

МИНОБРНАУКИ РОССИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра теории, истории и  
педагогике искусства

**МОДЕЛИ ТЕЛЕСНОСТИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ XX  
ВЕКА**

АВТОРЕФЕРАТ  
ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ БАКАЛАВРА

студентки 5 курса, 581 группы Института искусств  
по направления подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»

**Харьковой Виктории Вячеславовны**

Научный руководитель  
кандидат соц. н., доц. кафедры теории,  
истории и педагогики искусства \_\_\_\_\_ Ю.Ю. Андреева

Заведующий кафедрой ТИПИ  
доктор педагогических наук, профессор \_\_\_\_\_ И.Э. Рахимбаева

Саратов, 2022 г.

## Введение

Понятие «хореография» охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений. Но движения эти не являются прямым повтором жизненных движений. Хореографическое искусство, как любой вид искусства, отличается своей спецификой. Здесь необходимо понимать, что в танце происходит передача особенных ощущений того, что музыка диктует движения и вытекает из движения тела с помощью именно пластической культуры тела артиста. В танцевальном искусстве, пластическая культура - это итог многолетней работы над своим телом, когда сформированы определенные двигательные возможности. Тело является выразительной формой и средством инструментального искусства и способно выполнить любые требования хореографа.

В хореографическом искусстве происходит передача особенных ощущений того, что музыка диктует движения и вытекает из движений тела с помощью именно пластической культуры тела артиста. Тело выразительная форма и средство инструментального искусства и способно выполнить любые требования хореографа. Рассматривая изменения, которые претерпевает сценический танец в XX веке, мы не можем не отметить те метаморфозы, которые происходят здесь в связи с изменениями отношения к телу в культуре. Они достаточно точно фиксируются в понятии «телесность». Оно отменяет классическое разделение субъекта на «тело» и «дух», представляет человека как существо не только мыслящее и чувствующее (духовное и душевное), но и чувственное, подверженное аффектам, болезням и т.п. Тело является главным инструментом в создании образа, ведь именно через культуру пластических движений можно раскрыть содержательный внутренний мир исполнителя.

Актуальность темы исследования заключается в ощущении танца как механизма обретения личностной и культурной идентичности, потому что

исходной посылкой для танца служит единство души и тела. В этом его неугасающая актуальность на все времена.

Цель данной работы: исследовать модели телесности в хореографическом искусстве XX века.

Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

1. Рассмотреть эволюцию образа тела и костюма в сценическом танце XX века;
2. Выявить понятие «телесность» в танцевальной культуре;
3. Изучить сменяемость моделей телесности от классического танца - к модернистскому и постмодернистскому;
4. Исследовать понятие и методы развития танцевальной и телесной выразительности, в том числе на примере постановок Театра балета Бориса Эйфмана.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что результаты проведенного исследования могут быть использованы при дальнейших теоретических исследованиях этапов развития и логики сменяемости культурно-исторических моделей телесности в хореографии.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования полученного материала о пластической культуре тела артиста, телесной и танцевальной выразительности и совершенствованию методики преподавания классического и современного танца в российских хореографических школах.

Методологической основой ВКР стали работы зарубежных и отечественных ученых по хореографии, культурологии, философии, антропологии, социологии, искусствоведения, психологии. Работы А. М. Мессерера, М. Мерло-Понти, Е. Я. Суриц, Д. Андерсона и т.д.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные теоретические положения и результаты выпускной квалификационной работы были изложены автором в докладах на конференции:

– в статье «Модель телесности «идеальное тело» в классическом танце» // XIX Международная научно-практическая конференция студентов, бакалавров, магистрантов и молодых ученых «Развитие личности средствами искусства» г. Саратов, 20-22 мая 2022 года.

Структура работы: введение, две главы, заключение, приложение и список использованных источников, включающий в себя 35 наименований.

#### Основное содержание работы

В первой главе работы «Тело и классический танец в культуре XX века» обозначены и изучены:

1. Эволюция образа тела и костюма в сценическом танце XX века
2. Понятие «телесность» в танцевальной культуре
3. Смена моделей телесности от классического танца - к модернистскому и постмодернистскому

В первом параграфе рассмотрена история возникновения классического танца и развития образа тела и костюма в сценическом танце XX века. Классический балет можно назвать фундаментом всех сценических видов танца. Классический танец формировался путем долгого и тщательного отбора, отшлифовки многообразных, выразительных движений и положений человеческого танца. Он вбирал в себя достижения различных танцевальных культур, перерабатывал движения народных плясок, пантомимных действий искусства мимов и жонглеров, бытовые и трудовые движения. Развиваясь в течение длительного времени, классический танец обретает точные, узаконенные формы, т.е. стройную систему. В классическом танце детально проработана вся система движений. В результате тщательного отбора были сохранены такие элементы, которые смогли в своем синтезе стать основой танца, способного отражать самые различные состояния человеческой души, его взаимоотношения с миром, а также способного выражать идеал определенной эпохи.

