюиты, симфонии. Более 20 постановок было сделано на музыку Стравинского («Жар Птица» 1949 г., «Агон»1957., «Концерт для скрипки» 1972., «Каприччо» которое немного позже вошло в балет «Драгоценности»1967.) Так же он обращался и к творчеству Чайковского («Шестая Симфония» 1981., «Третья сюита»).

Старался идти в ногу со временем поэтому ставил балеты и на музыку своих современников, таких как: Чарльз Айвза («Айвезиана» 1954.), Антон Фон Веберн («Эпизоды» 1959.), Пауль Хиндемит («Четыре темперамента»), Джордж Гершвин («Кому какое дело»).

Помимо балетных постановок ставил хореографию и мюзиклам, обогащая лексику танцев джазовыми и спортивными элементами («На пуантах» 1936.) Содержание нового типа балетов Баланчина составляет не изложение сюжета, не переживания героев, показанные пантомимой, а танцевальный образ.[27]

Стиль которого выражается через музыку. Костюмы и декорации в его бессюжетных балетах аскетичны. Главное это тело танцора, способное и без всей роскоши и бутафории передать хореографический замысел балетмейстера. Так же он считал, что появление на сцене мужчины и женщины уже сюжет.

Творчество Баланчина невозможно без музыки. В его зале и жизни их было шесть: Тамара Жевержеева(Тамара Жева), Александра Данилова, Вера Зорина, Мария Толчиф,Танакиль Леклерк,Сьюзен Фаррелл.

С каждой из них после расставания он смог сохранить дружеские и партнерские отношения. Александра Данилова и Танакиль Леклерк после завершения карьеры одной, и после наступления болезни Леклерк успешно преподавали в его школе и театре.

Сюзен Фаррелл он завещал некоторые свои постановки: «Дон Кихот», «Цыгане», «Meditationi», их и многие другие она ставит в ведущих театрах мира. Один из самых известных и любимых балетов Баланчина в России являются «Драгоценности». Премьера которого состоялась 13 апреля 1967 года в «Стейт тиэтр» в Нью-Йорке.

Труппа «Нью-Йорк сити балле», балетмейстер Джордж Баланчин, художники П. Харви (декорации), В. Каринская (костюмы), Р. Бейтс (свет); исполнители — В. Верди, К. Ладлоу, М. Пол, Ф. Монсион, П. Мак-Брайд, Э. Виллелла, П. Нири, С. Фаррелл, Ж. д'Амбуаз.

На постановку этого балета, повлияло знакомство балетмейстера с ювелиром Клодом Арпельсом, восхитившись его коллекцией камней, он непременно решил поставить балет «про камни». Точнее, балет в костюмах, украшенных изумрудами, рубинами и бриллиантами, на музыку Форе, Стравинского и Чайковского.

На самом деле все эти камни, и этот цвет, и связанная с ними символика подтолкнули Баланчина к созданию сложнейшего по форме и легчайшего по ощущению виртуозного опуса. [25]

«Драгоценности» состоят из трех частей: изумруды – зеленая, рубины – красная и бриллианты – белая. Баланчин здесь, как никогда, упоен возможностями трехчастной формы: три части на музыку трех более чем разных композиторов автономны настолько, что их нередко дают как отдельные балеты, и в то же время они так объединены общим замыслом, что подлинный объем получают только в целостном варианте.

Даже костюмы – длинные тюники романтизма в «Изумрудах», коротенькие юбочки «Рубинов» и классические пачки «Бриллиантов», сведенные вместе, обнажают множество смысловых слоев: три культуры, три балетных эпохи, три облика и три типа балерины.

Американский исследователь Тим Шолл так характеризует спектакль: «„Драгоценности“, минуя аспект отношений тела и пространства, смотрели как бы выше — в пространство, апеллировали к атмосфере. Их настроение завораживало. В заключительном акте какого-нибудь балета Петипа всегда есть национальные танцы, которые исполняли, к примеру, гости на свадьбе.

Вместо неизбежных венгерских, испанских и цыганских плясок Петипа, Баланчин представляет ж в своем дивертисменте три ясно артикулированных эпохи истории балета: балет французского романтизма, свой собственный американизированный джаз-балет, а в финале – еще и большой стиль Мариуса Петипа и Императорского балета.

Следуя стандартной практике City Ballet, Баланчин ставит „сложную“ музыку XX века в середину программы: подобный порядок резко контрастирует с грандиозным финалом, в котором Петипа и Полонез». Ввиду большой трудности балет редко исполняется целиком, в основном отдельными частями.

