

# ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ХОРЕОГРАФИИ: ПРАКТИКА ВНЕДРЕНИЯ

УДК 791.31 : 792.8

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-117-126>

## **Марина Сергеевна НОВАШИНА,**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: [masante@mail.ru](mailto:masante@mail.ru)

## **Цзинцзин ЯН,**

аспирант кафедры педагогики и психологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: [jing19093@yandex.ru](mailto:jing19093@yandex.ru)

*Аннотация:* В данной статье рассматривается и анализируется взаимосвязь видео и хореографического искусства. Популяризация всевозможных мероприятий кинематографического, смешанного с танцевальным искусством и также научно-практических изданий, например, «DANCE», «Ballet magazine», «PRO ТАНЕЦ», «SteP» и др., внедрились инновационные технологии в современное танцевальное искусство. Поколение Z свободно адаптируется в виртуальном мире и желает познать что-то оригинальное. Одновременно с этим, важность экранизации возрастает и синхронно с этим надежды публики: от хореографа-постановщика, который воплощает в жизнь свой первый хореографический опыт для большого экрана, до мастера хореографических постановок, который совместно работает с драматургами и музыкантами; от начинающего студента, закончивший дистанционное обучение по программе final cut pro, до продюсерской компании, работающей с известными танцевальными труппами.

*Ключевые слова:* педагогика, психология, инновации, хореография, видео, screendance.

*Для цитирования:* Новашина М. С., Ян Ц. Инновационные технологии в хореографии: практика внедрения // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 117–126. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-117-126>

## **INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN CHOREOGRAPHY: IMPLEMENTATION PRACTICE**

**Marina S. Novashina**, CSc in Pedagogy, Associate Professor at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: [masante@mail.ru](mailto:masante@mail.ru)

**Czinczin Yan**, Postgraduate student at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: [jing19093@yandex.ru](mailto:jing19093@yandex.ru)

*Abstract:* This article examines and analyzes the relationship between video and choreographic art. Popularization of all kinds of cinematic events mixed with dance art and also scientific and practical publications, for example, «DANCE», «Ballet magazine», «PRO DANCE», «SteP», etc., have introduced innovative technologies into modern dance art. Generation Z freely adapts to the virtual world and wants to learn something original. At the same time, the importance of the film adaptation is increasing and the hopes of the audience are growing synchronously with this: from a choreographer who brings to life his first choreographic experience for the big screen, to a master of choreographic productions who works together with playwrights and musicians; from a novice student who has completed distance learning under the final cut pro program, to a production company, working with well-known dance troupes.

*Keywords:* pedagogy, psychology, innovation, choreography, video, screendance.

*For citation:* Novashina M. S., Yan Cz. Innovative technologies in choreography: implementation practice. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 117–126. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-117-126>

Современный танец, как искусство, основанное непосредственно на опыте эпохи модернизма и инноваций, не может быть равнодушным к визуализации, которая создает свои собственные правила и знания, ценностные и когнитивные рамки, важные для способности сознательно оперировать в музыкальных инновациях. Современный танец является идеальным инструментом для критического анализа современной культуры, поскольку он использует индивидуальную практику движения для преобразования того, что теперь является как универсальное. Концептуальные тенденции в танце восстанавливают эмансипационный и критический потенциал культуры, часто затмеваемый процессами индустриализации и коммодификации массового производства.

В данный момент все больше молодежи интересуются и проводят эксперименты, маневрируют с различными танцевальными приемами, к примеру, интеграция партнерской работы с непохожими концепциями, соотнесение быстрого темпа с вальжным движением, помимо этого включение методической ходьбы, комбинируя технически трудными фразами.

Также появляются новые направления в хореографическом искусстве, такие как Screendance, т. е. это своего рода видео-хореограф, создающий видеоработы (видеоданс или screendance). Как отмечает Г. Ф. Богданов, российский балетмейстер-педагог, кандидат искусствоведения, профессор: «Драматургия в хореографическом искусстве рассматривается как особая технология расположения художественных деталей образной картины происходящего на сцене хореографического действия...» [1, с. 4]. Скриндэнс – это гибридная форма, действующая на пересечении кино, перформанса, танца и визуальных искусств. Способ доступа к новым творческим идеям,

