

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУ ВПО ЛНР «ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»**

Е.Ю. Филимонова

**ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ТАНЦА МОДЕРН**

Курс лекций для студентов очной формы обучения
по направлению подготовки
52.03.01 «Хореографическое искусство»

Луганск

КНИТА
2017

УДК 378.016:793.322
ББК 85.327р3
Ф53

Рецензенты:

- Ирдиненко Е.А.** – заместитель декана факультета социокультурных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», кандидат философских наук, доцент;
- Кондратенко А.П.** – и.о. директора Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент;
- Федорищева С.П.** – и.о. заведующего кафедрой профессионального мастерства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент.

Филимонова Е.Ю.

- Ф53 Теория и методика преподавания танца модерн : Курс лекций для студентов очной формы обучения по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» / Е.Ю. Филимонова; ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко». – Луганск : «Книта», 2017. – 112 с.

В учебном пособии в соответствии с существующими стандартами по дисциплине «Теория и методика преподавания танца модерн», изложен исторический материал, освещающий вопросы эстетики, истоков возникновения, этапов развития и становления системы танца модерн. Пособие включает в себя тексты лекций по основным темам названной дисциплины, список литературы по каждой теме, контрольные вопросы и задания для самостоятельной работы.

Предназначено для использования в учебном процессе по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», а также адресовано студентам хореографических факультетов образовательных учреждений культуры и искусств, руководителям и участникам художественной самодеятельности, молодым педагогам-хореографам.

УДК 378.016:793.322
ББК 85.327р3

Рекомендовано Учебно-методическим советом Луганского национального университета имени Тараса Шевченко в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» (протокол № 10 от 21.06.2017 г.).

© Филимонова Е.Ю., 2017
© ГОУ ВПО ЛНР «ЛНУ
имени Тараса Шевченко», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ВВЕДЕНИЕ	5
ИСТОКИ ТАНЦА МОДЕРН	7
Предпосылки возникновения «нового искусства»	7
Эстетика модерна и его влияние на хореографию	13
Теории «свободы тела»	18
СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ ТАНЦА МОДЕРН	24
«Свободный» танец Германии	24
Историческая роль Айседоры Дункан в становлении танца модерн	30
Танец модерн в Америке	34
Прорыв М. Каннингема	46
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНА	52
Хореография в контексте постмодерна	52
Сущность понятия «постмодернистский танец»	55
СТАНОВЛЕНИЕ НОВОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ XX ВЕКА	62
Ролан Пети	62
Морис Бежар	70
Каролин Карлсон	79
СВОЕОБРАЗИЕ СТИЛЯ ХОРЕОГРАФОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	83
Иржи Килиан	83
Матс Эк	89
Триша Браун	94
Пина Бауш	97
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	105
ПРИЛОЖЕНИЯ	106

ПРЕДИСЛОВИЕ

Пособие является частью учебно-методического комплекса по дисциплине «Теория и методика преподавания танца модерн» в контексте направления подготовки «Хореографическое искусство» профиля подготовки «Педагогика современного танца».

В данном учебном пособии изложены истоки и этапы развития танца модерн, а также развития хореографического искусства в пространстве постмодерна. В пособие также включены исторические факты, высказывания и воспоминания основоположников основных школ и техник танца модерн, искусствоведов и теоретиков танца; рассматриваются предпосылки и условия возникновения стиля модерн в хореографическом искусстве, дальнейшее становление нового хореографического мышления второй половины XX века.

Пособие состоит из введения, пяти параграфов, заключения и приложений. В первом и втором параграфе представлены историко-теоретические аспекты танца модерн, поскольку обучение необходимо начинать с понимания сути этого стиля как направления в искусстве, при этом акцент ставится на изучение систем преподавания танца модерн, роль и значение техник танца модерн в современной хореографии. Третий, четвёртый и пятый параграфы раскрывают сущность эпохи постмодерна в хореографическом искусстве XX века на примере выдающихся балетмейстеров и хореографов данного периода.

В приложение вынесены дополнения к заданиям для самостоятельной работы студентов и список предлагаемых тем рефератов по дисциплине, иллюстративный материал.

ВВЕДЕНИЕ

История современного танца модерн уходит своими корнями настолько далеко в прошлое, что многие и не подозревают, насколько не ново это направление. Ещё в начале XX века преподаватель сценического движения Франсуа Дельсарт начал изучать связь голоса, жеста и человеческих эмоций. Он пришёл к выводу, что лишь движение, свободное от каких-либо навязанных форм и условностей, может всецело передать оттенки эмоций. Его ученица, Женевиєва Стебан, стала педагогом основоположницы современной свободной хореографии – Айседоры Дункан.

В то время задачей танца было «спуститься» до низов. А для этого нужно было отказаться от чопорной элитарности классического танца. Так сформировалась философия модерна.

В модерне акцент делается на созерцании. В танце все должно быть гармонично: музыка, техника движений, удобство танцора, эмоции и сюжеты. Для модерна характерна высокая импровизационная составляющая, высокая степень изящества. И в то же время танцоры модерна не отказываются полностью от использования классических фигур танцевания, считая их базой для любого стиля.

Идеи современной хореографии были подробно изложены теоретиками, согласные с ними танцоры и хореографы начали воплощать их на практике. Вследствие увеличения необходимости хореографического искусства во внедрении техники характерной для танца модерн, начался процесс изменения и поиска «иной» (отличительной от традиционной) танцевальной лексики в творчестве хореографов-новаторов. Так, Мэри Вигман ищет приёмы, которые позволили бы передать в танце боль, страх, отчаяние; Курт Йосс «перемешивая» пантомиму и выразительность с классическим танцем получает новые техники; Грет Палукка вводит в танец модерн технику высоких прыжков; а принятую сегодня по

всему миру технику усиления и расслабления разработала Марта Грэхем.

Базовые особенности модерна проявляются двояко: внутренне и внешне. При этом они неразрывно связаны друг с другом. С одной стороны внешние проявления, такие как движение, техника и одежда. С другой – идея танца, его сюжет, состояние души танцовщика, настроение музыки.

Основная особенность танца модерна заключается в использовании законов гравитации и работы с телом. Танцоры не обязаны демонстрировать ложную лёгкость как того требует балет. Напротив, усилия, затрачиваемые на совершение фигур, выставляются напоказ. Высокая степень импровизации, сиюминутность – вот, что характерно для танца модерна. А черты классического танца отодвинуты на второй план. Многие из них вовсе не считаются необходимыми. Например, выворотность, некоторые позиции рук и ног, необходимость создавать эффект вытянутости конечностей, воздушность прыжков, возвышенность танцовщиков. Также модернисты отказались и от таких внешних атрибутов, как сложные костюмы, пуанты. Танцоры модерна предпочитают простые туники, трико, и, как правило, танцуют босиком.

Что касается внутреннего содержания танца, оно также претерпело серьёзные изменения. Движения, используемые новаторами очень гармоничные, естественные, перетекают одно в другое, а хореография полностью соответствует музыке. Следует отметить, что она (хореография) не всегда соответствует ритму, но с музыкой едина абсолютно, будто создается в ней. Также обязательным проявлением является отражение в танце музыкальных акцентов.

На сегодняшний день стиль танца модерн продолжает процесс своего развития и трансформации. Своим появлением ему обязаны такие современные направления хореографии как contemporary dance, контактная импровизация и другие.

ИСТОКИ ТАНЦА МОДЕРН

Предпосылки возникновения «нового искусства»

Каждая историческая эпоха формировала, как известно, определённые культурные доминанты в зависимости от господствующей в данный момент системы, определяющей место человека во Вселенной, значение его жизни. Искусство, являясь одним из способов познания и, одновременно, выражения полученных знаний о бытии, естественно, отражало существующую систему мировоззрения, формируя определённый стиль и существуя в рамках этого стиля. В каждую эпоху развития человечества искусство имело свою функцию и играло определённую роль. Естественно, что каждый исторический период вносил свой вклад и в хореографию, способствуя формированию её выразительных средств. Но в конце XIX – начале XX века на балетном искусстве сказался (на Западе раньше, в России позже) общий кризис гуманистической культуры, приведший к разрушению эстетики хореографии как искусства высоких идеалов и гибели многих европейских балетных театров.

Крах веры в разум человека и гармонию общественного устройства породил множество философских концепций о взаимоотношении человека с действительностью. Отчуждённый человек в мире абсурда – такова была модель экзистенциализма; одинокого, мучающегося во враждебной среде человека рисовал экспрессионизм; непреодолимость инстинктов, неосознанность творчества и непознаваемость мира утверждали фрейдизм и сюрреализм.

В первой половине XX века широкое распространение получила теория элитарной и массовой культуры (фундамент её заложили в XIX веке немецкие философы А. Шопенгауэр и Ф. Ницше, а резюмировал в XX веке Х. Ортега-и-Гассет). Из неё следовало, что массовый малообразованный зритель может понять лишь упрощённое, сюжетное, предметное, фигуративное искусство, в котором он видит сходство с жизнью;

чистую же красоту, беспредметное, не фигуративное искусство способна оценить лишь элита. И хотя хореография непосредственно не была связана с движением общественной мысли, многие западные хореографы откликнулись на эти идеи.

XX век смело можно рассматривать как экспериментальное пространство в сценической хореографии. До конца XIX века внутри балетного спектакля уживались классический (академический), характерный, буффонные танцы и пантомима. На рубеже веков заявило о себе ультрасовременное для этой эпохи направление в искусстве – модернизм, в том числе и танец модерн. Отдельные группы формировались вокруг лидеров, определявших их стилевое направление. Постепенно танец модерн обретает свою школу, основанную на методике Марты Грэхем, и теряет смысловое значение понятия «модерн», он становится своеобразной классикой направления.

В начале XX века в странах Европы и Америки начали развиваться собственные школы современного танца. Сформировалось и стало позже весьма авторитетным направление танцевального экспрессионизма; огромное влияние на театр приобрёл экзистенциализм; в середине и второй половине XX века на сцене театров (в том числе и балетных) нередко ставились хэппенинги, уходящие корнями в философию неопозитивизма и являющиеся сценической разновидностью поп-арта. В большом количестве появились сюрреалистические и абсурдистские балеты, были созданы «неподвижные танцы» и постановки-коллажи, где человек являлся только частью декорации, и тело его скрывалось под костюмом-вещью. Фрейдистскому толкованию подвергались классические сюжеты и т. д.

Уже в начале XX века традиции романтизма в искусстве и в частности в балете были разрушены, и для художника единственной реальностью становятся лишь явления самого искусства как такового. Связи с объективным миром, породившим то или иное произведение искусства, становятся раз-

мытыми и абстрагированными. Для романтизма условные формы искусства – всего лишь средства выражения той идеальной сущности познаваемой лишь интуитивным прозрением, которая лежит вне искусства и на которую искусство может только намекать.

Для антиромантизма истинной целью становится само художественное целое, замкнутое в самом себе, где условные формы обретают самоценность смысла.

Эстетическим манифестом нового направления в искусстве и в хореографии в частности, которое мы называем модерном, явилась статья испанского философа и социолога Хосе Ортега-и-Гассет «Дегуманизация искусства», написанная в 1924 году. Приведём семь условий, которые он считал определяющими для «нового искусства»:

1. Тенденция к дегуманизации искусства.
2. Тенденция избегать живых форм.
3. Стремление к тому, чтобы произведение искусства было только произведением искусства.
4. Стремление понимать искусство как игру и только.
5. Тяготение к глубокой иронии.
6. Тенденция избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство;
7. Искусство, безусловно, чуждо какой-либо трансцендентности.

Ортега-и-Гассет пишет: «С социологической точки зрения для нового искусства, как мне думается, характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, кто его понимает, и тех, кто не способен его понять.

Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех...» [7, с. 243]. Оно «обращается к особо одарённому меньшинству. Отсюда раздражение в массе. Когда кому-то не нравится произведение искусства, поскольку оно понятно, этот человек чувствует своё «превосходство» над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не

нравится потому, что не все понятно, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущённым, яростным самоутверждением перед лицом произведения» [7, с. 244].

Для модернизма в искусстве характерны полемическое отторжение всего предшествующего искусства, разрушение традиционных представлений о природе художественного, переоценка эстетических ориентиров. Изменения в мире искусства оказались столь кардинальными, что побудили признать их в качестве настоящей революции в современном искусстве, начавшейся незадолго до Первой мировой войны. Модернистское искусство выдвинуло новые эстетические критерии, новые художественные принципы, новое понимание соотношения искусства и жизни, новое философское обоснование разнообразного экспериментирования. При этом модернистское искусство не может быть представлено в виде какой-либо целостности или системы, здесь нет речи о стиле, скорее речь о различных творческих методах, об экспериментировании, о несостоявшихся проектах, о неожиданных творческих прозрениях и находках.

«Новое искусство по-своему, все-таки отражает «человеческое содержание», однако не столь прямо и открыто, как в творениях романтиков. Последнее особенно важно для понимания многих направлений искусства XX века. Если обратиться к множеству самых различных художественных течений первой половины XX века, то все они, даже с виду совершенно исключают друг друга, обладают одной общей тенденцией, равно действующей в произведениях кубистов, абстракционистов, экспрессионистов, неоклассиков, футуристов, сюрреалистов, – тенденцией отрыва от действительности то ли в сферу «потайных» скрытых сущностей окружающего мира, то ли в сферу «чистых» форм искусства, выступающих в роли модели-прообраза ряда художественных творений. Такая непрямая, опосредованная связь с миром реального повседневного человеческого бытия, проявившаяся в

настойчивом стремлении художника преодолеть воспринятое им из жизни, – стала едва ли не родовой приметой если не всех, то, во всяком случае, многих направлений искусства XX века» [5, с. 115].

«Суть модернизма (как и романтизма) – в расширении сферы бытия, в интенции к постижению трансцендентного. Символистов привлекал акт символизации, понятый как проникновение за грань мира феноменального, тоска по целостности. Вошедшая в арсенал концепций модернизма философия А. Шопенгауэра привнесла идею о неких гениальных, сверхчеловеческих способностях художника, приводящих к интуитивному проникновению в сущностные характеристики бытия, и этим также сблизила модернизм с романтизмом, в частности с его элитарной ориентацией, которая в своё время была недвусмысленно выражена А.-Л.-Ж. де Сталь: „Тайна человеческого бытия не существует для большинства людей; в воображении поэта она все время присутствует“. Теоретик модернистского искусства Т. Адорно утверждал, что подлинное бытие остаётся принципиально непостижимым, однако искусство – последняя возможность как-то ещё прикоснуться к тому, на выражение чего не способен понятийный язык» [2, с. 27].

Художник в «новом» искусстве творит по законам своей индивидуальности, его не интересует реакция зрителей и слушателей будущего произведения. Предмет искусства востребован часто только эстетствующим меньшинством, которое воспринимает его как выражение индивидуального восприятия художника. В произведении искусства часто теряется прямая связь с реальностью бытия, оно становится все более опосредованным. Однако существует автор-творец, который создаёт некую неуловимую субстанцию, называемую «произведением искусства».

Антиромантические тенденции ярко проявились именно в балетном театре в силу его условности и символизма. Балетный театр в начале XX века оказался неким «локатором эпохи, чутко отражавшем самые животрепещущие проблемы

современности: «художественная практика тех лет тяготела к двум наиболее устойчивым полюсам в пределах эстетики антиромантизма, а именно: отрицанию романтизма посредством его разрушения и отрицанию романтизма посредством его перерождения. В балетном театре, равно как и в других искусствах, необходимо отметить многоликость проявления антиромантизма, не замыкающегося в рамках каких-либо определённых течений.

Примерами новых спектаклей, основанных на эстетике модернизма, могут служить «Свадебка» и «Пульчинелла» И.Ф. Стравинского, «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем» и «Стальной скок» С.С. Прокофьева, «Лани» Ф. Пуленка, «Деревянный принц» и «Чудесный мандарин» Б. Бартока, «Семь смертных грехов» Б. Брехта и К. Вайля, «Парад» Э. Сати. «Анализируя вышеперечисленные спектакли, можно сделать вывод, что в них отсутствует сам дух романтизма – принцип противопоставления двух миров – мира духовного, идеального, который создаёт воображение художника, миру повседневности, быта, грубой приземлённости» [5, с. 117].

Однако наряду с балетным театром параллельно шёл процесс зарождения новых форм хореографии, отрицающих само понятие «театр». Борьба против догм классического балета в этом случае сводилась к созданию «новых» техник танца, отрицающих достижения классического балета. Если в эстетической парадигме нового балета (неоклассики) все-таки используются средства выразительности театрального спектакля, которые были созданы ещё в эпоху романтизма, то в танце модерн эти средства в их канонической форме отвергаются. Находятся совершенно новые способы их организации и соединения. Это приводит к иной системе выразительных средств художника, и произведение искусства служит только актом самовыражения автора, отвергающего многие законы театрального действия. С появлением танца модерн изменилось мышление хореографа.

Эстетика модерна и его влияние на хореографию

Модерн – стиль в искусстве конца XIX – начала XX веков. Понятие «модерн» следует рассматривать, «с одной стороны, как уникальный художественно-культурный феномен, который развился в урбанистической среде Европы на рубеже XIX и XX веков, а с другой – как многосоставный культурно-исторический процесс, трансформировавший все сферы жизни» [6, с. 478]. Представители этого стиля поставили своей целью изменить сложившуюся ещё со времён Возрождения традицию европейского искусства. «Идейно-философской почвой, на которой взращивалось „новое искусство“, был неоромантизм, на новом этапе возрождавший романтические идеи конфликта между индивидом и обществом, миростроительной миссии художника-демиурга, ведущей роли творческого прозрения в создании произведения искусства» [8, с. 139]. Новое течение в искусстве, очень быстро завоевавшее практически весь мир, родилось в 80-е годы XIX века одновременно в Англии, Германии, России, Австрии, Италии, Франции, Бельгии, Испании, Финляндии, Чехии, США. Представители модерна поняли, что жизнь полна новых возможностей: социальных, научных, технических, художественных. Грезилась новые миры, где человек творил бы свободно.

Стиль модерн рождался в атмосфере глубокой неудовлетворённости существующим искусством. Романтизм, некогда обещавший так много, остался лишь прекрасной эстетической утопией: на самом деле из грандиозных проектов создания искусства будущего, о чем так страстно говорили его теоретики, мало, что воплотилось в жизнь. Постепенное осознание этого факта вело к кризису романтических идей, ставшему особенно заметным в середине века. «Эпоха модерна была воспринята как пограничная, как сравнительно краткий период между устоявшимся укладом и во многом традиционными формами мышления XIX века и потрясшим основы XX веком. Она воспринималась, как кризисная, но

кризис был и творческим состоянием, и предчувствием нового...» [6, с. 479]. Возникает идея синтеза искусств. Таким образом, определялась программа нового искусства. Его идеолог Хенри Ван де Вельде писал в 1894 г.: «...художники, слывшие до сих пор „декадентами“, превратились в борцов, которые кинулись в поток новой, многообещающей религии» [6, с. 480].

Хаос господствовал в архитектуре, глубокий упадок наблюдался в области прикладных искусств. Чувство неблагополучия не покидало многих, и не случайно Ревю Женераль де л'Архитектюр в 1868 г. задался вопросом: «Как вывести наши искусства из той трясины, в которую они погружаются все глубже и глубже?». Краткая эпоха модерна богата теоретическими манифестами, призывавшими к «тотальному обновлению искусств». В таком «духовном» климате и рождался модерн – стиль, который словно был призван осуществить то, что обещал романтизм; и он действительно активно проявил себя в областях, которые остались романтизму, недоступны: в архитектуре, в синтезе искусств, в обновлении декоративно-прикладных ремёсел. Художникам открывались иные горизонты: и реализм, и натурализм, и импрессионизм, бурно развивающиеся в изобразительном искусстве и литературе, привлекли внимание наиболее одарённых мастеров.

Модерн предложил грандиозную «перестройку» искусства. Главной идеей его была идея сотворения прекрасного, которого так мало в окружающем мире, а целью было преобразование жизни эстетическими средствами, своеобразное «исцеление красотой». Произведения этого стиля обладали богатым смысловым фоном. Язык модернистского искусства – это абстрактные формы, но живые, органические, дышащие и растущие. Характерный для этого периода символизм, например в зодчестве создавал пластические, изогнутые, текущие формы, в декоративном творчестве – стелющийся по поверхности, разрастающийся растительный орнамент, в живописи – гибкие пластичные линии и пятна цвета,

образующие сложный узор. Основной выразительной формой и мотивом стиля модерн стала линия, но не прямая, а гибкая, живая, прихотливая, изящная, одухотворённая. Художники этого направления ставили задачу создания синтеза искусств, поэтому был необходим общий формальный язык, зрительно объединявший в произведении искусства целое и части. Ярким примером синтетичности модернизма может служить любое архитектурное сооружение, в котором все, начиная от решётки ограды до оконных переплётов, дверных ручек, перил, мебели, посуды, тканей, светильников, лестниц и других составных элементов целого, решено в одном ключе. Архитекторы стиля модерн всегда начинали с внутреннего убранства, с наиболее оптимального, удобного расположения внутренних помещений в соответствии с их функциональным назначением. Это была попытка объединить под сенью архитектуры все виды искусства – живопись, скульптуру, различные виды декоративно-прикладного искусства, создать фрагмент гармоничной среды, с помощью красоты которого облагородится и стиль жизни.

На рубеже веков закладываются основы нового вида искусства – дизайна и произведения мастеров стиля модерн дали мощный импульс для его дальнейшего развития в XX веке. Архитектурные памятники стиля модерн достаточно легко узнаваемы. Это, прежде всего, живая, динамичная масса, свободное, подвижное пространство и удивительный причудливый орнамент, основной темой которого становится линия, напоминающая то плетущуюся лиану, то набегающую волну. Линия, как говорили мастера того времени, «становится духовно несущей», выполняя роль основного выразительного элемента, объединяющего общим мотивом и ритмом все составные элементы целого. Но архитекторы модерна никогда точно не копируют природу, созданные ими формы совершенно абстрактны, придуманы, однако наделены такой мощной динамикой, что кажутся живыми. Примером образцов модерна в архитектуре, безусловно, считаются особняки Рябушинского и Держинской, построенные Ф. Шехтелем.

Все в этих сооружениях до последней лампы и дверной ручки создано по проекту гениального архитектора. Образно-символический язык форм модерна здесь особенно ярок.

Модерн – болезнь духа, томление по будущему, будущему «лучшего способа жить», где общество было бы очищено от присущих ему противоречий. Модерн хотел бы показать мир таким, как если бы современное общество пошло по пути социального усовершенствования; но так как через искусство общество переделать нельзя, то оно отвергло модерн «как модель будущего», лишь частично использовав то, что было актуально. Но, пытаясь разрешить противоречия искусства XIX в. исходя из тенденций самого XIX в., модерн погибал, просуществовав 10–15 лет. Осознавая и преодолевая кризис, он сумел «модернизироваться». Выход из противоречий модерна стал началом нового искусства. Создавались предпосылки для становления фовизма, экспрессионизма, кубизма, абстрактного искусства и сюрреализма. Термин «модернизм» стал особенно популярен в советской эстетике и критике со второй половины 50-х годов XX столетия.

Повлияв на все искусство в целом, модерн не обошёл и искусство танца.