Приятным исключением стал Мариинский театр, где впервые в Европе балет был поставлен целиком 30 октября 1999 года. Балетмейстеры-постановщики – Карин фон Арольдинген, Сара Леланд, Элиз Борн, Шон Лавери, сценография – Питер Харви, костюмы – Каринская. Критика отмечала, что три части балета составляют скорее сюиту разнохарактерных сочинений.

Названия частей также условны – в них нет (как, скажем, в «Каменном цветке» Григоровича-Прокофьева) хореографического образа драгоценных камней.

Важнее цветовые (зеленый, красный, белый) и музыкальные (Форе, Стравинский, Чайковский) контрасты частей. Истинными драгоценностями в данном балете должны стать солисты. Эту непростую задачу в Мариинском балете удалось решить, что и определило успех премьеры. Русские артисты не довольствовались точным и четким исполнением сложной хореографии, но пытались создать образы своих персонажей.

Перед своей смертью в 1983 году, Баланчин оставил завещание, так, как его балеты являлись интеллектуальной собственностью балетмейстера, он имел полное право передать их тому, кому пожелает. Свое «американское наследие» он передал последней жене Танакиль Леклерк, другая часть «иностранная» перешла его секретарю Карин фон Арольдинген. Существует «Фонд Баланчина», без разрешения которого, балеты ставить нельзя. Так же фонд помогает талантливым танцовщикам и хореографам.

Лексика и техника классической хореографии во времена Петипа и Баланчина (хотя последний намного ближе к современности), потерпела некоторые изменения. Во времена Петипа, балерины и танцовщики не поднимали ноги выше 90 градусов, не требовалась такая гипертрофированная выворотность ног. Упор шел на музыкальность, слаженность и природную грацию. Джордж Баланчин добавил в свои постановки более развитого физически танцора : балетный шаг стал выше, прыжки сложнее, поддержки в дуэтах стали зрелищнее за счет добавления акробатических элементов. Изменились и требования к танцовщикам и танцовщицам, исходя из эволюционных изменений человека (более высокий рост), модных тенденций (худоба). Идеал балерины XIX и XXI

это две очень разные по своему физическому и эмоциональному состоянию балерины. Но, не изменились упражнения и их теоретическое значение. Сам тренаж классического танца остался прежним. Без обучения данному тренажу, воспитать профессионального танцовщика любого стиля хореографического искусства невозможно.

Начинался и начинается урок всегда с упражнений у станка (двухуровневая конструкция палок, прикрепленная к стене). Все позиции ног в классическом танце выворотные, первые упоминания об этом есть в работах Пьера Бошана, который заведовал «Королевской Академией Танца».

Этому поспособствовало и фехтование, которому обучали при дворе, поэтому некоторые приемы фехтования были так же использованы во время представлений. Вся терминология ведется на французском языке, но так же остались некоторые итальянские термины.

Важное место занимает постановка корпуса. Корпус при всех упражнениях остается прямым и подтянутым. Ощущение, вытянутости вверх от пяток до макушки. Лопатки опущены вниз, шея длинная, взгляд перед собой. Ноги подтянуты в бедрах, ягодичные мышцы напряжены, колени подтягиваются вверх. Ноги в классическом танце называют «опорной» и «рабочей». «Опорная» нога, та на которой стоит танцовщик во время исполнения движения. «Рабочая», та нога, которая исполняет какое-либо движение.

Существует 5 позиций ног в классической хореографии. Все они выворотные (*en dehors* фр, наружу). I позиция - пятки соединены вместе, носки развернуты в стороны. II позиция – если стоя в первой позиции отодвинуть одну из ног в сторону на расстояние размера стопы танцовщика, получится вторая позиция. III позиция – так же, из первой позиции.

Одна из стоп становится спереди, пятка впереди стоящей ноги касается середины стопы, ноги, которая находится сзади (используется в характерных и историко-бытовых танцах). IV позиция – одна из ног становится перед другой на расстоянии стопы. V позиция – ноги становятся, так что пятка ноги находящейся спереди прижимается к носку ноги стоящей сзади.

Есть и позиции рук их три. I – округлые руки, согнутые в локтевых суставах поднимаются на высоту солнечного сплетения. II – руки разведены в стороны, кисти и локти округлы. III – аналогично первой позиции только руки подняты над головой. И существует подготовительное положение, позицией оно не является, но позиции рук выстраиваются из него.

Все движения у станка и на середине идут в хронологическом порядке, от простых к более сложным, постепенно разогревая все группы мышц танцовщика, готовя его к танцевальным комбинациям на середине зала. Экзерсис выполняется по I,II,IV,V позиции и начинается с Plie (приседание фр).

Есть два вида plié: demi (половина, полуприседание) и grand (большое, глубокое приседание). Упражнение работает на раскрытие коленей максимально в стороны, тем самым разрабатывает выворотность в тазобедренном суставе.

