

ТРАНСФЕР НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

INTRODUCING NEW TECHNOLOGIES INTO ARTISTIC ENVIRONMENT OF THE BALLET ART

T. Astafyeva
E. Evseeva

Summary: The paper reviews how new technologies affect the experimental staging development on the one hand and the ballet art traditions conservation on the other. The Russian choreographic school and classical ballet traditions are highly valued and appreciated all over the world. Also, with disbalance between their artistic and technical components, multimedia effects shift the audience's attention from spiritual and ethic value to the wow-effects and limit the viewers' own perception of choreographic performance integrity. Employing technologies in ballet theatricals may cause controversial considerations about their influence on the artistic processes but they do favour the staging practice advancement, educational and cultural projects realization, the audience enlargement, and the Russian classical dance heritage exploration.

Keywords: ballet art, choreography, computer and multimedia technologies, modern theatre.

Астафьева Татьяна Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
tatyanaastaf@mail.ru

Евсеева Елена Юрьевна

народная артистка Удмуртской республики,
преподаватель, Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

Аннотация: Статья посвящена анализу влияния трансфера новых технологий на развитие постановочной деятельности, с сохранением традиций балетного искусства. Русская школа и традиции классического балета высоко ценятся во всем мире. Эффекты мультимедиа, при избытке технических средств выразительности, переориентируют внимание театральной публики с духовно-нравственной основы искусства на вау-эффект, ограничивают самостоятельность зрительского восприятия целостности хореографического произведения. Трансфер технологий в пространство балетного искусства, при неоднозначности влияния на художественные процессы, является инновацией постановочной деятельности, способствует развитию культурно-образовательных программ, изучению наследия классического танца русской школы, увеличению зрительской аудитории.

Ключевые слова: балетное искусство; хореография; компьютерные и мультимедийные технологии; современный театр.

Научно-техническая революция на рубеже XX-XXI вв. способствовала внедрению инноваций во все области деятельности человека, в том числе в театр. Театральное искусство – синтез драмы, музыки, хореографии и сценографии, в условиях трансфера компьютерных и мультимедийных технологий подвергается экспериментальному формообразованию. Современные постановщики, создавая инновационные формы спектаклей, переориентированы на принципиально иной подход к созданию художественного пространства, далекий от традиционного культурно-цивилизационного опыта человека в обозримом периоде истории.

Феномен танца, как телесная коммуникативная практика занимает особое место в синтезе театральных искусств. От истоков человеческой цивилизации до наших дней это культурное явление в своей основе сохранило «человеческое тело», не подвергнувшись экспансии интеграционных процессов. Длительный период в балетном искусстве поддерживалась тенденция противостояния «новациям». В начале XX в., после ухода великого Пети́па с петербургской сцены, наступило время перемен. А. А. Соколов-Каминский пишет: «Фокин и Горский противопоставляли свои опыты сложившейся практике

балета. Господству классического танца был положен конец. Предлагалось искать новые формы пластики, каждый раз иные, соотносясь с темой спектакля и воплощаемой эпохой. Провозглашалась необходимость многообразия жанров. На смену многоактным обстоятельным спектаклям пришли преимущественно камерные, одноактные.

Эксперименты в балетном театре обостряли споры о путях развития танцевального искусства, но далеко не всегда рождавшееся новое становилось гарантом устойчивого успеха. Погоня за новизной, нередко скандальной, стала основой программы Сергея Дягилева и его русских сезонов. Они всколыхнули мир, впервые вызвали жгучий интерес к нашему отечественному искусству, который вскоре превратился в моду на все русское, даже одежду и фамилии. Балет потряс зарубежных зрителей как искусство живое и современное (при том, что их собственное искусство в этой сфере деградировало, утратило лидирующие позиции, переродилось в жанр чисто развлекательный, лишенный значительно содержания). Благодаря начинанию Дягилева интерес к угасающему за рубежом балету вспыхнул с новой силой» [7, с. 46].

Важная роль в сохранении классического наследия принадлежит Ф.В. Лопухову. Исполнительская культура танца, опыт передаваемый «из ноги в ногу» и методика русской школы балета, приумножены в трудах А.Я. Вагановой. Новый подход к классике предложил Ю.Н. Григорович, возглавивший балет Большого театра в течение почти тридцати лет (1964-1995). «Реставрационно-редакторская» работа с классическим наследием потребовала новые приемы сохранения исполнительского мастерства. Как отмечает А.А. Соколов-Каминский: «оригинал к моменту возобновления меняется, что-то в нем неизбежно утрачено. Ход времени отзывается в искусстве: меняется и само искусство, и те, кто его реализует, и даже зрители, сидящие в зале. А им, зрителям, происходящее на сцене должно быть интересно, затрагивать душу. Такова природа театра: вне этих связей театральное искусство не существует» [7, с. 56-57]. Необходимость «осовременить спектакль» с помощью новых постановочных приемов с начала XX в. стала задачей.