Танец модерна – это самостоятельная форма искусства, где по-новому соединились движения, музыка и свет. Представители танца модерна откинули все каноны и пытались открыть новое: новые темы и сюжеты, которые они находили, непременно следовало выразить новыми художественными средствами. Пластика модерна способна выразить проблемы, которые приобретают более приземлённый, человеческий характер. «Больно бунтовать против такой изысканной красоты, какой являлась собой Анна Павлова. В сольных партиях она танцевала стрекозу, лебедя, только неразумное существо. Вот почему мы решили в Америке наших дней: будем танцевать роль мужчины и женщины...» [9, с. 24]. Танец модерна явился определённой созидательной вспышкой, которая всколыхнула всех деятелей искусства. Это вид танца, который в начале XX столетия становится отчётливой

альтернативой классическому танцу. Используя серьёзную, напряжённую классическую музыку, танцоры этого направления рассказывали зрителям о самых сокровенных тайнах человеческой души. Исполнители танца модерн обогатили искусство Терпсихоры множеством оригинальных танцевально-пластических средств, постановки небогаты внешними аксессуарами: исполнители предпочитают простые туники и трико, часто танцуют босиком. Зато сам танец поражает напряжённостью и глубиной ничем не прикрытых эмоций. Танец модерн – это танец, стремящийся выразить духовные потребности человека, это язык чувств, выражающий самые потаённые движения души. Естественность и свободное самовыражение танцоров служат этой цели наилучшим образом. Танец модерн – это всегда танец на грани, до предела насыщенный эмоциями. С возникновением танца модерн появились новые возможности для танцовщиков за счёт использования движений, выражающих непомерную тяжесть, а также уродливость, так как «уродливые» движения в танце наряду с красивыми движениями способствуют выражению чувств и эмоций.

Совершенствование тела, разума и души остаётся актуальным и в наше время. Танец модерн помогает физическому развитию человека и обогащает его духовно. Балетный тренинг базируется на точной неизменной программе движений. Танец модерн эту программу отверг, изменив и доказав, что движение возникает естественно и индивидуально. Движения в танце модерн продиктованы природой и строятся по анатомическим законам движения человеческого тела. «Истинный танец не состоит из различных установленных па и поз. Танцующему они ни к чему: он должен только находить особенности движения, наиболее правдиво выражающие движения его души» [3, с. 34]. Это метод движений, подчинённый дыханию и анатомически оправданным движениям тела. Это определённая танцевальная система со своими принципами и законами технического исполнения, в которой тело обрело свой полнокровный язык. Воспитание мышечного аппарата,

свободного от канонов классического танца, развивает и раскрепощает человеческое тело. Оно даст умение управлять собою, двигаться легко и пластично, свободно держаться в жизни. Этот новый вид танца зародился из принципов, заложенных Айседорой Дункан, и проникся её психологической правдой.

Теории «свободы тела»

Возникновение новых направлений танца привело в XX веке к различным выразительным возможностям хореографа. Каждая танцевальная система обладает собственной эстетикой, и, следовательно, собственным танцевальным языком, с помощью которого хореограф создаёт произведение искусства. Естественно, что мышление хореографа меняется и в зависимости от восприятия определённой эстетики того или иного хореографического жанра, и в зависимости от выразительных средств, которыми он пользуется.

В конце XIX, начале XX века создавались теории танца и движения, которые из-за отсутствия реальной хореографической формы, в сущности, имели только одно важное достоинство – объективно рассматривать движение и предлагать инструменты для его анализа и независимого наблюдения. Однако, эти теории внесли свой вклад в оригинальные, хотя и очень удалённые от практического воплощения концепции простых форм танца. Эти теории основывались на колоссальной волне «свободы тела», появившейся с конца XIX века и продолжавшейся вплоть до 20-х годов XX века в Америке, Германии и позже во Франции.

В ряду этих теорий необходимо упомянуть теорию «телесного выражения» Ф. Дельсарта (1811 – 1871). Самоучка с пытливым и точным умом, Франсуа Дельсарт был типичным представителем своего времени. Певец по образованию, он столкнулся с трудностями вокала – его голос был несколько ограничен, особенно в импровизационном исполнении. Именно это и послужило толчком для поиска связей между

жестом и голосом. Он создал и преподавал свою теорию связей между жестом и эмоциями. Его система состоит из трёх частей: статика, динамика и семиотика (учение о связях жестов и чувств). Он определил равенство трёх языков: «чувственный», его органом является голос; «эллиптический», который передаётся через жесты; «философский», который выражается членораздельными словами. Таким образом, он установил чрезвычайно точную шкалу функционирования каждой части тела в её связи с эмоциями. Ф. Дельсарт первым научно обосновал человеческие жесты и дал каждому из них название. Он стремился, выяснить каким образом движение становится материалом для художественной образности.

Все движения Ф. Дельсарт разделил на три категории: центробежные, центростремительные и нейтральные. Для бесконечного разнообразия их сочетаний, он разработал шкалу, аналогичную системе музыкальных тоналностей. Закономерности движений Ф. Дельсарт выводил из их собственной природы, не связанной ни с музыкой, ни каким-либо другим внешним фактором. Он признавал жест целенаправленный и органически связанный с переживаемым чувством. Случайному, беспорядочному жесту он предпочитал жест произвольный, но подсказанный эмоциональным состоянием человека. Наблюдая за пластикой детей, которые, как известно, выражают свои чувства бессознательно, Ф. Дельсарт систематизировал движения по принципу их соответствия определённым чувствам – радости, горя, ненависти и т.д. Для точности он сверял все движения и позы по изображениям классической живописи, а также изучал структуру каждого движения в связи, как бы мы сказали теперь, с биомеханикой человеческого тела. Говоря иначе, Ф. Дельсарт изучал закономерности внешнего проявления чувства. Свои поиски Ф. Дельсарт в основном связывал с актёрским мастерством: «Искусство – есть знание тех внешних приёмов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум, – умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» [1, с. 35].

Достаточную известность во всем мире, в том числе и в Америке, получила теория связи движения и ритма Эмиля Жак-Далькроза (1865 – 1950). Влияние его во многом сказалось на творчестве А. Дункан, Р. Сен-Денис и других основателей танца модерн. В основу своей системы он положил учение о ритме как синтезирующем элементе органического слияния музыки и пластики. «Ритм музыки и ритм в пластике соединены между собой теснейшими узами. У них одна общая основа – движение» [4, с. 49]. Исходя из ритма в музыке и его воплощения через движение, он стремился создать способ соединения телесной и душевной гармонии с самим собой и окружающим миром. В своих трудах он исследовал влияние музыкального ритма на формирование психики, разрабатывал новый способ обучения музыке, согласно которому для полного и быстрого овладения ритмикой, эмоциональным характером и образным содержанием того или иного произведения, оно должно быть «телесно пережито» и претворено в движение. Э. Жак-Далькроз писал: «Каждое ритмически-музыкальное движение должно найти в теле играющего соответствующее движение мускулов» [4, с. 74].

Основное в работе Э. Жак-Далькроза – выражение через движения ритмической структуры музыки. Такими движениями в основном были дирижирование, хлопки, выбивание ритма ногами, простейшие гимнастические упражнения. Только «чистая музыка» и только «чистые» движения» – вот девиз его системы – ритмики. Система Э. Жак-Далькроза – это не что иное, как попытка стереть эстетические границы, будто бы мешающие слиянию двух искусств, музыки и танца. «Эту же задачу решали и его последователи, которые предложили перевести музыку из времени в пространство, иными словами, – преобразовать временной ритм в пространственный и создать „абстрагированные пространственные формы“ музыки. Эти идеи способствовали рождению нового отношения к музыке, которое наиболее ярко проявилось в творческой практике А. Дункан, М. Фокина, А. Горского, В. Нижинского, К. Голейзовского, Ф. Лопухова» [10, с. 53].

В 1911 году была открыта школа Э. Жак-Далькроза в небольшом городке под Дрезденом – Хеллерау, и как пишет журнал «Tanz International», «свободный танец здесь если уж не был рождён, то хотя бы зачат». Э. Жак-Далькроз строил процесс обучения исходя из внеэмоционального воплощения музыки: танец не был произвольной трактовкой программно-содержания музыки, а отображал лишь ритмический контрапункт, диктуемый музыкальным сопровождением. Но уже в своих первых постановках в Хеллерау – «Эхо и Нарцисс» на собственную музыку (1912) и «Орфей» на музыку К.В. Глюка (1913). Э. Жак-Далькроз не только воплотил структуру музыкальных произведений, но и передал их эмоциональное содержание, что потребовало уже чисто пластической выразительности. Система тренажа Э. Жак-Далькроза имела огромное значение для развития немецкого «театра танца». Его метод способствовал развитию абсолютного слуха у актёров, их способности к музыкальной и пластической импровизации. Его теории получили распространение по всему миру, были открыты школы в Стокгольме, Лондоне, Вене, Париже и даже в Москве и Петрограде. Среди его учеников были те, кто впоследствии стал яркими представителями «немецкой школы» современного танца – Мэри Вигман, Грэт Палукка, Мари Рамбер.

Поиски Э. Жак-Далькроза в дальнейшем продолжил Рудольф Штайнер (1861 – 1925), создатель эвритмии («зримой речи», «видимого пения»). Он известен, прежде всего, как литератор, философ, публицист, создатель антропософии, однако его вклад в создание основы для «нового танца» достаточно велик. В 1912 году в небольшом местечке Дорнах, недалеко от Вены, был создан храм-коммуна «Гётеанум», где развернулись масштабные эксперименты по соединению танцевального движения, слова и музыки. Основа музыкальной эвритмии – образное переживание отдельных звуков и тонов, выраженное движением в пространстве. Р. Штайнер и его единомышленники стремились создать искусство, которое обладало бы целительным эффектом. Но эвритмия – это не

только терапевтическое средство: это искусство, помогающее раскрытию человеческого духа.

Вопросы для самоконтроля:

1. Как бы вы охарактеризовали эпоху антиромантизма?
2. Перечислите 7 условий определяющих, по мнению Ортеги-и-Гассета, «новое искусство»? В чем их суть?
3. Как проявлялись антиромантические тенденции в Балетном театре?
4. Раскройте сущность эстетики модерна, как стиля в искусстве?
5. Дайте определение танцу модерн?
6. Какие вы знаете теории «свободы тела»?
7. В чем заключается суть системы «телесного выражения» Ф. Дельсарта?
8. Охарактеризуйте теорию связи движения и ритма Э. Жак-Далькроза?
9. Что такое эвритмия, и кто был её основателем?

Задания для самостоятельной работы:

1. Законспектируйте основные идеи шести лекций по ритмике, составляющих основу книги Эмиля Жак-Далькроза «Ритм».
2. Составьте хронологическую таблицу жизни и творчества Ф. Дельсарта.

Литература:

1. Волконский С. Выразительный человек : сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) : учебное пособие / С. Волконский. – Изд. 2-е, испр. – М. : Лань, 2012. – 175 с.
2. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства : истоки и современность / В.М. Дианова. – Санкт-Петербург : ООО «Издательство „Петрополис“», 1999. – 240 с.

3. Дункан А. Моя жизнь / А. Дункан; пер. Я. Яковлева. – М. : «Федерация»; Артель писателей «Круг», 1930. – 298 с.
4. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М. : Классика XXI, 2001. – 248 с.
5. Косачева Р.М. О некоторых художественно-эстетических противоречиях антиромантизма в зарубежном балетном театре 1917–1939 годов / Р.М. Косачева // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. – М. : Музыка, 1977. – С. 105–138.
6. Модерн. Модернизм. Модернизация : по материалам конф. «Эпоха „модерн“ : нормы и казусы в европ. культуре на рубеже XIX-XX вв. : Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / [редкол.: Н.С. Павлова, О.В. Павленко (отв. ред.)]. – М. : РГГУ, 2004. – 524 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г.М. Фриндлера; Сост. В.Е. Багно. – М. : Искусство, 1991. – С. 218–260.
8. Художественно-педагогический словарь / сост. Н.К. Шабанов и др. – М. : Академический проект; Трикта, 2005. – 480 с.
9. Шульц Т. Душа в движении : Танец и психология [Текст] / Т. Шульц // Современные эстрадные танцы. – 2002. – № 8. – С. 22–25.
10. Юшкова Е.В. В ритмах человеческого духа [Текст] / Е.В. Юшкова // Ярославский педагогический вестник. – 2003. – № 3(36). – С. 51–56.

СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ ТАНЦА МОДЕРН

«Свободный» танец Германии

Танец модерн до начала Второй Мировой войны развивался параллельно в Германии и США. Безусловно, огромную роль в развитии «свободного» танца в Германии сыграло творчество А. Дункан, которая неоднократно выступала здесь. Огромное число её последовательниц, среди которых были сестры Визенталь, М. Глейснер, Г. Лейстикова и др., заложили основу для создания системы «свободного танца». Особенностью развития этого направления в Германии было то, что впервые в истории культуры, авангардное направление танца было признано государством, и развивалось как национальное искусство. Это было вызвано тем, что в отличие от Франции, Италии и России традиции классического балета не получили должного развития в Германии.

Одним из теоретиков и вдохновителей танцевального экспрессионизма в Германии, а затем в Европе, был Рудольф фон Лабан (Rudolf von Laban) (1879 – 1958).

Р. Лабан был сторонником собственной системы – системы «свободного танца», которая отклонялась от традиций и связей с классическим балетом. Эта система возникла на огромной волне свободы тела, которая началась в 10–20-е годы XX века и основывалась на «повороте» к природному началу, свободе и чистоте тела.

Он освободил движение от всех формальных ограничений: стилистической принадлежности, музыки, сценического пространства. Его метод записи человеческого движения, «Labanotation», был обоснован в теоретическом труде «Кинетография» (1928). Он предложил универсальную теорию танцевального жеста, которая оказалась применимой для анализа и описания всех пластическо-динамических характеристик, независимо от того, к какой национально-стилевой и жанровой категории они принадлежат. Пространство, Время, Сила (энергия) – три константы, на которых построил Лабан

свою теорию движения.

В 1921 году он стал директором Национального балета Германии и собственной школы, которая открыла новую эпоху в немецком танце модерн. Как педагог и хореограф, Р. Лабан осуществил ряд постановок: «Мерцающие ритмы» (1925), «Титан» (1927); постановки на классическую музыку – «Дон Жуан» на муз. К. Глюка (1925), «Терпсихора» Г. Генделя (1925), «Шутовское зеркало» на муз. Ф. Листа (1926).

Система Р. Лабана оказала огромное влияние на развитие современного танца XX века, его последователи и ученики развили его теорию не только в Германии, но и по всему миру. В Германии его наиболее известными учениками были танцовщики и хореографы М. Вигман и К. Йосс.

С Мери Вигман (Mary Wigman) (1886 – 1973) Р. Лабан сотрудничал в течение восьми лет. Она создавала хореографические произведения, в которых использовались основные постулаты его системы. Однако до встречи с Р. Лабаном, М. Вигман в течение трёх лет (1910–1913) училась у Э. Жак-Далькроза в Хелерау и многие идеи этого реформатора движения реализовались в дальнейшем в творчестве М. Вигман. С 1913 года она начинает сотрудничать с Р. Лабаном в его центре искусств.

Подобно многим другим исполнителям танца модерн, Мери Вигман старалась воплотить самобытность танца как художественной формы. Её хореография тесно связана с понятием пространства. Оригинальные черты хореографии Вигман, резко отличавшие её от других исполнителей, – мрачная тональность, постоянное использование поз на полу, которыми часто завершались её танцы, что символизировало тяготение, возвращение к матери-земле. Зачастую в своих постановках она сознательно отказывалась от традиционно красивых движений («Жалоба», «Жертва», «Танец Смерти» и многих других). Уродливое и страшное М. Вигман также считала достойным выражения в танце, поэтому её постановки всегда отличались крайней напряжённостью и динамикой

формы. Она обратилась в своём творчестве к мистике, человеческим инстинктам, иррациональному. В 1929 году ею был создан самый монументальный спектакль её творческой карьеры «Памятник погибших». Так же как А. Дункан, М. Вигман считала, что эмоциональное и индивидуальное выражение является самым главным для танцовщика. Именно через тело мы непосредственно переживаем и отвечаем жизни. Посредством танца выстраивается коммуникация с самим собой и окружающей средой. Эти танцовщицы-новаторы полагали, что танец вовлекает в действие всю личность целиком – тело, интеллект и душу и является средством выражения и коммуникации.

Большой интерес у М. Вигман вызывали ориентальные направления музыки и танца. Так же как и Р. Сен-Денис её привлекала музыка Индии, Таиланда и Китая. Использование звуков флейты, гонгов, барабанов – достаточно частое явление в музыкальном сопровождении её постановок. Экстатический характер её произведений тесно связан с культовыми, мистериальными особенностями восточной музыки. Так же как и Р. Сен-Денис, М. Вигман была в мистических поисках духовного совершенства. Её танцы подчёркивают различный аспект борьбы со злом и принятием смерти. Её движения в танце, – приседание, ползание, или так называемые «дионисийские повороты» до полного изнеможения и падения, говорят об экстатическом характере её произведений. Американский критик М. Ллойд писала: «М. Вигман была в значительной степени экстазом мрака, подчёркивая в своих произведениях демоническое и жуткое, как будто желая изгнать через движение потаённое зло в характере (природе) человека» [4, с. 37].

М. Вигман полагала, что танец мог выражать не только эмоции, но и полную внутреннюю жизнь человечества. Подобно другим художникам её поколения, она была не только увлечена выражением в своём творчестве давления и угрозы взрыва в обществе, но также и выражала надежду на восстановление человечности и гуманности. Поэтому создавала не

только «танцы смерти», но и «танцы жизни»: «Праздничная Прелюдия» (1926), «Празднование» (1928), «Танцы матери» (1934) и «Радуется, Моё Сердце» (1942). Творчество М. Вигман оказало огромное влияние на развитие танца модерн не только в Германии, Европе, но и в Америке. Её ученица – Х. Хольм, стала продолжателем традиции М. Вигман в Америке и одной из основательниц американского танца модерн. Учениками М. Вигман являлись такие известные танцовщики и хореографы как Г. Поллука, Х. Кройцберг, И. Георги.

Ещё один ученик Р. Лабана, Курт Йосс (Kurt Joos) (1901 – 1979), несколько отошёл от принципов «свободного танца» и считал, что танец должен опираться и на традиции. Он пытался в своём творчестве использовать достижения классического балета и соединить его технику с основами системы Р. Лабана. В этом он категорически расходился с М. Вигман. Хотя он и не имел классической танцевальной подготовки, но в 1919–1921 гг. учился в Высшей музыкальной школе в Штутгарте. Здесь, вероятнее всего, он и познакомился с Р. Лабаном, который пригласил его в свою труппу в Гамбург. Вскоре К. Йосс стал коллегой Р. Лабана, как до этого в течение восьми лет была М. Вигман.

К. Йосс вместе с З. Леедером в 1925 году открыл «Вестфальскую академию движения, слова и музыки», а затем основал труппу «Neue Tanzbuhne». С этой труппой он начал свои эксперименты как хореограф, поставив такие спектакли как «Персидские сказки» на муз. М. Велеса (1924), «Демона» на муз. П. Хиндемита (1925). В 1926–1927 гг. К. Йосс и З. Леедер посетили Париж и Вену, чтобы в этих центрах хореографии познакомиться с системой классического балета, поскольку они прекрасно осознавали необходимость её синтеза со «свободным танцем». В 1927 году К. Йосс стал руководителем хореографической школы «Фолькванг» (Folkwangschule), задачей которой являлось воспитание важнейшего инструмента пластики – человеческого тела, не только с точки зрения техники, но и

с точки зрения развития индивидуальной психологии. В этом помогала программа обучения, составленная К. Йоссом, которая включала в себя не только изучение танца модерн, но и музыку, живопись, актёрское мастерство.

Расцвет творчества К. Йосса как хореографа приходится на начало тридцатых годов. Его главная работа, «Зелёный стол» (1932), была экспрессивным видением ужасов войны, сценой замаскированного раунда дипломатических переговоров, социальной критикой в сатирической форме. Премьера спектакля состоялась в Париже, на международном конкурсе хореографов, где спектакль получил первую премию. В Германии он был показан только один раз и сразу запрещён, поскольку уже до премьеры, К. Йосс неоднократно заявлял о своих пацифистских взглядах. По поводу «Зелёного стола» Р. Лабан писал К. Йоссу, что в его произведении воплощена великая надежда – язык движений способен объяснить простые и важнейшие вопросы.

Изменения в политической жизни Германии непосредственно отразились на культуре, искусстве и в том числе на танце. К. Йосс был вынужден эмигрировать в Англию, куда вслед за ним последовал и Р. Лабан. М. Вигман пыталась оставаться аполитичной в своём творчестве и не покидала Германию во время войны. Отказавшись от «заказных» спектаклей, она попала в опалу, и в 1942 году поставив свои последние работы «Танец пустоты», «Спасибо и до свидания», прощается со сценой. В послевоенный период в Западном Берлине она пыталась воссоздать традиции экспрессивного танца в своей студии, но по очень многим причинам эти попытки потерпели фиаско. Её последними постановками были «Весна священная» и «Орфей». «Ausdruckstanz» на долгие годы канул в безвестность.

К. Йосс и Р. Лабан в эмиграции, в Англии, в поместье английского мецената – Дартингтон Холле, продолжили свои поиски в области современного танца. К. Йосс ставит «Весеннюю историю», «Хронику», «Баллады». Вместе с Р. Лабаном они возродили традиции «Folkwangschule» и

продолжили эксперименты в области танца модерн. После войны, в 1949 году К. Йосс возвращается в Германию и продолжает работу в своей школе, в которой сохранились традиции немецкого «театра танца». Именно эту школу закончила продолжательница этого танцевального направления – П. Бауш (Pina Bausch). Кроме П. Бауш, эту же школу закончила Б. Кульберг (Birgit Culleberg), возродившая традиции немецкого экспрессивного танца. Долгие годы она возглавляла «Кульберг компани» – самую известную труппу Швеции. Р. Лабан остался в Англии, где был создан центр танца его имени, существующий до сих пор.

Большое развитие получила система Р. Лабана в Америке, благодаря ещё одной его ученице – И. Бартенъефф. Она была студенткой Р. Лабана в Берлине в середине 1920-х годов и ещё раз в Англии в 1950-х гг. Как танцовщица, балетмейстер и врач-физиолог, она принесла своё собственное видение в работы Р. Лабана. Основная её заслуга – создание теории и практики взаимосвязей внутри тела во время движения. Большое значение имела её работа как врача и знание анатомических особенностей движения, поэтому во многом её открытия связаны с биомеханикой. Она пыталась связать знание анатомии с искусством танца. Это удалось ей сделать в собственной танцевальной компании, которая была достаточно известна до войны в Германии. Однако в 1932 году она была вынуждена покинуть Германию и переселиться в США, где продолжила свою работу как врач и как хореограф. Во многом идеи И. Бартенъефф связаны с изучением влияния движения на физическое здоровье, но, принципы, открытые ею, могут быть использованы и в работе хореографа, поскольку позволяют изучить систему взаимосвязей внутри тела во время движения, и не только на физическом, анатомическом уровне, но и во взаимосвязи с психологическим состоянием исполнителя. В течение нескольких лет в середине 1950-х гг., И. Бартенъефф снова работает с Р. Лабаном в Англии. В это время её интересы были больше направлены в область изучения танца, и она начала преподавать свой метод

для профессиональных танцоров. В дальнейшем она продолжила свои эксперименты в «Школе Музыка» в Нью-Йорке, где она работала с профессиональными танцовщиками и создала свою теорию, известную как «Correctives», которая позже дала основу для её основополагающего труда «Body Movement: Coping with Environment», изданном в 1980 году. В 1964–1966 годах она работала с А. Ломаксом, антропологом Университета Колумбии в проекте «Choreometrics», который был призван проанализировать роль танца в различных мировых культурах. В 1965 году вместе с М. Дэвисом и Ф. Паулей, она создала первую программу обучения своей системе в Нью-Йорке. В 1978 году в возрасте 78 лет она основала «Институт Движения Лабана», где она продолжила преподавать до своей смерти в 1981 году.

