

**М. Н. Рожко**

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ  
ЗАРУБЕЖНОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

**Министерство образования и науки Украины  
Государственное учреждение  
«Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко»  
Институт культуры и искусств**

**Кафедра хореографии**

**М. Н. Рожко**

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ЗАРУБЕЖНОЙ  
ХОРЕОГРАФИИ**

*Учебно-методическое пособие для иностранных  
магистрантов специальности  
8.020202 «Хореография»*

**Луганск  
ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко»  
2014**

УДК 793.322 (4/9) (076)  
ББК 85.32р 3  
Р 63

**Рецензенты:**

- Федичева Н. В.** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры восточных языков факультета иностранных языков ГУ «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».
- Булнина Л. Н.** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры английской филологии факультета иностранных языков ГУ «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».
- Шпетная С. А.** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории литературы и компаративистики ГУ «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Рожко М. Н.**

Р63      Актуальные вопросы зарубежной хореографии : учеб.-метод. пособ. для иностран. магистрантов спец. 8.020202 «Хореография» / М. Н. Рожко ; Гос. учрежд. «Луган. нац. ун-т имени Тараса Шевченка». – Луганск : Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2014. – 103 с.

Учебно-методическое пособие по предмету «Актуальные вопросы зарубежной хореографии» послужат вспомогательным материалом в изучении различных новаторских стилей современной хореографии, зарождения стиля модерн, его основоположников и продолжателей. К каждой теме прилагается перечень контрольных вопросов и заданий для закрепления знаний к зачётно-модульному контролю.

Пособие предназначено для иностранных магистрантов специальности 8.020202 «Хореография».

УДК 793.322(4/9) (076)  
ББК 85.32р 3

*Рекомендовано к печати Учебно-методическим советом  
Луганского национального университета имени Тараса Шевченко  
(протокол № 5 от 15 января 2014 года)*

© Рожко М. Н., 2014  
© ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2014

## Пояснительная записка

Курс «Актуальные вопросы зарубежной хореографии» нацелен на профессиональную подготовку иностранных магистрантов кафедры хореографии, расширения их знаний и представлений по истории и развитию зарубежного хореографического искусства.

Предмет способствует поискам новых путей самовыражения в хореографическом искусстве, даёт толчок вдохновению к принятию выразительных пластических, танцевальных решений.

Язык лекций и практических занятий – русский. Язык общения тьютора с магистрантами – русский.

**Цель курса** – подготовить иностранных магистрантов к научно-практической деятельности, помочь овладеть теорией хореографического искусства, в основу которой положены выдающиеся достижения зарубежной хореографии.

При изучении курса «Актуальные вопросы зарубежной хореографии» соответственно цели были выдвинуты следующие **задачи**:

- ознакомить магистрантов с главными направлениями зарубежного хореографического искусства и на этой основе научить использовать теоретические знания для решения практических заданий;

- сориентировать магистрантов на познание новейших подходов в работе выдающихся хореографов-новаторов;

- помочь овладеть профессионально-методическими знаниями, необходимыми для плодотворной работы в сфере хореографии;

- научить работать со специальной научно-методической литературой, которая должна стать источником постоянной работы над собой;

- подготовить к творческому подходу в организации и обеспечении изучения хореографических дисциплин.

Успешно овладев курсом, магистранты смогут преподавать историю зарубежного хореографического искусства в учебных заведениях различного уровня, а разнообразие изученных новейших технологий будет

способствовать формированию их эстетического идеала в хореографическом искусстве и личного стиля преподавания.

По изучению лекционно-практического материала проводится контроль самостоятельной работы, используются разнообразные формы учебной деятельности: собеседования, доклады, анализ сообщений, дискуссии.

Самостоятельная работа состоит из проработки дополнительного материала, написания конспектов, составления викторин, хронологических таблиц, сравнительного анализа творческих методик, стилей и направлений в хореографическом искусстве, написания рефератов по творчеству выдающихся хореографов-постановщиков.

Учебный курс состоит из 2 модулей. В целом отводится 5 недель для овладения курсом «Актуальные вопросы зарубежной хореографии». Модули включают 7 – 3 занятия и 2 семинара. Каждый модуль заканчивается контрольными заданиями. В конце курса магистранты должны сдать заключительный тест, который обобщает приобретенные знания, навыки и умения.

Изучая модульный материал, следует обратить внимание на то, что материал структурирован: включает тему, план, цель каждого занятия, темы творческих заданий, задания для самостоятельной работы.

**Рабочая учебная программа курса  
«Актуальные вопросы зарубежной хореографии»**

**МОДУЛЬ I  
ВОЗНИКНОВЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО  
ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

***ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ БЛОК***

1. Авангардное искусство Западной Европы
2. Традиции английского балета
3. Открытие и находки балетмейстеров США
4. Судьба старейшего балета в Европе. Балетное искусство Франции
5. Балетное искусство славянских народов. Поиски балетмейстеров Болгарии и Румынии
6. Чехословацкий балетный театр. Балетный театр в Польше
7. Новое и старое в балетном театре Венгрии. Немецкий балет
8. Искусство кубинских мастеров балета
9. Значение и вклад зарубежной хореографии в развитие мирового искусства

**МОДУЛЬ II  
ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКИ  
ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ТАНЦА МОДЕРН**

***ПРАКТИЧЕСКИЙ БЛОК***

1. Творческие достижения выдающихся хореографов-новаторов Ф. Дельсарта, Ж. Далькроза, Р. Лабана, К. Йосса
2. Авангард хореографического искусства: А. Дункан, Р. Сен-Дэни, М. Грэхем
3. Творчество Д. Хамфри, М. Вигман, Х. Лимона
4. Балетмейстерское искусство А. Эйли, М. Каннингема, М. Бежара

### *Понедельное расписание деятельности магистрантов*

Неделя / Дата	Деятельность магистранта
Задание на 1 неделю	Прочитать, законспектировать дополнительный материал, составить викторину по нескольким темам. Пройти контроль знаний. Получение консультации
Задание на 2 неделю	Прочитать, написать конспект, составить творческое сообщение по направлениям американского авангардного хореографического искусства. Пройти контроль знаний. Получение консультации
Задание на 3 неделю	Проанализировать заданный материал, написать реферат на выбранную тему, сделать творческое сообщение. Модульный контроль
Задание на 4 неделю	Прочитать, законспектировать, составить таблицу по направлениям европейского танцевального модерна. Пройти контроль знаний. Проанализировать творческие биографии выдающихся постановщиков, сделать сравнительный анализ. Получение консультации
Задание на 5 неделю	Проанализировать авангардные течения в хореографическом искусстве Америки и Европы, составить сравнительные таблицы, подготовить расширенную викторину по материалам курса. Модульный контроль

## КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ

(соответствие шкалы оценивания ECTS по национальной системе оценивания в Украине)

Всего оценок	Сумма баллов	Оценка ECTS	Оценка по национальной шкале	
			экзамен	зачёт
	90 – 100	A	отлично	зачтено
	83 – 89	B	хорошо	
	75 – 82	C		
	63 – 84	D	удовлетворительно	
	50 – 62	E		
	21 – 49	FX	не- удовлетворительно	не зачтено
	0 – 20	F		

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

### МОДУЛЬ I

#### ВОЗНИКНОВЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

#### ТЕМА I

#### *Авангардное танцевальное искусство Западной Европы*

#### План

1. Предпосылки возникновения современного хореографического искусства
2. Танец модерн – распространённое хореографическое течение



**Цель занятия:** охарактеризовать социальные предпосылки и их влияние на возникновение современного танца

**Ключевые слова:** *танец модерн, пантомима, зуритмика, свободный танец, контрапункт, экспрессионизм*

### **Краткое содержание лекции:**

Переход в XX ст. повлёк за собой появление новых направлений в хореографии. Индустриализация, скоростные технологии обновления стали общей реальностью, – возбудительной смесью, которую не знали ещё со времен Ренессанса, это был переход к другой цивилизации. Она стала прелюдией Мировой войны, перевернувшей традиции и ускорившей переход к эре индустриализации. Родилось новое общество и вместе с ним другие потребности, другие желания. Они выкристаллизовываются из понятия «современность», которая в свою очередь отмечена знаком «движения»: движения автомобилей, самолётов и отображения в кинематографе, движения тела, освобождённого модой и спортом, сияющего в электрических лучах. Для участия в этой динамике, новый танец, должен был найти для себя другой корень, отличающийся от прежних, ограниченных неуклонными традициями.

Классический балет стремится к созданию собственной школы, которая отобразила бы дух грядущего столетия. Сначала, новый танец XX-го ст. не будет противоречить классическому наследству: ведь он просто другой, относительно того, что касалось «пространства», «культуры» и «тела», и того, чего в некоторой степени недоставало классической традиции. Предшественники и пионеры модерн, родившиеся в Европе, в Америке, станут путешествовать по миру и их идеи будут переплетаться, сталкиваться и поддаваться сложным превращением, взаимовлиянию.

Одним из направлений современной хореографии конца XIX – нач. XX ст. стал танец модерн, который зародился в США и Германии. Термин «танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отказавшейся от традиционных балетных форм. Войдя в употребление, он

вытеснил другие термины: свободный танец, дунканизм, танец босоножек, танец ритмопластики, выразительный, абсолютный, которые возникали в процессе развития этого направления.

В танце модерн существенной является попытка исполнителя построить связь между формой танца и своим внутренним состоянием. Большинство стилей танца модерн сформировалось под воздействием любой чётко изложенной философии или определённым видением мира.