Особенность в том, что во время исполнения demi пятки стоят на месте, а в grand пятки отрываются в самый последний момент, и ставятся при возвращении наверх первыми.

Характер движения плавный, тягучий. Движение идет вниз и возвращается наверх. Размер музыкального сопровождения 4/4. Battement tendu – батман это движение, а тандю тянуть. Вместе получается натянутое движение. Выполняется по I и V позиции.

Стопа «рабочей» ноги движется крестом (вперед, в сторону, назад). Сначала отрывается пятка, носок продолжает идти вперед не отрываясь от пола, и вытягивается в самый последний момент. Ощущение скольжения, движение идет от себя, к себе. *Battement tendu* – основа всего классического танца, на этом движении построен весь балетный экзерсис.

Развивает стопу, ее гибкость и выносливость, что особенно важно для балерин. Характер движения четкий и энергичный. Музыкальное сопровождение 2/4.

Battement tendu jete – натянутый бросок. Исполняется аналогично *battement tendu*, но в самый последний момент рабочая нога отрывается от пола на 25 градусов. Развивает стопу. Характер движения энергичный, резкий. Музыкальный размер 2/4.

Rond de jambe parter – круг носком по полу. В этом движении присутствует *preparation* не только в руках (когда рука из подготовительно положения открывается через первую позицию во вторую), но и в ногах (опорная нога садится в *demi plié*, а рабочая нога чертит половинку круга до стороны).

Движение соединяет все три точки (вперед в сторону и назад), так же в данном упражнении используется еще одно движение *passé parter* (проводить по полу, которое исполняется, когда нога находится сзади, через I позицию, снова начинает круг). Здесь же используется и такие понятия, как *en dedans* (внутри) и *en dehors* (наружу). Характер движения плавный. Музыкальный размер 3/4.

Battements fondus – тающее движение. В этом упражнении используются такие положения ног, как *sur le cou-de-pie* спереди (стопа рабочей ноги находится над косточкой опорной) и сзади (пятка рабочей ноги прикрепляется к опорной сзади).

Ноги вместе садятся в *demi plié* и так же вместе вырастают, при этом рабочая нога с положения *sur le coudepie* открывается на 60 градусов, так

же есть вариант исполнения на 90 градусов. Вырабатывает силу бедер. Характер движения тягучий, тающий. Музыкальный размер 3/4.

Battement frappe- бить, ударять. Маленькие движения над щиколоткой. Быстрые динамичные движения, совершаемые стопой, бедро при этом не подвижно. Развивает быстроту движения голени. Характер движения быстрый, резкий. Музыкальный размер 2/4.

Adagio – в переводе с итальянского медленно, неспешно. В данном упражнении используется battement developpes (разворачивать фр.). Движение исполняется в медленном темпе, работает на удержание ног, от 90 градусов и выше. Музыкальный размер 4/4.

Grand battement jete – большой бросок. Аналогично с battement jete, только нога бросается на 90 градусов и выше. Музыкальный размер 2/4.[22]

После экзерсиса у станка, эти же упражнения выполняются на середине зала. Это необходимо для устойчивости, координации и ориентации в пространстве. После этого приступают к разделу allegro. Allegro – прыжки.

Для них необходима сила мышц, эластичность связок, правильное исполнение demi plié.

Temps live sauté – прыжок на месте, исполняется по I и V позиции. От правильного исполнения этого прыжка зависит исполнение всех последующих. Изучают сначала лицом к станку, следя за выворотностью и вытянутостью ног. Музыкальный размер 4/4. Характер энергичный.

Changement de pieds – прыжок из V позиции с переменой ног в воздухе.

Pas echarpe – прыжок из V позиции во II позицию и обратно. Необходимо показать в воздухе каждую позицию.

Pas assemble – сложный прыжок, исполняемый сначала из стороны в сторону, а чуть позже вперед и назад. Из V позиции, толкаясь рабочей ногой, собирая обе ноги в воздухе и возвращаясь в исходное положение.

Sissonne simple – прыжок с двух ног на одну, в положение *sur le cou-de-pie*.

Pas de cha – шаг кошки, выполняется из V позиции меняя ноги в воздухе.

Grand pas de cha – большой шаг кошки, прыжок в продольный шпагат. [22]

Pointe – на кончиках пальцев. Пуанты раздел для танцовщиц, в котором собраны абсолютно все движения классического танца. Но, теперь они выполняются с вскоком на пальцы.