Историческая роль Айседоры Дункан в становлении танца модерн

«История танца модерн – это история личностей...», – сказал в одном из интервью А. Гиршон [3, с. 69]. Несомненно, новый танец – танец модерн – начался с имени Айседоры Дункан. «Очарование первой всегда будет для имени её светлым ореолом» [5, с. 25]. Но историческая роль выдерживает сравнение с ролями всех родоначальников новых эпох и стилей: она была воодушевлена энтузиазмом отрицания, духом великолепного мятежа, творческого протеста против общепринятых форм искусства.

Айседора (Изадора) Дункан родилась 27 мая 1877 года в Сан-Франциско. В 5 лет, скрыв возраст, её отдали в школу. В силу семейных обстоятельств она очень часто оставалась одна. Блуждая у моря, она предавалась собственным фантазиям. Вокруг неё все танцевало: цветы, птицы, волны, танцевала и она. В 13 лет Айседора бросила школу, чтобы серьёзно заняться музыкой и танцами. В 1895 году, 18-летняя А. Дункан в сопровождении своей матери отправилась в Чикаго. Но попытка покорить этот город своим искусством

окончилась для неё только разочарованием. Затем, в Нью-Йорке, она год училась в балетной школе, работая в театре, где ставились пантомимные спектакли. В конце 1896 года с труппой Августина Дэйли «Дели-тиэтр» она отправилась на гастроли в Англию. Возвратившись в начале 1898 года, Айседора Дункан рассталась с труппой, сконцентрировав свои усилия на собственной независимой карьере. Среди первых танцев её репертуара были «Офелия» и «Нарцисс» – оба на музыку Э. Новина; «Дыхание весны», «Танец радости» – оба на музыку И. Штрауса; «Рубаи Омара Хайяма» – три на музыку И. Штрауса и три на музыку Ф. Мендельсона. Эти лирические танцы были основаны на литературных источниках. В 1899 году она со своей матерью, сестрой и двумя братьями в трюме судна для перевозки скота, единственном виде транспорта, который был тогда им по карману, отправляется покорять Европу. Здесь Айседора знакомится с влиятельными людьми, находит своих покровителей. Начинаются её гастрольные поездки. 1900–1901 гг. – Париж; 1902 г. – Берлин и Вена. Успех стремительно нёсся впереди неё. В 1903 году Айседора смогла поехать в желанную Грецию. Греческий танец был идеалом для Айседоры. Её танцам присущ дух греческой простоты. Греческая техника начинается с оценки роли, которую выполняет каждая часть тела. Древние греки настолько высоко ценили красоту ступни человека, что им никогда бы не пришло в голову закрывать её во время танца. Каждая часть тела имела свои эмоциональные функции. «Значение освобождённого тела в танце равно принципу чистых красок импрессионистов... Айседора первая стала танцевать без обуви...» [5, с. 23]. Ей рукоплескали лучшие сценические площадки Европы, везде её выступления шли при полном аншлаге. Первое появление А. Дункан в России датируется 1904–1905 годами. Её выступления в России произвели значительное впечатление, именно с этой эпохи русский балет стал приобщаться к Ф. Шопену и Р. Шуману. А. Дункан получает признание в качестве вдохновительницы драматического

возрождения балета в XX столетии.

Айседора первой использовала некрасивые движения как важный элемент танца. «Танец фурий», созданный ею в 1911 году, показал, насколько уродливые движения в танце могут способствовать выражению чувств и эмоций. Для неё единственным критерием оценки движения были ответы на вопросы: оно естественно? Оно правдиво? Оно выразительно?

Подлинной страстью А. Дункан был не только танец, но и стремление научить ему людей. Её влекло к передаче своего искусства другим, к проповеди, к воспитанию. Всю свою жизнь Айседора возвращалась к своей мечте, к созданию школы, цель которой – вести душу ребёнка к источнику света. «Учите ребёнка поднимать руки к небу, чтобы в этом движении он постигал бесконечность вселенной», – писала А. Дункан [1, с. 37]. Она открывала свои студии в Париже, Нью-Йорке, Берлине. Но у всех её начинаний по созданию школы был один конец – финансовый крах. В 1921 году поступило официальное предложение из Советской России. А.В. Луначарский предложил А. Дункан открыть школу танца в Москве, обещая финансовую поддержку. Она согласилась. «Увы, ничего из этого не выйдет, писал К.С. Станиславский, – она не педагог, ей лучше танцевать, а школы пусть открывают другие...» [5, с. 26]. Она была вынуждена вновь уехать в Европу, отправившись на гастроли. 14 сентября 1927 года в Ницце А. Дункан трагически погибла. Последние слова, произнесённые ею, были: «Прощайте, друзья, я отправляюсь к славе!» А. Дункан оставила яркий след в искусстве. Она жила, чтобы танцевать. «Танец – это моя жизнь, мне непонятен мир, который не танцует» [1, с. 12].

А. Дункан на сцене была совершенно свободна и использовала все возможности движения. Она танцевала босая, в свободной тунике, напоминавшей древнегреческую. В своём танце она не демонстрировала какой-либо особой техники, А. Дункан использовала повседневные движения: шаги, прыжки, простые повороты. Приближенные к естественным,

они выражали её индивидуальность.

Основное внимание она обращала на позы, пластику корпуса и рук, на выразительность лица. Все это после небольшой тренировки было доступно каждому. Этим приёмам было легко подражать. А секрет воздействия А. Дункан заключался в незаурядности её личности, в своеобразной прелести артистки, в необычайной убедительности психологического жеста. В творчестве А. Дункан очень сильна была интуитивная, импровизационная характеристика танца. Именно сиюминутность, неожиданность привлекали зрителя. Создавалось впечатление, что её танец никогда не повторяется. Так как стиль А. Дункан не основывался на определённой системе обучения, он исчез вместе с ней. Тем не менее, она открыла целый мир возможностей: самовыражение исполнителя вне традиционных танцевальных форм, постановка серьёзной проблематики в танце, возможности находить танцевальные образы на основе симфонической музыки. «Танец будущего», создать который ставила целью А. Дункан, должен был помочь людям стать здоровыми и красивыми, вернуть утраченную гармонию, восстановить естественные связи человека с природой. То, что предлагала танцовщица, обладало огромной притягательностью, потому что отвечало потребностям времени. Её отказ подчиняться условностям, призыв следовать естественным побуждениям и велениям природы находили отклик в самых широких кругах общества. Танец «великой босоножки» воспринимался, прежде всего, как танец свободный. Он не подчинялся нормам и канонам, ничего не заимствовал у привычных пластических форм. Она указала путь тем, кто искал нетрадиционные формы телесной выразительности. А. Дункан ратовала за упрощение танца, за очищение его от ненужных украшательств и усложнений: «В нераспустившихся цветах я вижу сновидение нового танца. Танец должен быть таким чистым и могучим, чтобы зритель сказал себе: вижу перед собою движение души, души, достигшей света. Новый танец должен быть молитвой, и его движения должны посылать к небу свои волны,

приобщаясь к извечному ритму Вселенной» [1, с. 30].

Все американские представители танца модерн считали себя последователями А. Дункан, несмотря на то, что творческий путь её сложился в основном в Европе. Айседора имела множество последователей, но стать основателем нового направления в хореографии ей не было дано.

Танец модерн в Америке

Немного раньше А. Дункан начинала свои поиски Лои Фуллер (Loie Fuller) (1862 – 1928). Её творческий путь шёл параллельно с творческими исканиями А. Дункан (одно время они сотрудничали). Но если поиски Айседоры двигались по пути внутреннего, эмоционального, то поиски Л. Фуллер касались внешнего: костюмы, декорации, свет, вся атмосфера спектакля были ареной для экспериментов. Л. Фуллер вызывала к жизни фантастические формы, играя линиями и яркими красками. «Свобода и естественность пластики являлись одной из главных особенностей, противореча балетному академизму. Близость природе, о которой писали все почитатели искусства Л. Фуллер, проявлялись в тематике, и в потребности непосредственно передавать эмоции и настроения, рисовать образы, радующие глаз сменой форм и красок, в „Танце бабочек“, „Танце лилии“ или „Танце воды“, в номерах „Вода“, „Фиалка“, „Глубины моря“ и многих подобных, созданных на протяжении 1891–1925 годов» [6, с. 23]. Не имея практически никакой профессиональной хореографической подготовки, Л. Фуллер невероятно выразительно использовала движения рук и корпуса. Привязывая к рукам длинные планки, покрытые метрами шёлковой ткани, она создавала образы бабочек и языков пламени. Важным элементом её постановок был свет. Используя цветные пятна, фосфоресцирующие материалы и проектор, она превратила исполнителя в объект, сливающийся со всем окружением.

Поиски в области нового танца продолжила

Р. Сен-Денис (Ruth St.Denis) (1877–1968). Её первая постановка «Радха» относится к 1906 году. «В „Радхе“ сразу же очевидны главные особенности её искусства. Это декоративность, театральность (что прямо противоположено танцу А. Дункан) и особое тяготение ко всему мистическому, лежащему в основе танцевального и зрелищного искусства восточных культур» [6, с. 28]. До встречи с Тедом Шоуном, Р. Сен-Денис поставила такие известные номера как «Кобра» и «Фимиам», а также спектакль «Эджипта», в котором она обратилась к теме Древнего Египта. В 1914 году произошла её встреча с Т. Шоуном (Ted Shawn) (1891 – 1972), который стал солистом её труппы и затем мужем.

В их работах чувствовалось влияние Востока, религиозных и мистических танцев. Они ставили представления на ацтекские, индийские, египетские, испанские и восточные темы. Совместная работа Р. Сен-Денис и Т. Шоуна продолжалась в течение шестнадцати лет. Благодаря им, в 1915 году была открыта первая школа танца модерн «Денишоун», название которой на долгие годы стало символом профессионального танца модерн. «В школе преподавались различные виды танца – и восточные, и стиль, разработанный для себя Шоуном, и классический танец (даже пальцевая техника), и характерный, бальный, испанский. Кроме того, здесь читались лекции и велись занятия по разнообразным дисциплинам: истории и философии танца, теории Ф. Дельсарта, драме. Р. Сен-Денис проводила сеансы йоги, медитации» [6, с. 48].

Эта школа создала американский танец модерн и воспитала таких «звёзд» этого направления, как Марта Грэхем, Дорис Хэмфри и Чарлз Вейдман. Появление школы и поиски Т. Шоуна в области методики и теории воспитания исполнителей служили признаком того, что танец модерн постепенно превращается из экспериментального направления в определённую танцевальную систему, со своими принципами и законами технического исполнения. Именно в «Денишоун» родился американский экспрессионизм в танце, объединив-

ший творчество многих хореографов и исполнителей. До середины 30-х годов идеи танца модерн развивались параллельно и в США, и в Западной Европе, прежде всего в Германии. В середине 30-х годов центр развития танца модерн переместился в США. Американский театр танца модерн стал этапным в развитии всей американской хореографии.

Основоположниками танца модерн в США считаются М. Грэхем, Д. Хэмфри, Ч. Вейдман, Х. Тамирис, Х. Хольм. Их заслуга состоит, прежде всего, в том, что каждый из них был не только блестящим хореографом и исполнителем, но и педагогом, создавшим свою школу подготовки танцовщиков.

Ученики «Денишоун» М. Грэхем, Д. Хэмфри и Ч. Вейдман не пошли по пути подражания своим учителям. «Поэтому в своих выступлениях, которые стали приобретать широкую известность, начиная со второй половины 1920-х годов, они, с одной стороны, обличали несовершенство мира и несправедливость, лежащую в основе человеческих отношений, с другой – пытались осознать сложность, противоречивость, хрупкость человеческой души» [5, с. 59].

Первым педагогом, хореографом и исполнительницей, последовательно создающей новую технику танца, была Марта Грэхем (Грэм) (Martha Graham), (в различных исследованиях её фамилия транскрибируется по-разному), окончившая школу «Денишоун». За свою долгую жизнь (1894 – 1991) около 70 лет она провела на сцене, много и плодотворно работая.

«Маленькая, с черными волосами, удлинённым лицом и очень-очень тоненькая. Она делала со своим телом все, что хотела. У неё была маленькая стопа, гибка так же, сколь и сильна. Она была небольшого роста, но в ней жила огромная сила. Это был божий дар силы и гибкости...», – вспоминает М. Каннингем [5, с. 52]. Ей были свойственны лирические качества и хорошо усвоенная в «Денишоун» восточная манера исполнения.

До 1923 года М. Грэхем работает в труппе школы, исполняя ведущие роли в спектаклях. Но её влечёт на поиски

собственного пути в хореографии. «В наши дни, когда люди противопоставлены враждебным и угрожающим реальностям, хореография уже не может быть просто искусством – своевольной прихотью воображения или оживлением прекрасной романтической грёзы. Человек хочет не забыться, а познать себя. Танец должен стать актом активного участия и жизни, необходимостью», – говорила М. Грэхем [5, с. 56]. С 1923 года она начинает танцевать в бродвейском ревю «Гринич Вилледж фоллис», ставя сама для себя танцы. С 1926 г. – начинает преподавать в театральной школе «Истмен скул оф мюзик» в Рочестере, штат Нью-Йорк. А 18 апреля 1926 г. М. Грэхем с большим успехом дебютировала в Нью-Йорке как хореограф, но пока сохраняя экзотическую манеру танца, вынесенную из школы «Денишоун».

В 1927 г. М. Грэхем организует собственную группу из преданных ей учениц и начинает создавать свой собственный стиль танца и хореографии. Это происходило в период становления искусства танца модерн как направления в хореографии. Именно в это время М. Грэхем начала делать первые шаги в создании своей уникальной техники.

Успех её труппе принесли уже первые постановки в Нью-Йорке в 1926 году («Еретик» и «Первобытные мистерии»). На первом этапе своего творчества М. Грэхем принадлежала к школе психологического реализма, однако в дальнейшем она обратилась к символической и легендарно-эпической теме. Героями её произведений стали люди эпохи заселения Америки: «Граница» (1935), «Письмо миру» (1940), «Весна в Аппалачских горах» (1944). «На протяжении 1940-х годов постановки Марты Грэхем приобретали одновременно большую масштабность и все более изощрённый психологизм. Это уже не концертные номера, а театр. В основе всегда была эмоция, но она облекалась в театральную форму. В искусстве Марты Грэхем родился новый тип танцевальной драмы, где повествование касалось не столько внешних событий, сколько движений души. Её называли „Шекспиром танца“» [6, с. 66].

В дальнейшем М. Грэхем создавала спектакли, основанные на сюжетах античной и библейской мифологии. Им были присущи тонкий психологизм в раскрытии образов, усложнённая метафоричность танцевального действия: «Смерти и входы» на муз. Дж. Джонсона, «Альцеста», на муз. Р. Файна, «С вестью в лабиринт», на муз. Дж. Менотти, «Федра», на муз. Р. Старера. Отойдя от социальной направленности первого этапа творчества, М. Грэхем обратилась к проблеме подсознательного, создавая роли эпических героинь: Медеи, Йокасты, Клитемнестры, – она подвергала глубокому анализу души своих героинь и героев, улавливая тончайшие нюансы эмоций, проникая в подсознание. Именно в этот период М. Грэхем приглашает в свою, до этого времени, чисто «женскую» труппу, мужчин. Первым, в 1938 году, был приглашён Э. Хоукинс, ставший впоследствии самобытным и интересным хореографом и педагогом. В труппе М. Грэхем начинал свою карьеру и М. Каннингем.

В своих творческих поисках она определила, что движение подчиняется трём основным константам: времени, пространству, энергии. Она считала, что внутренняя энергия исполнителя освобождается и «выплёскивается» в пространство во время танца. Как и К.С. Станиславский, М. Грэхем делала акцент на то, что эмоция провоцирует движение. Движение, считала она, должно и может определить эмоцию более точно, чем слова. «Не важно, что говорят слова – движения никогда не лгут..., танец не должен делать ничего, что вы можете сказать словами. Он должен выражаться действиями, окрашенными глубокими чувствами, которые могут быть выражены только движениями». [5, с. 56]. Создав свою школу и труппу, она создала и свой язык движений, детально разработав его технику исполнения. Важной составляющей её техники был так называемый внутренний импульс: «Она использовала не только наши тела, она использовала также нашу душу, нашу внутреннюю жизнь...», – вспоминают её ученики [5, с. 57].

Уроки техники М. Грэхем начиналась с простых движе-

ний, которые превращались в длинные танцевальные цепочки с добавлением различных позиций рук и ног и изменением направлений, уровней движения. Она стремилась создать язык танца, который бы смог выразить человеческую душу и дух через мифы, архетипы и откровенные эмоции. Это был сложный процесс переосмысления, соединения новых форм с уже существующими формами. Это был путь всецелой отдачи и выразительности, наполненный уверенностью, что танец может выразить все в человеческой жизни и переживаниях. М. Грэхем создавала спектакли, а не упражнения, а затем из найденных для хореографической постановки движений формировала упражнения для класса. Некоторые движения появились в результате импровизации, некоторые были созданы под влиянием движений из классического танца, другие были созданы как хореографические образы. Так развивалась её техника танца. Совершенствуя технику, она развивала и свою душу. Это для неё стало задачей первостепенной важности. М. Грэхем уделяла большое внимание внутреннему миру персонажей своих спектаклей и выражала эту внутреннюю жизнь через движения.

Техника Грэхем характеризуется двумя базовыми понятиями: контракшэн (contraction) – сжатие и релиз (release) – удлинение, расширение. Ей также присущи импульсный характер движения и использование пространства за счёт перемещения по полу. Лексика Грэхем вырабатывалась постепенно, по мере того как расширялся диапазон тем и образов в её постановках. «Её лексика была проста, сильна, правильна и ударна. Это было одновременно пугающе и возбуждающе. Мы ходили, прыгали, скакали, сжимались, высвобождались, работали на полу, падали», – вспоминает Беси Шонберн [5, с. 57].

Главным источником движения в технике Грэхем является центр тела, она открыла его новые возможности. Тело нужно сделать управляемым, владение телом должно постоянно совершенствоваться, подчиняться анатомическим законам движения. Эта новая техника являлась очень смелой

и не была ограничена общепринятыми традициями и стереотипами. Она начиналась с собственного красивого тела М. Грэхем и экстраординарных движений, которые она исполняла. Эта техника танца была и является возможностью найти путь самовыражения через движение тела в танце, облик которого во многом составляет дыхание. М. Грэхем нашла ответ на собственные вопросы, открыв новые движущие возможности тела. Она проложила путь для создания собственной манеры танца, используя сжатие и высвобождение. Любое движение должно быть мотивировано внутренней жизнью танцора. Марта говорила, что когда внутренняя жизнь не развита, развивается «бесплодие», а недостаток мощи нации приведёт к бессмысленности движения, бессмысленное движение – к упадку. Это совершенно новый подход к физике движения, подчинённого дыханию и анатомическим изменениям при дыхательном процессе. М. Грэхем обнажила механизм движения – усилие и расслабление, тщательно скрываемые в классическом танце. Это стало важнейшими элементами её техники, её концепцией движения, базирующегося на «сжатии – высвобождении». Это излияние, которое наполняет все тело. Она говорила, что движение нужно не изобретать, а обнаруживать в себе. Марта Грэхем использовала всевозможные способы пробуждения воображения, включая в уроки работу над сотней образов животных. Марта учила в свободной манере, полностью сконцентрировавшись на предмете. Каждый год в классы добавлялись новые движения.

Формотворчество не было для М. Грэхем самоцелью, она стремилась создать драматически насыщенный язык танца, способный передать весь комплекс человеческих переживаний. Свой последний спектакль «Луч света», М. Грэхем поставила в возрасте 90 лет, что ещё раз говорит о творческом потенциале этого великого педагога и хореографа.

В начале XX в. она, по сути, стала оракулом хореографии нового времени. Различные идеи и проявления европейского и американского танца модерн нашли в её

творчестве наиболее целостную и разностороннюю реализацию. В то же время искусство М. Грэхем явилось плодотворной основой нового этапа развития современного танца. Прямо или косвенно её творчество повлияло почти на всех зарубежных хореографов, пришедших на сцену в начале пятидесятых годов XX века. Школа современного танца М. Грэхем, созданная в 1927 году в Нью-Йорке, является сейчас крупнейшим центром танца модерн.

Не менее значимым в ряду хореографов и педагогов была Дорис Хэмфри (Humphrey Doris) (1895 – 1952). Так же как М. Грэхем, она закончила «Денишоун», но её карьера танцовщицы была недолгой.

Её первые опыты в хореографии относятся к 1920 году, когда Д. Хэмфри поставила «Парение» («Soaring»). Но наиболее известна другая постановка хореографа – «Соната трагика» (1923), как первая постановка без музыкального сопровождения.

«После поездки в 1925 году по странам Востока, где Д. Хэмфри знакомилась с фольклором многих народов, она остро ощутила разницу между подлинным, живущим в народе искусством и фантазиями Р. Сен-Денис. Уйдя из „Денишоун“ в 1928 году, одновременно с танцовщиком Чарлзом Вейдманом и художницей Полин Лоуренс, она начала создавать и исполнять танцы, где ей не приходилось никого и ничего изображать – ни индийских или японских божеств, ни китайнок или жительниц Таиланда, ни жриц или морских дев. Она хотела танцевать себя, женщину современной Америки, показать, какая она есть сейчас и что сделало её такой, какая она есть. Хотела создать танец, выросший на американской почве, в той среде, которая была её средой и отражающей её собственный жизненный опыт» [6, с. 61]. Репертуар труппы Хэмфри-Вейдмана включал ряд шедевров своей эпохи, например «Трясуны» (The Shakers) и «Новый танец» (New Dance) Д. Хэмфри, «Город Линч» (Lynch Town) и «Разделённый дом» (A House Divided) Ч. Вейдмана. Уделяя большое внимание пластической отточенности и техничности

танца, Хэмфри выступала против красоты и утончённого стилизаторства, она не признавала чисто декоративных движений, не несущих смысл. Стилль Д. Хэмфри основывался на падениях и сохранениях равновесия (или балансе и дисбалансе). В её танцах последовательность движений образовывала некую развивающуюся комбинацию, которая часто заканчивалась падением. Как правило, движение синхронизировалось с вдохом и выдохом. В одной из её наиболее известных хореографических работ – «Water Study» танцоры использовали ритм дыхания для движения вверх и вниз, подобного движению волн океана. Свою сценическую карьеру Д. Хэмфри закончила в 1944 году из-за тяжёлой болезни, но как артистический директор и хореограф, долгие годы работала в труппе Х. Лимона, создав такие работы как «Глубокое переживание» (1946), «День на Земле» (1947) и другие. Она была также известна как преподаватель, проводя классы не только в собственной школе, но также и в Колледже Беннингтон (начиная с 1934), различных летних школах, и в Джульярдской Школе Танца (со времени её организации в 1952 году). Она первой из хореографов в США стала преподавать композицию танца и обобщила свой опыт в книге «Искусство танца» (1959), которая стала первым учебником по композиции в танце модерн.