Идея трансфера технологий в практику хореографии для создания способов фиксации движений танца всегда занимала режиссеров-балетмейстеров, инженеров и художников. Возможность документирования хореографического текста посредством анимированных фигур вдохновила еще первых киноэнтузиастов XIX в., задумавших фильмы, в которых актерами будут не люди, а рисунки и куклы. Так, в 1898 г. британский режиссер Джеймс Стюарт Блэтон создал анимационный фильм «Цирк лилипутов», его героями стали анимированные деревянные куклы. А в России пионером-мультипликатором, стал балетмейстер Мариинского театра в Санкт-Петербурге А.В. Ширяев – знаток классического наследия. В Дирекции Императорских театров съемки балерин на сцене были строго запрещены. Поэтому у балетмейстера возникла идея снимать подготовку к репетициям необычным способом: балетмейстер детально продумывал спектакли, создавая декорации из картона и танцовщиц-кукол. В 1906 г. он сконструировал небольшой макет сцены, с театральным освещением, и «оживлял» миниатюрных механических кукол-балерин. Моделирование спектаклей в эстетике «театрального макета» позволяли балетмейстеру-постановщику прорабатывать хореографию и важные детали художественного оформления до начала репетиций. В дальнейшем Ширяев усовершенствовал процесс моделирования и стал анимировать рисунки фигур балерин, вырезая их из бумаги, создавая «раскадровку движений» из множества композиционных фигур. Свои мультфильмы балетмейстер показывал коллегам для пояснения замысла постановок. Долгие десятилетия практика художественной анимации кукол А.В. Ширяева не применялась. Лишь в 1995 г. исследователь истории кино В. Бочаров нашел в архивах записи этих кукольных балетов и выпустил фильм «Запоздавшая премьера» с фрагментами работ

А.В. Ширяева [10].

Динамичным способом развития новых форм балетной постановки стали кинотехнологии. Отдельные хореографические номера, снятые в студийных павильонах появились на советском телевидении еще 40-х годах XX в. Позже начались трансляции балетных спектаклей из ведущих театров страны. К середине XX в. на отечественном телевидении сложилось особое направление кинематографического искусства – жанр «фильм-балет», комбинирующий художественные средства театра, кино и телевидения. При этом, огромное пространство театральной сцены транслировалось на телевизионный экран, показывающий телезрителям и пластику танца, и внутренние переживания героев. В отличие от экранизации балета, представляющей собой фиксацию сценической постановки, фильм-балет является оригинальной кинорежиссерской работой, осуществленной павильонными или натурными съемками с применением различных кинооператорских техник, приемов монтажа, в т.ч. с возможным участием драматических актеров. Известные балетные постановки Большого театра в Москве и Ленинградского Театра имени С. М. Кирова были сняты на киноплёнку для демонстрации спектаклей по телевидению и в кинотеатрах [2].

Первый телевизионный балет, «Граф Нулин» Б.В. Асафьева по одноименной поэме А.С. Пушкина, был создан на Центральном телевидении в 1959 г. балетмейстером в В.А. Варковицким. Создатели телевизионного спектакля стремились не подражать театральной постановке: танцевальные эпизоды чередовались с игровыми; съемки на натуре, введение панорамы пейзажей, частая смена ракурсов приближали постановку Варковицкого к игровому художественному фильму. Многие приемы, использованные в постановке «Граф Нулин», в дальнейшем не стали ни обязательными, ни характерными для жанра телебалета; иначе трактовали его специфику Н.И. Рыженко и В.В. Смирнов-Голованов, создавшие ряд телевизионных балетов в середине 70-х годов XX в.