В 21 веке классический танец требует от танцовщиков большей выносливости, амплитуды движений, энергичности, координации и музыкальности. Поэтому так же существует экзерсис исполняемый на полу, где присутствуют все движения классического танца. Данный экзерсис вырабатывает эластичность мышц и связок, а так же силу мышц и красоту линий. Придумал его Борис Князев педагог и балетмейстер. Данная система так и называется «Станок Князева». Так же партерную гимнастику используют в самом начале обучения, и она служит еще, как разогрев перед уроком или спектаклем.

1.2. Творческие достижения ведущих хореографов современного балетного театра конца XX начала XXI века

В 21 веке перед людьми открыты многие знания и умения. На основе прошлого строится будущее. И это так же касается – искусства хореографии.

В театрах появляются люди, такие как балетмейстеры, композиторы, режиссеры и художники. Обладающие неординарным мышлением - способностью создавать новые шедевры. Создаются новые техники танца, некоторые из них основаны на классической лексике, остальные на различных восточных, духовных, медитативных практиках.

Танец становится более выразительным, пластичным, геометричным и эмоциональным. Спектакли насыщены бытовой пластикой, импровизацией, свободным движением. Возникает потребность в изучении хореографии через неосмысленные движения, через психическое состояние танцора. Поэтому появляется Хореограф – исследователь, способный дать новый вектор движения в искусстве хореографии. Мастер-классы, заменяются Лабораториями танца, где каждый участник может выразить, что то новое и ранее им не изведенное.

Постоянное состояние поиска. Не смотря на поиск нового, данные мероприятия несут искусство хореографии в массы, снимая с него строгие ограничения и рамки классического танца, что привлекает множество людей, не только артистов, но и тех, кто никогда не был связан с искусством танца.

Балетмейстерам важно идти в ногу со временем, ощущать потребности и настроения публики. Сливаются в одно целое поэзия, музыка, танец, изо и театр, что рождает в итоге «Перфоманс». Перфоманс может нести в себе, какую либо социальную, культурную, политическую идею, а может быть без нее. Тогда каждый зритель придумывает ее сам для себя.

Высшая форма искусства хореографии – балет. Это неотъемлемая база, которая необходима танцовщику любого направления танца. Но, несмотря на это поиск новых пластических форм не стоял на месте. [14]

В начале XX века реформатором выступает танцовщица свободной пластики и движения Айседора Дункан. Неся в массы, что танец это самопознание, инструмент самовыражения индивидуальности.

Танец рассматривается не, как инструмент создания идеального пластичного тела и хореографического рисунка, а как инструмент помогающий открывать в себе духовное начало. Из этого берут начало современные техники Moderndance и PostModrndance, в их слиянии зародилось такое направление, как ContemporaryDance.

Главной представительницей мира перформативной хореографии стала Пина Бауш. Ей удалось создать свой уникальный стиль, в котором классический балет переплетался с естественными движениями, разговорами и не всегда обычным музыкальным сопровождением (детские песни). Имея, свою труппу она делала, акцент на индивидуальность каждого танцора, внутренняя наполненность ее волновала больше, чем эстетическая красота движения. Ничего нет «понарошку», все по-настоящему, прикосновения, ссоры, объятия. Тело и эмоции едины. Каждая эмоция порождает движение. Пина Бауш дала мощный заряд всему современному хореографическому искусству.

Все же есть те хореографы, которые не стали отменить классическую основу в своих постановках. Они имеют образование танцовщиков классического танца и ставят свои современные балеты в классических театрах и труппах.

Иржи Килиан родился в Праге, с 8 лет начал заниматься балетом в школе при национальном театре Праги. Делая успехи, в 15 лет поступил в консерваторию. Но, вскоре был приглашен на стажировку в «Школу Королевского Балета». Был солистом в труппе Кранко в Штутгарте. Первую свою постановку поставил на Нидерландский театр танца, вскоре сам стал художественным руководителем и главным хореографом данной

труппы. Поднял Голландию на очень высокий уровень в плане современного искусства танца.

У Килиана свой особый неокласический стиль постановок, основанный на адажио, на эмоциональных насыщенных скульптурных построениях и переходах. Свою труппу он разделил не по уровню подготовки, а по возрасту. Костяк труппы это артисты от 22 до 40 лет (NDT 1) , экспериментальная компания танцоров стажеры от 17 до 22 лет (NDT 2), и зрелые танцовщики после 40 лет (NDT 3). На каждую свою группу он ставит разные спектакли, которые на данный момент морально готовы прожить артисты. В своем творчестве использовал музыку классических композиторов (Дебюсси, Стравинский). «Симфония псалмов» на музыку И. Стравинского (1978), «По заросшей тропе» на музыку Л. Яначека (1980), «Забывтая земля» на музыку Б. Бриттена (1981), «Свадебка» на музыку И. Стравинского (1982), «Пастбище» на музыку К. Чавеса (1983), «Дитя и волшебство» М. Равеля (1984).