Также одним из крупнейших мастеров танца модерн является Хосе Лимон (José Arcadio Limón) (1908 – 1972). Искусство этого американского танцовщика и хореографа стало яркой страницей в истории этого направления. Техника танца Хосе Лимона – одна из ведущих техник в танце модерн и является полной противоположностью технике танца М. Грэхем.

Хосе Лимон, по происхождению мексиканец. Родился 12 января 1908 года в городе Кульякане, штата Синалоа в Мексике. Его настоящее имя – Аркадио. Воспитан он был в католическом духе. В 1915 г. он переезжает в Америку и в 1928 году он начинает обучение танцу модерн у Дорис Хэмфри и Чарлза Вейдмана. И уже в 1934 г. становит-

ся их ассистентом на семинаре Беннингтонского Колледжа, который проходил в Вермонте. До 1945 г. он работает в их труппе, а в 1945 г. совместно с Дорис Хэмфри организовывает собственную труппу и руководит ею до 1958 г., являясь одновременно хореографом и исполнителем ведущих партий в спектаклях. В 1960 г. он становится почётным доктором университета Уэсли (Мидлтаун, Коннектикут, США). С 1964 г. он возглавляет труппу «Американского театра танца». Х. Лимон много работает и на родине, в Мексике. Его деятельность как исполнителя продолжалась до 1969 г. А 2 декабря 1972 г. Хосе Лимона не стало. Его труппа продолжала полнокровно и творчески жить, гастролировать, сохраняя наследие своего основателя. В 1973 г. труппа гастролировала в России.

Большое влияние на формирование взглядов Х. Лимона оказала теория Д. Хэмфри, согласно которой «все телодвижения представляют собой фазы и вариации двух основных моментов – падения и вставания. Они имеют размах колебаний в границах между неподвижностью равновесия (вертикальное положение) и крайней степенью его нарушения, когда тело полностью находится во власти земного притяжения (горизонтальное положение)» [2, с. 557]. Эти принципы движения и стали основой его техники. Это постоянная «игра» с гравитацией, «разрыв» между верхом и низом. Ощущение неба и земли, рая и ада. Всегда в двух направлениях.

Как танцовщик Хосе Лимон постоянно противостоит опасности и, проходя весь спектр телодвижений между свободой от гравитации и полного подчинения её силам, между моментом зависания и физическим падением навзничь – этот круг движений Дорис Хэмфри назвала аркой между двумя смертями [4, с. 71]. Стиль его танца в наименьшей степени связан с фиксированием точки окончания движения, и конечные точки в технике Х. Лимона являются продолжением движения. Окраска движений строится на присутствии постоянного чувства лёгких взмахов.

Каждый жест подчинён внутреннему состоянию, как это и происходит и в других техниках танца модерн. Техника

Х. Лимона характеризуется сильным мужским началом, зачастую приобретая национальную окраску мексиканского и индейского искусства, которая обуславливалась его происхождением. Выражение мужественного начала – это ещё и влияние искусства Возрождения, которое он изучал в Калифорнийском университете. Таким образом, рождается его оригинальный пластический стиль, принципы его техники.

Хореография Х. Лимона – сложный синтез американского танца модерн и испано-мексиканских традиций, с резкими контрастами лирических и драматических начал. Многие его постановки отличает эпичность и монументальность. Герои изображаются им в моменты наивысшего напряжения, крайнего душевного подъёма, когда подсознание руководит их поступками. Наибольшую известность приобрели его спектакли: «Всему своё время» (1949), «Предатель» (1954), «Павана мавра» (1949), – самый известный его балет, который исполняется по всему миру. Он привнёс в лирический стиль танца Д. Хэмфри мужественность и патетику. Х. Лимон в своём творчестве остро реагировал на социальные проблемы общества, верил в мессианский характер искусства танца.

Х. Тамирис (Helen Tamiris) (1905 – 1966), первоначально изучала классический балет (некоторое время её педагогом был Михаил Фокин). Однако вскоре классический балет перестал её устраивать, и она, как и другие исполнители танца модерн, захотела танцевать то, что было ей близко. Собственный подход к танцу выразился в дебютной программе, созданной в 1927 году.

На первом этапе своего творчества её, также как и других хореографов модерн танца, волновали проблемы социального характера, – в программе, созданной ею в 1929 году, были такие номера как «Революционный марш», «Танец города», «Негритянские спиричуэлл». Она совершила гастрольную поездку по Европе в 1928 и в 1930 годах с сольной программой, и в это же время основала собственную компанию и школу, которую она возглавляла вплоть до 1945 года.

В 1930–1932-х годах она организовала «Театр Танца», в котором объединились работы таких балетмейстеров как М. Грэхем, Д. Хэмфри, и Ч. Вейдман. В 1960 году она создала компанию вместе с мужем, партнёром и достаточно известным балетмейстером Д. Нэгрин. Наиболее интересной её работой этого периода была постановка «Королева гуляет в саду» (The Queen Walksin The Garden), первый спектакль, в котором исследовалось взаимодействие голоса и движения.

Х. Хольм (Hanya Holm) (1893 – 1992). В Америку она приехала в 1931 году, будучи ученицей и последовательницей М. Вигман. Именно в творчестве Х. Хольм получили развитие традиции немецкого экспрессивного танца в Америке. Наряду с М. Грэхем, Д. Хэмфри и Ч. Вейдманом, она считается членом «большой четвёрки» основателей американского танца модерн. Наиболее значительная её работа – «Тенденция» («Trend», 1937), во многом автобиографичный спектакль, в котором обличалась современная цивилизация Запада. Социальная тема была продолжена и в таких спектаклях как «Трагический исход», «Они тоже изгнанники». Х. Хольм получила известность как хореограф многих бродвейских мюзиклов, в том числе «Целуй меня Кэт», «Моя прекрасная леди» и «Камелот». Так же как остальные хореографы она открыла свою школу в Колорадо-Спрингс и достаточно долго возглавляла отделение танца Нью-Йоркской Музыкальной Академии.

Л. Хортон (Lester Horton) (1906 – 1953). В ряду великих основателей танца модерн в Америке имя Лестера Хортон незаслуженно забыто, хотя его вклад в историю создания этого направления танца не меньше чем М. Грэхем или Д. Хэмфри. Всю свою творческую жизнь он провёл в Лос-Анжелесе, вдалеке от столицы. Л. Хортон создал уникальную технику, отличную от других, и до сих пор эта техника используется в практическом обучении танцоров. В его заслугу входит и создание первого репертуарного театра современного танца, который затем возглавил А. Эйли.

В конце 20-х годов он начал свою танцевальную карьеру в труппе Мичио Ито, поэтому в его дальнейшем творчестве достаточно сильно этнографическое влияние: «Voodoo Seremonial» (1932), «Ацтекский балет» (1934). Начиная с 1937 года, Л. Хортон достаточно успешно работал в Голливуде, его творческому подчерку свойственно соединение танца и драмы, в своих произведениях он касался расовой дискриминации и других социальных проблем: «Варшавское гетто» (1949), «Любимая» (1948). В труппе Л. Хортона были воспитаны такие известные исполнители как А. Эйли, Дж. Коллинс, К. де Лаваллад, Б. Левински, Дж. Митчелл, Дж. Трюит. Широкую известность получил его балет «Саломея» (1950) и ряд других, создавших репертуар его труппы.

Прорыв М. Каннингема

Мерс Каннингем (Merce Cunningham) (1919 – 2009) является одним из самых влиятельных и новаторских хореографов XX века. Он создал более 200 хореографических произведений и многие из них (например, «Summer space») находятся в постоянном репертуаре знаменитых международных трупп, в том числе Балета Нью-Йорка, Парижской оперы, Цюрихского балета, и Rambert Dance Company.

Изучать танцы М. Каннингем начал в школе Корниш (позднее переименованной в колледж искусств Корниш) в Сизтле. Там же он познакомился с композитором и музыкантом Джоном Кейджем, с которым впоследствии он и проработал вплоть до смерти Кейджа в 1992 году

В 1939 году, когда М. Каннингем изучал современные танцы в Беннингтонской школе танца в Вермонте, подающего большие надежды молодого человека заметила идол хореографии XX века Марта Грэхем и пригласила М. Каннингема в свою труппу. С 1939 до 1945 года Мерс танцевал в труппе Марты Грэхем, параллельно обучаясь в Школе американского балета Джорджа Баланчина. Однако к

1945 году М. Каннингему надоели некоторые позиции танцевальной философии немки, в частности то, что Марта уделяла слишком большое значение связи души и тела и учила тому, что танец должен выражать состояние души танцора. М. Каннингем ушёл из труппы Марты Грэхем и, в противоположность ей, ввёл понятие «случайный метод», утверждая, что в современном танце слишком много стереотипов, танцор должен быть непредсказуемым.

В 1953 году Мерс Каннингем организовал свою собственную труппу Merce Cunningham Dance Company. После открытия собственной труппы и отходом от танца к хореографии, М. Каннингем вместе с Джоном Кейджем сотрудничал с другими современниками, в том числе Джаспером Джонсом, Энди Уорхолом, Дэвидом Тюдором, Фрэнком Стелла и Робертом Раушенбергом.

М. Каннингем работал в тесном контакте со многими художниками и музыкантами с целью создания уникального художественного пространства, составной частью которого, наряду с цветом, оформлением и звуком, являются танцы. Настроение постановки «Тропический лес» (Rain forest), например, определяется фантастичной электронной музыкой Дэвида Тюдора и придуманными Энди Уорхолом серебрястыми, светящимися, прозрачными подушками, которые медленно, как в гипнотическом сне, плавают над сценой. В постановке «Шаги» (Tread) на рампе устанавливается ряд повернутых к залу больших вентиляторов, которые производят сильный ветер, как бы отделяющий публику от танцоров, – это проект Брюса Науманна, который сопровождается электронной музыкой Кристиана де Вольфа. Оформление и костюмы многих постановок были сделаны такими художниками, как Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс и Франк Стелла.

Работы М. Каннингема стали всемирно известными благодаря нескольким известным элементам. Например, М. Каннингем не заинтересован в классическом повествовании и развитии сюжета в ходе постановки, напротив – его хореография исследует формальные элементы танца.

М. Каннингом и Дж. Кейдж убеждены, что движение и музыка равноценны. Соответственно, они создавали под каждую постановку хореографию и музыку отдельно, потом объединяя их. Каннингом также ввёл элементы случайности и неопределённости, отказавшись от привычных движений. Доходило буквально до того, что он бросал монетку, чтобы определить специфические комбинации движения, а также принять решение о порядке танцевальных элементов. В результате, появились такие работы, как «Шестнадцать танцев для солиста и компании из трёх» (1951) и «Соло-Люкс в пространстве и времени» (1953).

Другой интересной особенностью работ М. Каннингема является его мульти-координационное использование сцены. Он отказался от того, чтобы труппа выступала строго в центре сцены, а также от того, чтобы танцоры были обязательно повернуты лицом к аудитории. Вместо этого, в хореографии Каннингема, каждый танцор является своим собственным центром, он ориентирован на себя, а не на других. Точно так же, в работах М. Каннингема, к примеру, в «Тропических лесах» (1968), танцоры выполняют комбинации отдельных движений одновременно.

Он меняет почти все возможные представления о танце: хореографические, композиционные, технические и поведенческие, музыкальные, философские и другие. В истории современного танца Мерс Каннингом считается первым хореографом, кто выступает против общепринятых стереотипов о танце модерн и предлагает свою независимую творческую концепцию.

К его идеям относят:

Драматургическое и композиционное представление:

– абстрактность: движение экспрессивно и неподвластно всякому замыслу, отсутствие необходимости рассказывать или описывать историю;

– отсутствие фигуративной и психологической передачи состояния;

– уход от необходимости сообщать что-то зрителю, от традиционных формальных элементов и внутреннего импульса;

– сочинение во времени и пространстве без какой-либо миссии;

– обездвиженность (как тишина) – хороший эстетический эксперимент;

– шанс как возможность совершить эстетический выбор: подбросить монетку или кинуть игральные кости и т. д.);

– множественные и одновременные движения.

Музыкальное представление:

– независимость танца от музыки;

– понимание сценического пространства: разрушение законов о перспективе и симметрии, установленных придворной балетной труппой; игнорирование общепризнанных норм использования сценического пространства и расположения танцоров на переднем плане и по центру, деконструкция сценической иерархии; деление пространства на равные, мелкие зоны;

– ликвидирование иерархии между танцорами;

– использование альтернативного пространства.

Техническое и повествовательное представление:

– новый образ профессионального танцора;

– мастерство обладанием темпом и долготой движений вследствие внутреннего восприятия;

– возможность танцевать на большой скорости и сменять ритм и направления самым непредсказуемым способом;

– умение адаптироваться к ситуациям и запоминать последовательности;

– ритмичное разнообразие, не имеющее аналогов;

– классическая техника движений ног.

Философское представление:

– отказ от идеи «вдохновлённого танцора», искусства как способа выражения индивидуальности и критерия оценки, основанного на красоте и способах экспрессивного выражения;

- упорядочение внутреннего беспорядка;
- отсутствие повторений «событий»: речь идёт не о фиксации жизни, а об отражении гибкости жизни;
- отражение жизни: нелинейное изображение, неклассическая драматургия; вещи случаются не последовательно, а одновременно;
- никаких событий, никакого повествования, никаких доказательств, никакого лейтмотива, никакого замысла;
- свобода творчества.

М. Каннингем создатель «события» («event») – последовательность танцев без содержания, конкретного драматического оформления, наполненных алогичным синтаксисом и не имеющих структуры (впоследствии названного хэппенингом).

История современного танца делится на два периода: до М. Каннингема и после М. Каннингема. Его работы ознаменовывают новую танцевальную эпоху и позволяют ей войти в историю современного искусства наравне с другими.

Вопросы для самоконтроля:

1. Назовите особенные черты нового хореографического течения Германии?
2. В чем заключается своеобразие системы Р. Лабана?
3. Охарактеризуйте творчество М. Вигман?
4. Назовите ученика Р. Лабана, который в своем творчестве пытался соединить технику классического танца и систему «свободного» танца?
5. Какой вклад сделала А. Дункан в мировое хореографическое искусство?
6. Что вы знаете о «Денишоун»?
7. Назовите главный источник движения в технике Марты Грэхем?
8. В чем отличие техники Х. Лимона и М. Грэхем?
9. Охарактеризуйте творческую концепцию М. Каннингема?

Задания для самостоятельной работы:

1. Самостоятельно просмотрите видео хореографических произведений представителей танца модерн первой половины XX века (список интернет-ссылок на видео, см. Приложение 1).
2. Ознакомьтесь с монографиями, посвященными творчеству Д. Хемфри, М. Вигман, Х. Лимона и др. Составить в письменном виде развернутый план устного выступления про жизнь и творчество хореографов.
3. Самостоятельно ознакомьтесь с творчеством А. Эйли и составить письменное сообщение на тему «Разнообразие творческих поисков А. Эйли и Х. Лимона»
4. Напишите мини-рецензию по творчеству М. Каннингема.

Литература:

1. Дункан А. Моя жизнь / А. Дункан; пер. Я. Яковлева. – М. : «Федерация»; Артель писателей «Круг», 1930. – 298 с.
2. Балет. Энциклопедия / под ред. Ю.Н. Григоровича. – М. : Изд-во «Сов. энциклопедия», 1981. – 678 с.
3. Васенина Е. Российский современный танец. Диалоги / Е. Васенина. – М. : Изд-во «Emergency Exit», 2005. – 268 с.
4. Перлина Л.В. Танец модерн и методика его преподавания : учебное пособие / Л.В. Перлина; ред. Г.В. Бурцева; Алт. гос. акад. культуры и искусств. – Барнаул : Изд-во АлтГАКИ, 2010. – 123 с.
5. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке : очерки истории / Е.Я. Суриц. – Екатеринбург. : Из-во Уральского университета, 2004. – 392 с.
6. Тарасова Н. Марта Грэхем [Текст] / Н. Тарасова // Сов. балет. – 1991. – № 1. – С. 24–26.
7. Чепалов А.И. Хореографический театр западной Европы XX ст. : монография / А.И. Чепалов; ХДАК. – Харьков : ХДАК, 2007. – 344 с.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНА

Хореография в контексте постмодерна

В послевоенные годы на Западе на смену раннему модернизму пришел поздний, или, как его еще называют, постмодерн, который изменил точки отсчета. Антигуманный, холодный, элитарный модернизм к тому времени во многом исчерпал себя. Приелись его однообразно негативные краски и эмоции, нефигуративность, вычурные условности. Всё больше становилась пропасть между модерн-искусством и зрителем. В изменении ситуации немалую роль сыграла и прокатившаяся в 1960-х годах по западным странам волна молодежных выступлений против общественного отчуждения и одиночества, болезненного выхолащенного искусства и отживших норм существования. Сформировавшийся в музыке рок перешагнул границы культуры и стал феноменом самой жизни, определил ее образ.

Существуя в другое время, в условиях быстро расширяющегося поля цивилизации, интенсивно развивающихся средств массовой информации и, в частности, такого всеобъемлющего, как телевидение, постмодернизм обращается уже не к элите, как ранний модернизм, а к рядовым, обыкновенным людям, всё более приобщающимся к культуре. Популярным стал лозунг «Элитарное искусство – для всех». Постмодернизм попытался использовать всё, добытое из других сфер, приспособив это для массового зрителя. Отталкиваясь от тонкостей и изысков модернизма, он оперировал известными, уже вошедшими в повседневный обиход понятиями; отказался от сложных художественных иносказаний, метафор, парабол, часто – вообще от художественного образа и, подобно плакату, нередко использовал простые знаки. По-прежнему являются популярными и различные обоснования беспредметного, абстрактного искусства.

Известно, что одной из закономерностей художественного развития в наше время является постоянное усложнение структуры произведения, нарастание в нем культурно-стилистических слоев. Отсутствие унифицированности, традиционализма отвечает духу эстетики XX века и детерминировано опять же различными общественными причинами: многообразием и многомерностью самой жизни, множественностью идей и концепций, распространяемых средствами массовой информации, интегрирующим и одновременно дифференцирующим взаимодействием различных культур и т.п. Постмодернизм выдвигает в качестве главного творческого принципа радикальный плюрализм стилей и художественных программ, мировоззренческих моделей и языков культуры. Все элементы культурного пространства абсолютно самоценны и равнозначны, любое деление на «высокое» и «низкое», «элитарное» и «массовое» изначально абсурдно. Художественная практика постмодернизма предполагает, прежде всего, искусство цитирования авторского монтажа фрагментов различных культурных текстов в свободной технике бриколажа. Личность автора проявляется при этом преимущественно в особой манере языковой игры, яркой импровизации по поводу ключевых сюжетов и образов уже завершенной, «сделанной» культуры Запада.

Считая идею прогресса одним из «мертвых» мифов западного мира, постмодернизм рассматривает движение культуры с точки зрения умножения образов и имен, усложнения языка и обогащения смысла архетипических представлений. В современном культурном процессе постмодернизм присутствует как констатация исчерпанности творческих потенциалов культуры, способной лишь на тиражирование уже однажды сказанного.

На развитие постмодернистских течений в хореографии оказали влияние и иные факторы. Один из них – обращение хореографии к другим видам искусства: «Сегодняшняя хореография проявляет склонность к разнообразной сенсорной бомбардировке пением, видеоматериалом, речью, музыкой,

аксессуары и т. д.». [1, с. 131]. Хореография использует принципы развития, композиционного построения, заимствованные из музыки, как, например, полифонию, принципы симфонической драматургии; у кино – монтаж, рапид, крупный план; у скульптуры – позировку, образные реминисценции и т. д. Л. Люпп упоминает о долге французских хореографов (но также она могла бы говорить и о многих других) перед Ф. Кафкой, Дж. Джойсом, Г. Штейном, когда она отмечает их склонность «к композиционным разрывам, удлинению переходов, эллипсизму, их отречению от линейности в пользу многомерности, скопления разнородных элементов и т. д.» [1, с. 133], то есть констатирует влияние литературных приемов композиции на хореографию. Теперь, очевидно, пришло время влияния телевидения с его мозаичностью, непредсказуемостью документалистики. Постановки многих зарубежных хореографов стали строиться по принципу хеппинга, где действие развивается алогично, случайно, неожиданно даже для самих постановщиков.

Постмодернизм разрушил границы между искусством и не искусством и, провозгласив в поп-арте лозунг «Это может сделать каждый», открыл двери для всех желающих заявить себя творцами – как для гениев, так и для авантюристов. Обратит на себя внимание, выделиться стало возможным в хореографии не только совершенной техникой, выразительностью, прекрасной школой или глубокой мыслью, что требует упорного труда и больших энергозатрат. Значительно легче заявить о себе, изумляя или шокируя зрителей и используя для этого любые средства. Были пущены в ход идеи о том, что в искусстве поиск равен результату, что важно не готовое произведение, а процесс его создания, – и в итоге в целом ряде случаев бывает трудно отличить серьезные находки одних художников от коммерческих подделок других, оригинал от пародии, талант от бездарности. На сцене представлены действия повседневной жизни, по ней ходят, бегают, моют волосы. Но актеры отдают себя полностью. Не исполняют шаги, фигуры, элементы, а совершают акты, проживают.

Только при условии абсолютной искренности хореографа (артиста) подобные действия можно трактовать как произведения искусства.

Толпы любителей заполнили все резервуары, в хореографию пришли люди, которые не умели танцевать. Плюрализм взглядов на искусство привел к тому, что многие стали зарабатывать себе на жизнь, обучая собственным, новоизобретенным системам танца. И в то же время постмодернизм имеет целый ряд положительных качеств. Он преодолевает свойственный модерну раскол искусства на элитарное и массовое; в отличие от раннего, поздний модерн не дегуманизирован, он идет к человеку, а не от него. Во всех школах разные эстетические выборы, но те же самые основные ценности: индивидуальность тел и движений без образцов, которые выражают незаменимую идею или намерение – произведение, а не воспроизведение; работа на вещество тела, непредвиденные формы, важность тяготения как средство движения.

Сущность понятия «постмодернистский танец»

В настоящее время искусствоведение не может дать однозначного ответа на вопрос, чем же является танцевальный contemporary? Существует множество кратких сведений, носящих поверхностный характер и часто основанный на разработках западных исследователей современного танца.

Одну из самых устойчивых позиций по отношению к contemporary (и в частности отечественного) занимает исследователь танца О. Гердт, которая считает 60–80-е года XX века его зарождением во Франции и Германии (К. Сапорта, Я. Фабр, Ф. Декуфле, П. Бауш, Г. Бонер и др.). Этим танцем начинают заниматься представители самых разных профессий – «от актеров и философов до физиков и садоводов»; отбрасываются четкие требования к физическим данным исполнителей; вводятся элементы балагана, цирка, паноптикума, в которых «гротескная или даже уродливая внешность только приветствуется» [2, с. 16].

Contemporary можно констатировать как последнюю (на сегодняшний день) стадию развития, постмодернистского стиля танца модерн. Как нам кажется, именно влияние постмодернизма на большинство сфер деятельности человека второй половины, и в большей степени конца XX века имеет принципиальное значение для онтологического осмысления contemporary dance .

Исследователь современной культуры Д. Барраклоу предлагает два варианта прочтения определения contemporary. Как «современная текущая история», то есть нечто отличное от «истории модерн», и как провозглашение наступления «постсовременной» эпохи [3, с. 140]. И в том, и в другом случае contemporary носит характер современного состояния мировой культуры, искусства, общественного, социального и политического развития человечества. Это дает право говорить о постмодернистском театре, постмодернистской живописи, постмодернистском танце. При этом характеристика «постмодернистский» определяет современное состояние того или иного вида искусства.