Классикой жанра стали поставленные режиссером А.А. Белинским в содружестве с балетмейстером Д.А. Брянцевым телевизионные балеты: «Галатеея», по мотивам пьесы Б. Шоу «Пигмалион» (музыкальную основу составили вариации Т. Когана на темы мюзикла Ф. Лоу «Моя прекрасная леди») и «Старое танго». Именно эти постановки принесли жанру телебалета большую популярность у зрителей. Отказавшись от зрелищных эффектов, Белинский и Брянцев утверждали приоритет хореографии, которая в их постановках носила не условно-абстрактный, а жанрово-бытовой характер. Специфику они увидели в новом, необычном для театрального балета обыгрывании пространства, в возможности обогащения хореографического рисунка роли множеством мелких движений, бесполезных в театре, но хо-

рошо смотрящихся на телевизионном экране. Игровая стихия телебалетов Белинского и Брянцева позволила по-новому раскрыться артистам балета, в том числе Екатерине Максимовой, впервые обратившейся в них к гротесковому языку современного танца. Эти же принципы свое дальнейшее развитие, получили в поставленном А.А. Белинским совместно с В.В. Васильевым в телебалете «Анюта» на музыку В.А. Гаврилина. Балет был создан специально для телевизионной постановки и лишь через четыре года Васильев перенес его на театральную сцену. В «Анюте» специфику телебалета Белинский и Васильев обнаруживали в сближении его с драматическим телеспектаклем; то, что невозможно было передать через танец, здесь решалось средствами пантомимы и актерской игры. Те же приемы по-разному воплощались и в других телевизионных балетах Белинского: в «Доме у дороги» (балетмейстер В.В. Васильев, 1984 г.) и «Женитьбе Бальзамина» (балетмейстер О.Т. Тимуршин, 1989 г.) на музыку В.А. Гаврилина и поставленной вместе с Г.М. Абайдуловым «Чапелин» на музыку Ч. Чаплина (1987 г.). В жанре телевизионной хореографической миниатюры был снят «Гамлет» Б.Е. Барановского (1981 г.). К жанру драматического телевизионного спектакля, к психологическому театру приближался балет «Размышление на тему. Гамлет» поставленный на музыку Д.Д. Шостаковича в творческом объединении «Телетеатр». С.В. Воскресенской и С.В. Конончуком (1991 г.). В конце XX в. жанр телебалета «угас», однако, запечатленные произведения являются историческим кинодокументом хореографического искусства. К концу XX в. индустрия кино и телевидения претерпела значительные изменения, вызванные развитием цифровых технологий, появилась возможность онлайн трансляций спектаклей мирового театра. В результате слияния телевидения, театра, кино, Интернета возникли «гибридные жанры», в которых устойчивые признаки классических телевизионных жанров соединяются с мультимедийным контентом и рекламой.

С начала XXI в. российские и зарубежные постановщики активно экспериментируют с инновационной формой постановки, используя аппаратные и программные средства мультимедиа. Преимуществом коммуникативного ресурса мультимедийных технологий является возможность ознакомления широкой зрительской аудитории с образцами балетного искусства и творческими биографиями выдающихся танцовщиков в сети Интернет, на конкретной медиа платформе, исходя из познавательных потребностей и культурно-просветительских задач.

Современный зритель может увидеть интернет-контент «Гостелерадиофонда», телебалеты: «Московская фантазия» (1971 г.); балетные сцены «Вальпургиева ночь» из оперы Ш. Гуно «Фауст» (1971 г.); фильмы-балеты: «Анна Каренина» (1974 г.); «Штрауסיана» (Музыкальный театр имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко.

1975 г.); «Жизель» (1975 г.); «Принц и Золушка» (1975 г.); «Галатhea» (1977 г.); «Жар-птица» (Ленинградский театр имени С. М. Кирова. 1970 г.); «Кармен-сюита» (1978 г.); «Лесная сказка» (1980 г.); «Павана Мавра» (1985 г.); балеты «Синие розы для балерины» и «Мимолетности» в постановке «Московского классического балета» (1985 г.); «Размышления» (Ленинградский Малый театр оперы и балета. 1986 г.); «Шекспериана» Сюжеты трагедий У. Шекспира «Отелло», «Гамлет» и «Ромео и Джульетта» в танце (1988 г.); «Конек Горбунок» (Ленинградский театр имени С. М. Кирова. 1991 г.); «Лебединое озеро» (Большой театр. 1993 г.) и мн. др. балетные постановки.

Сегодня, при стремительном проникновении инноваций в художественные и технологические процессы создания сценических произведений, театральные постановщики нередко оптимизируют проекты спектаклей при помощи искусственного интеллекта. Постановки современных зрелищ, с использованием цифровых интеллектуальных систем, выявили коммуникативную функцию мультимедиа как связующего звена между художественным пространством спектакля, осуществленного в «докомпьютерную эпоху» и новым зрителем.