Пол Лайтфут преемник Иржи Килиана. Учился в «Королевской балетной школе» в Лондоне. Окончив попал в труппу NDT 2. Через два года попал в основной состав, считался одним из самых талантливых танцоров труппы.

В 1989 году поставил *The Bard of Avon* – свой первый спектакль в качестве хореографа. Сегодня Пол Лайтфут руководитель и главный хореограф Нидерландского Балетного Театра. Ставит свои балеты в качестве приглашенного балетмейстера и в России. Работает с такими театрами как – «Мариинский», «Большой» и «Екатеринбургский государственный театр Оперы и Балета». Хореографию ставит на конкретных танцовщиков. Затрагивает в своих постановках серьезные, философские темы: взросления, любви, поиска, смерти. В своем творчестве использует помимо классической музыки, использует и фольклорную музыку. «*Sehnsucht*» («Томление») ,«*Schmetterling*»

(«Бабочка»), «Shoot the Moon» («Выстрел в луну») и «Stop-Motion» «Solo Echo» («Сольное эхо»). Большая часть названий начинается на букву «S», как признание в любви жене Соль и дочери Саре.

Россия, в которой очень сильна классическая школа балета, и любое отступление от нее, было сродни безвкусицы и преступлению. Все - таки смогла породить и своих новаторов в области современного танца.

Одним из них является Евгений Панфилов. Рожденный в деревне под Архангельском, в которой не было танцевального кружка, зато был телевизор, по которому можно было увидеть различные концерты и балеты. Свое желание заняться хореографией юный балетмейстер не скрывал и устраивал импровизированные концерты в кругу семьи. Закончив деревенскую школу, устроился работать в местный Дом Культуры организатором мероприятий. В 19 лет был призван в армию. После окончания службы все - таки решился связать жизнь с танцем. И не смотря на отсутствие многолетней подготовки, поехал в Пермь, где был принят на учебу в Пермский Государственный Институт Культуры и Искусства.

В 1979 году, будучи студентом, создал ансамбль «Импульс» в котором занимался балетмейстерской работой. Его заметили и зрители и критики, постепенно он становился любимцем пермской публики.

С 1985-1990 повышает свой уровень в Московском институте искусств имени А. Луначарского. Спустя два года создает труппу «Балет Евгения Панфилова». Это был первый частный театр. Так же вел уроки модерн танца в ПГХУ у воспитанников Людмилы Павловны Сахаровой. Его очень высоко оценил мир профессиональной хореографии, Евгения признали и считали гениальным самородком. Не раз становился номинантом на премию «Золотая маска», дважды стал обладателем премии. Так же ставил свои постановки на классическую музыку (Бах, Шопен, Щедрин, Стравинский). Ставил номера и балеты на свою жену

профессиональную балерину и на дочь тогда еще ученицу хореографического училища. (Лолита 1998).

Существует несколько техник современного танца, одна из них наиболее основная и популярная - техника Марты Грэм. Рожденная в семье верующих и довольно консервативных протестантов считающих театр и танец грехом. Поэтому Грэм впервые познакомилась с искусством танца уже, будучи взрослой – в 20 лет. Принимает судьбоносное решение и начинает обучаться в «Школе Экспрессии», а немного позже продолжает обучение под руководством Сен-Дени и Теда Шоуна в «Денишоун». Через пару лет, Марта дебютирует в труппе на большой сцене. Классический танец танцовщице давался с большим трудом, повлияло на это позднее начало занятий. Но, она не расстраивалась, так как чувствовала, что пришла сказать, что то новое в мире хореографии. В ней было множество энергии, способности переживать разнообразные эмоции, харизмы. Считала, что движения способны передавать внутреннее состояние человека, и именно это подтолкнуло ее на создание собственной техники. Дала женщине право быть не только воздушной и грациозной, но и резкой, выражающей сильные чувства при помощи рваных движений. Ее хореография базируется на трех основаниях: время, энергия и пространство. Энергия вызывает эмоции, эмоции начинают движения. Уроки начинались с простых движений, которые к концу занятия превращались в сложные комбинации. Важную роль в ее технике играет концентрация и дыхание. Вся техника базируется на двух вещах контракшине (сжатие) и релизе (удлинение). Важно чувствовать центр тела и подчиняться пластике. На сегодняшний день её инновации в современном танце, являются базой и входят во все программы подготовки профессиональных артистов.

Особенности техники в том, что танец имеет острые, прямые, резкие движения, большое внимание уделяется сжатию, раскрытию и падению.