взглянуть с оригинальной точки зрения на старые произведения искусства [4]. Например, Хайке Зальцер, немецкая артистка танца, художественный руководитель живого выступления – от танцевальных видеороликов до монтажных работ и Ана Баер, мексиканский видео-хореограф, живущий в США, ее работы включают в себя разнообразные танцы для операторской работы, а также междисциплинарные постановки и хореографию. Они ратуют за то, что хореограф в настоящее время является своеобразным видеооператором или звукорежиссером [11]. В монтаже используются пространственно-временной континуум, скорость, композиция, т. е. все то, что присутствует в процессе хореографической постановке произведения, но также следует учитывать движение камеры, линейную перспективу, изобразительный ряд, правильное размещение всех объектов кадра и многое другое. Следует акцентировать внимание на том, что хотя тело в движении может стать образцом для возникновения screendance, зачастую движения фраз могут накладываться друг на друга, меняться местами (то, что было в начале становится концом и наоборот), тело танцоров при этом может сливаться воедино или накладываться на различные фоны, формируя новый материал или конструкцию, при этом, он может быть совершенно отличаться от первоначального замысла. Такие конфигурации основываются на ритмах и эскизах оригинальной смешанной картины, проекции, контрастности, дальности к камере.

Ана Баер, создавая фильм «Screendance disappear here», сначала снимала двух танцоров в «черном ящике», впоследствии с помощью своей коллеги Карен Маккалеб – стали снимать группу танцоров в горах Колорадо. В готовом продукте можно увидеть фрагменты фраз движения, наложенные на медленную процессию танцоров на вершине горы, таким образом, создается визуальная метафора. В их постановках используются танцевальные и видеопроекции для создания увлекательной кинестетической поэзии. Они исследуют пересечение хореографии и видео. Каждая пьеса представляет собой другую задачу, другую лексику и другой подход. Общий знаменатель – это их инвестиции в исследование танца и проецирование образов. Чтобы лучше изучить пересечение этих двух элементов, они изучают сильные и слабые стороны своих танцоров, поскольку это является основным элементом совместной работы и будет определять творческие методы при разработке материала.

Не менее важным для процесса является знакомство с кинооборудованием и программным обеспечением для редактирования, а при представлении живого танца с проецируемыми изображениями дизайн помещения также становится жизненно важным для работы. Своеобразный процесс сотрудничества художника с танцорами. Как говорит Ана Баер: «...у их тел так много истории, то, как они двигаются, отражает их подготовку, их предпочтения, их сходство с другими танцорами, а также то, что делает их

уникальными; моя работа как хореографа – предоставить им пространство для исследования и направлять их, чтобы мы смогли генерировать материал для каждой уникальной работы» [11].

*Screendance в кинематографе.* Когда танцующие тела изображаются в танцевальных фильмах, они не более «реальны», чем их окружение: и то, и другое ограничено прямоугольным обрамлением экрана. В результате наклон окружающего мира, который определяется наклоном камеры, отражается на движениях тел танцоров. Это существенно отличается от большинства повествовательных художественных фильмов, в которых камера наклоняется, но движущиеся тела продолжают действовать так, как будто земля, на которой они стоят, остается ровной под ними. Первое предполагает невозможный мир, в котором ориентация и гравитация работают иначе, чем то, что люди привыкли видеть, в то время как последнее по-прежнему основывается на идее о том, что перспектива может быть изменена, но не сам мир [10, р. 12]. В то время как движение подразумевает качественный цифровой продукт, смена местоположения создает своего рода удивительную невозможность событий, связанных с научной фантастикой и футуристическими технологиями. Это позиционирует продукт как ультрасовременный и неизменно желанный.

В танцевальных фильмах с одним местом съемок ничто в этом месте не является случайным. Часто выбираются отдельные места, потому что их недоступность придает что-то волшебное фильму. Например, фильм «АМА» начинается с того, что режиссер и хореограф Ж. Готье лежит на боку, на дне бассейна, положив одну руку на живот и закрыв глаза. То хореография переводит ее от сидения, стояния и ходьбы по дну бассейна к восходящим спиралевидным движениям всего тела. По мере того, как музыка нарастает, она выполняет сальто в воде, наконец, возвращая свое тело на выложенный плиткой пол. Готье открывает глаза и начинает выпускать воздух изо рта, заставляя свое тело медленно подниматься над водой. Пленка становится черной, когда ее тело кажется подвешенным в бассейне, так и не всплыв на поверхность. Несмотря на то, что соло исполняется на одном дыхании, АМА – это не то представление, которое легко можно было бы поставить для живой аудитории на месте. Скромная, пустая локация придает работе захватывающее дух качество, а глубина бассейна делает невероятным, что любой зритель мог увидеть всю хореографию, «не плавая вместе с ней». Режиссер вспоминает: «Даже если бы было возможно усадить зрителей в воде, впечатления от просмотра были бы не такими, как на пленке. Во время съемок в бассейне регулировалась температура, чтобы вода на камере казалась абсолютно прозрачной, создается впечатление, что мое тело невесомо парит в воздухе» [10, р. 17]. Иногда экранизации в одной локации вообще не связаны с местоположением: они используют одну площадку, чтобы создать невозможное, опрокидывая кинематографические условно-

сти непрерывности и линейного времени. Непрерывный монтаж, который опирается на пространственно-временные отношения, «позволяет зрителям воспринимать некоторые последовательности кадров как изображение непрерывно разворачивающегося события», несмотря на то, что «никогда не сталкивался с такой резкой последовательностью восприятия в реальных взаимодействиях», такой фильм «Heritage Sites».