Идея создания инструмента «гибридного танца» с нестандартными сочинениями принадлежит американскому хореографу Жанне Биман, которая предполагала, что случайно сгенерированные компьютерной программой последовательности могли бы стать для постановщиков катализатором хореографических постановочных идей. По мнению О.В. Грызуновой и Ю.Н. Петухова, благодаря компьютеру: «возрастает роль случайности во всех произведениях искусства, включая хореографию и искусство полностью теряет зависимость от человека и от его выбора, т.е. освобождается от ограничений, накладываемых на него человеческой индивидуальностью» [3, с. 9, 10]. Исходя из задач хореографа, впоследствии компьютерные специалисты смогли создать программу «электронной нотации», в которой схематичные изображения человеческих фигур являлись «клавиатурой» для сочинения хореографического текста. О.В. Грызунова и Ю.Н. Петухов делают вывод: «Таким образом, инженеры и хореографы 1960-1990-х наметили несколько направлений для использования компьютеров в сфере сочинения хореографии:

Делегирование компьютерам навыков самостоятельного сочинения хореографии, создание “машинных танцев” без творческого участия человека;

Использование компьютерных технологий как средства стимуляции человеческого воображения для создания новых хореографических форм и новых моделей хореографического мышления;

Разработка программного обеспечения для сочинения и фиксации хореографии на компьютерных носителях» [3, с. 14].

В результате, интеграция процессов сочинительства хореографа и компьютерных алгоритмов привнесла в балетную постановочную практику новый вектор проектной деятельности, востребованной в области шоу-индустрии. Цифровые программы, генерирующие взаимосвязи между хореографией, музыкой, сценографией и театральным освещением также могут быть применимы в программах обучения постановочному ремеслу, в интерактивных уроках и компьютерных играх.

Сегодня распространены такие новые направления в хореографическом компьютерном творчестве, как «видеоданс» или «скринданс», использующим электронный редактор для изменения внешнего вида тела танцовщика и фоновых изображений различных пространств, эстетические свойства которых избираются автором на интуитивном уровне, не ставя задач концептуальной целостности. Из описания М.С. Новатиной следует: «Скринданс – это гибридная форма, действующая на пересечении кино, перформанса, танца и визуальных искусств. В монтаже используются пространственно-временной континуум, скорость, композиция, т.е. все то, что присутствует в процессе хореографической постановки произведения, но также следует учитывать движение камеры, линейную перспективу, изобразительный ряд, павильонное размещение всех объектов кадра и многое другое. [5, с. 118-119].

Анализируя процессы интеграции технологий и искусства в театральном пространстве, следует отметить компьютерные технологии, применяемые в творчестве художника-постановщика балетного спектакля (сценографа), Т. В. Астафьева поясняет: «Особенность театрального художника, заключается в том, что он выступает в процессе своей работы и как художник в привычном понимании этой профессии, и как медиахудожник, и как художник-программист. Так, ему приходится сканировать собственные эскизы, используя затем полученный экземпляр для создания, к примеру, его цветовой вариативности или пользоваться готовыми программными образцами (к примеру, мебели, архитектурных деталей и т.д.) для ускорения процесса создания художественного оформления спектакля [1, с. 40-41].

С помощью технологии видеомэппинга сценографом создается трехмерная графика высокого разрешения, проецируемая на пустую сцену. Оборудование для воспроизведения виртуальных декораций очень компактно, мобильно и может представлять собой всего лишь камеру, заменив целый фургон антуража. Доступность программного продукта компьютерной графики и новые методы проектирования постановки обеспечили процесс слияния профессиональной практики режиссера-постановщика, сценографа и режиссера мультимедиа-программ. Интегрированный способ постановочной деятельности разделит сценографическую структуру современного спектакля на три типа:

Материальный, с традиционными декорациями и предметно-вещественной средой художественного оформления спектакля;

Нематериальный, когда привычные декорации полностью заменяет компьютерный дизайн, с усилением выразительности светопроекционным контентом и технологиями дополненной реальности.

Комбинированный, авторский художественный язык как «творческий баланс» театральной традиции и инновации.