Идеи танца модерн предусмотрел известный французский педагог и теоретик сценического движения Ф. Дельсарт, утверждавший что только жест, освобождённый от условности и стилизации, способен правдиво передавать все нюансы человеческих переживаний. Его идеи получили распространение в нач. XX ст., после того, как были реализованы двумя американскими танцовщицами, гастролировавшими по Европе - Л. Фуллер и А. Дункан. Их творческий путь шёл параллельно. Если поиски А. Дункан были направлены по пути внутреннего, эмоционального, то поиски Л. Фуллер касались внешнего. Костюмы, декорации, свет, вся атмосфера спектакля была ареной для экспериментов.

Л. Фуллер вызывала к жизни фантастические формы, играя линиями и яркими красками. Не имея практически никакой хореографической подготовки, она 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 была игра светом. Используя цветовые пятна, фосфорические материалы и проектор, она превратила исполнителя в объект, который сливается со всем окружением.

Однако основоположником нового направления в хореографии стала А. Дункан. Её историческая роль выдерживает сравнение с основными родоначальниками новых эпох и стилей – проповедь обновлённой античности, «танца будущего», возвращённого к естественным формам, свободного не только от театральных условностей, но и исторических и бытовых; оказала большое влияние на многих деятелей искусства, стремившихся освободиться от академических догм.

Её стремления были намного амбициознее. Она хотела воспитать нового человека, для которого танец будет таким же органическим, как и другие повседневные дела.

А. Дункан чувствовала себя пророком будущего, которое представляла таким же лёгким и радостным, как античный танец. Она была свободной в танце, одежде, жизни, сломала условности балета, танцевала босой, без лифа и трико, одетая только в одну лёгкую тунику. Танец был для Дункан не самоцелью, а путём к новой жизни. Но для этого его нужно было освободить от балетных условностей и театральной «красивости». Нужно было найти «прекрасные естественные» движения человеческого тела – и она нашла их в античном танце, в простых движениях ходьбе и беге. Её танец не был внешним копированием античности – пантомимой, «живыми картинками» на тему греческих мифов, которыми в то время развлекалось светское общество. Античным был сам идеал красоты свободного в движении, не ограниченного одеждой тела. Отсюда выбор туники – минимальной одежды, которая не мешает движениям и открывает тело. Источником вдохновения Айседора считала природу, обращалась к героическим и романтическим образам, порождённым музыкой такого же характера.

Другим источником модерн, существенно повлиявшим на формирование танца, была система Жака Далькроза – «эуритмика». Он пропагандировал ритмику, как способ воспитания воли, укрепления здоровья, гармоничного развития человека. В ритмике он видел и путь к возрождению искусства, преодоления специализации, воссоединения раздробленных искусств. Ритмопластический танец, развился на основе дунканизма, но был во многом противоположен ему. Танец был произвольной трактовкой тематической программы – разные части тела создавали пластику, контрапункт, в котором движения танцовщика отвечали отдельным звукам музыки. Но даже в своих первых постановках «Луна и нарцисс» на свободную музыку, «Орфей» на музыку Глюка, Далькроз воплотил не только структуру музыкальных произведений, но и передал их эмоциональное содержание, что требовало уже чисто пластичной выразительности жеста и позы.

Особенную роль в возникновении танца модерн в Америке сыграла Рут Сен Дэни. В её работах чувствовалось влияние Востока, Африки, Восточной Азии, религиозных и мистических танцев. Постановки её были свободными, лирическими, вдохновенными и отображали взгляд хореографа. Вместе с Т. Шоуном в 1915 г. они организовали совместную труппу и школу танца «Дэнишоун», название которой на долгие годы стало символом профессионального танца модерн. Школа очень сильно повлияла на развитие танца модерн, ставшего весьма популярным на тот период в США.

Из школы «Дэнишоун» вышли многие представители танца модерн, такие как: М. Грэхем, Д. Хамфри и Ч. Вейдман. Появление школы и поиски Т. Шоуна в области теории и методики воспитания исполнителей послужили признаком того, что танец модерн постепенно превращается из экспериментального направления в определённую танцевальную систему, со своими принципами и законами технического исполнения. Именно в «Дэнишоун» родился американский экспрессионизм в танце, объединивший творчество многих постановщиков и танцоров.

Главный принцип экспрессионизма – обращение к проблемам времени, волнующих человечество. На сцену выводились фатальные силы, образы-маски, распространёнными были темы смерти, отчаяния безвыходности. Экспрессия спектакля усиливалась острыми формами танца, изменением ритмов и движений, причудливостью поз и костюмов. Дэни отказалась от движений, которые традиционно считались красивыми. Это было первое, наиболее серьёзное направление, которое опиралось на теории З. Фрейда.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Дайте общую характеристику эпохи, способствовавшей возникновению современного танца
2. Назовите особенные черты новейшего хореографического течения – модерн
3. Перечислите основоположников танца модерн
4. Охарактеризуйте творческий вклад, сделанный

А. Дункан в современное хореографическое искусство

5. Определите значение «эуритмики» Ж. Далькроза и обоснуйте её влияние на развитие теории движений

6. Охарактеризуйте школу «Дэнишоун» как колыбель современной хореографии

### **Рекомендуемая литература**

1. Гречко П. К. Философия постмодернизма / П. К. Гречко. – // Интернет-портал «Российское образование» / <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/8592>.

2. Конен В. С. Рождение танца модерн. / В. С. Конен. – М. : Искусство, 1999. – 172 с.

3. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства// Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. / Сост. Р. А Гальцева. / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Патриот, 1991. – 263 с.

4. Штрок К. Далькроз и его система. / К. Штрок. – Л. – М. : Искусство, 1924. – 220 с.

## ТЕМА II

### ***Открытия и находки балетмейстеров США***

#### **План**

1. Новейшие течения в искусстве Америки
2. Выдающиеся хореографы-новаторы XX ст.

**Цель занятия:** раскрыть значение и вклад американского танца модерн и его влияние на развитие мирового современного искусства

**Ключевые слова:** *развлекательный танец, фольклорный танец, мюзикл, джаз-танец, ультрасовременный балет*

### **Краткое содержание лекции:**

Хореографическое искусство Америки и Европы в начале XX ст. формировалось под воздействием русского классического балета. Балет США начал свою жизнь сравнительно недавно. Под воздействием гастролирующих трупп, только в середине XIX ст. становятся популярными музыкальные комедийные представления с танцами, которые и стали предшественниками современных мюзиклов. Параллельно с этим шло развитие танца модерн. Первыми хореографами, для которых главным стал танец модерн, были известные американские танцовщики Рут Сен Дэни и Тед Шоун. Они стремились в танце передать мысли и ощущения современного человека, используя для этого пластику танцев Индии, Египта, Японии. Рут Сен Дэни и Тед Шоун учредили в Лос-Анджелесе школу, которая называлась «Дэнишоун». Они стремились использовать в своих постановках выразительные возможности классического танца. В свою систему они включали и приёмы Ф. Дельсарта, Ж. Далькроза, А. Дункан. Поставленные ими танцы сопровождала серьёзная музыка. Продолжателями идей школы «Дэнишоун» стали выдающиеся американские балетмейстеры Марта Грэхем и Дорис Хамфри.

Марта Грэхем была балетмейстером, сторонником танца модерн. Её исполнительская и балетмейстерская манера отличалась ярким рисунком, сложностью движений. Она сделала много нововведений и в оформлении спектакля: подвижные декорации, символическую бутафорию, ввела диалог партнёров и много чего другого. Грэхем создавала свои композиции на музыку известных композиторов – Скрябина, Дебюсси, Равеля, Онеггера, Франка, или на музыку, специально написанную для неё современными американскими композиторами. Темы её постановок библейские – легенды или античные мифы и сказы, древнегреческие трагедии, которым предавалось современное звучание. Лучший её балет «Весна в Аппалачских горах» на музыку А. Копленда.

Агнес де Миль – балетмейстер фольклорного направления. Она совмещала в своих работах мюзиклы и фольклорный танец. В интерпретации Миль танец из развлекательного превратился в

сценическое действие, стал раскрывать характеры героев, создавать настроение спектакля, развивать линию действия.

Одно из значительных мест в истории американской современной хореографии занимает Джон Батлер. Его стиль включает и технику классического танца, и технику танца модерн, и фольклор.

Ещё одно имя – Джером Роббинс – балетмейстер, который использует классические балеты, танец модерн и джаз-танец. Его постановки отличаются глубиной эмоциональных переживаний, социальной направленностью, а также оригинальностью танцевальных форм, умением использовать в танце естественные движения человека.

Следующее поколение американских хореографов представляют Хосе Лимон и Алвин Эйли.

Эстетическое кредо Хосе Лимона – танец приближён к ритуальному действию, раскрывающему психологическое состояние героев. Особенное внимание он уделял мужскому танцу, отбрасывая всякую манерность, изнеженность, отдавал преимущество мужественному, атлетическому стилю.

В творчестве Алвина Эйли чувствуется влияние негритянского вокального, музыкального и танцевального фольклора. Его постановки отличаются ясностью хореографического рисунка, доступностью содержания и формы постановок, глубоким уважением к национальным традициям всех народов, которые населяют США. Алвин Эйли очень разнообразный по стилю, форме, настроению, музыке, хореографии. Он использует классический танец, приёмы драматического театра, но остаётся ярким представителем американского танца модерн.