Также интересны работы с пьесой «Dunes», исследующей женское движущееся тело в экстремальных условиях. Эта категория screendance является обычной практикой в этой области. Можно сказать, что различные вырезки из одного места в другое, сами снимки становятся объектами, которые взаимодействуют друг с другом. Локации могут быть не только импульсом нашего движения, но и тем, как их снимают и монтируют материал.

Сейчас нужны технологии, виртуальные инструменты и ноу-хау. Например, Бетани Филипп и ее коллеги обновили свою учебную программу, предложив всем учащимся урок композиции (обычно предлагается только старшим классам средней и старшей школы), где студенты имели возможность создавать сольные сценарные работы [10].

Изменение внешнего вида тела или его окружения с помощью редактирования стало основным инструментом при создании screendance. Монтаж сам по себе является одним из старейших инструментов кинопроизводства, поскольку катушку с пленкой можно было вырезать и склеивать для создания кинофильмов практически без использования других технологий. Цифровое редактирование, изменяющее тела и миры, является недавним, но значительным достижением в создании screendance, поскольку оно реконструирует роль редактора.

Когда редактор вносит фундаментальные изменения в то, как зрители видят танец на экране зрители, «создающие танец с помощью новых ритмов, эффектов и художественных решений», их роль уже нелегко отличить от роли хореографа. Поскольку фильм, отредактированный в процессе постпродакшна, является завершенным продуктом, создатель материала для движения – это только начальный хореограф; окончательный хореограф-редактор.

Монтаж, как и хореография, занимает центральное место в screendance по двум причинам. Во-первых, монтаж является основной причиной беспокойства среди артистов танца и критиков, которые опасаются, что screendance представляет «опасность для танца из-за его способности изменять движения». Screendance – это средство исполнения, полностью отличное от танца; оно не предназначено для замены живого исполнения или отвлечения от него.

Во-вторых, монтаж как хореография важен, потому что он расширяет возможности того, кто считается создателем screendance: хореограф может быть тем же самым как редактор, так и человек, который создает ремикс

на работу другого исполнителя, также может считаться хореографом. В интерактивных показательных выступлениях зритель тоже может быть хореографом. Технология редактирования стала как более сложной, так и более доступной. На одном конце спектра находятся танцевальные фильмы, основанные на сложных технологиях, таких как захват движения, специально разработанное программное обеспечение и компьютерная анимация. На другом конце находятся короткометражки, где все средства производства существуют в рамках одного бесплатного приложения на устройстве большинства людей [10].

С помощью средств массовой информации представление может быть продемонстрировано иначе, чем презентация на сцене, в зависимости от операторской работы и методов монтажа. Например, манипулируя присутствующим движением людей «ограничением скорости», можно добиться более динамичных эффектов на сцене. Кроме того, с помощью крупных планов на экране можно передать движения в мельчайших деталях и даже эмоции, запечатленные на лице танцора. Камера побуждает публику испытать новый способ наблюдения за пределами нашего восприятия [7, р. 180].

Съемки на железнодорожных путях для «Номе» были бы совсем другими, если бы не появился поезд. По воспоминаниям Аны: «для меня, как исполнителя, этот интуитивный опыт локации позволил мне реагировать “на месте” и “в конкретной ситуации”. Импровизируя в данный момент и следуя своим мгновенным ассоциациям, вызванным энергией и силой этого быстрого, тяжелого стального предмета. Я могла чувствовать ветер и вибрации земли, воздействующие на мое тело, когда оно проносилось мимо. Не было времени общаться друг с другом о том, как вы будете снимать это на камеру, но я была уверена, что вы отреагируете именно так, а не иначе...; мы оба импровизировали в ответ на третий “движущийся элемент”, поезд!» [11].

Современному хореографу, чтобы быть в так называемом «тренде» также следует знать, что такое пост-продакш и конкретные аспекты, которые важны в процессе редактирования. Этот процесс можно сравнить, как если бы мы ставили хореографические образы, похожие на тела в пространстве. Случай и / или интуиция играют большую роль во всем процессе.