Известно направление постановочного творчества, в котором эстетика «театра художника», придуманная сценографом определяет задачи балетмейстера-постановщика. Это относится к балету П.И. Чайковского «Щелкунчик», 2001 г. (версия постановки, декорации и костюмы М. Шемякина, при участии балетмейстеров А. Ратманского и К. Симонова). Как пишет С. В. Шабанова: «Впервые в новейшей истории Мариинского театра художник стал автором концепции и постановщиком балетного спектакля. Он активно участвовал в подборе артистов как на главные, так и на второстепенные роли. При этом его мало интересовала техника и мастерство танцовщиков. Гораздо важнее были их актерские способности и возможность создавать на сцене такой художественный образ, который придумал и нарисовал художник. Конечно, разрабатывая модель сценического поведения артиста в балетном спектакле, художник, естественно, не мог принимать на себя роль хореографа и для реализации пластических замыслов был вынужден пользоваться помощью профессионального балетмейстера. Шемякин поставил перед хореографом принципиально новые творческие задачи, среди которых главная – пластически реализовать на сцене авторскую концепцию художника. Начиная работать над новым спектаклем, Шемякин предварительно рисовал будущий балет, представлял его в эскизах, делая так называемую “Раскадровку”. Хореограф же, в свою очередь, переносил на сцену пластику этих нарисованных персонажей» [8, с. 155].

С.В. Шабанова также отмечает, что в созданном на стыке художественных жанров и видов искусства «Щелкунчике», Шемякин нарушил пластические законы жанра, вторгаясь в его дансантичную природу, в данном перформансе: «балетмейстер в значительной мере лишен творческой самостоятельности, а хореографию (танец) подменяет анимацией, призванной “оттанцовывать” костюмы и декорации, придавать им динамику, а также иллюстрировать развитие сюжетных линий» [8, с. 157].

А.В. Крылова, исследуя роль мультимедиа в театре, отмечает возникновение разнообразия современных форм: «Действительно, в век электронных и цифровых

технологий мощный комплекс технических театральных ресурсов играет отнюдь не вспомогательную роль. Реализуемая посредством медиа визуальная образность оказывается (совместно либо в параллели с музыкальной) равнозначной частью смыслового поля спектакля. Уровень «интеллекта» компьютерных программ, осуществляющих управление, а нередко в реальном времени формирующих музыкально-сценическое действие, столь высок, что требует не только технического, но и философского осмысления» [4].

Особенность сценического пространства, наполненного медиатрансляцией в том, что оно самодостаточно и вполне обходится без людей, наполняется отраженной реальностью – многоликими «призраками» и фантомами, обретающими роль независимого «действующего лица» спектакля. А.В. Крылова также отмечает: «в новом музыкальном театре наблюдается множественность составляющих синтетическое “тело” спектакля, в том числе созданных при участии электронных и медиатехнологий. Их эмансипация по отношению к традиционным, выражающаяся, как уже было отмечено, в параллельном и, возможно, разнонаправленном действии, создает своего рода полифоническую партитуру самостоятельно развивающихся смысловых линий» [4].

Зрелищность, как фактор конкурентоспособности современного спектакля в условиях театрального рынка, реализуется специалистами мультимедиа программ без учета психо-физических возможностей восприятия эффектов электронного контента как зрителями, так и артистами. Одним из самых сложных взаимодействий для артиста, находящегося в условиях мультимедийной постановки является отсутствие чувства тактильности с электронной игровой средой. В сценической интерпретации мультимедиа человек может частично утратить координация движений и ощущение своего положения в пространстве, ощущение скорости (понимание, стоим мы на месте или двигаемся), чувство расстояния и направления движения, а также снизить способность чувствовать равновесие, что усиливает риски получения профессиональных травм артистами балета.

Документальность и фотореалистичность транслируемых изображений, имитирующих пространственное оформление спектакля при помощи мультимедиа, зачастую искажают смыслы хореографического текста и могут нарушить зрительское восприятие целостности художественного образа. Как пишет Т.Е. Шехтер: «Живописный натурализм поражает мастерством автора, может быть приятен для глаз, но вряд ли он подтолкнет нашу фантазию, позволит увидеть в себе что-то еще, помимо того, что уже так старательно выведено. Натуралистичный подход способен утомить своей выговоренностью, и дело не в тех подробностях, в которых он так внимателен, а в том, что натура-

листические произведения не открывают нам новое пространство, они не способны создать новый мир, особую реальность, которую ищет зритель в произведениях искусства» [9, с.94].