Наиболее выдающимся американским балетмейстером своего периода является Джордж Баланчин. Он создал неоклассический стиль в балете, поставил свыше 100 балетов, где доминируют сюжет и драматургия. Баланчин поражает зрителей интересными рисунками, линиями танцев, движениями танцующих, масштабностью того, что происходит. Среди его постановок такие балеты как «Серенада» на музыку П. Чайковского, «Шотландская симфония» на муз. Ф. Мендельсона и др.

Репертуар балетных трупп США разнообразен. В него входят классические спектакли, ультрасовременные балеты, мюзиклы, сюжетные и бессюжетные концертные номера. Большой популярностью пользуется танец модерн. Но если в 30-ые годы XX ст. он занимал главное место в хореографии Америки, то после второй мировой войны танец модерн потерял эту позицию, в него активно начал включаться фольклор. Сегодня в Америке танец модерн используют в качестве выразительного средства и в классических балетах, и в мюзиклах, и в кино.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Охарактеризуйте новые творческие направления в искусстве Америки
2. Проанализируйте творческий почерк Р. Сен Дэни и Т. Шоуна
3. Опишите новаторство М. Грэхем
4. Сравните разнообразие стилей в хореографии А. Де Миль, Д. Роббинса
5. Дайте характеристику творчества Х. Лимона и А. Эйли – продолжателей модернистских течений
6. Кратко опишите творчество Д. Баланчина – одного из самых выдающихся американских балетмейстеров

### **Рекомендуемая литература**

1. Дункан Айседора. Танец будущего. Моя жизнь. /Айседора Дункан. – М : Искусство, 1989. – 340 с.
2. Миль А. Танец в Америке. / А. Миль. – Париж. : Дельсарт, 1895. – 325 с.
3. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. / Д. В. Сарабьянов. – М. : Философия мысли, 1989. – 442 с.
4. Jose Limon and Dance Company "Dance perspectives" j 12, N. Y., Ham. P, 1961.
5. Baril J. La dance moderne de Isadora Duncan a Twila Tharp. – P, 1977.



## ТЕМА III

### *Традиции английского балета*

#### **План**

1. Традиционность в английском танцевальном искусстве
2. Основоположники английского балета

**Цель занятия:** дать основную информацию о традиционном и нетрадиционном в английском танцевальном искусстве

**Ключевые слова:** *мимическая игра, фантастические превращения, пантомимы, балетные контрасты, многоактный балет*

#### **Краткое содержание лекции:**

Балетное искусство Англии имеет свои особенности и традиции, берущие начало в XVI ст. Большое влияние на танцевальную культуру Англии всех эпох оказало творчество В. Шекспира, пьесы которого становятся основой многих балетных спектаклей. Это оказало существенное влияние на развитие пантомимы, проникавшей в балет, усиливает его выразительные возможности: мимическую игру, специфические балетные трюки, быстрые изменения декораций, «фантастические превращения». Ведущие балетмейстеры того времени развивали и совершенствовали пластические возможности и технику, обогащая балет национальными красками и ритмами, национальными традициями высокой театральной культуры. Контрасты реальности и фантастики, натурализма и аллегории создавали условные формы бытовых фольклорных танцев.

В XIX ст. на английской сцене танцевали преимущественно знаменитости Франции, Италии и других европейских стран. Засилье иностранных мастеров тормозило развитие национальной исполнительской школы. В это время балеты существовали как дивертисменты.

Своим рождением английский балет обязан двум

женщинам – Мари Рамбер (1888 – 1982 гг.), уроженке Польши, и Нинет де Валуа (1898 г.), родившейся в Ирландии и прошедшей школу в Лондоне. Рамбер, ученица музыканта и создателя системы ритмической гимнастики Эмиля Жака Далькроза, была приглашена Дягилевым в помощь Нижинскому, когда тому пришлось работать над весьма сложной в ритмичном отношении партитурой «Весны священной» И. Стравинского. На протяжении нескольких лет она танцевала в кордебалете труппы «Русский балет», потом вернулась в Англию и в 1920 г. открыла свою школу. Её ученики выступали, именуясь сначала «Танцовщиками Мари Рамбер», потом в составе «Балетного клуба», в крошечном театре «Меркьюри», расположенном в районе Ноттингхилл-гейт в Лондоне. Именно в Рамбер начали свою карьеру многие знаменитые английские артисты, в частности хореографы Фредерик Аштон и Энтони Тюдор. Оба обратились к танцу уже будучи взрослыми мужчинами, но очень скоро начали ставить небольшие балеты в Рамбер. В 1930-х годах на их постановках выросло целое поколение молодых английских танцовщиков.

Переломный период наступил по приезду в Лондон дягилевской антрепризы «Русский балет» с балериной А. Павловой, открывшей там свою балетную школу. Возобновление балетного искусства начинается из возрождения традиций английского сценического танца. В новых балетах наблюдаются традиции английской пантомимы, национальной литературы и национального английского театра, сатирической живописи и карикатуры. Величайшими артистами балета Англии являются Марго Фонтейн, Алисия Марочная, Майкл Сомс, Надя Нерина.

Впоследствии, Н. де Валуа, уйдя от Дягилева, открыла в Лондоне школу, которая вскоре вошла в состав театра «Седлерс Уэльс», и в 1931 г. из её учеников образовался коллектив «Уэллс балле», а в 1948 г. он получил название «Седлерс Уэллс балле».

К числу постановок этого коллектива принадлежат «Фасад» – музыка В. Уолтона, «Напрасное предостережение» – музыка Ф. Герольда, «Ундина» – музыка Х. В. Хенце, «Луна в селе» на музыку Ф. Шопена, «Симфонические вариации» на

музыку С. Франка, «Золушка» – музыка С. Прокофьева, «Сон» на музыку Ф. Мендельсона.

Нинет де Валуа пригласила режиссёра Мариинского театра, эмигрировавшего из России, М. Сергеева (1876 – 1951 гг.) для постановки классических балетов XIX ст., чтобы обогатить репертуар и предоставить артистам возможность освоить раньше неприемлемые танцевальные формы. К 1956 г. «Седлерс Уэллс балле» стал называться Королевским балетом и выступал в Королевском оперном театре «Ковент Гарден». В его репертуаре (в 1960-ые и 1970-ые гг. вместе с традиционными классическими произведениями и постановками Ф. Аштона), появились драматические балеты К. Макмиллана. Его спектакли отличаются подчеркнутым драматизмом, они насыщены акробатическими «ра» и поддержкой, напряжёнными эмоциями. Наиболее удачными спектаклями Макмиллана были многоактный балет «Ромео и Джульетта» (муз. С. Прокофьева, 1965 г.) и «Манон» (1974 г., на муз. Ж. Массне), ставившиеся во многих странах.

На протяжении 1940-х г. труппа «Балле Рамбер» продолжала ставить новые балеты, храня в репертуаре оригиналы классических балетов, рассчитанные на небольшой состав. В 1966 г. труппа была реорганизована, полностью отказавшись от традиционных спектаклей и сохраняя лишь творчество в стиле танца модерн. В 1987 г. её руководителем стал Ричард Олстон, придерживавшийся преимущественно стиля американского хореографа Мерса Каннингема.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какую роль сыграла драматургия В. Шекспира в развитии английского балетного театра.
2. Охарактеризуйте творческий вклад М. Рамбер и Н. де Валуа в развитие хореографического искусства Англии.
3. Дайте оценку влиянию творчества труппы С. Дягилева на развитие английского балета
4. Проанализируйте репертуар труппы и его роль в становлении хореографических принципов английского балетного искусства

### Рекомендуемая литература

1. Ванслов В. В. Статьи о балете. / В. В. Ванслов. – Л. : Искусство, 1980. – 67 с.
2. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца. Книга для учащихся. /В. М. Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с.
3. Тэйдер В. Гептахор – это есть семь пляшущих // Балет. – 1995. – №3. – С. 40 – 48.

### ТЕМА IV

#### *Судьба старейшего балета в Европе. Балетное искусство Франции*

#### **План**

1. Развитие французского балетного искусства
2. Творческая палитра репертуара французского балетного искусства XIX ст.

**Цель занятия:** проинформировать аудиторию об основных вехах развития французского танцевального искусства.

**Ключевые слова:** *«Российские сезоны» «Гранд Опера», изотерические балеты, конкретная музыка, мини-балеты, экзистенциализм.*

#### Краткое содержание лекции:

Балетное искусство Франции имеет наибольшее влияние на развитие мирового балета. Франция дала миру таких балетмейстеров как Ж. Ж. Новер, Ф. Тальони, Ж. Перро, М. Петипа, Ш. Дидло, А. Сен-Леон.

Во второй половине XIX ст. французский балет переживает глубокий кризис. Балет как жанр практически перестаёт существовать. Первое десятилетие XX ст. всколыхнуло творческие силы французского балета. И на это повлияли «Российские сезоны». На основе труппы Дягилева был создан «Российский балет Монте-Карло». Среди

многочисленных существующих сегодня балетных трупп, как и раньше, основное место занимает труппа национального оперного театра Парижской Оперы – «Гранд-Опера». Это государственная балетная труппа. Основа современных частных балетных школ тоже связана с именами российских артистов.

Выдающимся хореографом довоенного поколения является С. Лифарь. Его творчество связано со стилем неоклассицизма. Лифарь строил свои балеты на сочетании классического танца с новой пластикой и символикой. Однако часто его балеты носили абстрактный характер, отличались надуманностью. С. Лифарь поставил больше 100 балетов. Среди них – «Федра», «Торжествующий Давид» и др.