Много работы с полом. Но, так же присутствуют движения классического танца : плие, тандю, батманы. Но, в этой технике они видоизменены, в особенности, потому что, постановка корпуса по сравнению с классическим танцем более свободна. Корпус скручивается, дышит, он не статичен.

Так же в уроке присутствует импровизация, которая помогает танцовщику раскрыть свой творческий потенциал.

ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ СТИЛЕВОЙ ИНТЕРПРИТАЦИИ

2.1. Вариация «La flurett»

Данная постановка это классическая вариация. Вариация (фр. Variation изменение)- небольшой сольный классический танец. На идею созданию номера повлиял балет «Талисман» на музыку Рикардо Дриго. А, особенно вариация Ниритти. В оригинале, поставленном Мариусом Петипа хореографическая лексика сложна для исполнения в любительском хореографическом коллективе. Поэтому я решила переставить её под возможности ученицы, которая занимается третий год классическим танцем. Так же я сохранила стиль костюма из оригинальной постановки. Костюм – хитон нежно-голубого цвета.

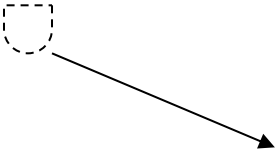
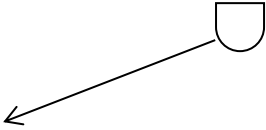


Условные обозначения :



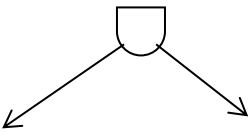
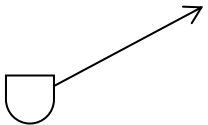
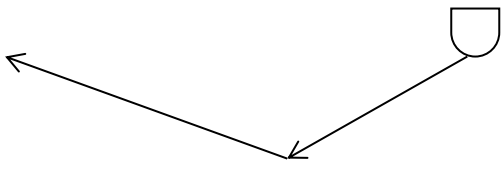
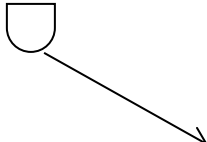
- девочка (Д);



 - исходное положение танцовщика;

 - передвижение танцовщиков.

Рисунок	Описание
	<p>1-2 такт</p> <p>Вариация начинается с точки, Д стоит справа около третьей кулисы. Полькой начинает свое продвижение по диагонали к первой кулисе.</p>
	<p>3-4 такт</p> <p>Продолжает свое движение, шагом польки меня траекторию движения на epaulement efface.</p>
	<p>5-6 такт</p> <p>Танцовщица выходит на центр сцены : два pas coupe Рука в 1 позиции, одноименная с ногой на sur le coidepie .</p>
	<p>7-8 такт</p> <p>Два pas de bourree с окончанием по разным ракурсам, и прыжок</p>

	<p>assemblee с окончанием на efface Руки выходят в 3 позицию.</p>
--	---

	<p>9-10 такт Два tour soutenu на третий, не сходя с пальцев встать на палец рабочая нога на passé тоже самое в другую диагональ. Смена ракурса.</p>
	<p>11-12 такт Pas echape по 4, 2, и 4 позиции со сменой ракурса, и после pas de bourree rassemble по диагонали на вверх к третьей кулисе.</p>
	<p>13-14 такт Preparation, glissade pas de cha, повторить еще раз и поменять ракурс. glissade, pas de cha и sissone по направлению наверх к третьей кулисе.</p>
	<p>15-16 такт Preparation шаг польки, выйти им на центр</p>

	сцены.
	17-18 такт Pas coupe, pas de bourree со сменой ракурса.
	19-20 такт Preparation и tour en dedans с окончанием на одно колено.

2.2 Хореографическая композиция «Кто же я, на самом деле?»


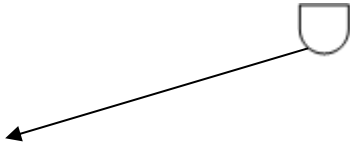

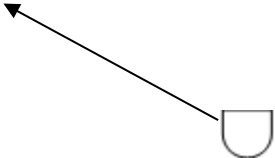

Темой к данной постановке послужил образ русалки, которая борется со стихией воды и хочет выбраться на сушу. В танце присутствуют движения, отражающие это - различные волны и переходы. Номер сольный. Лексика основана на классической хореографии, но так же присутствуют элементы из современного танца (modern). Полученный стиль можно назвать demi – classic (полуклассика). Морская дева ищет ответ на вопрос «Кто же она на самом деле?». В конце понимая, что стихию ей не одолеть она смиряется со своей судьбой и остается под водой.