Иногда кадры, которые считались великолепными, в последствие выясняется, что они не так хороши, и точно так же некоторые кадры удивляли своей четкостью и дизайном, оказываются негодными. Часто снимая с идеей о том, что вы хотели бы исследовать, но независимо от того, насколько разбираетесь в процессе редактирования, старайтесь переусердствовать, снимать гораздо больше, чем может понадобиться. Приступив к процессу редактирования, следует начинать с исследования, перемещая последовательности не по порядку или повторяя некоторые элементы фразы, затем следует менять скорость, размер или цвета по мере необходимости. Далее

после того, как появляется первый черновик, останавливайтесь на той музыке, которая нравится, и которая дает ритм и какую-то структуру.

Пробуйте несколько идей для редактирования, прежде чем выбрать подходящую для каждого произведения. Экспериментируйте с близостью в пространстве, очень сближая два элемента. Например, когда проецируете изображение на танцоров, попытайтесь объединить оба элемента в пространстве. Когда на одной стороне сцены есть проекция, а на другой – живой танец, большая часть аудитории предпочтет проекцию. Проецируемая вода, контрастирующая с остальными элементами, создала визуальный аналог движения.

В настоящее время современные мультимедийные технологии меняют онтологию перформанса в хореографии, создавая новые онтологические характеристики, такие как «живость», «присутствие», «катарсис», «исчезновение» и «творческая трансформация». Это позволяет зрителям ощутить танец по-новому [7, р. 193]. Экранное представление или танец – «это перформативная работа на основе особенностей, воспроизведенных средствами массовой информации» [5].

Screeandance – это плодотворная почва для молодых хореографов, это интересно, потому что они знают и используют современные технологии. Большинство коммерческих танцевальных видеороликов создаются для иллюстрации поп-песен; они короткие (3–4 минуты). В данный момент молодежь предпочитает видеоролики короче 15 минут. Каждая пьеса должна диктовать свою продолжительность, что характерно для нашего времени, в связи с тем, что у молодежи развито клиповое мышление. В то время танец часто ошибочно называют эфемерным видом искусства, исчезающим в одно мгновение; образы, как правило, рассматриваются на противоположном конце спектра, как долговечный источник, способный замораживать время. Screeandance фокусируется на создании «архива» эмоциональных состояний танцоров и воплощенных воспоминаний, которые в дальнейшем расширяются благодаря взаимодействию с программными технологиями [4].

Наблюдение за тем, как на экране происходит невозможное, вызывает чувство вдохновения, благоговения и даже трансцендентности. Психологи сходятся во мнении, что это глубокие человеческие эмоции, которые могут привести к повышению психического и физического благополучия, чувству взаимосвязанности и более просоциальному поведению. Другие считают, что благоговейный трепет более полезен, чем развлечение (или ощущение того, что тебя развлекают), для облегчения негативных аффектов, таких как депрессия и безнадежность. Некоторые исследователи даже выступают за создание более доступных и внушающих благоговейный трепет переживаний для улучшения жизни отдельных людей и общества в целом.

В эпоху цифровизации, гаджетов актуально наблюдение кинорежиссера Б. Локьера, когда он сравнивает сценическое исполнение с танцем на экране:

«... время на сцене и время на экране разные... Время на экране, кажется, проходит намного быстрее, чем в живом исполнении, также размер экрана влияет на восприятие времени, чем меньше экран, тем быстрее кажется время» [8].

Появляется много интересных фестивалей, посвященных инновациям в хореографическом искусстве. Например, фестиваль танцевального кино «Sans Souci», который проходит уже в 20-й раз. То, что сначала представлялось как неформальное собрание местных художников танцевального видео, демонстрирующих свои работы на белой стене в трейлере, теперь превратилось в международный фестиваль, на который съезжаются люди со всего мира. Миссия – поддержать новые работы, которые объединяют танец с кинематографическими элементами. Следует идентифицировать себя с танцорами на экране либо из-за их схожего возраста, или потому, что у них одинаковая танцевальная практика или, чтобы бросить вызов их предубеждениям и сообщить, насколько обширным может быть жанр хореографии [12].

Screendance (экранный танец) как дисциплина показал, что в нем есть место и для артистов концертного танца, и для кинематографистов.