Вслед за Лифарём труппу Парижской оперы возглавляли друг за другом такие известные мастера, как Харалд Ландер (1905 – 1971 гг.), Жорж Скибин (1920 – 1981 гг.), Виолетта Верди и Розелла Хайтауэр. Репертуар обогатился за счёт произведений Пети и Бежара, Баланчина, Роббинса, Григоровича, Тетли, а также представителей американского танца модерн Пола Тейлора и Мерса Каннингема.

В 1983 г. на пост руководителя труппы был назначен Рудольф Нуриев. Он уделял особенное внимание развитию таких балерин, как Сильва Гийём и Изабель Герен и предоставил труппе возможность пробовать силы в хореографических произведениях самых разнообразных направлений, одновременно сохраняя классику. После ухода Нуриева (в 1989 г.) в труппу вернулся, теперь уже как руководитель, её прежний ведущий танцовщик, имевший звание «звезды», Патрик Дюпон.

В 1970-х и 1980-х гг. французские провинциальные труппы стали получать государственную поддержку и приобрели международную популярность. Особенного внимания заслуживает труппа «Балет департаментов Рейна», которая под руководством Жана Поля Гравье показала несколько отреставрированных спектаклей XVIII ст., созданных на основе тщательных исторических исследований, поставленных шведским хореографом Иво Кратером, в частности, балеты «Напрасная предосторожность» Доберваля и «Медея и Ясон» Новерра (музыка Жана Жозефа Рудольфа).

«Балет Лионской оперы» ставил стилизованные драматические танцевальные фантазии, поставленные хореографом Маги Марене.

Не менее знаменитым французским хореографом стал и Морис Бежар.

Он использовал в своём творчестве музыку, зрелище, танец, создавал своеобразные синтетические спектакли, передающие разные психологические состояния человека. Балеты Мориса Бежара остро современны. Бежар – одна из сложных и противоречивых фигур в современном хореографическом искусстве. В теоретических высказываниях он настаивает на возвращении танцу его первичного ритуального характера и значения. Ему свойственен неизменный интерес к хореографическим культурам Востока, Африки. Танец должен, по мнению Бежара, выражать всю сложность духовной жизни нашего времени. Бежар тяготеет к искусству, насыщенному мыслью, влияющего на массового зрителя (одна из заслуг Бежара – привлечение молодёжной аудитории к балетному театру). Стремясь сделать искусство демократичным и общепонятным, Бежар, однако, испытал влияние идей и художественных тенденций модернизма. Нередко он создаёт «изотерические» балеты, полные зашифрованных намёков. Проблематика некоторых его ранних балетов была близка к экзистенциализму; постановки Бежара часто насыщены эротикой, фрейдистской символикой. Как музыкальную основу он нередко избирает парадоксальные коллажи, охотно сотрудничает с авторами «конкретной» музыки (Анри, Шеффер). Его попытки возобновить язык танца имеют большое значение для современного хореографического искусства.

М. Бежар разнообразно использует пластические возможности тела танцовщика; значительное внимание уделяет развитию мужского танца (вводя в некоторые постановки исключительно мужской кордебалет). Принципиально новое решение ритмических и пространственно-временных заданий привносит элементы драматической игры, предопределяет действенность и динамизм его синтетического театра. Бежара специально приглашают в разные театры для постановки

отдельных спектаклей. Но есть у него и некоторые личные благосклонности. Долгие годы сотрудничества связывают его с Майей Плисецкой. Он поставил для неё балет «Айседора», а также несколько сольных концертных номеров для последних выступлений. Наиболее известный среди них мини-балет «Виденье розы». Его подарком к 75-летию великой балерины стал мини-балет «Аве Майя» на музыку Баха и Гуно. Плисецкая исполнила его 20 ноября 2000 года на своём юбилейном вечере в Большом театре.

Искусство Пьера Лакотта – это, скорее всего реставрация старинных спектаклей, шедевров ранних балетных эпох. Лакотт обновляет партитуры романтических композиций, возобновляет художественную гармонию классического искусства танца. Это балет «Сильф» и др.

Современный балет Франции сохраняет утончённую манеру французской школы, её виртуозный блеск и музыкальность, благородность форм и пластичность линий, утончённость и элегантность.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Обоснуйте значение балетного искусства Франции в развитии мирового балета
2. Определите творческий вклад С. Лифаря в развитие французского хореографического искусства
3. Дайте творческую характеристику балетмейстерской деятельности Р. Нуриева – яркому явлению французского балета
4. Опишите новаторскую хореографию М. Бежара

### **Рекомендуемая литература**

1. Федорова М. М. Модернизм и антимодернизм во французской политической мысли XIX века. / М. М. Федорова. – М. : Наука, 1997. – 111 с.
2. Федотова В. И. Модернизация другой Европы. / В. И. Федотова. – М. : Искусство, 1997. – 349с
3. Эльяш Н. И. Образы танца. / Н. И. Эльяш. – М. : Просвещение, 1970. – 194 с.

## ТЕМА V

### *Балетное искусство славянских народов. Поиски балетмейстеров Болгарии и Румынии*

#### План

1. Становление и развитие болгарского хореографического искусства
2. Особенности румынского национального балета

**Цель занятия:** ознакомить аудиторию с историей формирования национальных хореографических школ Болгарии и Румынии

**Ключевые слова:** фольклорные традиции, сюжетно-танцевальный фольклор, сюжетная драматургия, реалистическое искусство, академическая школа, классический танец

#### **Краткое содержание лекции:**

**Болгария.** Развитие профессионального балета Болгарии началось в XX ст. Освободившись в 1878 г. от османского ига, болгарский народ возобновляет фольклорные традиции страны, начинает знакомиться с профессиональным сценическим танцем.

Первые фольклорные концерты состоялись в 1900 – 1908 гг. Их инициаторами были учителя гимнастики Р. Колева и П. Радуев, учредивший в 1914 г. детскую балетную школу, просуществовавшую больше десяти лет.

В 20-ые гг. в Софии гастролировали российские балетные артисты: А. Юрьева, Е. Андерсен, В. Кригер и др. Таким образом, болгарский зритель имел возможность познакомиться с российской балетной школой.

Создание Софийского оперного театра стало новым шагом в укреплении болгарского балетного искусства. Были поставлены такие балетные спектакли как «Коппелия», «Раймонда», «Жизель», «Лебединое озеро», «Эсмеральда» и др. Эти постановки отличались жанровым и стилевым



разнообразием. Софийской балетной труппой и балетной школой руководил с 1927 г. и по 1944 г. Анастас Петров. Он понимал, что театру нужна творческая индивидуальность, потому его педагогический метод совмещал развитие технических данных и артистического мастерства в будущих артистов, а в основе балетного спектакля он видел логическое построение сюжетного действия. Его постановки отличались жанровым и стилевым многообразием. Он ставил классические балеты и балеты с сюжетно-танцевальной основой болгарского фольклора: «Змей и Яна», «Орфей и Родопа».

Вторая мировая война задержала развитие болгарского балета. В балетных спектаклях того периода («Поэт-принц», «Тамара» пос. А. Петрова) преобладает пантомима над танцем, но, тем не менее, происходит слияние классического танца с народным.

В 1944 г. в Болгарии был установлен народно-демократический строй. Возрождают свою работу оперно-балетные театры в Стара-Загора, Пловдиве, Варне, Русе. Советские хореографы помогали становлению балетных трупп. На сценах идут такие балеты как «Бахчисарайский фонтан», «Соперницы», «Доктор Айболит», «Шехерезада», «Красный мак» и др.

Молодое поколение балетмейстеров хранит традиции болгарского театра. Хореографы стремятся в своих постановках к выразительной драматургии, высокой театральности. Среди постановок: «Дафнис и Хлоя», «Петрушка», «Аполлон Музагет», «Агон», «Скифская сюита», «Мадьярский всадник», «Папесса Иоанна» и др.

Болгарский балет воспитал новое поколение балетмейстеров, которые пропагандируют идеи и приёмы реалистического искусства, ставят балеты на национальной основе.

**Румыния.** Румынский национальный балет совмещает в себе искусство национального танцевального фольклора и традиции европейского балетного театра. Многовековое иго Османа было причиной того, что профессиональное танцевальное искусство начало развиваться в Румынии достаточно поздно. Зрители Румынии через спектакли

немецкой, итальянской, французской оперы познакомились со сценическим танцем: танцевальные дивертисменты включались в некоторые оперные спектакли.

В 1883 г. в Бухаресте было организовано «Филармоническое общество» и при нём первая в стране балетная школа, которой руководили французские танцовщики.

В середине XIX ст. в Бухаресте и Яссах были открыты национальные театры и консерватории, послужившие толчком к развитию румынского театрального искусства, в том числе и балетного. Первый национальный балет «Золотая госпожа» Г. Виста был поставлен в Бухаресте в 1869 г. хореографом Г. Мочану.

Долгое время в Румынии не было постоянной труппы. Только в 1885 г. небольшая труппа была создана при национальном театре в Бухаресте.

В 30-е гг. появляются классические балеты с национальной тематикой, такие как «На рынке» М. Жори, «Свадьба в Карпатах» Г. Константинеску.

В послевоенный период создаются балетные труппы при оперных театрах в Тимишоаре, в Яссах, Брашове, Галаце, Констанце. Репертуар состоит из балетов классического наследия и национальных спектаклей. Главный балетный коллектив – труппа румынской оперы в Бухаресте.