Описать канон балетного тела проще всего, так как требования к танцовщикам ясно кодифицированы. За несколько веков существования

классического танца выработалась подробная система подготовки танцора, которая призвана создать совершенно определенный тип телесности. Балетное тело предполагает единый идеал телесности, выражающийся как в форме тела, так и в совершаемых им движениях. И то и другое максимально кодифицировано.

Второй параграф посвящен понятию «телесность в танцевальной культуре». Понятие «телесность» начинает активно использоваться и разрабатываться в постструктурализме и постмодернизме, как характеристика человека, не совпадающая с какой-то отдельной его стороной (биологической, физической, психической, духовной и т. д.), но объединяющая все эти стороны в целостное единство. Пластика человека, движения его тела представляют собой сложный процесс, протекающий на двух уровнях - внутреннем и внешнем. Первый уровень предполагает физическое регулирование, сокращение и расслабление мышц лица и тела, меняющих их состояние. Этот уровень ближе к инстинктивным смыслам и «докультурному» в человеке. Второй уровень - внешний - характеризуется влиянием на окружающую среду через изменение форм и различных положений тела. На этом уровне включается сознание как феномен культуры. Телесность - это то, что объединяет свойства тела и духа, природное и культурное начала в единой человеческой сущности.

В третьем параграфе первой главы рассматриваются отдельные модели телесности и их смена, от классического танца – к модерну.

Выделяются несколько моделей телесности, которые должны стать главными в исследовании связей между современной культурой и современным танцем:

- «идеальное тело», «тело-машина», «тело-объект», связанные с классическим набором концепций и мышлений;
- «тело-порог» - возникающее в философии жизни;
- «тело-симптом» - в психоанализе;

- «феноменологическое тело», «повседневное тело», «тело без органов»  
- в феноменологии (фундаментальные феномены человеческого бытия: сознание и самосознание, любовь и ненависть, познание и художественное творчество, воля и желание, страх и совесть, свобода и смерть);

- «реальное тело», «экстремальное тело» - в постмодернизме.

Вторая глава «Телесность: психофизическое и социокультурное измерение танца» содержит:

1. Танцевальная выразительность артистов балета
2. Театр балета Бориса Эйфмана

В первом параграфе затрагивается понятие телесности как материально-духовной основы танца и так же рассматривается танцевальная выразительность артистов балета. Танец, как телесный феномен, отражает различные значения тела, являясь средством познания и самопознания. Посредством танца человек изучает свой внутренний мир и переживает радость творчества. В контексте психологии личности танец может выступать в качестве средства визуальной самопрезентации, невербальной коммуникации, гендерной самоидентификации и т.д. Примечательно, что в основе танцевального языка лежат выразительные возможности человеческого тела, при этом сам танец может определяться как «музыка при помощи тела». Сегодня в обществе активно развиваются различные культурные и телесные практики, имеющие целью изменение тела человека в лучшую сторону. В настоящее время танец все больше начинает рассматриваться в контексте танцевальной психотерапии. Это обусловлено тем, что он обладает мощными терапевтическими и гармонизирующими ресурсами.

В данном параграфе изучена связь между понятиями: психофизиологические данные танцовщика, красота и музыкальность исполнения хореографического текста, создание художественного образа в балетном спектакле, подразумевая, что все они являются основными

составными частями танцевальной выразительности как профессионально значимой способности артиста балета.

Танцевальной выразительностью артиста балета можно назвать способность танцовщика эффективно использовать физические и психоэмоциональные возможности своего тела как инструменты создания художественно-целостного хореографического образа.

Во втором параграфе анализируется связь психоанализа, танцевальной выразительности артистов балета, на примере творчества Бориса Эйфмана и его Академии и Театра балета.