Многие зарубежные теоретики танца, размышляя о постмодернистском танце, отмечают пересмотр современными хореографами возможностей движения.

Так, Р. Акопян-Шупп считает, что «постмодернистская хореография заново устанавливает „границы как внутри танцевального жанра, так и за его рамками“, ломает „устоявшиеся представления“ и создаёт новые, активно используемые современные медиа технологии; заставляет „пересмотреть и по возможности реформировать методы и модели анализа современного танца“» [4, с. 89].

Российский исследователь постмодернизма Н. Маньковская отмечает, что для хореографии эпохи постмодернизма характерно цитатно-пародийное сочетание элементов разных танцевальных систем: свободного танца и танца модерн, джаз танца и мюзик-холла, драмбалета, пантомимы и балетной классики, акробатики, народного танца, а их сочетание обусловлено выполнением без музыкального

сопровождения, или в сочетании с сольным и хоровым пением, речитативом, «уличными» звуками. Исследовательница связывает современный танец с ассоциативностью сценических образов, игры со знаками культуры, ироничной ритуальностью, называет его своеобразным «кодексом жестов», дисгармоничной гармонией [6, с. 177].

По мнению исследователя танца Ю. Чурко, по проблеме постмодернистской хореографии, важным в этом направлении является то, что танец модерн, благодаря стремлению многих хореографов сочетает в себе различные системы танца (в основном классическую и современную хореографии), дает возможность выйти на большую сцену, «освободиться от крайностей дегуманизации и абсурда, избавиться от дилетантизма, обогатиться новыми выразительными средствами и тем самым расширить свои художественные возможности» [7, с. 26].

Теоретик танца Ю. Кондратенко также отмечает доминирование в постмодернистском танце синтетического начала, которое нашло выход в поисках новых выразительных средств, в телесном аспекте художественного образа [4, с. 143].

Можно выделить следующие черты танца постмодернизма:

- фрагментарность, которая не позволяет вернуться к традиционным формам танца. Хореографический текст децентрализуется, становится максимально открытым для восприятия, интерпретации и субъективной реконструкции;

- телесность, которая стала универсальной основой хореографии;

- слияние танца с выразительными средствами других видов искусства (живопись, кино, театр, видео и др.) и выход его на нетрадиционные для него бытийные позиции (виртуальность танца).

Для постмодернистской хореографии характерно стремление к массовости искусства. Одним из путей к широкому кругу зрителей постмодернисты выбрали выход из

камерности на большую сцену. Поэтому констатируется существенное распространение постмодерн-хореографии на балетный театр и появление, с одной стороны, постмодернистских версий классических балетов, а с другой – создание балетных спектаклей, где полная ностальгия и игра в классику, то есть традицию во всех ее проявлениях.

Модернистский конфликт классического балета и современного танца, по мнению теоретика современного танца Д. Родес, скрывается не только в техническом противостоянии, двойственности хореографического мышления, но и в соотношении внешних выразительных средств и внутренних состояний современного человека. «С одной стороны – бесполое, бесформенные ангелы, бледные призраки девочек-лебедей или молодых умирающих людей с романтического балета, абсолютно сосредоточенных на вертикальности; с другой стороны – плотские женщины, крепко стоящие на полу и чьи жестикуляционные признания лишний раз доказывают, что они обладают одновременно и плотью» [5, с. 11].

В 70-е годы в терминах «балет» и «модерн» все еще существует раздвоение, но вскоре, после наступления постмодернистской творческой ориентации, стала заметной ассимиляция понятий из одной сферы в другую. Синтетические балетно-модернистские постановки почувствовали затруднения в однозначном определении для себя места с той и другой стороны. Для постмодернистского балета характерным становится философская природа синтеза телесного и духовного и, вместе с тем, «очеловечивания» героев.

Выражением подобного эстетического поворота в балетной технике стало появление следующих черт постмодернистского балета:

- отказ от фронтальности и центричности, перенос внимания на спонтанность, импровизационность;
- акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения как основных элементах танцевального языка;

– принцип обнажения физических усилий, узаконивание позатанцевальных поз и жестов с помощью таких характерных приемов, как падение, перегибы, взлеты;

– интерес к энергетической природе танца, психосоматических состояний радости, гнева, телесной истерии;

– эффект спрессовано-разряженного танца, достигается контрапунктом плавного музыкального течения и рваной ритмопластикой, вязкой, плавной, широкой траекторией и мелкой, крупно кадровой жестикуляцией;

– соединение архаичной и суперсложной техники, например, бега по кругу и ритмопластического симфонизма, сквозных лейтмотивов;

– стиль «оркестровки танцовщика», который позволяет телесной мелодии звучать и в тишине, без музыкального сопровождения [5, с. 107].

Приведенные черты в сочетании с ироничным характером постмодернизма коснулись всего спектра классического танцевального наследия от техники к драматургии и сценографии.

Постмодернизм использует все достижения культуры и искусства прошлого, отказываясь от унифицированности и традиционности в пользу эклектики и коллажа.

Постмодернистский балетный театр развивается в новом стиле, отличается от неоавангарда возвращением к красоте как к реальности, специфической гармонии.

К особенностям танца постмодерн относят:

1. Принцип «все дозволено» (эпоха субъективизма), что допускает применение любых идей.

2. Сомнения относительно принципов и истории танца модерн (на раннем этапе) и возрождение стиля и овладение наследием модерна (на более позднем этапе).

3. Поиск нулевой степени движения: наблюдение обычных движений в качестве достойного эстетического эксперимента и отрицание значимости технического мастерства.

4. Замещение художественной оценки наблюдением и анализом (понятия «хорошо» и «плохо» теряют свой смысл).

5. Стремление приблизить танец (искусство) к жизни и привлечение широкой публики (танцы на улице, исполнители не являются танцорами...).

6. Поиск недостатка эмоций самим исполнителем.

7. Выявление социальных и идеологических символов в движении тел.

8. Уход от необходимости создавать пласт лексики, репертуар и стиль.

9. Сомнения относительно ценности понятия «автор» объекта искусства.

10. Выступление: нечто большее, чем простое представление. Танцоры, актеры, музыканты и художники обладают одинаковым статусом на протяжении всего перформанса. Стираются границы между жанрами искусства.

11. Значение импровизации.

12. Изучение повторений с точки зрения композиционного метода.

Вопросы для самоконтроля:

1. Назовите факторы оказавшие влияние на развитие постмодернистских течений в хореографии?

2. Какое, по вашему мнению, определение постмодернистской хореографии наиболее широкое?

3. Охарактеризуйте основные черты постмодернистского балета?

4. Назовите особенности танца постмодерн?

Задания для самостоятельной работы:

1. Проведите письменный анализ литературы по проблеме определения сущности понятия «постмодернистский танец» в форме эссе.

Литература:

1. Васенина Е. Российский современный танец. Диалоги / Е. Васенина. – М. : Изд-во «Emergency Exit», 2005. – 268 с.
2. Гердт О. Неустойчивое равновесие : дни нидерландского танца в Москве [Текст] / О. Гердт. // Балет. – 1999. – С. 16–18.
3. Кисеева Е. В. Танец постмодерн как социокультурный феномен второй половины XX – начала XXI веков [Текст] / Е.В. Кисеева // Музыкальное искусство в современном социуме. – Ростов н/Д. : Ростовская государственная консерватория, 2014. – С. 132–148.
4. Кисеева Е.В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков [Текст] / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах : научный журнал. – 2014. – № 2. – С. 88–97.
5. Комаров Г.А. Лики зарубежной хореографии / Г.А. Комаров // Искусство театра : вопросы теории и практики : сборник статей. – Свердловск : Изд-во Уральского университета, 1989. – С. 11–15.
6. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма : монография / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 346 с.
7. Чурко Ю. Хореографическое искусство в эпоху научно-технической революции [Текст] / Ю. Чурко // Музыка и хореография современного балета. – 1987. – Вып. 5. – С. 5–28.

СТАНОВЛЕНИЕ НОВОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ XX ВЕКА

Ролан Пети

«Самый французский из французских балетмейстеров» – так называют Ролана Пети (1924 – 2010). Он снискал себе славу хореографа, который всегда делал то, что хотел. Способность создавать пластические образы на основе художественной литературы, его стремление переосмыслить классический танец в контексте современного искусства способствовали его славе балетмейстера-новатора во французском хореографическом искусстве второй половины XX века. Сам Р. Пети считал себя автором 180 балетов и хореографических композиций. Большинство из них базировались на классической хореографии, знание которой балетмейстер считал обязательным.

Ролан Пети родился 13 января 1924 года в Париже, в семье владельца небольшого бистро и с детства проявлял интерес к искусству, увлекался декламацией, рисованием, кино. Его отец, Эдмон Пети, по совету одного из посетителей своего заведения, отдал Ролана в балетную школу Парижской оперы. Р. Пети учился у известного педагога Гюстава Рико (Gustave Ricaux). Вместе с ним учились Жан Бабиле (Jean Babilee) и Роже Фенонжуа (Roger Fenonjois). Он также посещал частные уроки русских педагогов Любви Егоровой, Ольги Преображенской, мадам Рузанны. В 1940 году Ролан Пети закончил учёбу, и был принят в кордебалет Парижской оперы. Об этом периоде своей жизни Пети говорил с юмором, что «в сороковых годах единственным известным мне местом, где имелась горячая вода, были душевые Оперы» [3, с. 45].

Свою творческую деятельность Р. Пети начал тогда, когда Франция находилась под оккупацией Германии, но жизнь не остановилась. Известная танцовщица Марсель Бурга пригласила его выступить вместе с ней на концерте в

зале Плейль 3 мая 1941 года. В 1942–1944 годах он работал с Жанин Шарра (Janine Charrat), в будущем известной танцовщицей и хореографом. Их репертуар состоял из небольших балетов, концертных миниатюр и па-де-де в хореографии С. Лифаря, а также совместных постановок. «Во время оккупации, в возрасте примерно шестнадцати лет, я поставил для себя и одной своей соученицы по школе Оперы танцевальный номер, стилистически близкий к американской комедии. Я сам сочинил для него музыку и сделал эскизы костюмов, которые сшила мать партнёрши» [4, с. 234]. Это был концертный номер «Прыжок с трамплина».

В начале 1943 года, когда Р. Пети был ещё танцовщиком кордебалета, директор Парижской оперы Серж Лифарь поручил ему большую сольную партию в балете «Любовь-волшебница» на музыку М. де Фальи. В конце 1944 года администрация театра Сары Бернар решила организовать еженедельные вечера балета и предложила Ролану Пети организовать и возглавить труппу. Предложение его заинтересовало, и он расстался с Парижской оперой. В состав труппы вошли: Жан Бабиле, Жанин Шарра, Нина Вырубова, Коlette Маршан (Colette Marchand), Рене Жанмер (Renee Jeanmaire), впоследствии ставшая женой хореографа (она более известна под псевдонимом Зизи Жанмер) и др. Репертуар состоял как из фрагментов классических спектаклей, так и из новых постановок.

Первым крупным успехом Р. Пети стал балет «Комедианты» на музыку П. Анри, премьера которого прошла 2 марта 1945 года в Театре Елисейских полей. Р. Пети записал в своем дневнике 1 марта: «Я был ужасно смущен, когда на генеральной репетиции моего первого балета „Ярмарочные комедианты“ в „Театре Елисейских полей“ появились танцоры английского балета, приехавшие выступать в Париже. Все они носили мундиры, которые актерам выдавали для выступлений, и выглядели просто великолепно. По окончании балета Нинет де Валуа пришла за кулисы и объявила во всеуслышание, с кошмарным акцентом: „You are

a choreographer, my dear!“. Её сопровождала молодая балерина, которую она мне представила: Марго Фонтейн. Это стало началом нашего артистического сотрудничества и долгой, нежной дружбы» [3, с. 48].

В том же 1945 году Ролан Пети создал собственную труппу «Балет Елисейских полей». Основу репертуара составляли постановки Пети, но труппа также исполняла спектакли других современных авторов и классические постановки (фрагменты балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида»). Труппа работала не только в Париже, но и выезжала со спектаклями в Канны и Лондон. В тот период был создан балет, который составил славу Пети-хореографу. 25 июня 1946 года в Театре Елисейских полей состоялась премьера балета Ролана Пети «Юноша и смерть» по сценарию Жана Кокто на музыку И.С. Баха. В 1947 года «Балет Елисейских полей» закончил своё существование из-за разногласий, возникших между хореографом и администрацией театра.

Влияние американской субкультуры в те годы на европейские страны было огромным. Этому немало способствовали голливудские фильмы, особенно музыкальные, которые стали появляться на европейском кинорынке уже с конца 1920-х годов. Миллионы зрителей устремились в кино, где шли фильмы с участием Эла Джолсона. По воспоминаниям известной писательницы Симоны де Бовуар: «В „Поющем дураке“ Эл Джолсон пел песню „Сонни-бой“ с таким завораживающим чувством, что я, когда включили свет, увидела в глазах Сартра слезы» [4, с. 254]. Такое впечатление произвела кинолента на известного французского философа Жана-Поля Сартра. Молодых же европейских танцоров интересовала та абсолютно новая система хореографического искусства, где синкопированный ритм удачно сочетался с виртуозной работой ног. Неслучайно период с 1935 по 1945 годы называют эрой свинга.

В мае 1948 года Ролан Пети создал новую труппу «Балет Парижа», в которую вошли, кроме прочих,

Жанин Шарра и Рене Жанмер, а также звезда английского балета Марго Фонтейн (Margot Fonteyn). 21 мая 1948 года в помещении театра Мариньи был показан балет Р. Пети «Девушки ночи» на музыку Ж. Франсе, с М. Фонтейн и Р. Пети в главных ролях. Спектакль имел успех и в 1951 году был перенесён в Американский театр балета, где главную партию исполняла Колетт Маршан. В середине 1960-х годов спектакль шёл на сцене «Ла Скала» с Карлой Фраччи (Carla Fracci) и Паоло Бортолуцци (Paolo Bortoluzzi) в главных ролях. 21 февраля 1949 года, в лондонском театре «Princess Theatre» состоялась премьера балета «Кармен» на музыку Ж. Бизе с Роланом Пети и Зизи Жанмер в главных ролях. Спектакль исполнялся без перерыва четыре месяца в Лондоне, два в Париже и три месяца в США, позже неоднократно возобновлялся на разных сценах мира. В 1960 году балет был перенесён на сцену Датского Королевского балета, где главные партии исполнили Кирстен Симоне (Kristen Simone) и Флеминг Флиндт (Flemming Flindt), а позднее роль Хосе исполнял Эрик Брун (Erik Bruhn). «Кармен» Р. Пети до сих пор сохранила аромат оригинальности и новизны хореографического решения.

В 1950 году Р. Пети удостоился первого в жизни приглашения на зарубежную сцену. В Англии для труппы «Балет Сэдлерс Уэллс» он поставил спектакль «Балабиль» на музыку Э. Шабрие. 25 сентября 1950 года состоялась премьера балета Р. Пети «Пожирательница бриллиантов» на музыку Ж. М. Дамаза, где Ролан Пети и Зизи Жанмер не только танцевали, но и пели. 17 марта 1953 года в Париже, на сцене Театра Империи, состоялась премьера балета Ролана Пети «Волк». «Я ставлю спектакли большого театрального сезона в Париже. В программе – постановка балета „Волк“ по замыслу Жана Анюя на музыку Анри Дютийе. Огромный успех. Сразу по окончании сезона увожу новый „культовый“ балет в Нью-Йорк. Мы танцуем в одном из крупных театров на Бродвее...» [3, с. 156]. Большинство критиков считают исполнение партии Волка лучшей актерской работой Р. Пети.

На протяжении 1950-х гг. он больше работал в жанре мюзик-холльных представлений, ставил развлекательные программы. В 1954 году Ролан Пети женился на Зизи Жанмер. Её дар «певицы-танцовщицы» во многом определил его творческие устремления. В 1955 году Р. Пети поставил для З. Жанмер танцы в фильме Р.Э. Долана «Все сойдёт». Год спустя он работал с А. Дэкуэном над фильмом «Фоли-Бержер», где также снималась З. Жанмер.

В 1956 году Р. Пети показал «Ревю Балета Парижа», состоящее из балетных сцен, мюзик-холльных номеров и песенных скетчей с З. Жанмер в главной роли. В 1957 году он поставил для неё ревю «Зизи в мюзик-холле». И в этом же году проходит турне семейной пары по странам Европы с песенно-балетным шоу.

Через два года в Театре Сары Бернар был поставлен мюзикл «Патрон». Этот жанр все больше увлекает Р. Пети, но многоликость хореографа проявилась не только в этом. 17 апреля 1959 года Р. Пети показал на сцене театра «Альгамбра» свой первый большой балет, в котором он сам танцевал заглавную партию – «Сирано де Бержерак». Вскоре этот спектакль был перенесён в Датский Королевский балет.

11 декабря 1965 года Ролан Пети поставил в Парижской опере балет «Собор Парижской Богоматери» («Notre Dame de Paris»). Тогда же его пригласили на должность руководителя Оперы, но этот пост Р. Пети занимал не долго. В 1978 году Ролан пети перенёс свой балет «Собор Парижской Богоматери» в Ленинград, в театр им. Кирова, где роль Эсмеральды исполнила Галина Мезенцева, Квазимодо – Николай Ковмир, Фролло – Юрий Гумба. 15 февраля 2003 года в Большом театре состоялась премьера балета Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери». Премьеру танцевали С. Лунькина (Эсмеральда), Н. Цискаридзе (Квазимодо), А. Волчков (Феб), Я. Годовский (Фролло).

Балеты на основе художественной литературы, рассказанные языком танца, снискали всемирную славу Пети-хореографу. Им были пластически решены и переосмыслены

произведения А.С. Пушкина («Пиковая дама»), В. Гюго («Собор Парижской Богоматери»), Э. Золя («Нана»), Э. Ростана («Сирано де Бержерак»), П. Мериме («Кармен»), Э. Бронте («Грозовой перевал»), М. Пруста («В поисках утраченного времени») и др.

В репертуаре, который Р. Пети создавал для себя, был балет «Голубой ангел» по Генриху Манну – история немецкого «человека в футляре», который влюбился в артистку варьете Розу и стал вынужденной жертвой этой губительной страсти. Позже Р. Пети передал роли Унрата и Розы В. Васильеву и Е. Максимовой, которые с огромным успехом исполнили их в Париже в 1987 году, во время гастролей Марсельской труппы. В дневнике Р. Пети записал: «Репетирую „Голубого ангела“ с Васильевым и Максимовой. Они будут танцевать этот балет поочередно у меня и у Кальфуни в Париже. Он безумно талантлив. Но я никак не могу понять, почему все русские танцовщики... не способны отнестись к своим ролям как к лёгкой импровизации, и это при том, что они обладают хорошо развитым чувством юмора. Все, что они делают, чересчур серьёзно, чересчур прилежно» [3, с.59].

23 февраля 1967 года Р. Пети поставил на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден» балет «Потерянный рай», где главные партии исполнили Марго Фонтейн и Рудольф Нуреев. Работа шла трудно, и первой причиной было не частое появление на репетициях Р. Нуреева. Р. Пети решил сломать романтический образ исполнителей главных ролей. В этом балете было необычно все: электронная музыка Мариуса Констана, декорации в стиле поп-арт, новый пластический язык. «На премьере, в конце первого акта, после долгой разминки, состоящей из очень простых па, которые он ускоряет с каждой секундой, Нуреев буквально ныряет в огромный портрет Марго, причём не куда попало, а прямо в рот, для чего ему пришлось хорошенько прицелиться. Две-три бесконечные секунды спустя после этого пируэта весь зал поднялся аплодировать своему идолу. Успех несомненный» [3, с. 195]. В 1972 году Ролан Пети стал руководителем

Балета Марсея. Труппе было предоставлено помещение спортивного зала на три тысячи мест. Для премьеры был поставлен спектакль-балет о В.В. Маяковском «Зажгите звезды!». Неслучайно после него коллектив в шутку называли «красным балетом Марсея». Так начался марсельский период в творчестве Р. Пети. В 1978 году Пети поставил для Михаила Барышникова «Пиковую даму». Успех был огромный. После Марсея Михаил Барышников танцевал этот балет в Париже и Нью-Йорке.

В 1980-е годы ведущей балериной марсельской труппы стала бывшая этуаль Парижской оперы Доминик Кальфуни (Dominique Khalfouni), для которой Р. Пети в 1986 году поставил балет «Моя Павлова». В начале 1990-х годов Ролан Пети пригласил в театр звезду Кировского театра Алтынай Асылмуратову, для которой он в 1997 году поставил новую версию балета «Лебединое озеро». У Пети нет того трепетного отношения к балетам П.И. Чайковского, какое есть по традиции в России. В «Лебедином озере» он впервые вывел на балетную сцену лебедей-мужчин. В партитуру «Щелкунчика» неожиданно включил малоизвестную музыку писателя Э.Т.А. Гофмана, на сюжет которого и было написано либретто балета, а также сочинил джазовую импровизацию на тему П.И. Чайковского с использованием чечётки. Оригинальна и его версия «Спящей красавицы». Р. Пети перенёс действие в начало XX века, решая образ Короля в манере Чарли Чаплина, а роль феи Карабосс поручил Зизи Жанмер.

В 1997 году из-за разногласий с администрацией Р. Пети покинул пост руководителя «Балета Марсея». Его преемницей стала бывшая этуаль Парижской оперы Мари-Клод Пьетрагала (Marie-Claude Pietragalla).

В 2001 году Ролан Пети поставил «Пиковую даму» в Большом театре. Спектакль вошёл в программу, состоящую из двух постановок, вторая – «Пассакалия» на музыку А. фон Веберна, поставленная для Парижской оперы в 1994 году. Особый успех в России выпал на долю новой

версии «Пиковой дамы». В первом спектакле главные партии исполнили Светлана Лунькина и Ян Годовский, во втором – Николай Цискаридзе, Илзе Лиела и Светлана Лунькина. За балет «Пиковая дама» Ролан Пети был награждён Государственной премией Российской Федерации и стал первым иностранцем, удостоенным высокой награды России.

С Россией у Р. Пети сложились плодотворные взаимоотношения. Его спектакли шли в главных театрах страны. В 1998 году он перенёс на сцену Мариинского театра свои балеты «Юноша и смерть» и «Кармен». Для премьеры «Кармен» театр подготовил два дуэта: Диана Вишнева – Фарух Рузиматов и Алтынай Асылмуратова – Ислом Баймурадов. В Большом театре были поставлены балеты: «Гибель розы» (1973), «Сирано де Бержерак» (1988), «Пиковая дама» (2001), «Пассакалия» (2001), «Собор Парижской Богоматери» (2003). 30, 31 октября 2004 года в Москве, на Новой сцене Большого театра, была показана программа «Ролан Пети рассказывает». Хореограф рассказывал о своей жизни, а участники труппы «Сюрен Жан Вилар», Лючия Ла-карра, Николай Цискаридзе и Илзе Лиела танцевали отрывки из его произведений.