Румынскими балетмейстерами Н. Якобеску, Г. Павеличем, Т. Кекаисом, Б. Белогом поставлены национальные балеты: «Белый арап», «Келин» А. Мендельсона, «Пламя» С. Кириака, «Свадьба» И. Поповича и др.

Становлению румынского балета, освоению румынскими артистами академической школы классического танца помогали советские хореографы и артисты балета Г. Габович, Л. Лавровский, И. Смирнов, А. Шелест.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Охарактеризуйте особенности болгарского балетного искусства
2. Расскажите о самых выдающихся постановках софийского театра оперы и балета
3. Проанализируйте хореографическое искусство Румынии

4. Дайте характеристику румынским балетмейстерам и их творческим направлениям

### **Рекомендуемая литература**

1. Валукин Е. П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. / Е. П. Валукин. – М. : Искусство, 1992. – 132 с.

2. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца. Книга для учащихся. / В. М. Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с.

3. Федотова В. С. Модернизация другой Европы. / В. С. Федотова. – М. : Искусство, 1997. – 349с

## ***ТЕМА VI***

### ***Чехословацкий балетный театр. Балетный театр Польши***

#### **План**

1. Развитие балетного искусства Чехословакии
2. Польское национальное хореографическое искусство

**Цель занятия:** раскрыть национальные особенности хореографии Чехословакии и Польши.

**Ключевые слова:** *балеты-феерии, балеты-пантомимы, полонез, мазурка, краковяк, маскарад, комедия дель-арте, экспрессивно-пластический танец*

#### **Краткое содержание лекции:**

**Чехословакия.** Началом развития чехословацкого балетного искусства является открытие Национального театра. Балетмейстер В. Рейзингер поставил балет «Гашиш» С. Коваржовица. Также были поставлены балеты-феерии, балеты-пантомимы «Сказка о Гонзе», «Из сказки в сказку» О. Небрежного, которые были первыми национальными балетами. Но профессиональный уровень балетных постановок был невысоким.

С 1918 г. происходит подъём балетного искусства. Значительным событием стало создание новых балетных трупп в Брно, Пльзене, Братиславе. В этих театрах были поставлены балеты национальных композиторов: «Шпаличек» и «Истар» Б. Мартину, «Синьора Джовенту» и «Никотина» В. Новака, «Доктор Фауст» Ф. Шквора, «Фагот и флейта» Ф. Бурнака.

В 1935 г. в Чехословакии впервые был поставлен советский балет «Красный мак» Р. Глиера, на музыку С. Прокофьева балет «Ромео и Джульетта».

В послевоенный период балетное искусство переживает новый подъём. Организуются новые балетные коллективы, создаются государственные ансамбли песни и танца, открываются балетные студии и балетные школы, балетные отделения при консерваториях.

Современные чехословацкие балетмейстеры Л. Огоун, Д. Тот, И. Шкода создают новые балеты, связанные с традициями танцевального фольклора. Они поставили балеты на музыку национальных композиторов «Викторка» С. Востршака, «Ветер в волнах» Г. Вацка, «Хиросима» В. Букови.

В репертуаре чехословацких балетных театров много советских балетов: «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Доктор Айболит», «Спартак», «Золушка» и др.

Ведущие танцовщики Чехословакии – Г. Кура, О. Скалова, М. Дротнерова, В. Харапес.

**Польша.** Польский балетный театр возник в XVI ст. и к середине XVIII ст. ориентировался на искусство Франции и Италии.

Т. Высоцкая, автор солидного труда, из истории мирового балета отметила в разделе о Польше: «Следует чётко разграничивать два вида балета: балет в Польше и польский балет». Действительно, профессиональный балет долго был там исключительно произвольным искусством. Только во второй половине XVIII ст. появились национальные школы и труппы, но и для них оставался образцом преимущественно французский театр.

Самобытный танцевальный фольклор Польши был давно оценён многими странами Европы и частично заимствован ими. «К середине XVI ст. польские танцы были известны за рубежом

и пользовались особенным успехом в Германии» – пишет другой польский исследователь балета, И. Турска. Наиболее популярными были придворные разновидности медленных и быстрых танцев. Однако и эти танцы берут своё начало от народного танцевального искусства. Турска привела среди других названий мазурку и полонез. По её словам, во многих хрониках описан полонез: он «происходил из народного массового танца и при дворе Генриха Валуа, в 1574 г., получил торжественную форму поступи дворян перед королём» Плавно скользили пары, сходясь и расходясь, образуя разные фигуры. «После серьёзного полонеза, пишет Турска, обычно исполняли резвый краковяк».

При короле Зигмунде II, в 1548 – 1572 гг., существовали «машкары», т.е. маскарады. Местом их действия обычно был Краковский рынок. На рыночную площадь въезжали декорированные колесницы с персонажами, и разыгрывался чаще всего какой-либо мифологический сюжет. Роли исполняли представители величественной знати – магнат, иногда и король. В 1592 г. был устроен краковский маскарад по случаю свадьбы короля Зигмунда III. В эту ночь в специально приспособленном зале замка шли маскарады и представления, – писал очевидец. С помощью натянутого голубого полотна там было устроено небо, а золотые звезды на нём сияли, будто настоящие, от множества размещённых за ними свеч. Стены были обиты китайкой. Вперёд выступала удивительных пропорций башня. На ней располагались музыканты, а стояла она над дырой, из которой незаметно поднимались ряженые («сначала вышли шестьдесят драбантов с барабанами и пищалками, и образовали круг. Потом вышли нимфы, которые пели, и рыцари, которые танцевали (среди них был сам король). Потом все вошли обратно в башню».

Во второй четверти XVII ст. Польша поддалась значительному влиянию итальянского театра. В 1623 г. будущий король Владислав IV, путешествуя по Италии, ознакомился с оперой, балетом и комедией дель-арте. Во Флоренции на его честь состоялась опера «Освобождение Руджисро». В 1632 году Владислав IV вступил на престол. Он построил в Варшавском замке театральный зал и пригласил итальянскую оперную

труппу, которая пробыла в Польше с 1634 по 1648 г. Итальянский архитектор оборудовал глубокую двухэтажную сцену со сложными машинами для изменения декораций, полётов, провалов и таких эффектов, как бури, наводнения, пожары. В партере находились кресла для короля, его приближённых и иностранных послов, а также стоячие места для придворных. Дамы помещались в ложах. Оркестр находился за стелой, хор – на верхней галерее. Балетные интермедии не имели большого значения. Их исполняли танцовщики-профессионалы, знатоки комедии дель-арте. На сцене раздвигался задний занавес, и появлялись десять танцовщиц. Одетые в чёрные шелковые костюмы, украшенные цистами и драгоценностями, с золотыми персидскими шалями на головах и с факелами в руках, эти дочери Африки медленно спускались в зал и начинали балет. После их танца открывался балл с участием королевской четы. В заключение шёл балет «Негритёнок».

Балет как составная часть театрального зрелища проходил и в других городах Польши. В 1646 г. портовый город Гдыня встретил торжественным спектаклем Марию Луизу Гонзаго, вторую жену Владислава IV. Во втором акте итальянской оперы, название которой не сохранилось, шёл танец сатиров на фоне леса. В конце спектакля был показан аллегорический балет, который «состоял из танца белого орла (герб Польши) с четырьмя чёрными орлами (герб Гонзаго). На шее каждого сидел маленький Амур, все персонажи «танцевали» в воздухе, подвешенные «крепкой, но тонкой, почти невидимой проволокой».

Во второй половине XVII ст. культурная жизнь Польши пришла в упадок из-за неудачных и разрушительных войн, напряжённого внутреннего положения страны. Господствующие дворянские круги подчиняли интересы политики собственным корыстным интересам. Католицизм в борьбе с протестантизмом установил суровую цензуру. Всё это тормозило развитие польского театра.

В 1645 г. постоянная итальянская труппа была распущена. Теперь редкие театральные зрелища приурочивались к тому или иному торжественному событию. И в 1654 г. был поставлен

«Королевский балет». Тексты песен и речитативов для него составил известный поэт Ян Анджей Морштин. Придворные дамы исполняли танцы пастушек, жнецов, собирателей винограда и нимф. Через двадцать с лишним лет был показан «Балет во время счастливой коронации его величества короля Яна III в Кракове 12 апреля в 1676 г.». Балет был частью празднования; исполняли его придворные в «античных» и современных костюмах. Исполняли если не профессионально, то всё же искусно, поскольку танцу учили дворянских детей обоего пола. Более того, на рубеже XVII – XVIII ст. балеты ставили и в иезуитских коллегиях, где воспитывались сыновья дворян. В частности, французы и итальянцы учили там «сальто»: это слово определяло и отдельные виды прыжков, и целые балеты. Вместе с фигурными балетными танцами в программу входили и национальные: полонез, мазурка, краковяк. Силами воспитанников исполнялись балеты по иностранным образцам. В них преобладали геометрические построения типа рыцарских балетов: например, участники, танцующая, составляли латинские фразы с отдельных букв, начерченных на их щитах.