В первой четверти XXI в. технологии мультимедиа быстро распространились в нетеатральной сфере. Замена пространственного художественного оформления экранной видеопроекцией сегодня является часто используемым приемом социально ориентированных проектов, театрализованных представлений, в которых актуальна трансляция материалов исторических фотокино-документов. Эта практика отодвигает проекционную технологию к функциональному формату, в котором репродукция и иллюстративность являются фактором информационной правды, актуализированной в интерактивных экспозициях театрального музея. Трансфер технологий в программу обучения балетному искусству, способствовал появлению дистанционного формата изучения наследия классического танца русской школы, увеличению зрительской аудитории.

Тенденция трансфера технологий в начале XXI в. заложила основу для инновации постановочного процесса (трансфер технологий в данном контексте трактуется как форма инновации, способствующая коммерциализации постановочного искусства, а инновацией является практика внесения в художественные процессы новых способов, повышающих результативность моделирования пространственной среды, проектирования и управления постановочным процессом).

По мнению авторов, следует подчеркнуть: «С помощью системы аудиовизуальных образов, создаваемых и распространяемых в огромных масштабах средствами электронных коммуникаций, появились новые образы мира, модели поведения, формирование мышления, стало возможным изменение вектора культурных ориентиров и предпочтений в массовом сознании. Постановщики сегодня свободны в проявлении своей индивидуальности, манипуляция средствами аудиовизуализации не имеет границ.

Проблемами режиссерской постановочной практики, по мнению авторов, сегодня являются: доминирование эффектового зрелищного фактора над художественным образом, иллюстрирование развития действия с помощью электронного контента, ограничивающего творческое эмоциональное восприятие зрительской аудитории. Увлечение постановщиков компьютерным гиперреализмом, экспериментирование с “подобием”, изменили и ценностные критерии. Физиологичность обесценивает человечность. В сценических работах медиахудожников происходит тотальное цитирование, паразитирование на наследии авторов нецифровой эпохи» [6, с. 1239].

Исходя из логики циклизма исторической памяти, хотелось бы отметить, что в произведениях выдающихся хореографов прошлого запечатлены многочисленные напоминания о том, что каким бы великолепным не считалось ремесло мастеров «нового языка современности», в живой памяти зрителей сохраняются лишь такие художественные произведения, в которых заложены: профессиональное мастерство, жизнепереживание, ду-

ховное прозрение, интуитивный смыслообраз. Трансфер технологий в пространство балетного искусства, при неоднозначности влияния на художественные процессы, формирует тенденции взаимодействия художественных языков, пересечения их смысловых полей. Новые технологии, радикально воздействуя на динамику художественного процесса, являются источником многообразия современных видов и форм постановочной практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьева Т.В. Новые технологии в современном постановочном процессе (на материале театрального искусства Санкт-Петербурга 1990 – 2010 гг.) дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения / СПбГУП – СПб., 2011. – 187 с.
2. Балет на телевидении // Русский балет, «Согласие», 1997. [Электронный ресурс]. – URL: www.pro-ballet.ru/html/b/balet-na-televidenii.html (дата обращения 06.07.2024).
3. Грызунова О.В., Петухов Ю.Н. Понятие компьютерной хореографии и современные направления компьютеризации постановочного процесса // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (83), 2022. С. 6-18.
4. Крылова А.В. О новых формах синтеза искусств в современном театре. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-novyh-formah-sinteza-iskusstv-v-sovremenno-muzykalnom-teatre> (дата обращения: 02.07.2024).
5. Новашина М. С. Инновационные технологии в хореографии: практика внедрения [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-tehnologii-v-horeografii-praktika-vnedreniya> (дата обращения: 02.07.2024).
6. Петрова Э.А., Астафьева Т.В. Аудиовизуализация режиссерской идеи как художественная технология зрелища // Вопросы теории и практики. Томбов: Грамота, 2016. №7. Ч. 1. С. 117-120.
7. Соколов-Каминский А.А. Балет: Классическое наследие // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 3 (74), 2021. С.44-61.
8. Шабанова С.В. Михаил Шемякин: «Мой Щелкунчик», к вопросу о роли хореографа в театральном проекте художника // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой № 3 (38), 2015. С. 154-158.
9. Шехтер Т.Е. Реализм в измерении «гипер». Монография. СПб.: ЦНИТ «Астерион».2011. 179 с.
10. Как в России появилась анимация [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/animatsiya/> (дата обращения: 05.07.2024).

© Астафьева Татьяна Владимировна (tatyanaastaf@mail.ru), Евсеева Елена Юрьевна.

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»