Screendance в хореографическом искусстве это визуальный и кинестетический опыт, демонстрирующий живое танцевальное исполнение на сцене, которое снимают камеры, показывают зрителям на экране. Это своеобразный синтез, в который также входит исследование пространства и времени. Своего рода эксперимент в области визуального и видеоарта наряду с опытом кинестетического элемента танцоров, движущихся по сцене и экрану. В данном случае перед хореографом открываются многочисленные и сложные перспективы, дающие зрителям многогранный эстетический опыт. Визуальная композиция содержит архитектуру театра, хореографию тел в пространстве и на экране, подчеркнутую использованием белой ленты и подвешенного света. Кинестетический элемент проявляется в физических движениях танцоров, движениях видеооператора и режиссерских решениях, а также движениях камеры на экране. Выбор движений, структура и декорации живых тел и показанная хореография вместе с кинестетическим восприятием танцоров зрителями соотносятся с идеей о том, что танец соединяет «ощущения исполнителя со зрительным восприятием» [9]

«Жесты, шаги, ходы, фразы движений, танцевальные программы, соматические практики, хореографические партитуры: все это существует как идеи движения, которые обретают форму благодаря телесному воплощению и интерпретации. Они приобретают эмоциональный вес и значение, путешествуя по телам, которые приходят их исполнять. Воплощение активизирует эти объекты» [3, p. 162]

У Screendance есть преимущество в том, что это самостоятельная область искусства со сложной и продолжающейся историей, кото-



рая указывает на ее успех в развитии, росте и диверсификации для удовлетворения потребностей как ее создателей, так и аудитории. У молодой, постоянно адаптирующейся дисциплины еще есть время «воплотить в жизнь весь созидательный потенциал... screendance» [10, р. 30]. Использование screendance в прямом эфире расширяет хореографические возможности благодаря альтернативным ракурсам танцующего тела, исследованию пространства и времени и новому ощущению интимности. Сочетание живого танца с акцентом на телесности танцоров и возможностей показанного танца изменяют впечатления от просмотра, которые становятся материальными, воплощенными и эстетичными [6].

Кино, видео и другие медиа могут создавать «поражающие визуальные образы» и «нетрадиционные ракурсы» в сочетании с художественными эффектами и новыми операторскими техниками, такими как крупный план и дальняя съемка, а также взаимодействовать с новыми возможностями редактирования и возможностями, предоставляемыми расширением танцевального пространства [7, р. 195].

Цифровизация, визуализация все больше проникает в современную жизнь, много ученых исследуют взаимосвязь между проецируемым изображением и живым исполнением. Молодые ученые ищут ответы, как проецировать изображения на необычные поверхности, на самих танцоров или размещать их таким образом на сцене, чтобы «порвать» с двумерностью плоского экрана.

### Список литературы

1. *Богданов Г. Ф.* Основы хореографической драматургии: учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», «Планета музыки». 2019. 168 с.
2. *Христидис Т. В.* Художественно-творческое развитие личности в вузе // Актуальные проблемы современной России: психология, педагогика, экономика, управление и право: сборник статей и тезисов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Социальное и экономическое развитие России: история, современность, противоречия и перспективы» (Москва, 11–12 ноября 2021 г.) / главный редактор И. В. Вологодина Москва: МПСУ, 2021. Том 6. С. 521–526.
3. *Bench H.* Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common: book. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 2020. 244 p.
4. *Hayes M. C., Lazzaro L.* Choreographing The Archive: Interfaces Between Screendance & Archival Film Practices // The International Journal of Screendance. 2022. Vol. 13. Pp. 11–14.
5. *McPherson K.* Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen. 1st edition. London and New York: Routledge, 2006. Pp.195–198

6. *Milovanovic D.* From Ephemeral to Digital: A Study of Alexandra Waierstall's Screened and Live Contemporary Dance Performance // *Body, Space & Technology*. 2023. 22(1). Pp. 128–145.
7. *Lee E. Y.* The Emergence and Definition of Screen Dance // *MPhil Creative Practice, Dance / Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*. 2013. Vol. 16. Pp. 171–200.
8. *Lockyer B.* A new place for dancing, *Envisioning Dance on Film and Video*. Ed. Judy Mitoma. New York: Routledge, 2003. Pp. 156–162.
9. *Pakes A.* Phenomenology and dance: Husserlian meditations // *Dance Research Journal*. 2011. 43(2). Pp. 33–49
10. *Reddy M.* How Screendance Embraces What Cannot Be Done on Stage // *Theatre and Dance Honors Projects*. Saint Paul, Minnesota. 2022. 42 p.
11. *Salzer H., Baer A.* Being a Video-Choreographer: Describing the Multifaceted Role of a Choreographer Creating Screendance // *The International Journal of Screendance*. 2015. Vol. 5. Pp. 102–115.
12. Sans Souci Festival of Dance Cinema. Электронный ресурс: URL: <https://sanssoucifestival.org/>