В начале XVIII ст. наметился относительный подъём театрального искусства Польши. Снова, и уже обстоятельнее, туда проникали передовые практические навыки театров Италии, Франции, а также музыкальная культура Германии. Отправной точкой стала Франция. Король Август II выписал из Парижа известного итальянского Арлекина – Анджело Константины, выступавшего в «Бургундской гостинице». Константины приехал с актёрами, собранными в разных районах Франции, преимущественно из бродячих трупп, и познакомил, таким образом, поляков с основами ярмарочного театра. В 1700 г. в Варшаву прибыло шестьдесят актёров, среди них семь танцовщиц и восемь танцовщиков. В числе актёров находился будущий отец Мари Салле, а танцовщиков возглавлял балетмейстер Луи де Пуатье. Эта труппа работала в Варшаве около года. Потом там побывали итальянская (в 1715 г.) и французская (в 1718 г.) труппы, в состав которых входили крепостные театры, возникшие позже, чем в Польше, на рубеже XVIII – XIX ст., зато подготовка национальных кадров началась

раньше. Как только в 1730-х г. в Петербурге появился иностранный балет, при дворе была организована танцевальная школа для детей придворной знати, что сразу обусловило национальный характер российского балетного театра. Опыт польского и российского крепостных театров имел много точек пересечения. В Польше, как и в России, всё начиналось с любительских проб, а разбросанные по стране театры сильно отличались укладом – от совсем скромных до тех, которые соревновались в роскоши со столичными.

В 1750 г. Польша насчитывала уже десять таких театров. Высоцкая назвала театры Яна Браницкого в Белостоци, Теодора Любомирского в Кракове, Вацлава Жевуского в Подхорцах. Четыре театра – в Бяли Радзивилловской, Несвеже, Ольце и Жулкве – были основаны воеводой князем Михаилом Радзивиллом. Наиболее заметным среди них был театр в Несвеже. В 1748 г. там был построен зал для комедии, сцена которого могла подниматься и освещалась снизу. Постановки сначала имели доморощенный характер. Например, в 1759 г. в хозяйственной книге Михаила Радзивилла был записан «балет с Арлекином, для которого была куплена разноцветная китайка танцовщикам, а жупан князя переделали для исполнителя партии Арлекина». В 1757 г. Несвеж посетила балетная труппа из Слуцка. Её собрал литовский хорунжий Иероним Радзивилл, брат Михаила, в 1755 г. Балетмейстером и первым танцовщиком был Максим Дюпре. Хотя постановки театра в Несвеже имели любительский характер, это не препятствовало более серьезным начинаниям. Михаил Радзивилл переманил к себе Максима Дюпре и отдал ему в науку восьмерых детей своих крепостных крестьян. Ученики должны были жить в Допрет. В дневнике Радзивилла сохранилась запись: «Мальчики и девочки впервые танцевали балет, удачно». В 1770-х гг. крепостные театры возникли и в других городах Польши. В Слониме балетную школу и театр учредил гетман Михаил Огинский. Известен как композитор, автор многих полонезов, он естественно, интересовался музыкальным театром и создал сильную оперно-балетную труппу. Среди наиболее значительных следует назвать театр и школу в Гродно, основанную в 1773 г. графом Антонием Тизенгаузом. Учителем танца там был француз



Франсуа-Габриель Леду. Из его класса вышли первые польские солисты: танцовщица Марианна Малинская и танцовщик Михаил Риминский.

В начале XVIII ст. начинают работать первые польские балетмейстеры – Э. Валинский, Ф. Шлянцовский и др. В 40-х г. в Варшаве ставит свои романтические балеты Ф. Гальони.

Во второй половине XIX ст., несмотря на засилье иностранных балетмейстеров на варшавской сцене появляются польские национальные балеты. Жизнь балетного театра Польши оживляется после первой мировой войны, когда Польша стала независимым государством. В варшавском «Театре Вельки» были поставлены балеты польских композиторов: «Басня» Роговского, «Свитязянка» Моравского, «Господин Твардовский» Зонненфельда, реорганизуется балетная школа в Варшаве, создаются новые балетные коллективы. В 20-30-х г. в Польше развивается свободный и экспрессивно-пластический танец.

После второй мировой войны в Польше не осталось ни одной балетной труппы. С образованием Польской Народной Республики начинается возрождение польского балета. Формируются балетные труппы в Познани, Гданьске, Битоми, снова открылся в Варшаве «Театр Вельки». Там работают советские хореографы: Н. Дудинская, Д. Сергеев, Н. Конюс, А. Соболев, А. Чичинадзе и др.

Польский балет в послевоенный период пережил в своём развитии три этапа: обращение к национальным балетам на основе народных танцев и сюжетов, освоение балетов классического наследия и, наконец, поиски новых тем и сюжетов в новой художественной форме. В последний период появляются одноактные балеты, выражающие общечеловеческие идеалы, конфликты и стремления. В этот период были поставлены такие балеты, как «Весна священная», «Жар-птица», «Орфей» И. Стравинского, «Дивертисмент» Б. Бартока. Репертуар театра пополнился произведениями современных композиторов («Спартак», «Лауренсия», «Каменный цветок» и др.), а также балетами классического наследия («Эсмеральда», «Дон Кихот»).

### **Вопросы для самоконтроля**

1. В какой период отмечается подъём в балетном искусстве Чехословакии
2. Как повлиял советский балет на становление национального чехословацкого балета
3. Расскажите о ведущих хореографах-балетмейстерах Чехословакии
4. Дайте информацию о зарождении хореографического искусства в Польше
5. Охарактеризуйте основные этапы развития польского балета
6. Дайте творческую характеристику выдающимся польским хореографам-балетмейстерам и их постановкам
7. Сделайте сообщение о современном польском балете

### **Рекомендуемая литература**

1. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 328 с.
2. Фореггер Н. Опыт по поводу искусства танца // Ритм и культура танца. / Н. Фореггер. – Л. : Akademia, 1926. – С. 50 – 53.
3. Эльяш Н. И. Образы танца. / Н. И. Эльяш. – М. : Просвещение, 1970. – 194 с.

## ТЕМА VII

### ***Новое и старое в балетном театре Венгрии. Немецкий балет***

#### **План**

1. Хореографическое искусство Венгрии
2. Художественные попытки и поиски балетмейстеров Венгрии
3. Немецкая экспрессивно-пластическая хореография

**Цель занятия:** охарактеризовать развитие хореографического искусства Венгрии и немецкую новаторскую хореографию

**Ключевые слова:** философский балет, экспрессивно-пластический танец, выразительный танец, классический танец

### **Краткое содержание лекции:**

**Венгрия.** Первые балетные спектакли в Венгрии были поставлены в 1884 г. Это были балеты «чардаш», «Виола», «День и ночь». В конце XIX ст. в Венгрии с огромным успехом гастролировала балетная труппа Мариинского театра, а в 1912 – 1913 гг. в Будапеште выступала труппа А. Павловой и «Российский балет» С. Дягилева. Искусство А. Павловой, В. Нижинского, Т. Карсавиной, постановки М. Фокина способствовали распространению классического танца, усиливали интерес к профессиональному хореографическому искусству.

Первая мировая война прекратила последующее развитие венгерского национального балета. Только в 1917 г. балетмейстеры О. Зебиш и Е. Брада поставили балет «Деревянный принц» на музыку Б. Бартока. Это было значительным событием в культурной жизни Венгрии. В 20 – 30-ые г. происходило формирование национальных кадров балетмейстеров.

В 30-х г. XX ст. венгерский балет поднимается на высший художественный уровень, создаётся балетный ансамбль, в котором совмещаются итальянский и российский классический стиль, дающий возможность подняться венгерскому балету до уровня европейского хореографического искусства. На венгерской балетной сцене работали такие выдающиеся российские балетмейстеры как В. Вайнонен («Щелкунчик»), А. Мессерер («Лебединое озеро»), Р. Захаров («Бахчисарайский фонтан»), Л. Лавровский («Жизель»). Много лет работала педагогом и репетитором О. Лепешинская, а венгерские танцовщики совершенствовали своё мастерство в Московском и Ленинградском хореографических училищах.

Репертуар балетных трупп Венгрии разнообразен. В него входят классические балеты и современные, многоактные и одноактные, отечественные и зарубежные. Одним из выдающихся балетмейстеров был Ласло Шереги. Он поставил такие балеты как «Деревянный принц», «Прекрасный мандарин», «Сильвия», «Секейская прядильная»

В венгерском оперном театре ставят балеты и европейские хореографы – Ж. Шарра, М. Бежар. Венгерские балетмейстеры используют в своих постановках не только классический танец, но и элементы пантомимы, танца модерн, эстрадного танца, акробатики и цирка.

**Германия.** Возникновение немецкого балетного театра датируется XVII ст. Для постановок приглашались французские и итальянские балетмейстеры, композиторы и музыканты, исполнители. В XIII ст. в Германии работали многие выдающиеся балетмейстеры, в частности Ж. Новер. Именно он поставил первые сюжетные балеты. Балеты ставились также в театрах Берлина, Дрездена, Мюнхена, Лейпцига, Гамбурга.

В начале XX ст. в Германии расцветает экспрессивно-пластический танец, или как его называют «выразительный» в период фашистской диктатуры были распространены развлекательные постановки. После Второй мировой войны правительства ФРГ и ГДР немало внимания уделяли поддержке балетных трупп. Во всех основных городах Западной Германии при оперных театрах были созданы самостоятельные балетные коллективы, ставившие свои спектакли, одновременно принимая участие в операх.

Джон Кранко из Англии (1927 – 1973 гг.) возглавил балет Штутгарта в 1961 г. и сформировал разнообразный репертуар из собственных многоактных спектаклей, которые во многом напоминают по стилю советские балеты, насыщенные драматическими танцами. Это «Ромео и Джульетта» (муз. С. Прокофьева, 1962 г.); «Онегин» (1965 г. на муз. П. Чайковского в обработке К. Х. Штольце); «Укрощение строптивой» (1969 г. на муз. А. Съкарлапи в обработке К. Х. Штольце).