Борис Эйфман, создатель своего Театра, и Академии, своего стиля, своей балетной вселенной, которого называют «одним из ведущих хореографов мира», «потрясающим театральным волшебником». Именно в человеке Эйфман видит главный предмет своего искусства, имеющего власть над сердцами людей и способного обращаться к душе. Для него балет - это способ размышления, возможность через движение не только выразить какую-то форму, линию, но передать поток эмоций, энергию, мысль. Не разрушая классических канонов танца, он смог создать новое направление, которое органично впитало в себя драму, мистику, глубокий психологический анализ и саму философию своего автора. От других балетных трупп, его ансамбль отличается тем, что создает новый жанр - русский психологический театр балета. Он стремится через язык танца выразить эмоции души, тот внутренний мир человека, который никому не виден. Тело предельно точно отражает чувственную жизнь личности, и поэтому эмоциональная энергия, излучаемая его артистами, очень заразительна. Она вовлекает зрителя в особый духовный обмен.

Квинтэссенцией психоаналитических изысканий хореографа стал балет «Up & Down», сочиненный по мотивам романа Ф. С. Фицджеральда «Ночь нежна». С помощью оригинальной пластической лексики Эйфман изображает распад сознания героев, извлекая на поверхность их кошмары и мании. Взлеты и падения персонажей происходят на фоне блистательного

Века Джаза - безудержного праздника жизни, эпохи свободы, чувственности и гедонизма, виртуозно воссоздаваемой Борисом Эйфманом и его артистами.

Притягательность балетов Эйфмана кроется в его умении выразить невыразимое, в превращении танцевального дивертисмента в серьезное, глубокое, даже философское искусство. Каков бы ни был сюжет спектакля, хореограф каждый раз вскрывает важнейшие нравственные проблемы, стремится понять и отразить противоречия жизни и духовного мира человека.

### Заключение.

Танец - вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Движения постепенно изменялись, преображались, подвергались художественному обобщению, и это привело к возникновению искусства танца, являющегося одним из древнейших проявлений народного творчества. Танец отражает объективную действительность: безусловность реального жизненного содержания выражается в нем в условной форме. Главным выразительным средством является пластика человеческого тела. Одна из основных возможностей проявления и развития телесных форм - танец. Он доступен всем без исключения. Танец не только высокое искусство для избранных, не только элемент народного фольклора, но и одно из основных средств развития личности новой эпохи, совершенствования человека и его самоопределения. В самом танцевальном процессе происходит изучение, открытие структуры и образования телесного движения, его характеристик; для этого раскрывается физика тела, делается акцент на характере выполнения движений, на технике; тело предстает как инструмент; появляется большой интерес к изучению психосоматических состояний и их связи с танцевальным процессом.

В результате смены моделей телесности от классического танца - к модернистскому и постмодернистскому, нормативно-контрольные механизмы, форматирующие тело танцора, уступают место новым

хореографическим практикам, артикулирующим плюрализм телесностей и способов телесного самовыражения.

Раскрытие функциональных возможностей танца позволило уточнить его значение как феномена современной культуры. Выявление сущностных характеристик танца - его коммуникативного аспекта, психо-физического и социокультурного измерения (телесности) и ритма как его структурно-образующего принципа - служит целостному восприятию данного феномена культуры. Рассмотрение коммуникативного аспекта феномена танца обосновывает и раскрывает такую функцию танца как средство передачи информации, а именно своих мыслей, идей и чувств. Танец представлен как коммуникативный процесс: это и личное общение в паре, в группе или с самим собой, и своеобразный разговор с социумом и с другими культурами. Таким образом, танец является формой коммуникации в пространстве культуры и определяется как актуальное художественное высказывание, в котором находят свое выражение мировоззренческие установки личности, соответствующие конкретному типу культуры.

В данный момент существуют значительные противоречия между реальной сценической практикой артистов балета и накопленными традициями развития танцевальной выразительности. Наблюдается дисбаланс между техническим совершенствованием танцевального искусства и способностью к его внутреннему наполнению. Для устранения причин подобной дисфункции в танцевальном искусстве, артистам балета и их педагогам важно задействовать дополнительные возможности развития выразительности танца. Одним из способов совершенствования танцевальной выразительности артистов балета может стать использование специальных техник и практик, улучшающих общий уровень концентрации внимания танцовщика в процессе исполнения хореографической композиции. В каждом случае, когда речь идет о хореографическом искусстве, основными требованиями к исполнителям являются техничность и выразительность.

На примере творчества Бориса Эйфмана и его Академии и Театра балета, можно связать понятие хореографии с танцевальной выразительностью и психоанализом.