В истории хореографии XX века Ролан Пети останется как балетмейстер, который создал свой собственный индивидуальный танцевальный язык. Его не интересовали традиционные танцевальные «раги», он смешивал классический танец с новациями современной хореографической мысли, добавляя в сложившийся коктейль чувственность и некий внутренний психологизм. Известные сюжеты он тоже трактовал по-своему, да и музыку использовал так, как считал нужным для своих хореографических творений. Его стиль чётко и афористично был охарактеризован балетным обозревателем газеты «Коммерсантъ-daily» Татьяной Кузнецовой. Она назвала Р. Пети «парижский гамен в лохмотьях академизма». Его стиль стал ярким выражением умонастроений и культурных тенденций второй половины XX века. «Чтобы стать хореографом, нужно сначала овладеть знанием танца, таким же

основательным и прочным, каким бывает рабочий инструмент в руках мастерового. Затем следует превратить его в скрипку Страдивари, которая позволяет вам создавать произведения искусства. И наконец, попытайтесь добиться славы, то есть божественной мудрости», – записал в своём дневнике Ролан Пети [3, с. 119].

Заслуги балетмейстера были отмечены на его родине, во Франции. В 1965 году он стал офицером национального ордена «За заслуги в области литературы и искусства», в 1974 году – кавалером ордена Почётного легиона. В 1975 году получил главную Национальную премию Франции в области литературы и искусства. В 1981 году в Дании Р. Пети был удостоен премии Августа Бурнонвиля.

Морис Бежар

Морис Бежар (фр. Maurice Béjart, настоящее имя Морис-Жан Бержé (фр. Maurice-Jean Berger) (1927 – 2007) – одна из сложных и противоречивых фигур в современном хореографическом искусстве. То, что делал Бежар, было созвучно эстетике и вкусам XX века. Название его труппы «Балет XX века» казалось претенциозным. Но, как показала жизнь, это название стало символичным, оправдав себя. 23 ноября 2007 года министр культуры Франции Кристин Альбанель в официальном заявлении по случаю смерти Бежара говорила о том, что «не только Франция, но и весь мир потерял великого художника и артиста в лице Мориса Бежара. Мы потеряли одного из величайших хореографов нашего времени, одного из самых известных и наиболее уважаемых...».

Творческое кредо Бежара – это раскрытие неких универсальных первооснов танцевального искусства всех стран и различных народов. Отсюда его интерес к хореографическим культурам народов Востока и Африки, который позднее вылился в ряд интереснейших постановок на балетной сцене. По мнению Бежара, танец должен выражать всю сложность духовной жизни времени, его надо насытить мыслью,

привлекая этим самую разную аудиторию. Именно Бежар начал проводить балетные представления на стадионах, привлекая молодёжную аудиторию. Вместе с тем Бежар был способен создать «зашифрованный» спектакль, полный мистики и закодированной информации, понятной избранным. Ипостась «двуликого Януса» всегда привлекала маэстро и неслучайно проявилась в его последнем балете «Искусство быть Дедом». Его последние планы были связаны с работой над постановкой балета по произведениям Льва Толстого.

«Возмутитель балетного классицизма» родился 1 января 1927 года в Марселе в семье известного французского философа Гастона Берже. Берже был основателем общества философских исследований, в его доме бывали известные писатели и философы, встречи с которыми стали частью детства Мориса. Он много времени проводил в огромной библиотеке отца, интересовался изданием философского журнала и много читал. Все это наложило отпечаток на всю последующую жизнь хореографа.

В творчестве Мориса Бежара всегда было уважение к человеческой мысли, некий философский подтекст пластической мысли. Он был увлечён философскими системами Востока, его творчество в какой-то мере стало синтезом европейской и восточной мысли. И это было открытием новых страниц в развитии хореографического искусства в целом. Интересен и тот факт, что среди родственников Бежара есть дальние предки из Сенегала. «Я и сегодня продолжаю гордиться своим африканским происхождением. Уверен, что африканская кровь сыграла определяющую роль в тот момент, когда я начал танцевать...» [1, с. 112]. Возможно, это сыграло определяющую роль не только в занятиях танцами, но и в том стиле, который был избран балетмейстером, – эклектике, пронизывающей классический танец.

Морис Бежар начал заниматься танцами в 13 лет, но ещё раньше был увлечён драматическим театром.

В 1944 году М. Бежар дебютировал как танцовщик в труппе марсельской Оперы. В 1945 году в Париже он брал

уроки классического танца у Лео Статса, Л.Н.Егоровой, мадам Рузанны. Его первая балетмейстерская постановка – классическая композиция на музыку С.В.Рахманинова и Ф.Шопена под названием «Маленький паж» для концерта Жана Лорана в Руане в 1946 году.

Конец 1940 – начало 1950-х годов – это работа в труппе Ролана Пети, совместные выступления с известными балеринами – Соланж Шварц, Иветт Шовире, Жанин Шарра, Эльзой-Марианной фон Розен, ангажемент в английскую труппу «Интернейшенл балле Инглсби», работа с Биргит Кульбе в Стокгольме (1950 – 1952), потом год военной службы (1952). В 1953 году Бежар создал свою собственную труппу «Романтический балет», которая чуть позже была переименована в «Балле де л'Этуаль».

В 1955 году М. Бежар поставил балет «Симфония для одинокого человека» на музыку П. Шеффера и П. Анри. Эта постановка не только провозгласила новый подход к танцу, но и стала отправной точкой карьеры М. Бежара как хореографа. Одиночество, загнанность человека, трудность общения, непонимание – вот суть спектакля. Тогда же впервые был брошен вызов традициям сценографии – на сцене не было ничего, кроме нескольких свисающих с колосников канатов. Позднее появился чёрный задник и свет, многое решающий в сценографическом оформлении. Никакой помпезности, рисованных задников, великолепия роскоши, как в эпоху барокко. Несмотря на то, что зрительный зал театра «Балле де л'Этуаль» вмещал небольшое количество человек, о балете заговорили, и интерес к нему был так велик, что спектакль продержался в репертуаре М. Бежара до 1964 года. Сам мэтр выступил в нем более 800 раз. А в 1984 году балет был специально восстановлен для солиста Парижской оперы Патрика Дюпона. Неординарность и оригинальность постановки нисколько не потускнели со временем.

«Балле де л'Этуаль» просуществовала до 1957 года. За четыре года М. Бежар поставил «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Шопена (1953), «Укрощение строптивой» на музыку

Д. Скарлатти (1954), «Красавицу в боа» на музыку А. Россини (1955), «Путешествие к сердцу ребёнка» П. Анри (1955), «Таинство» П. Анри (1955), «Прометей» Г. Оана (1956), «Танит, или сумерки богов» Г. Оана (1956). В эти годы М. Бежар выступал не только как постановщик, но и как танцор. Особым успехом пользовался «Прометей». За этот спектакль М. Бежар получил премию критики. О нем заговорили в профессиональных кругах, его работы заинтересовали зрителей, последовали приглашения из других стран на гастроли.

В конце 1957 года на смену «Балле де л'Этуаль» пришла труппа «Балле-театр де Пари». Коллектив был представлен премьерными работами – «Чужой» Вилла Лобоса, «Пульчинелла» Д. Мийо и «Концерт» Д. Мийо. В следующем году последовали еще две премьеры – «Круг» на музыку И.С. Баха и П. Анри и « Орфей» П. Анри. Для М. Бежара ритм два-три премьерных балета в год был привычен и естественен. Заканчивая одну постановку, он уже думал о другой.

Те работы, что Бежар делал и в «Балле-театр де Пари», и в «Балле де л'Этуаль» были пробными шагами на подступах к большему, что позднее поразит публику новизной идеи и откровениями в поисках души и жеста. «Море» Ж. Бинера, «Равновесие» Н. Брилла, «Знаки» П. Анри были поставлены в 1959 году. «Весна священная» – постановка этого же года – открыла новую страницу в жизни М. Бежара.

8 декабря 1959 года на сцене брюссельского театра «Де ла Монне» прошла премьера «Весны священной» И.Ф. Стравинского. Спектакль был принят настолько восторженно, что сразу же поставил имя М. Бежара в ряд балетмейстеров, чье творчество заслуживает пристального внимания. «Весна священная» стала символом нового в современной хореографии. Владимир Васильев, известный советский танцовщик, отмечал, что спектакль Бежара – «лучшее выражение музыки И. Стравинского в балете. Не узко национальное, русопятое решение, а глобальное, космическое... Разговор о зарождении жизни, инстинктах и чувствах» [4, с. 203].

Премьера «Весны священной» стала своеобразным символом, открывшим миру хореографа, чей творческий путь явил много нового в мире хореографического искусства, снискав М. Бежару всемирную славу.

В 1960 году Морис Бежар принял предложение директора брюссельского Театра де ла Монне Мориса Гюисмана обосноваться в Бельгии. Хореографу предоставлялась возможность создать свою балетную труппу и быть при этом на полном муниципальном обеспечении. Во Франции не нашлось никого, кто бы предоставил М. Бежару подобные условия работы. Молодой хореограф переехал в Бельгию, в Брюссель, здесь и появился на свет «Балет XX века». Будучи интернациональной по составу исполнителей, его труппа на протяжении двадцати семи лет оставалась представителем бельгийского искусства. Её создание было подготовлено самим временем, и первые выступления проходили с таким же аншлагом, с каким проходят и сегодня. Тогда М. Бежар сумел ответить на ожидания зрителей 1960-х годов.

В Брюсселе появились спектакли, которые снискали М. Бежару мировую славу: «Весна священная», «Свадебка», «Жар-птица», «Байка про лису», «Петрушка» (с участием Владимира Васильева), «История солдата», «Concerto en re» - все на музыку Игоря Стравинского, «Болеро» Мориса Равеля, «Зелёная королева» Пьера Анри, «Девятая симфония» Людвиг ван Бетховена, «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза, «Песня странствующего подмастерья» Густава Малера (с участием Рудольфа Нуреева), «Нижинский, клоун Божий» на музыку Пьера Анри и Петра Чайковского (с участием Хорхе Донна), «Айседора» (с участием Майи Плисецкой), «Жизнь» на музыку Иоганна Себастьяна Баха (с участием Жана Бабиле), «Саломея» Рихарда Штрауса и др.).

В 1988 году М. Бежар стал инициатором проведения в Лозанне конкурса молодых хореографов и танцовщиков. Сегодня это чуть ли не самый известный профессиональный конкурс Европы, признание которого обеспечивает лауреатов выгодными контрактами. Но тогда конкурс только начинался.

М. Бежар выдвинул собственный приз лучшему балетмейстеру, но выбрать было не из кого, и потому Бежар наградил своей премией пять балетмейстеров, участвовавших в гала-концерте.

В Лозанне в 1992 году Морис Бежар открыл школу «Рудру», которая основывалась на тех же принципах, что и созданная им ранее в Брюсселе в 1970 году школа «Мудра». В 1977 году в Даке работала еще одна школа М. Бежара под названием «Ателье». Сочетание классического танца, восточной философии и своеобразной лексической техники, созданной самим Бежаром, лежит в основе его педагогической методики. Все танцовщики труппы воспитывались в единой танцевальной манере, что позволяло назвать труппу собранием солистов. Звездой «Bejart Ballet Lausanne» и заместителем директора стал ведущий солист труппы Жиль Роман.

Ведущим танцовщиком труппы Бежара был аргентинец Хорхе Донн (исп. Jorge Donn) (1947 – 1992). Он танцевал главные партии почти во всех постановках маэстро. М. Бежар считал, что Хорхе Донн устанавливает поистине мистический контакт с публикой, неся в своих выступлениях сильнейший энергетический заряд. М. Бежар говорил, что хореография – дело двоих, как в любви, что произведение существует благодаря танцовщику. Хорхе Донн рано ушёл из жизни, его памяти маэстро посвятил балеты «Дом священника», «Балет ради жизни», «Танго, или Роза для Хорхе Донна».

Сделав ставку на танцовщиков, М. Бежар опроверг миф о том, что балет создан для балерин. Его попытки обновить танцевальную лексику существенно развили и продвинули современный танец, расширив тем самым не только круг тем, но и пластические возможности танцовщика. В его творчестве явно просматриваются идеи и художественные тенденции модернизма, соседствующие с эротикой и символами Фрейда. Если в творчестве Дж. Баланчина всегда была главной танцовщица, то М. Бежар значительное внимание уделяет мужскому танцу. Неслучайно у него есть целый ряд поста-

новок исключительно для мужчин-танцовщиков с использованием их пластических возможностей.

Отделить биографию хореографа от его творчества невозможно. Его постановка балета «Щелкунчик» построена как воспоминание об отце-философе, учившем маленького Мориса думать, и о рано умершей матери (1998). Работая в Лозанне, Бежар ставил балеты, посвящённые близким для него людям: в честь отца – «Внезапная смерть» (1991), Барбары и Жака Бреля – «Свет» (2001).

«Балет XX века» с гениальным танцовщиком Хорхе Донном в 1978 году перевернул сознание российских профессионалов танца и балетоманов. Труппа М. Бежара гастролировала в России первый раз в Москве по приглашению Министерства культуры СССР. М. Бежар приезжал лично на приём к министру культуры П.Н. Демичеву договариваться о гастролях, купив специально для встречи представительный костюм. Были выбраны для показа: «Весна священная», «Петрушка», «Жар-птица», «Ромео и Юлия» и «Девятая симфония» Л. Бетховена. Особый успех сопутствовал «Весне священной». Её особый пластический ритм, иное, чем у И.Ф. Стравинского, прочтение либретто были похожи на пластическую революцию, эквивалентную музыке.

Следующие гастроли труппы М. Бежара – теперь уже «Балле де Лозанн» – прошли в 1998 году в Москве и Петербурге. М. Бежар привёз балеты «Мальро, или Метаморфозы богов» и «Дом священника не потерял своего очарования, а сад – своего великолепия...». Последний спектакль был посвящён знаменитому певцу Фредди Меркьюри и другу Бежара – танцовщику Хорхе Донну, умершим от СПИДа. Костюмы к спектаклю создал Джанни Версаче. Это была одна из последних театральных работ известного кутюрье.

«Метаморфозы богов» были показаны в Москве в Большом театре 15 и 16 апреля, в Кремлёвском дворце 17 и 18 апреля прошёл «Дом священника». Спектакли вновь уди-

вили искушённую российскую публику, были интересны профессионалам. Можно было поразмышлять над необычностью соединения различных стилей, где с лёгкостью соседствовали классика и авангард, и удивиться режиссёрской и хореографической изобретательности. Современность М. Бежара будоражила фантазию, но по-прежнему его творчество было доступно столичному зрителю.

В декабре 2002 года Морис Бежар вновь приезжал в Россию. Пресс-конференция, посвящённая гастролям в Москве балетной труппы Мориса Бежара «Veart Ballet Lausanne» с программой «Морис Бежар – The Best Of», прошла в гостинице Marriott Grand Hotel 6 декабря. В ней участвовал лишь сам маэстро, ограничив время общения с журналистами 30 минутами. В приветственном слове Морис Бежар заявил, что приезд в Москву для него – большое счастье.

7–8 декабря в Кремле были показаны балеты на музыку Игоря Стравинского («Концерт для скрипки» и «Жар-птица»), балет «Брель и Барбара» на музыку французских шансонье и «Болеро» Мориса Равеля. Комментируя программу, Бежар обратил особое внимание на два балета на музыку И.Ф. Стравинского. Сила русской души – вот, что двигало им при работе над этими балетами.

«Брель и Барбара» – новая постановка, посвящённая друзьям Бежара, певцам-шансонье Жаку Брелю и Барбаре. А вот «Болеро», которое завершало программу и известно московским балетоманам, было представлено в новой интерпретации мастера. По его мнению, в этом балете центральной фигурой может быть как мужчина, так и женщина, но хореография при этом не изменится. Балетоманы увидели обе версии: в один из вечеров «Болеро» танцевал Октавиус Стенли, женский вариант постановки представила испанка Элизабет Росс (она же исполняла партию Барбары).

У Мориса Бежара был удивительный дар искусного сплетения двух танцевальных культур – классического и танца модерн. Его композиции изысканы, в них блистательно

сочетаются нежные адажио, строгие дуэты, камерные трио. Приехав в Москву осенью 2006 года, М. Бежар представил изумительную программу, состоящую из трёх новых балетов и известной постановки «Адажиетто» под общим названием «Избранное».

Творчество М. Бежара представило принципиально новое решение ритмических и пространственных задач, привнесло элементы драматической игры, создав действительно динамичный синтетический танцевальный театр. Вместе с ним зрители обращаются к древностям Индии, древним японским легендам и мифам о нибелунгах. Он мог соединить музыку А. Моцарта с аргентинским танго, на необычной площадке – в здании бывшего вокзала – поставить балет о французской революции 1789 года. Только М. Бежар мог поставить балет «Заратустра» по творчеству Фридриха Ницше, одного из любимых своих авторов. Премьера прошла 21 декабря 2005 года в Лозанне.

Искусство М. Бежара эклектично и полифонично одновременно. Он смело смешивал в своих постановках разные жанры театральных искусств, мог собрать в одном спектакле разностилевую музыку, объединял классический танец и танец модерн, приправляя острой смесью восточного фольклора. М. Бежар демократизировал балет, выведя его на городские площади и стадионы. Благодаря его упорству, балет стал доступен и понятен широким массам. Феномен М. Бежара – это полная творческая и духовная свобода, подвластная только гениям.

Как память о М. Бежаре, парижское издательство «Hugo et Cie» выпустило альбом «Танец, увиденный Морисом Бежаром и Коlette Массон». В сборнике собраны 300 фотографий, ранее представленных на различных выставках во Франции и других странах. Это фотолетопись творчества Мориса Бежара, которого Коlette Массон снимала в течение 40 лет. Альбом стал данью памяти великому мастеру, так щедро обогатившему танцевальное искусство XX века.

Каролин Карлсон

Каролин Карлсон (Carolyn Carlson) (род. в 1943 г.) – легендарный балетмейстер в истории современного танца Европы. Она живёт и работает во Франции, считая себя французским балетмейстером. Её родители – финны – эмигрировали в Америку, и там Каролин училась классическому танцу. Её приняли в труппу Элвина Николаи, где она стала ведущей танцовщицей. За семь лет работы в труппе К. Карлсон станцевала все главные партии репертуара, много гастролировала, а в 1968 году на Международном фестивале танца в Париже была отмечена как лучшая танцовщица.

В 1971 году Каролин Карлсон переехала в Париж и поступила в труппу Анны Беранже. Её первый балетмейстерский опыт состоялся в этой труппе и стал настолько интересен, что был показан на Авиньонском фестивале в 1972 году.

Рольф Либерман в 1974 году пригласил её в Парижскую оперу в качестве хореографа, а в 1975 году предложил возглавить группу театральных исследований Парижской оперы. За 1974–1980 годы К. Карлсон поставила 25 спектаклей – самых разных по эмоциональному накалу и хореографической наполненности: «Плотность 21,5», «Архитекторы: такой, этакый и другой», «Трио», «Медленно, тяжело и подавленно» и др. Начиная с 1974 года, Каролин Карлсон проводит мастер-классы в ротонде Оперы, преподаёт в Париже, Анжэ, Вене, миланском театре Пикколо, Бользано, Турине, в театре М. Бежара в Лозанне. Она «занималась с моими учениками и поставила с ними спектакль. Я в это время был с труппой на гастролях, и, зная, что она не любит гостицы, предложил ей остановиться у меня. Вернувшись, я нашёл её записку: „Морис, I love your school. I love your dancers“» [1, с. 134].

У К. Карлсон своя методика преподавания и подготовки танцовщика для работы в современном хореографическом произведении. «Танец не означает ничего, если он не передается от человека к человеку. В классе я занимаюсь техникой,

импровизацией и композицией. Обычно, когда я начинаю работать, у меня есть пластическая идея, она становится темой моего урока, а потом артисты начинают импровизировать» [2, с.35]. Импровизационное начало – это то, что служит краеугольным камнем системы подготовки танцовщика, способного работать в современной стилистической манере.

В 1980–1985 годах К. Карлсон продолжает работать как балетмейстер в Венеции, в Театре Ла Фениче. А с 1985 по 1991 годы она снова в Париже, где началась её плодотворная деятельность в Театре де ла Виль. Самые известные работы тех лет – «Темнота» и «Тихие воды». В 1991–1992 годах Каролин Карлсон жила и работала в Финляндии. В 1994 году она создала «Ателье де Пари – Каролин Карлсон» вместе с П. Барнье. Оно является одновременно хореографической труппой и центром мастер-классов.

У К. Карлсон свой взгляд на развитие современного хореографического искусства. Она сочиняет фрагментами. Причём за основу берет не конкретную историю, а некий поэтический образ или его эмоциональное ощущение. Именно последнее она считает главной тенденцией в развитии современного искусства рубежа XX–XXI веков. Вторая половина XX века отмечена большим интересом деятелей европейского искусства к восточной философии. Её самоуглубленность и уравновешенность дополняют стремительный бег европейской мысли, внося в неё некий порядок и смысл. Не избежала этого влияния и Каролин Карлсон. Она увлечена дзен-буддизмом и это находит отражение в её хореографических работах. Мгновенное просветление, рождение истины в круговом пути мироздания, по мнению К. Карлсон, очень близко современному хореографическому искусству. Танец – явление мимолетное, он рождается, умирает, появляется вновь. Вторая сторона – это зритель. Его ассоциации должны быть сугубо личными, не навязанными извне.

Импровизация на сцене и в зале одновременно – вот то, к чему стремится в своих работах Каролин Карлсон. Пример

тому – спектакль «Тигры в чайном домике», который был показан в Москве в 2007 году. Это бенефис трёх танцовщиков, одетых в черно-белые шелка. Их чаепитие как ритуал тигра, готового к прыжку, а может быть движение к вечности. Постановка необычна не только своей хореографией, но и ощущением себя в вечности пространства. Спектакль интересен не только своим пластическим решением, но и музыкальным оформлением – миксом гонга, барабанного боя, собачьего лая и мелодичного звучания. К. Карлсон смело вводит в кантилену повествования пластические проявления восточных единоборств, считая их интересными не только с точки зрения трансформации в области хореографического искусства, но и полезными для танцовщиков. Единоборства способствуют внутренней концентрации, что немаловажно для исполнительских возможностей танцоров. Неслучайно спектакль «Тигры в чайном домике» родился из уроков, которые танцовщики посещали в «Ателье» Каролин Карлсон. Объединение их в одном спектакле дало не только интересный пластическо-эмоциональный спектакль, но и позволило каждому из трёх станцевать своё соло, оставив в нем возможности для импровизационного начала.

«Я постоянно борюсь с ускользящим временем. Когда в танце делаешь какой-то жест, он исчезает, а на бумаге можно его оставить... Мне нравится начинать с пустого места, чтобы все – музыка, танец, сценография – возникло впервые. Правда, в Парижской опере я ставила большой спектакль на музыку Баха. Бах из тех композиторов, которые всегда первые» [2, с. 35]. Творческий постулат художника, пишущего сегодняшнее полотно хореографической мысли, в этих словах выражен достаточно чётко. Стихи в стиле хокку и рисунок – все это служит дополнением к облику хореографа, который, по его собственным словам, воплощает многие ипостаси – матери, балетмейстера, педагога, танцовщицы.

Сегодня Каролин Карлсон – автор свыше 70 хореографических произведений, исполнявшихся по всему миру. В ряду многочисленных премий Каролин Карлсон – премия

«За достижения в музыкальном искусстве», титул Рыцаря ордена Искусства и литературы, звание рыцаря Почётного легиона. Франция по заслугам оценила творческую деятельность балетмейстера. Россия тоже признала вклад К. Карлсон в мировое искусство, присудив ей приз «Бенуа де ла данс» в хореографической номинации за балет «Символы», поставленный в Парижской опере в 1997 году.