В послевоенное время в ГДР были организованы балетные коллективы, которые могли ставить многоактные балеты.

Начиная с 60-х гг., при берлинской «Комише опер» был организован балетный коллектив. Сейчас это один из лучших коллективов в Германии. Там были поставлены балеты «Золушка», «Ромео и Джульетта», «Море», «Матч» и др. В Германии возникла своеобразная, оригинальная хореография.

В 1965 г. при берлинской «Комише опер» Т. Шиллинг организовал балетный коллектив. Сейчас это один из наилучших коллективов Германии. В нём Шиллинг поставил балеты: «Абракасас», «Ундина», «Золушка», «Ромео и Джульетта», «Море», «Матч», «Чёрные птицы» и др.

Дж. Ноймайер возглавил в 1973 г. балет в Гамбурге и создал там обширный репертуар, одновременно с собственной редакцией классических спектаклей и оригинальных постановок на религиозные и философские темы, где использовал музыку Малера, Стравинского и Баха. Его балет «Страсти по св. Матвею» (1981 г.) длился четыре часа.

М. Форсайт возглавил труппу «Штудгардский балет» незадолго до смерти Кранко и танцевал здесь одновременно до 1984 г., затем был приглашён на пост руководителя «Балета Франкфурта». Находясь под воздействием идей, распространённых в современной литературе, Форсайт применил их в балете. В его хореографии в наличии та же фрагментарность, которая отличает литературу эпохи постмодерна, в танцы часто включались словесные отрывки, использовались приёмы, относящиеся к другим видам искусства. Техника танца основана на предельной энергии, нарушении естественного равновесия, и цель её – передать романтические взаимоотношения в момент наивысшего напряжения. Такие балеты как «Любовные песни» (1979 г., муз. народная) и «Посредине, на некотором подъёме» (муз. Лесли Штука и Тома Вилемса), поставленные Форсайтом по приглашению Нуриева в Парижской опере в 1988 г.

Форсайт охотно использовал в своих постановках плетъ под звучание электронной музыки голландца Тома Виллемса, которая способствовала созданию атмосферы отчуждённости и неясной тревоги.

Балетные школы в Берлине, Дрездене, Лейпциге и Театральный институт готовят исполнителей для балетных

трупп и ансамблей танца в Германии. Таким образом, в Германии возникла своеобразная оригинальная хореография.

В современных постановках немецкие балетмейстеры используют классический танец в сочетании с «выразительным» немецким танцем.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Дайте общую характеристику творчеству венгерского балетного театра
2. Проанализируйте творческие поиски балетмейстеров Венгрии
3. Опишите своеобразие балетных постановок венгерских хореографов
4. Расскажите о рождении балетного искусства в Германии
5. Сделайте сообщение о творчестве М. Форсайта – первом постмодернисте в немецкой хореографии
6. Охарактеризуйте причины появления «выразительного» немецкого танца

### **Рекомендуемая литература**

1. Ванслов В. В. Статьи о балете. /В. В. Ванслов. – Л. : Искусство, 1980. – 67 с.
2. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца. Книга для учащихся. /В. М. Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с.
3. Ewart Kerstin. Dance and tehnology at the turn of the last and present centuries// Dance and technolodgy, moving towards media productions/ ed. Dinkla S. and Leeker M. Berlin : Alexander Verlag, 2002. – P. 30 – 65.

## ТЕМА VIII

### *Искусство мастеров кубинского балета*

#### **План**

1. Развитие профессионального искусства танца в Кубе
2. Классические, национальные балеты и танцевальный фольклор кубинского народа

**Цель занятия:** углубить знания реципиентов относительно развития и становления кубинского танцевального искусства

**Ключевые слова:** карнавалы, уличные театры, классические балеты, мифологические танцы, городской негритянский фольклор, фольклорный ансамбль

#### **Краткое содержание лекции**

**Куба.** Особенное место в истории зарубежного театра занимает балет Кубы. Хотя коренным населением Кубы были индейцы, и известны давние военные, охотничьи, трудовые танцы индейцев, но в результате геноцида они не вошли в танцевальный фольклор Кубы, формировавшийся под воздействием испанской и Американской танцевальных культур кубинцев. Карнавалы, уличные театры, представления способствовали появлению сценического танца.

Профессиональное балетное искусство появилось на Кубе в XIX ст. Сначала были распространены балеты-пантомимы. Их ставил французский хореограф и танцовщик Ж. Б. Франсиски. В его балетной труппе танцевали и кубинские артисты. Большой популярностью пользовались на Кубе гастролы Эльслер, позже – А. Павловой.

В 20-ые годы XX ст. кубинские композиторы пишут музыку к национальным балетам: А. Гарся Катурла – «Эль белорио», А. Рольдан – «Ребамбарамба», «Чудо в Анакильи». В 1930 г. В Гаване была открыта первая на Кубе балетная школа, которой руководил российский танцовщик Г. Яворский. Были поставлены классические балеты: «Коппелия», «Лебединое

озеро», «Жизель», национальные балеты: «Дионе», «Форма», «Перед рассветом».

В 1942 г. балерина Алисия Алонсо организовала труппу «Ла Сильва». В постановках совмещался танец модерн и фольклорный танец.

Современный кубинский балет имеет свой национальный репертуар, подготовлены национальные исполнители, хореографы, педагоги, создана своеобразная школа современного танца и национальная школа классического балета. Кубинские балетмейстеры и танцовщики гастролируют за рубежом. Алисия Алонсо поставила в Париже «Жизель», «Падекатр», «Спящую красавицу»; Альберто Алонсо – балет «Кармен» в Москве, в Италии, в Америке, Болгарии, Венгрии, Японии, Финляндии.

Репертуар кубинского театра разнообразен. В него входят классические балеты – «Жизель», «Коппелия», «Напрасное предостережение», «Лебединое озеро», «Сильф», «Петрушка» «Видение розы» и др., национальные балеты – «Негритянский праздник», «Кубинские эстампы», «Сонгоро Косонго». Национальные балетмейстеры А. Мендес, И. Тенорио, Х. Лефебр, Г. Эррера воспитали талантливых исполнителей балетного театра Кубы. Среди них Х. Мендес, Л. Араухо, М. Мартине, Р. Родригес и др.

Классический танец, обогащённый фольклором, позволяет создавать оригинальные балеты. На основе классического танца, фольклора, танца модерн созданы национальные спектакли «Сесилия Вальдес», «Дом Бернарды Альбы», «Редкая птица» и др.

Богатство танцевального фольклора народов Кубы хранит и пропагандирует Кубинский национальный фольклорный ансамбль. В его репертуар входят лучшие народные танцевальные произведения, которые составляют циклы «Сюита Йоруба», «Цикл Конго», «Цикл Абакуа». Балетмейстер Эспинос создал из них яркий спектакль ритуальных танцев, которые происходят из мифологии африканских негров, современного танца и городского негритянского фольклора.

В Буэнос-Айресе в разное время работали многие выдающиеся танцовщики и хореографы, в частности Нижинская



и Баланчин, аргентинки Хулио Бокка и Палома Эркера, которые стали ведущими танцовщиками «Американ балле тьетр».

### **Вопросы для самоконтроля**

1. В чём заключается своеобразие кубинского балетного искусства
2. Назовите выдающихся мастеров кубинского балета и их постановки
3. Сделайте информацию о возникновении Кубинского национального балета (балета Алисии Алонсо)
4. Охарактеризуйте роль и значение кубинского балета в хореографическом искусстве американского континента

### **Рекомендуемая литература**

1. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 328 с.
2. Смирнова И. В. Искусство балетмейстера. Учебное пособие для студентов. / И. В. Смирнова. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.
3. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. / М. М. Фокин. – Л. : – М. : Искусство, 1962. – 456 с.

## ТЕМА IX

### ***Значение и вклад зарубежной хореографии в развитие мирового танцевального искусства***

#### **План**

1. Хореографическое искусство Дании
2. Танцевальная культура Нидерландов
3. Национальный балет Канады
4. Развитие балета в Советской России

**Цель занятия:** раскрыть значение и вклад хореографии в развитие мирового танцевального искусства

**Ключевые слова:** *пальцевая техника, смешанный стиль, скульптурные эффекты, хореографические миниатюры, кордебалет, формализм, социалистический реализм*

**Краткое содержание лекции:**

**Дания.** В XX ст. балет Дании переживает застой. Здесь благодаря Хансу Бяку сохранили наследство Августа Бурнонвиля, но отсутствие инициативы привело к тому, что развитие Королевского балета в Копенгагене прекратилось. Некоторое оживление его деятельности наступило в период 1932 – 1951 гг., когда труппу возглавлял Харалд Ландер (Лайнер), ученик Бяка. Ландер сохранил произведения Бурнонвиля, по возможности в их первоначальной редакции, также ставил собственные балеты: самый известный из них «Ковчег» на музыку К. Черни, во время которого на сцену были вынесены и театрализовались основные компоненты балетного учебного класса.

В 1951 г. Ландер назначил художественным консультантом труппы Веру Волкову, в то время самого авторитетного на Западе знатока системы Вагановой. Её усилиями датские танцовщики освоили новую технику, что открыло перед ними новые возможности относительно исполнения произведений разных стилей. Труппа вышла из изоляции, гастролировала в Европе, России, на американском континенте.