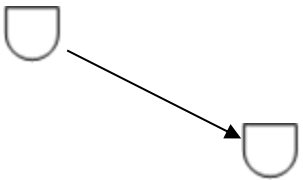
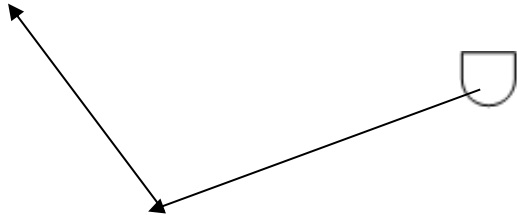
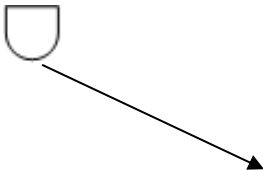

Условные обозначения:



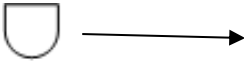
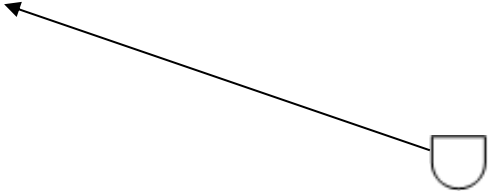

 - девочка (Д);


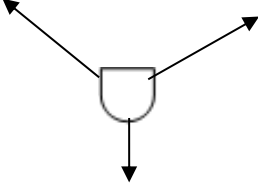

 - исходное положение танцовщицы;

→ - передвижение по сцене;

	<p>1-2 такт</p> <p>Девочка сидит в правом углу сцены, и руки начинают движение всего танца.</p>
	<p>3-4 такт</p> <p>Отталкивается ногами, переворачивается и движется вниз по направлению к левой кулисе.</p>
	<p>5-6 такт</p> <p>Grand battements назад, через passé parter, tour attitude croisée.</p>
	<p>7-8 такт</p> <p>Sving, волна, шаг Jete entrelacee.</p>
	<p>9-10 такт</p> <p>Выход в пол, коробочка, grand</p>

	<p>battements на одном колене.</p>
	<p>11-12 такт Встает, бежит в левую диагональ, открывая руки. «Мягкий» grand battements через sur le coudepie.</p>
	<p>13-14 такт Выход в пол (release) ,кувырок через плечо в поперечный шпагат.</p>
	<p>15-16 такт Swing, slide, поворот за головой в efface.</p>
	<p>17-18 такт Шаг, grand battements,tour pike.</p>

	<p>19-20 такт Волны руками влево и вправо, выход через планше в пол.</p>
	<p>21-22 такт Release, встать, бег на середину сцены.</p>
	<p>23-24 такт Движения за руками, grand plié, tour chaine.</p>
	<p>25-26 такт Шаги назад по диагонали, бег вперед, grand pas de cha.</p>
	<p>27-28 такт Выход в пол, через плечо, swing, поворот, шпагат</p>

	<p>29-30 такт</p> <p>Pas coupe assemble, tour foute.</p>
	<p>31-32 такт</p> <p>Шаги на зрителя и в диагональ, preparasion, tour en dedans</p>
	<p>33-34 такт</p> <p>Release, выход в ту же позу, как в начале.</p>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Балет всегда был и остается элитной формой искусства. Лишь хорошо воспитанный и эрудированный человек, может понять всю суть и глубину балетного спектакля и восхититься трудом танцовщиков. Балет - одна из самых элегантных форм искусства, проявление которой строго, подчинено собственным законам и правилам классического танца. Он основан на точных, грациозных и всегда утонченных, движениях. Как и любой другой тип танцевального искусства, балет находит свой источник в народном искусстве, только зрители изначально были высшими классами общества. Еще одной причиной воспевания балета является его коммуникативная универсальность. Спектакль, можно понять без слов. Все действия, эмоции выражаются движениями тела к музыке, которые, в свою очередь, понятны всем.

В России огромный вклад в искусство хореографии внесли зарубежные хореографы. Это не парадоксально, но именно талант российских исполнителей и вымысел западных хореографов привел наш балет на тот уровень, которого в то время невозможно было достичь какой-либо западной культуре. Это была наша «плодородная сцена» и

талантливый русский народ, который помог реализовать идеи многих европейских хореографов, композиторов и импресарио. В мировой культуре XIX века балет занимал столь же важное место, как Российская Империя на географической карте мира. И это не случайно.