Вопросы для самоконтроля:

1. Назовите первый успешный балет Р. Пети?
2. Назовите балеты Р. Пети, поставленные на основе художественной литературы?
3. Как искусствоведы определяют стиль М. Бежара?
4. Назовите первую балетную постановку М Бежара?
5. В чем заключается особенности пластического языка К. Карлсон?

Задания для самостоятельной работы:

1. Разработайте творческие анкеты в соответствии библиографическим данным.
2. Составте письменное сообщение по творчеству одного из хореографов (Р. Пети, М. Бежар, К. Карлсон).

Литература:

1. Бежар М. Мгновение в жизни другого. Мемуары : [пер. с фр.] / М. Бежар. – М. : В/О Союзтеатр, 1989. – 238 с.
2. Наборщикова С. Каролин Карлсон : Мир движется по кругу [Текст] / С. Наборщикова // Балет. – 2007. – № 1. – С. 34–35.
3. Пети Р. Я танцевал на волнах : [пер. с фр.] / Р. Пети. – М. : Флюид, 2008. – 351 с.
4. Чепалов А.И. Хореографический театр западной Европы XX ст. : монография / А. И. Чепалов; ХДАК. – Харьков : ХДАК, 2007. – 344 с.

СВОЕОБРАЗИЕ СТИЛЯ ХОРЕОГРАФОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Иржи Килиан

Иржи Килиан (чеш. Jiří Kylián) (род. в 1947 г.) – хореограф, представивший своё видение современного искусства второй половины XX века. Он трансформировал каноны классического танца, создав свой хореографический стиль. Танцы не в музыку, а под музыку – вот суть его эстетических размышлений. Сама идея не нова. Её обнародовал ещё Фёдор Лопухов – балетмейстер-новатор в 1920-е годы. Но, как показала практика, далеко не всем хореографам подвластно глубинное аналитическое размышление о духовной и философской сущности музыкального произведения, выбранного для хореографической постановки. Иржи Килиана интересует именно духовная суть музыкального произведения, которая диктует ему возможности хореографического воплощения. Музыкальное произведение выступает не только как духовная суть, но и как сценический декоратор. В этом пространстве зритель имеет возможность созерцать непрерывность поисков хореографа, осмысленную витиеватость его парадоксального танца.

Творчество Иржи Килиана – абсолютно неизведанное пространство. Чех по происхождению, он всю свою творческую жизнь работает в Нидерландах, став классиком современного танца этой страны. Труппа «Нидерландский танцевальный театр» (Nederlands Dans Theater) была основана в 1959 году в Гааге. Её основу составляли артисты, вышедшие из состава Нидерландского балета. Их выученность как классических танцовщиков и определила направления художественно-эстетических исканий в области хореографического искусства. Обратившись к американскому танцу модерн, труппа постаралась разрушить границы между этим направлением и классическим танцем. Были освоены обе школы и начались поиски возможности взаимодействия и

взаимопроникновения обеих танцевальных систем. На этой основе строился свой индивидуальный репертуарный план.

Свою первую постановку для труппы И. Килиан сделал в 1973 году. С 1975 года он работает в театре постоянно. За это время было поставлено около 50 спектаклей, создан интересный театральный коллектив. Сегодня всемирно известную «Основную группу» (НК 1) дополняют молодая, экспериментальная компания из танцоров 17–22 лет (НК 2) и группа зрелых танцоров/артистов после 40 лет (НК 3), которые имеют свой собственный репертуар, отражающий конкретные качества жизни определённого времени. В совокупности они представляют собой организацию под названием «Nederlands Dans Theater». «Три измерения жизни танцора», – как сам И. Килиан любит про них говорить. Такой театр даёт танцовщикам возможность максимальной реализации, юниоры и ветераны, перешагнувшие 40-летний рубеж, – далеко не статисты. Например, отмечая сорокалетний юбилей театра и четверть века на посту его художественного руководителя, хореограф отвёл роли в праздничном представлении артистам в возрасте от 18 до 63 лет.

С середины 1980-х годов у И. Килиана изменилась точка художественного зрения и стиля. Он больше повернулся к абстракции и сюрреалистическим образам: «Чёрное и Белое», «No More Play», «Маленькая смерть», «Сарабанда», «Падение ангелов», «Место нахождения Неизвестно», «Сладкие сны». Особо можно отметить его видение танца, отражающего эстетику Японии, в его версии сказки «Кагуя – Принцесса Луны».

«Иржи Килиан – то, каков Запад на самом деле. Без шелухи масскультуры и без наших иллюзий. Глубокое свободное движение, движение волны, которая не враждебна пловцу, но и не друг ему. Люди – как камешки на песке, этот мотив повторяется у Килиана снова и снова. Правила игры существуют, но фигуры могут быть сметены с доски океанской волной...» [3, с. 324]. В этом образном мнении А. Гордеевой заключена особая суть эстетики творчества И. Килиана –

непредсказуемость пластической кантилены и всевластная сила музыкального образа где-то на глубинном подсознании своего ощущения мира искусства. Неслучайными в этой связи представляются цветовые гаммы сценографического решения – зелёный и темно-синий – цвета свободы и взаимозависимости.

И. Килиана считают классиком в современном европейском танце. Его время – вторая половина XX века – эпоха постмодерна, в начале нового столетия продолжает своё шествие. После создания, в течение многих лет, уникального и очень личного стиля в хореографии – И. Килиан всё ещё ищет вдохновения из других источников, для изучения новых задач и границ, которые ему необходимо преодолеть. Даже смерть по И. Килиану – это страна, куда не уходят, а возвращаются. Соединяя пантомиму и акробатику, художник словно хочет придать и нашим мыслям чуть больше смелости. А может, уверенности в том, что не в согласии, а только в споре гибких тел может родиться танец – витиеватый, но осмысленный; парадоксальный, но безупречный.

Эстетика танца Иржи Килиана приобретает ярко выраженные индивидуальные черты: строгий лаконизм, напевность и широта линий, полиритмичность гармонии, сентиментальная грусть в выражении мысли, богатство пространственных композиций, неожиданная сочетаемость движений, превращающая танец в музыку. Творчество Килиана сложилось в 1970–1980-е годы. По сути в Гааге был создан собственный авторский театр. Это главное, что характеризует современную хореографию сегодня. Свои авторские театры были у Мориса Бежара, Ролана Пети, Пины Бауш, Джорджа Баланчина. В этих театрах присутствовали постановки других хореографов, но основной эстетический тон, стилистику труппе задавали работы собственного художественного руководителя. Авторский театр – эта главная стилистическая черта искусства эпохи постмодерна.

Вторая особенность заключена в том, что никакая школа не способна выполнить все задачи, которые выдвигает

конкретный авторский стиль. Потому «доформирование» артистов-единомышленников происходит непосредственно в коллективе театра при встрече с репертуаром или в контакте с самим автором.

NDT (Нидерландский театр танца) выступал в Москве в конце 1990-х годов. И. Килиан показал два своих коротких балета – «Маленькая смерть» (1991) и «Шесть танцев» (1986). Это разные по стилистике, смысловой нагрузке и даже по атмосфере спектакли, оба на музыку В.А. Моцарта. Эффектные и небольшие, не более 20 минут каждый, балеты И. Килиана захватывают зрителя. В них чередуются ирония, смех, подчас гротесковый, с глубокими раздумьями о природе человеческих чувств. Один – «Шесть танцев» – очень смешной, построенный на каламбурах, высмеивающий штампы – балетные и куртуазные из далёкого галантного века. Другой – «Маленькая смерть» – глубокий, медитативный; шесть пар – шесть разных типов любовных отношений. Нежность, взаиморастворение, страсть – все читается в танцевальных образах. Подчёркнутая эротика уравнивается одухотворённой, устремляющейся в сферу духа музыкой В.А. Моцарта. Получились два диаметрально противоположных произведения, которые показывают две грани одного мира, уравновешенного возвышенными идеями и бытовыми мотивами. Ставя эти спектакли, И. Килиан искал в музыке В.А. Моцарта не столько пластическую подсказку, сколько возможности познания «своего Моцарта» в его высоком духовном начале. Может быть, потому балеты получились как своего рода осознание мира красоты в его божественном начале.

Здесь стоит вспомнить о концепции Альфреда Шнитке о деградации духовного начала в музыке, согласно которой первый этап музыкальной истории – это время чистого, божественного искусства, ярчайшими представителями которого являются В.А. Моцарт и И.С. Бах. Позднейшие композиторы – создатели демонической музыки, также уводящей в иное пространство, но весьма непросветленного характера. Если руководствоваться этой идеей, то, безусловно,

божественная музыка В.А. Моцарта будет сильно контрастировать с современной хореографией, весьма далеко выходящей за рамки понятий «высокого» и «классического». Именно поэтому необходимо было найти тот пластический язык, который не противоречит музыкальной теме, а напротив, оживляет её и вводит в актуальное для современников пространство. Только вот результат этой попытки совершенно противоречит логике и внутреннему посылу спектакля, так как основой постановки являются не злободневные «социальные» или «политические», а вечные вопросы. Вот тело актёра, обречённое со временем на уничтожение, а вот музыка, уже пребывающая в вечности. И только в «сегодня» они соприкасаются. Ритм постановки дополняет музыку В.А. Моцарта в этой сценической вариации и придаёт её восприятию новое измерение. В противоречие классическому балету, где актёры обречены на молчание, множество звуков, издаваемых танцорами, создают параллельную историю – и только иногда в едином звучании они находятся на одной волне. И если музыка В.А. Моцарта действительно открывает портал в чудесный мир, где застыли романтизированные образы христианской религии, то образы, которые рождает хореография Иржи Килиана, архаичны. Герои олицетворяют праисторию человечества («Маленькая смерть»). Тело танцовщика становится бесконечным вариантом множества символов и состояний. Возвышенной музыке В.А. Моцарта не до перипетий человеческой жизни, но Иржи Килиан не упрощает её, а даёт телесно-образную картину мира композитора, понимая музыку через пластическую реализацию. Постановка порождена музыкой. Вот в чем её отличие, вот её творческая, индивидуальная суть. Благодаря хореографии И. Килиана музыка обретает кровь и плоть, становится живой и чувственной материей. Дух, заключённый в музыке, и тело, подчинённое хореографии, создают гармонию, баланс между борющимися божественным и греховным началами в человеке.

Танцевальный театр И. Килиана – это пример

взаимодействия автора и исполнителей, взаимодействия эмоционального и технического в индивидуальном видении возможностей танцора и потребностей балетмейстера. Это очень точно и ясно было видно на первых гастрольях труппы в России в 1985 году. Килиан-философ не так эмоционально фонтировал в своих исполнителях на вторых гастрольях в России в 1997 году, но впечатление от выступлений труппы было не меньшим. Неслучайно, что после таких интересных гастролей у некоторых российских трупп появилось желание иметь в своём репертуаре балеты Килиана. Но он, по каким-то одному ему ведомым причинам, не спешил ставить свои балеты в России.

Сенсационная московская премьера сезона 2010 года представила два балета Иржи Килиана на музыку В.А. Моцарта «Шесть танцев» и «Маленькая смерть». Московский музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко готовился к этой премьере два года. У российской публики появилась возможность поразмышлять над творчеством чеха, ставшего классиком голландской школы современного танца, в интерпретации российских танцоров и уловить те индивидуальные акценты хореографии И. Килиана, когда на каждую ноту в музыке есть своё движение в балете. Причудливая экспрессия его постановок держится на классическом танце. Талант умело трансформировать традиции снискал славу Иржи Килиану как создателю собственного стиля в современном хореографическом искусстве.

13 апреля 1995 года Иржи Килиан был удостоен голландской наградой «Orde van Oranje Nassau» от королевы Нидерландов Беатрикс за его вклад в голландскую танцевальную культуру. Сегодня И. Килиан – национальное достояние Нидерландов, любимый хореограф королевы, по-прежнему ставит несколько балетов в сезон.

Матс Эк

Шведский танцовщик, хореограф и театральный режиссёр Матс Эк (швед. Mats Ek) родился в 1945 году в Мальмё в артистической семье. Отцом его был актёр Андрес Эк, материю – балерина и хореограф Биргит Кульберг, основавшая труппу «Кульберг-балет». Все трое детей в этой семье тоже связали свою жизнь с искусством: Никлас стал танцовщиком, Малин – сестра-близнец Матса – драматической актрисой, а вот Матс не сразу определился с направлением. Сначала он учился в Стокгольме технике танца М. Грэхем, затем его увлёк драматический театр и даже кукольный. С 1976 года он работает в Стокгольме в Королевском драматическом театре в качестве ассистента режиссёра, а одновременно – в Театре марионеток.

Все же несколько лет спустя Матс возвращается в сферу танца. Пройдя курс в Стокгольмской академии балета, в 1973 году он танцует в труппе своей матери, а в последующие два года – в Дюссельдорфе, в балетной труппе Немецкой оперы на Рейне.

В 1976 году состоялся дебют Матса Эка в качестве хореографа – с труппой «Кульберг-балет» он ставит балет «Денщик» на музыку Б. Бартока по пьесе Г. Бюхнера «Войцек». В последующие годы появляются новые постановки: «Святой Георгий и дракон», музыкальное сопровождение которого было составлено из фрагментов народной и популярной музыки. Такой же «сборной» была музыка балета «Совето» – на сей раз джаз и рок, а главной сюжетной темой послужило восстание против апартеида в ЮАР. В этой постановке в последний раз вышла на сцену его мать и руководительницы труппы Биргит Кульберг – она исполнила роль Матери Африки.

В 1980–1981 годах хореограф ставит ряд спектаклей в Нидерландском театре балета: «Вон там», «Что-то вроде» на музыку Г. Гурецкого, «Путешествие» на музыку С. Райха. Продолжает он ставить и балеты для труппы матери, которую

с 1980 года возглавляет вместе с ней, а с 1985 г. – единолично, в частности, «Бернарде» по пьесе Ф.Г. Лорки «Дом Бернарды Альбы» на музыку И.С. Баха, Ф. Тарреги, Э. Вилла-Лобоса и И. Альбениса.

Бесконечно уважая классический танец, М. Эк в своём творчестве ориентировался на модерн. Своим путём к прекрасному он считает гротеск, стремится к пародии, ниспровержению авторитетов и даже тяготеет к театру абсурда. Особенно ярко это проявляется в его версиях классических балетов. Эффект разорвавшейся бомбы произвело его «Лебединое озеро» – сочетание классического танца, модерна и минималистических жестов. В СССР такое «Лебединое озеро» вызвало бурю неприятия: босые лысые лебеди, судорожные, «кривляющиеся» движения, некрасивые позы... Но для балетмейстера это был способ показать двойственность человеческой души: красивые и элегантные в воде, лебеди становятся «корявыми» и агрессивными на берегу. Столь же неожиданной и даже вызывающей была его «Жизель», где девушки в белом – отнюдь не виллисы, а... пациентки психиатрической клиники. В «Спящей красавице» принцесса Аврора превращается в наркоманку, которую возвращает в жизни первый встреченный ею порядочный мужчина [3, с. 247].

Свою постановку «Весны священной» И.Ф. Стравинского сам Матс Эк считал неудачной, тем не менее, идея спектакля была весьма оригинальной. Центральный мотив балета – жертвоприношение – хореограф заменяет... свадьбой, что, к слову, ничуть не противоречит языческому мироощущению: ведь свадьба тоже – ритуальная смерть. Да и для современного человека вступление в брак связано не только с надеждами на счастье, но и с определёнными жертвами. Главными действующими лицами балета становятся отец, мать, дочь и её жених, ожидающие важного события.

За балет «Кармен» на музыку Ж. Бизе/Р. Щедрина Матс Эк удостоился премии «Грэмми». И здесь он остался

верен своим творческим принципам. Балет представляет собой не изложение событий в хронологическом порядке, а некий «калейдоскоп». В понимании балетмейстера Кармен – это женщина, которая ведёт себя как мужчина, отсюда размашистые, грубоватые движения, героиня даже курит сигару вместе с мужчинами, Хозе же с его стремлением выстроить домашний очаг, напротив, больше напоминает женщину.

Во многих постановках М. Эка главные женские роли исполняла его супруга – балерина Ана Лагуна. Сотрудничал он и с французской танцовщицей Сильви Гиллем, для которой поставил фильмы-балеты на музыку А. Пярта – «Дым» и «Промокшая женщина», танцевальную пьесу «Прощай» на музыку Л. Бетховена. Создавал он постановки для Михаила Барышникова – «Другой» на музыку Э. Сати, «Место».

Будучи прежде всего хореографом, Матс Эк не является только хореографом. Приобретённый в молодости опыт работы в драматическом театре не пропал даром – с конца 1990-х годов он поставил немало спектаклей в Королевском драматическом театре в Стокгольме, где когда-то начинал свою творческую деятельность: «Дон-Жуан» Ж. Б. Мольера, «Андромаха» Ж. Расина, «Мальтийский еврей» К. Марло, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Венецианский купец» У. Шекспира, «Игра снов» и «Соната призраков» А. Стриндберга. И в этой области М. Эк остаётся таким же смелым новатором, как и в балете: например, в спектакле «Вишнёвый сад» некоторые моменты (в частности, монолог Гаева, обращённый к «многоуважаемому шкафу») заменены хореографическими вставками. Этот спектакль, как и «Игра снов», в 2010 году был представлен на Чеховском фестивале в Москве.

Матс Эк проявил себя и в области оперной режиссуры, поставив в 2007 году оперу К.В. Глюка «Орфей» в Королевской шведской опере.

Он принадлежит к тому поколению балетмейстеров-интеллектуалов, которые начали ставить в 70-е годы. Соратник и сверстник Джона Ноймайера, Уильяма Форсайта,

Иржи Килиана, он единственный не прошёл «штудии» у Джона Крэнко в Штутгарте. В отличие от вышеупомянутых «штутгартцев» он почти не обращается в своих постановках к классическому танцу, который знает, любит и уважает.

Шведский хореограф М. Эк в своём творчестве развивает идею, реконструкции классических сюжетов, преследуя принцип постмодернистской эстетики – провозглашение популистской ориентации искусства, отвергает любые каноны и эстетические табу, делает её (эстетику) музеем, где представлены все прошлые культуры, которые имеют равные права на участие в создании художественных ценностей. Хореограф своего времени, М. Эк играет в классику, одновременно и уважая, и откровенно издеваясь над ней. В то же время он играет и в современность, включая в неё фрагменты классической традиции, картинки прошлого, создавая реальности второго, третьего, n-го порядка, которые создают «другую» сюжетику.

Постмодернистский балетный спектакль М. Эка – это сложное хореографическое произведение, в котором каждый смысловой пласт несёт в себе информацию хореографического кода, а также содержит информацию, представляющую интерес для современности. Пласты составляют многоуровневый сюжет произведения, его смысловую нагрузку: снимая и разгадывая их, можно получить полноценную цепочку текста.

Для балетной хореографии М. Эка характерны четыре основные технические моменты:

- использование классических движений;
- применение модернистских принципов движения;
- включение бытовых движений;
- гротескный характер исполнения.

Классический танец используется М. Эком в трансформированном виде:

- хореограф не соблюдает какой-либо определённой школы;

– отсутствует классическая методика выполнения «раг»;

– открываются новые возможности для движения рук, ног, корпуса как за счёт расширения лексики классических движений, так и использования современной танцевальной техники и их органического сплетения в классику.

В постановках М. Эка традиционные классические «раг» в своём исполнении не имеют никакого намёка на точность, методичность. От них остаётся только форма. Внешнее сходство создаёт «образ» классического движения, по которому мы и узнаем о нем. Но только узнаем, поскольку линейная завершённость классического движения ломается хореографом. Так, например, для академической школы характерно выполнение элементов с всегда до конца вытянутой ногой в трёх точках: колено – подъем – пальцы. Хореограф умышленно разрушает эту завершённость, ломая линию, чаще в колене и подъёме. Корпусу исполнителей разрешено двигаться так, как этого захочет хореограф. Наряду с классическими «требованиями» присутствуют модернистские позиции – contraction и release. Корпус работает во всех трёх пространственных измерениях, часто в контрапункте с другими частями тела, что придаёт движениям конструктивистского характера.

Особое значение в хореографии М. Эка имеют руки. Они – наиболее трансформированный, неклассический, скорее свободный элемент его лексики. В ряде случаев хореограф использует классические позиции рук, особенно при выполнении прыжков, где они, по системе хореографического академизма, оказывают активную помощь корпусу и ногам. Но и это не останавливает хореографа в его трансформационном процессе. Он ломает и эту систему (в перегибе или наклоне корпуса, повороте головы), и эту линию (в плече, локте, запястье, кисти), достигая при этом необычной выразительности (не только рук, но и всего тела).

И руки, и ноги (чаще руки) носят направляющий характер, который стал стилистическим отличием всего танца

модерн, начиная с Т. Браун. Пальцы будто вектор, указывающий направление движения и от которого зависит движение всего тела, к тому же меняя направление, иногда на противоположное. Причём вектор не имеет своей конечной точки, как в академизме, где каждое «раг» имеет своё завершение, строго зафиксированное в методике. Никогда не знаешь, чем закончит М. Эк трансформацию движения. Скорее он сам не знает этого при постановке, поэтому одно движение плавно переходит в другое, образуя непрерывную канву телодвижений. Эта импровизация, основанная на эксперименте по трансформации классики, касается всего спектра выразительных средств танцовщика от головы до пальцев. Однако, разрушая многое, М. Эк, прежде всего, занимается перекомбинированием главных движений, создавая свой неповторимый лексический стиль, сочетающий классику и модерн, тонкий юмор и добродушную пародию.

Триша Браун

Триша Браун (Trisha Brown) (1936 – 2017) самый признанный хореограф, выдвинутый эрой постмодернизма, впервые привлекла внимание публики, когда начала показ своих работ в «Джэдсон Данс Тиэтр» в 1960-х гг. Вместе с артистами-единомышленниками, такими как Стив Пакстон и Ивонн Райнер она отвергла многие условности, что оказалось в тот момент плодотворным для хореографии и дало импульс современному танцу на будущее.

Основав собственную компанию в 1970 г., Браун создавала свои ранние танцы в альтернативных пространствах, таких как крыши и стены, то используя гравитацию, то, наоборот, её игнорируя. «Человек, спускающийся по стене» предвосхитил не только её собственную новацию в постановке «Орфея» К. Монтеверди в 1998 г., но также многие работы хореографов и театральных режиссёров, кто также занимался поиском неожиданных аспектов движения тела человека. Вскоре она начала исследование своей идеи комплексного

движения по разным направлениям в нескольких танцах, собранных в цикл.

В 1983 г. она привлекла к сотрудничеству художника Роберта Раушенберга и композитора Лори Андерсона. Вместе они создали работу «Установка и переустановка», первую вполне осуществлённую в общем цикле, а также «Неустойчивые молекулярные структуры», представлявшую собой текучий, и вовсе непредсказуемый геометрический стиль, ставший отличительной чертой её сочинений. Безжалостно атлетическая «Доблестная свита» последовала, возможно, как сокращённый вариант властного «Ньюарка», в котором она заставляет танцовщиков до предела выявлять их физические возможности и впервые использует различие движения мужчины и женщины. Затем появился элегантный и загадочный цикл «Возвращение к нулю», в котором Т. Браун отступила от внешней виртуозности, чтобы расследовать бессознательное движение.