Эйфман работает, главным образом, в своем коллективе и ставит спектакли в жанрах комедии и остропсихологической балетной драмы. Он виртуозно выстраивает свои постановки, находит для них яркие и образные пластические решения, щедро наполняет их лексическими новациями. Сохраняя в качестве основы выразительных средств классический танец, Борис Эйфман смешивает его с элементами танца модерн и джаз-танца, обращается к пантомиме, акробатике, гротеску и буффонаде. Важная особенность творчества хореографа состоит в том, что он часто использует для своих постановок произведения классической литературы.

Рассматривая более подробно балет Эйфмана «Up & Down», можно сказать, что он существует из психологического и эмоционального накала, который исходит прежде всего от музыки и танца. Музыка является важнейшей составляющей спектакля. При её выборе Эйфман проявил глубокое понимание замыслов композиторов, что позволило составить звуковую фонограмму, оптимально выражающую драматургию балета. Эйфман очень часто прибегает к методике психоанализа автора и главных героев произведения.

Исповедуя эстетику неоклассического танца, в балете «Up & Down» Эйфман все-таки отошел от него достаточно далеко. В спектакле нет танцев на пуантах; основу хореографии составляют движения балетной лексики, насыщенные новаторской пластикой и причудливой акробатикой. По своей сути танцевальный язык Бориса Эйфмана, необычайно обостренный и образный, представляет собой сложный и специфический синтез известных и новых движений, наполненных яркой эмоцией и драматической силой. Используя столь выразительную танцевальную лексику, хореограф увлекательно и эффектно рассказал историю любви и жизни героев романа Фицджеральда «Ночь нежна». На фоне предшествующих психологически

напряженных постановок Эйфмана балет «Up & Down» является апогеем психоаналитических изысканий мастера.

«Хореограф-психолог» исследует деградацию Дика и восхождение Николь, анализирует трансформацию сознания героев, показывает их духовные терзания и кошмары. Спектакль четко и органично выстроен из большого числа хореографических картин; они быстро сменяют друг друга, формируя бурный и непрерывный поток драматических событий. Стремительное и драматическое развитие хореографического действия, нервозность и обостренность танцевальной лексики формируют психологически сложную и напряженную атмосферу балета. Оригинальные связки танцевальных па, причудливые пластические композиции и сложные акробатические трюки придают сольным номерам и дуэтам эмоциональную окраску: то эксцентричности и комичности, то любви и ненависти, то нежности и страсти, то страха и безумия. Важным достоинством спектакля являются многочисленные ансамбли: интересно выстроенные, насыщенные структурными и стилистическими метаморфозами, они несут большую драматическую и хореографическую нагрузку.

В балете «Up & Down» Борис Эйфман сполна проявил свой талант в создании, как хореографического действия, так и сценических образов. Каждый из пяти персонажей спектакля (Дик, Николь, её отец, Розмари и Томми) наделен определенной танцевальной лексикой, красноречиво характеризующей его человеческую суть, внутренний мир и сокровенные помыслы. Эта поистине ювелирная работа хореографа потребовала от исполнителей не только совершенной танцевальной техники, но и углубленного актерского мастерства, а также физической подготовки и выносливости. Все солисты исполнили сложнейшие роли с максимальной отдачей, необычайно проникновенно и предельно убедительно. К тому же, солисты продемонстрировали свое танцевальное и артистическое дарование, глубокое проникновение в драматургию спектакля и специфику хореографического стиля, полное соответствие балетной эстетике Бориса

Эйфмана. Анализируя творчество Бориса Эйфмана, хотелось бы видеть в будущем больше хореографов, которые будут радовать постановками, погрузившись перед этим в мир психоанализа, подсознания персонажей и открыть в них новые формы. А так же танцовщиков, которые обладают совершенной танцевальной техникой, углубляют свои знания актерского мастерства, а также работают над физической подготовкой, выносливостью и танцевальной выразительностью.

В выпускной квалификационной работе мы выявили понятие «телесность», проанализировали трансформацию танца XX века и изучили сменяемость моделей телесности. Благодаря проведенному анализу, можно сделать вывод, что телесность представляет человека как существо не только мыслящее и чувствующее, но и чувственное, подверженное аффектам, болезням и т.п. Тело является главным инструментом в создании образа, ведь именно через культуру пластических движений можно раскрыть содержательный внутренний мир исполнителя. В танцевальном образе форма и содержание, внешнее и внутреннее сливаются в единое: тело становится средством невербальной коммуникации и всем своим существом выражает духовную сущность человека, его личностные предпочтения. Тело - это главная выразительная форма и средство искусства, способное выполнить любые требования хореографа.