Действительно, в нынешнем кризисе балета в середине века это были российские композиторы, хореографы и, конечно же, художники, которым удалось достичь вершины, которая привела мировой балет к новому этапу развития. В XX веке в период инноваций и прогресса, балетное искусство не стояло на месте, продолжая трансформироваться под дух эпохи. В это время современный балет набрал обороты и крепко укоренил свои позиции на современной сцене. Зритель по-разному реагирует на современные постановки. Кто то же воспринимает только классику и отказывается понимать и принимать новые веяния, считая, что это временное явление и лишь дань моде. Некоторые зрители, наоборот, с радостью и большим удовольствием ходят на современные балеты. Считая, что будущее за современным танцем. Сейчас в России проходит множество конкурсов и фестивалей современного танца. Разного уровня подготовки от любителей до профессионалов, с разными целями и задачами. От выявления талантливых детей и молодежи, до сотрудничества с Государственными Театрами Оперы и Балета и не только.

Одним из таких фестивалей является «Context.Diana Vishneva». Это международный фестиваль, во главе которого стоит мировая знаменитость, заслуженная артистка России Диана Вишнева. Для профессионалов в сфере театрального искусства фестиваль дает шанс расширить свои творческие способности и карьерные горизонты, а для молодых хореографов и исполнителей — возможность выйти на мировой уровень. На фестивале существует образовательная программа, мастер классы, лекции и фильмы о современном танце. Фестиваль

существует 5 лет, и за это время из трехдневного фестиваля в Санкт Петербурге он вырос до недели событий в нескольких городах. Обширная программа хореографов и исполнителей, определяющих международную арену танца на сегодняшний день. За это время зрителям было представлено 35 работ от лучших хореографов мира, демонстрирующих все разнообразие современного танца. Так же открывается множество школ и студий современной и классической хореографии. Современная хореография, становится популярной. Все это ведет к новой эпохе искусства танца в России.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ванслов В.В., Статьи о балете. - Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980.
2. Захаров Р.В., Искусство балетмейстера. - М.: Искусство, 1954.
3. Мариус Петипа. - Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971.
4. Мастера большого балета. - М.: Искусство, 1976. 48 с.
5. Новер Ж.Ж., Письма о танце и балетах. - Л.: Искусство, 1965 – 18 с.
6. Слонимский Ю.И., Жизель: этюды. - Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1969. -
7. Ильичева М.А. «Неизвестный Петипа»: Композитор Санкт-Петербург, 2015.12с.
8. Красовская В.М. «Русский балетный театр начала XX века» : Лань, 2009.
9. Бахрушин Ю.А., История русского балета. - М.: Просвещение, 1977. - 287 с.10. Вальберх И.,
10. Из архива балетмейстера. Дневники, переписка, сценарии. - М. П.: Искусство, 1988. - .
11. Штелин Я., Музыка и балет в России XVIII века. - Л.: Тритон, 1935.
12. Слонимский Ю.И., Дидло: вехи творческой биографии. - Л.: Искусство, 1958.

13. Слонимский Ю.И., Драматургия балетного театра XIX века. - М.: Искусство, 1977.
14. Александрова Н.А., Голубева В.А. Танец модерн: пособие для начинающих. Спб.: Лань, Планета музыки, 2007.67с.
15. Захаров Р.В., Искусство балетмейстера. - М.: Искусство, 1954.
16. Косоруков В.С., Балет. - М.: Сов. художник, 1966.
17. Чеккетти Л.П., Грациозо В.М. Полный учебник классического танца. М.: АСТ: Астрель, 2007.
18. Левенков О.Р. Джордж Баланчин : Книжный Мир,2007.9с.
19. Слонимский Ю.И., П.И. Чайковский и балетный театр его времени. - М.: Музгиз, 1956.
20. Русский балет: энциклопедия. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. 37 с.
21. Слонимский Ю.И., Драматургия балетного театра XIX века. - М.: Искусство, 1977.
22. Ваганова, А.Я. Основы классического танца: учебно-методическое пособие для высших и средних учебных заведений искусства и культуры. СПб.: Лань, 2007. С 9 по 55.
23. Все о балете / словарь-справочник сост. Е.Я. Суриц. М.: Музыка, 1966.
24. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989.
25. Дон Мак Дона (США) Восемидесятые годы в Американском Балете. Балет 1991 №6. 13с.
26. Дункан А. Танец будущего., Моя жизнь. Киев : Круг.1990 15.
27. Балет Энциклопедия, Советская энциклопедия 1981.
28. Альшванг А.А. Чайковский. 1959
29. А.И. Зыков Современный танец. Санкт Петербург : Лань 2007.
30. Ю.А. Бахрушин; Просвещение 1977.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Женский классический танец исполняется — в пуантах. **Хитон** - для данного номера, сшит с запахом, из легкого шифона голубого цвета.

Для современной хореографии костюм более аскетичен – туника, трико, шорты. Современная хореография танцуется либо босиком, или в джазовках. Несмотря на их название, она так же могут использоваться для стиля contemporary и нео-классики.