Вдохновлённая собственным хореографическим опытом в постановке оперы «Кармен» режиссёра Лины Вертмюллер, Т. Браун переключает своё внимание на классическую музыку с целью самой режиссировать спектакли. В 1998 г. – постановка «Орфея» К. Монтеверди, премьера которого состоялась в Брюсселе и позже была показана при переполненных залах в Лондоне, Париже, Экс-ан-Провансе и Нью-Йорке. Т. Браун сотрудничает с двумя новыми единомышленниками – художником Терри Винтером и композитором Дэйвом Дугласом, создавая танцевальную трилогию, основанную на структуре и звучании современной джазовой музыки. Работая со знаменитым дизайнером по свету Дженифером Типтоном, их команда создаёт полнометражный спектакль, исполненный чувственности и, безусловно, современный. Завершённая в 2000 году «Трилогия» ясно возвещает новое направление в новом тысячелетии.

В 2001 г. Т. Браун возвращается на оперную сцену, чтобы создать новую постановку «Luci Mie Traditrici» Сальваторе Скьярино. Основанная на истории жизни графа

Карло Джезуальдо, композитора начала XVII века, опера содер­жит в себе любовь, предательство, убийство. Т. Браун была режиссёром спектакля «Зимний путь» Ф. Шуберта для английского баритона Симона Кинлисайда и трёх танцовщи­ков, показанного впервые в декабре 2002 г. в Линкольн­центре в серии «Новое видение». Загадочная «Геометрия ти­шины» также была представлена в декабре 2002 г. А декабрь 2003 г. был отмечен мировой премьерой в Каннах одного из последних сочинений Т. Браун «Настоящее время».

Триша Браун первая из женщин-хореографов получив­шая почётную стипендию Фонда Макартура. Она также от­мечена многими другими почётными наградами, включая ме­даль Деятелю искусств танца университета Брандеиса и дву­мя наградами Фонда Джона Саймона Гугенхэйма, а в 2003 г. – Национальной Медалью Искусств.

Её «Установка и переустановка» включена в учебный план французских студентов для получения степени бакалав­ра в изучении танца. В 1994 г. она стала обладателем Премии Самуэля Скриппса Американского фестиваля танца, была названа «Гранд дамой Вдовы Клико» и по приглашению пре­зидента Билла Клинтона входила в Национальный Совет по Искусству в 1994–1997 гг. В 1989 г. Т. Браун получила Премию Губернатора штата Нью-Йорк. Она получила также множество почётных докторских званий и стала Почётным членом Американской академии искусств и литературы.

В начале 70-х гг. Триша Браун пыталась найти другой, новый танец. Одним из претендентов на эту роль было чистое движение. Другим – импровизация, которая к 1979 году и стала её основным подходом к танцу. Работа «Локус» объе­динила чистое движение и импровизацию.

«Чистое движение – это движение, не имеющее ника­кого сопутствующего, дополнительного значения. У него нет назначения, и оно ничего не репрезентирует. Механические движения тела, такие, как сгибание, выпрямление, вращение, будут являться чистыми движениями при условии заданного нейтрального контекста. Я использую чистые движения в

качестве слома/нарушения возможностей тела. Я также использую свойственные мне жесты, имеющие конкретное значение для меня, которые при этом могут быть достаточно абстрактными для других. Я могу делать обыденные жесты, и зрители не знают, закончила я уже свой танец или нет, и, развывая эту иронию, я стремлюсь сломать их ожидания, готовясь сделать движение вправо и в последний момент делая его влево, только если я не замечу, что они разгадали мой замысел, в таком случае я останусь на месте. Я играю с движениями, рифмую их, повторяю как эхо движение, ранее совершенное одной частью тела, в движении другой позже, или делаю это все беспорядочно» [3, с. 237].

«Я переворачиваю фразы с ног на голову, разворачиваю их задом наперёд, или предлагаю движение, а потом не доделываю его, или, наоборот, „перedefельваю“. Я вношу радикальные изменения без поэтизации. Я использую вес, баланс, импульс и такие физические движения, как падение, толкание и пр. Я говорю своим танцорам: „Здесь поработайте с выбрасыванием коленей“, или „Начните делать фразу, и на счёт два начните её заново“, или „Сделайте и оставьте это“. Я собираю все эти движения без переходов между ними. Я не подготавливаю следующее движение за счёт предшествующего перехода, и таким образом, я ничего не выстраиваю. Если я начинаю что-то выстраивать, то скорее всего мне придётся это поддержать последующим выстраиванием. Я часто возвращаюсь в нейтральное положение стоя между движениями. Для меня это мера того, где я уже побывала и куда иду» [3, с. 237].

Пина Бауш

«Я не следую никакой школе, я просто танцую. Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а все остальное – не танец. Танец может жить в любых формах. Главное – это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело

здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком. Не в том, как человек движется, а в том, что им движет» [3, с. 246].

Пина Бауш (нем. Pina Bausch) родилась в германском городе Золинген 27 июля 1940 года. Пина, третий ребёнок в семье, просто росла, по её словам, «под столом», пропуская через себя не столько историю Золингена – тысячелетнюю и нынешнюю, сколько рутинную жизнь заведения, в котором люди встречались, расставались, ссорились, влюблялись, болтали, напивались... Скользили. Она наблюдала их. Они наблюдали её – диковинную девочку, которая двигалась «как змея». Родители Пины держали маленький ресторанчик в Золлингене и мало занимались дочерью. В пять лет её привели на просмотр в балетную студию, где Пина легко исполнила все задания. С тех пор вопрос, кем быть, для неё не стоял. Её первым учителем был хореограф Курт Йосс, известный своим экспрессионистским антивоенным балетом «Зелёный стол». После обучения в Нью-Йорке П. Бауш вернулась в Германию и в 1973-м г. основала свой легендарный балетный театр в Вуппертале, который в скорости переименовала в «Танцтеатр Вупперталь». Нужно отметить, что выражение Танцтеатр или Театр Танца впервые в Германии было использовано Рудольфом фон Лабаном в 1920 г., как заявление о намерениях освобождения от балетных шаблонов и абсолютной свободы в средствах пластического выражения. Пина Бауш названием Танцтеатр подчеркнула своё желание развивать и интегрировать различные тенденции в современной хореографии. Она была и остаётся самой яркой фигурой в истории танца XX столетия, иконой танцевального авангарда, королевой данс-театра.

С самого начала она дразнила и эпатировала публику – её работы вызвали самые ярые споры. Когда в 1975 году она создала «Весну священную», многие зрители в возмущении покинули зал, громко хлопнув дверью. «Пина Бауш и её театр танца показывают самое разрушительное зрелище, какое когда-либо можно было увидеть на немецкой сцене», –

писала в 1976 году «Die Welt» по поводу её постановки «Семь смертных грехов». Впрочем, у самой Пины тоже был нелёгкий характер: она была очень замкнутой, отказывалась давать интервью, так что данный фильм, снятый в 1983 году, в определённом смысле уникален. «В обществе она всегда выглядела слегка потерянной», – вспоминала подруга по школе. А расцветала только на сцене – в балетах своего учителя Йосса. Одноклассница считает, что технику танца Пина унаследовала именно от него: «Я имею в виду течение энергии и движения от сустава к суставу – так, чтобы тело выглядело на сцене особенно живым» [1, с. 259]. Но Пина была другой. Она двигалась как мини-торнадо – закручивая воздух, сжимая пространство, концентрируя всю информацию в себе и на себе. Эта волнообразная и абсолютно самодостаточная пластика узнается во всех её постановках.

У П. Бауш был свой способ создания танцев, которым потом стали пользоваться многие. Она задавала танцовщикам на репетиции вопросы об их воспоминаниях, об их повседневной жизни. А затем просила проиграть эти воспоминания и создать отрывки на основе этих воспоминаний. «Танцуйте с закрытыми глазами», – просила своих актёров Пина Бауш. И этому искусству не глядя чувствовать партнёра, окружающие предметы и весь микрокосмос во всем его многообразии в отдельно взятом пространстве танцоры Пины Бауш овладевали в совершенстве.

«Танец, – выразила в 1990 году своё кредо Пина, – возникает из Желания, или Необходимости. А не потому, что я думаю: ага, я хореограф, надо бы танцев добавить» [1, с. 327].

Образ женщины в танцтеатре П. Бауш был тоже особенным: не идеальная классическая балерина, но и не бунтарка-модернистка. Её женщина была реальной: та, что красится, чтобы нравиться, ходит на высоких каблуках, чтобы казаться стройнее, флиртует со всем, что движется.

Пину Бауш называют королевой немецкого выразительного танца. Её Танцтеатр – это смешение границ между

танцем и театром, сочетающее в себе образность, фантазию и чувства. «Цель исследования театра П. Бауш – внутренний мир личности. Инструмент исследований всегда один – тело. Её представление о мире – субъективно, как и её представление о теле. Это всегда что-то разорванное, нервное, эклектичное. Её спектакли озадачивают (как, впрочем, и она сама). П. Бауш смешивала в своих постановках классический балет и современный танец, использовала музыку разных эпох и жанров, придумывала оригинальное сценическое оформление. Её спектакли были показаны на самых известных сценах мира. Дерзкое, сильное театральное воображение, парадигма стилей и жанров – немного смешно, но по большей части трагично... И каждый делает вывод из увиденного на сцене сам. Пина никогда не даёт объяснений – даже самых простых – что она делает, что происходит на сценической площадке» [3, с. 237].

Театр Пины Бауш гастролирует по многим странам мира. В её труппе нет этуалей и кордебалета – каждый имеет право на самовыражение и собственные открытия, каждый может почувствовать себя сотворцом на её репетициях по 12 часов в день.

Пину Бауш трудно назвать хореографом в прямом смысле слова. Её вещи работают на пересечении жанров. Движение, танец сменяются разговорным повествованием, а иногда главным выразительным средством становится сама сцена, материал декораций или их расположение в сценическом пространстве. Так же «сложно» обстоит дело и с музыкой. Для П. Бауш столь же естественно обращаться к классическим формам и ставить, к примеру, «Весну Священную» И.Ф. Стравинского, как и использовать шлягеры, джазовую импровизацию, оперетту и даже комбинировать детские песни с музыкой парижского авангардиста-электронщика Пьера Анри. Пина Бауш говорила: «Для меня спектакль – это жизнь в самом простом значении слова. Она важнее всего» [5, с. 24].

Пину интересует уникальность человеческой личности в контексте таких универсальных понятий, как любовь и насилие, тоска и одиночество, страх и агрессия, рождение и смерть, природа и человек.

Когда-то её спектакли были другими. В них царили черно-белые контрасты, экспрессия, граничащая с жестокостью, нервные срывы, одиночество, потерянности. Её «Весна священная» взбудоражила даже издававший виды Париж (не говоря уже о девственной по части современной хореографии Москве) – экстатический танец обезумевших, полуобнажённых женщин на засыпанной торфом сцене (так, впрочем, искусно организованный, что оторваться было невозможно). Её «Контактхоф» исследовал проблему человеческого общения: безмолвные баталии мужчин и женщин, светские «шутки» вроде заводной мыши, которой кавалеры пугали дам, жутковатое танго-медитация, во время которого, никем не замеченная, умирала одна из девушек, и, наконец, издевательства, которые изящно проделывали друг над другом женщины на каблуках и мужчины в смокингах – звериные инстинкты, прорвавшиеся сквозь хрупкие заслонки культуры. В её культовом «Кафе „Мюллер“» (единственном, где станцевала сама у себя Пина Бауш) люди плутали меж многочисленных стульев, не в силах выпутаться из ситуации-наваждения, найти пути друг к другу, вернуться к себе истинным. От этой лирической, предельно откровенной и безысходной исповеди перехватывало дыхание. Трудно найти такого художника, чьи эмоции в течение жизни эволюционировали от экзистенциального отчаяния к пьянящему чувству полноты жизни.

Последние спектакли П. Бауш переполнены радостью и красками. Многие из них «вырастают» из самой жизни, точнее, из самых ярких её впечатлений, ведь, отправляясь в путешествие, мы начинаем чувствовать и впитывать с удесятёрённой силой. Из таких исследований-путешествий, когда уезжают в другую страну и бродят по городу (от блошиных рынков до фешенебельных ресторанов), коллекционируя

эмоции и впечатления, родились «Страна лугов» (Будапешт), «Мойщик окон» (Гонконг) или «Мазурка Фога» (Лиссабон). «В них улыбаются так, что невозможно не улыбнуться в ответ, съезжают на лыжах с огромных цветочных гор, заигрывают с водой, угощают публику вином и кофе, пасут кур, жгут костры, качаются на качелях, сетуют на то, что человек за жизнь в среднем пять лет стоит в очереди и только две недели целуется, устраивают дефиле, охотно позволяют смеяться над своими недостатками, показывают детские фотографии. И, главное, танцуют – танцуют до самозабвения» [3, с. 167].

Они создавали поэтическое пространство, часто выходящее за пределы сцены и внедряющееся в ландшафт. Эти физические пространства изменили характер движений. Вода и дождь заставили тела светиться сквозь одежду; почва превращает каждое движение в подвиг Геракла, оставляя следы шагов танцовщиков. Разнообразие пространств включает в себя разброс от обставленных комнат до голых деревянных покрытий японского минимализма. Костюмы могут быть как элегантными, так и странными: от вечерних до детских подгузников. Так же, как и пьесы декорации и костюмы повторяют жизнь и содержат в себе невероятную красоту и простоту. Что в детстве чаще всего упускается из виду: юмор и красота, даже если она заключена в видимом уродстве, с годами приходит осознание этих чувств. Таким образом, для Танцтеатра всё стало ясно: не провокация, а истина, заключенная в словах Пины Бауш: «Пространство, где мы можем встретить друг друга».

Секрет успеха, может быть, заключался в том, что Танцтеатр Пины Бауш не стеснялся свежего взгляда на жизнь и в то же время давал волю фантазии. Он серьезно относится к повседневности аудитории и дарит надежду на светлое будущее. Всё, что мужчины и женщины делают в пьесах Пины Бауш, вселяет уверенность, честность, делает каждого ближе к осознанию счастья или толкает от него в другую сторону. Но каждый раз публика уходит домой с осознанием:

несмотря на взлёты и падения, жизнь продолжается и развитие есть всегда.

В июле 2009 года Пина Бауш собиралась на гастроль в Москву со своим спектаклем «Семь смертных грехов», но её поездка не состоялась, т.к. она умерла в Германии 30 июня 2009 года на 69 году жизни от рака.

Пина была удостоена множества наград и званий ещё в XX веке, среди них: Орден Искусств и литературы Французской республики (1991), Большой крест со звездой и плечевой лентой «За заслуги перед Федеративной Республикой Германия» (1997) и Военный орденский крест Сантьягу ди Эспада от правительства Португалии, а уже в 2003 году – Орден Почётного легиона. Следует также назвать «Премии Бесси» в Нью-Йорке (1984), Национальную немецкую танцевальную премию (1995), Награду Берлинского театра (1997), Императорскую премию Японии (1999). В ноябре 1999 г. старейший Болонский университет вручил ей почётный диплом «Доктора honoris causa» в области Искусств, Музыки и Зрелища.

В 2006 году Пина Бауш стала Почётным директором Национальной академии танца Италии, основательницей и пожизненной главой которой до 1970 года была Я. Руская (Jia Ruskaja). Смерть не помешала Пине Бауш остаться на этом посту навечно, навсегда возглавляя список руководителей Академии в Риме.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем заключается особенности пластического языка Иржи Килиана?

2. В каком году, и с какой труппой состоялся дебют М. Эка в качестве хореографа?

3. Назовите версии классических балетов М.Эка?

4. Перечислите наиболее известные постановки Триши Браун?

5. В чем заключался особенный способ Пины Бауш при создании танцев?

Задания для самостоятельной работы:

1. Разработайте викторину по творчеству четырёх хореографов – Иржи Килиана, Матса Эка, Триши Браун, Пины Бауш.
2. Составьте письменное сообщение по творчеству одного из хореографов.

Литература:

1. Модерн. Модернизм. Модернизация : по материалам конф. «Эпоха „модерн“ : нормы и казусы в европ. культуре на рубеже XIX-XX вв. : Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / [редкол.: Н.С. Павлова, О.В. Павленко (отв. ред.)]. – М. : РГГУ, 2004. – 524 с.
2. Перлина Л.В. Танец модерн и методика его преподавания : учебное пособие / Л.В. Перлина; ред. Г.В. Бурцева; Алт. гос. акад. культуры и искусств. – Барнаул : Изд-во АлтГАКИ, 2010. – 123 с.
3. Чепалов А.И. Хореографический театр западной Европы XX ст. : монография / А. И. Чепалов; ХДАК. – Харьков : ХДАК, 2007. – 344 с.
4. Чурко Ю. Хореографическое искусство в эпоху научно-технической революции [Текст] / Ю. Чурко // Музыка и хореография современного балета. – 1987. – Вып. 5. – С. 5–28.
5. Шульц Т. Душа в движении : Танец и психология [Текст] / Т. Шульц // Современные эстрадные танцы. – 2002. – № 8. – С. 22–25.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В учебном пособии автор решает важную искусствоведческую задачу, связанную с сохранением логики становления эстетики модернистских и постмодернистских течений хореографического искусства XX века.

Основная цель состояла в том, чтобы попытаться обобщить теоретические знания и получить возможность чётко выделить преимущество хореографической пластики сквозь эпоху и указать смысл новых концепций, которые обогащали танцевальное искусство прошлого века.

Обращение к истории возникновения и развития танца модерн осуществили возможность проследить этапы его развития, понять причины возникновения интереса к современному танцу в настоящее время и выявить возможность плодотворного развития танца модерн.

Современный танец активно осваивает богатые традиции всей мировой культуры. Он выходит за пределы национальных границ. Это позволяет в художественной форме выразить состояние современного человека. Современная хореография в наше время вызывает все больший интерес, как у профессионалов-хореографов, так и у любителей искусства хореографии, поэтому знание истории возникновения, истории развития, сути современного танца, в частности танца модерн, является одной из первоочередных задач при подготовке специалистов-преподавателей хореографии, тем более что всё больше возникает потребность в квалифицированных преподавателях танца модерн. Знание и понимание классических основ современного танца, к которому можно отнести различные техники танца модерн (Марты Грэхем, Хосе Лимона, Мерса Каннангема и др.), как нельзя лучше поможет в подготовке таких специалистов.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ИНТЕРНЕТ-ССЫЛКИ НА ВИДЕО ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ТАНЦА МОДЕРН ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

А. Дункан	https://www.youtube.com/watch?v=epZaBdPUpBc https://www.youtube.com/watch?v=8FHy_RLOo3w https://www.youtube.com/watch?v=isaUCO_gia4 https://www.youtube.com/watch?v=nUvaraDf_3Y https://www.youtube.com/watch?v=BIdqNKIEBqQ
Л. Фуллер	https://www.youtube.com/watch?v=YNZ4WCFJGPc https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ https://www.youtube.com/watch?v=BZcbntA4bVY https://www.youtube.com/watch?v=EdHfMYUzkw
М. Грэхем	https://www.youtube.com/watch?v=XmgaKGSxQVw https://www.youtube.com/watch?v=PTdyDOWtE2Q https://www.youtube.com/watch?v=91y-NEdTj-g https://www.youtube.com/watch?v=6KIn6xHbSZg
Д. Хэмфри	https://www.youtube.com/watch?v=08HyZCA9z4Y https://www.youtube.com/watch?v=neDvkw-gpM https://www.youtube.com/watch?v=5UKxCewY9mk https://www.youtube.com/watch?v=1-yn_Kw2O40
М. Вигман	https://www.youtube.com/watch?v=37sEaUhFzpI https://www.youtube.com/watch?v=nV1Q9buVe04 https://www.youtube.com/watch?v=y5cXtIE3JB0 https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c
Х. Лимон	https://www.youtube.com/watch?v=AkwI8vnDyo4 https://www.youtube.com/watch?v=0aGj6pJpzZQ https://www.youtube.com/watch?v=D0U479NzBL0 https://www.youtube.com/watch?v=_zrz5oP-okQ
М. Каннингем	https://www.youtube.com/watch?v=M9_Br16GtEU https://www.youtube.com/watch?v=hAnIQVkhhcA&index=23&list=PLacx9oazWDkcRrWmaDLzdRrK3X7qIqjbH https://www.youtube.com/watch?v=tXp7r96UTQ4&index=24&list=PLacx9oazWDkcRrWmaDLzdRrK3X7qIqjbH https://www.youtube.com/watch?v=R9RXD4tBtJo&index=29&list=PLacx9oazWDkcRrWmaDLzdRrK3X7qIqjbH

ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ТАНЦА МОДЕРН»

1. История развития танца модерн, этапы и представители.
2. Стил ь модерн в искусстве.
3. Российский этап в жизни и творчестве Айседоры Дункан.
4. Танец модерн в России. История и развитие.
5. Становление системы преподавания танца модерн.
6. Новаторство техники М. Грэхем.
7. Выразительный язык танца модерн. Методика формирования принципов и методов обучения.
8. Природа, сущность и этапы развития и формирования современного танца.
9. Представители школ танца модерн, их концепции обучения.
10. Современное состояние и тенденции развития танца модерн в России.
11. Творческое наследие как основа развития современного танца:
 - творческий путь Айседоры Дункан;
 - творческий путь Марты Грэхем;
 - творческий путь Хосе Лимона;
 - творческий путь Мерса Каннингема;
 - творческий путь других мастеров современного танца (Ролан Пети, Пал Френак, Жан-Кристоф Майо, Матс Эк, Каролин Карлсон, Иржи Килиан, Триша Браун, Пина Бауш, Алвин Эйли, Анжелен Перльжокаж, Начо Дуато и др.).
12. Классические балеты и их трактовка мастерами танца модерн.
13. Творчество Мориса Бежара. Его новаторство.
14. Роль танца постмодерн в культуре второй половины XX – начала XXI веков.

15. Морис Бежар и его «Балет XX века».
16. Эмоциональная сфера в процессе занятий танцем модерн.
17. Особенности формирования образа в современной хореографии.
18. Психолого-педагогические особенности взаимодействия преподавателя и студента на уроках танца модерн.
19. Предпосылки возникновения «нового искусства» хореографии XX века.
20. Эстетика модерна и его влияние на хореографию.
21. Теории «свободы тела» первой половины XX века.
22. «Свободный» танец Германии.
23. Историческая роль Айседоры Дункан в становлении танца модерн.
24. Танец модерн в Америке.
25. Основоположники танца модерн.
26. Прорыв М. Каннингема в хореографическом искусстве.
27. Хореография в контексте постмодерна.
28. Современный этап развития танца модерн в Европе.
29. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков.

ПИОНЕРЫ ТАНЦА МОДЕРН



МАРТА ГРЭХЕМ



РУТ СЕН-ДЕНИС



ТЕД ШОУН



ХОСЕ ЛИМОН



ДОРИС ХЭМФРИ



МЭРИ ВИГМАН



ЧАРЛЗ ВЕЙДМАН

Учебное издание

ФИЛИМОНОВА Елена Юрьевна

**ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ТАНЦА МОДЕРН**

Курс лекций для студентов очной формы обучения
по направлению подготовки
52.03.01 «Хореографическое искусство»

Редактор – Михайлова О.Н.

Верстка – Филимонова Е.Ю.

Подписано в печать 21.06.2017.

Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Печать ризографическая.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 6,51. Тираж 30 экз. Заказ № 23.

Издатель

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко
«Книга»*

*ул. Оборонная, 2, г. Луганск, ЛНР, 91011.
Т/ф: (0642)58-03-20
e-mail: knitaizd@mail.ru*