В 1960-х и 1970-х гг. чрезвычайно вырос интерес к истории балета, и спектакли Бурнонвиля стали изучаться как наиболее достоверный пример романтических балетных произведений.

В коллективе работали многие известные артисты: Флемминг Флиндт, Хеннинг Кронштам и Франк Андерсен. В 1994 г. труппой руководил Петер Шауфус, а в 1996 – 1999 гг. – англичанка Гилгуд. Репертуар датского Королевского балета постепенно расширялся за счёт произведений иностранных хореографов, одновременно балеты Бурнонвиля стали включать в репертуар танцевальных коллективов по всему миру.

**Нидерланды.** До Второй мировой войны в Нидерландах наиболее сильным было влияние немецкого свободного танца. После войны вырос зрительский интерес к балету и в Амстердаме была создана труппа «Голландский национальный балет». В 1959 г. ряд танцовщиков и хореографов, покинув эту труппу, учредили «Нидерландский танцевальный театр», который устроился в Гааге и посвятил себя исключительно современной хореографии. Эти две труппы часто обменивались как артистами, так и спектаклями. Руд ван Данциг, художественный руководитель «Голландского национального балета», вместе с Гленом Тетли формировали репертуар «Нидерландского танцевального театра». В основе творчества Тетли лежат разные влияния: это и Ханья Хольм, и Марта Грэхем, и Джером Роббинс, и «Американ балле тиетр»; недаром он использует в своих постановках как пальцевую технику балета, так и перегибы корпуса с подчёркнуто экспрессивными руками, что свойственно танцу модерн, но не пользуется прыжками и заносками, разработанными в классическом танце.

В 1978 г. руководителем «Нидерландского танцевального театра» стал Р. Килиан, которого нередко сравнивают с Тюдором, потому что оба они затрагивают темы, волнующие людей, и используют музыку композиторов Центральной Европы. Килиан к смешанному стилю своих предшественников прибавил новые качества: широкое использование движений, выполняемых лёжа на полу, драматические скульптурные эффекты, высокую поддержку и вращение. Его балеты «Возвращение в чужую страну» на муз. Л. Яначека и «Симфониетта» демонстрируют возможности танца, строящиеся на фигурах танцующих, близко расположенных друг к другу. Заинтересовавшись культурой австралийских аборигенов, хореограф создал в 1983 г. балеты «Постоянно посещаемое место» муз. К. Чавеза) и «Время сна» муз. Такемицу). В начале 1990-х годов Килиан присоединил к основной труппе ещё одну труппу – «Нидерландский театр 3».

«Балет Скапино», который работает в Роттердаме под руководством Нильса Кристе, – ещё одна голландская труппа, которая привлекает внимание своими современными по духу постановками.

**Канада.** В XX ст. возникли три значительных канадских труппы: «Королевский балет» Виннипега, основанный под названием балетный «Клуб Виннипега», который стал профессиональной труппой; «Национальный балет Канады», созданный в Торонто; и «Большой Канадский балет», который начал свою деятельность в Монреале.

«Национальный балет Канады» учредила Селия Франка, выступавшая в английских труппах «Балле Рамбер» и «Седлерс Уэллс балле». Опираясь на опыт «Седлерс Уэллс балле», она начала с постановки классических балетов XIX ст. Франка руководила труппой до 1974 г., потом её сменил Александр Грант. В 1994 – 1996 гг. руководителем труппы был Рейд Андерсон, а в 1996 г. на этот пост был назначен Джеймс Кудельна.

По мере того как к середине XX ст. росла роль балета, труппы стали создаваться почти во всех странах – США, Европе, Азии, в частности в некоторых районах Средней Азии и Африки, а также в Австралии и Новой Зеландии. Балет нашёл себе место даже в странах с собственной богатой танцевальной традицией, таких, как Испания, Китай, Япония и Малая Азия.

### **Советская Россия и другие страны.**

Многие российские танцовщики после революции в 1917 г. уехали за границу. Некоторые из них временно или навсегда устроились в Китае. После Второй мировой войны в Китае работали педагоги и балетмейстеры из СССР. В период китайской культурной революции в 1900 г. советское влияние ослабело, начали создаваться национальные произведения, такие, как «Красный женский батальон», «Седая девушка» в 1964 г. Эти спектакли – образцы направления, отрицавшего лиризм в балете как упадок, их отличительная черта – железная дисциплина и чёткость в массовых танцах, исполняемых кордебалетом на пальцах. По мере того, как в 1970-х и 1980-х гг. росло иностранное влияние, во многих городах Китая появились новые балетные труппы. Создаются они и в главных городах многих других стран Азии.

В России балет не терял своей значимости и в годы после Первой мировой войны и при советской власти, даже когда политическая и экономическая ситуация, казалось, угрожала

самому существованию Большого театра и Мариинского (что носил после Октябрьской революции название Государственного театра оперы и балета ГТОБ, а с 1934 г. имя С. М. Кирова). 1920-ые годы – период интенсивных экспериментов как в области формы, так и в содержании балетного спектакля. Появляются и постановки Пролеткульта на политические и социальные темы, в Москве работы К. Голейзовского, а в Петрограде разнообразные постановки Ф. Лопухова, в частности его «Величие вселенной» на муз. Четвёртой симфонии Бетховена. Балет «Красный мак» на музыку Р. Глиера, был поставлен В. Тихомировым в Москве.

В 1980-х годах административное и политическое давление на искусство в Советском Союзе ослабло. О. Виноградов, руководивший балетной труппой Театра им. Кирова с 1977 г., начал вводить в репертуар балеты Баланчина, Тюдора, Мориса Бежара и Роббинса. Менее склонный к нововведениям был Ю. Григорович, который из 1964 г. стоял во главе балета Большого театра. Его ранние постановки «Каменный цветок» (муз. С. Прокофьева, в 1957 г.) и «Спартак» (муз. А. Хачатуряна, в 1968 г.) – типично советские спектакли. Григорович опирается на зрелищные эффекты, уверенно управляет большой массой танцовщиков, которые энергично двигаются, широко использует народный танец, отдаёт преимущество героическим сюжетам. На протяжении многих лет на сцене Большого театра шли почти исключительно балеты Григоровича или его переработки старинных спектаклей, таких как «Лебединое озеро». До конца 1980-х гг. Ирек Мухамедов и Нина Ананишвили с Большого театра, а также Алтинай Асилмуратова и Фарух Рузиматов с Театра им. Кирова получили разрешение выступать с ведущими балетными труппами на Западе, потом вошли в состав этих коллективов. Даже Виноградов и Григорович стали искать возможность проявить свои таланты вне России, где государственное финансирование театров значительно сократилось после распада СССР в 1991 г. В 1995 г. Григорович был заменён на посту руководителя балета Большого театра Владимиром Васильевым.

Другие труппы в Санкт-Петербурге – балет Малого театра

оперы и балета им. М. Мусоргского (до 1991 г. именовался Малым театром оперы и балета), Санкт-Петербургский «Театр балета Бориса Эйфмана», который возглавляет хореограф Борис Эйфман, труппа «Хореографические миниатюры», созданная Леонидом Якобсоном, получили известность на Западе.

В Москве работает труппа Музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, Театр классического балета. Внимания заслуживает труппа «Эксперимент», созданная в Перми Евгением Панфиловым.

Хореографическое искусство Западной Европы и Америки в настоящее время стало достижением широких зрительских масс. Его мастера ищут новые пути воплощения волнующих проблем современности. В этом большую роль сыграли хореографы 70-х годов XX ст., их постановки, эксперименты и находки. Танец и пантомима, взаимно проникая, обогатили танцевальные действия, постепенно складывалась система балетного исполнительского мастерства.

#### **Заключительная часть**

Современный европейский балет – явление многогранное. Расцвет мирового хореографического искусства, развитие его эстетических идеалов неразрывно связано с утверждением в хореографическом театре Западной Европы, Америки, Канады принципов российского реалистического балета. Большая роль в утверждении академического классического танца принадлежит российским балетным артистам.

Невзирая на многообразие поисков мастеров современного хореографического искусства западного театра в их художественных поисках можно отметить и общее. Например, хореографы порой избегают воплощения конкретной идеи, они ставят перед собой такие задачи, как пробуждение у зрителей разнообразных эмоций и ассоциаций. Появляются новые формы балетных представлений, в которых балетмейстеры отказываются от общепризнанного балетного костюма, музыки, грима, танцевальной техники. Они используют музыку в стили «кантри» и «рок», элементы современных танцев. Это открывает новые возможности для возникновения новых хореографических форм. Яркость и многообразие музыкально-пластических партитур хореографы мира черпают из

национального танцевального фольклора и искусства стран мира. Этот процесс взаимообогащения и взаимопроникновения самобытно проявляется в творчестве многих современных балетмейстеров. Зрители постсоветских стран имели возможность познакомиться с такими коллективами, как, например, балет города Печ из Венгрии, с труппой Алвина Эйли с Америки, с Кубинским национальным балетом, с балетным театром Франции и др.

Таким образом, искусство хореографии в поисках новых путей к самовыражению, находится всё время в развитии. Следует заметить, что мастера зарубежного балета находят источники вдохновения в фольклоре, музыке, пластической выразительности самых разнообразных приёмов и поз.

Опираясь на утверждение полной свободы самовыражения в танце, они временами отходят от реалистических форм балета, впадая в другую крайность – отсутствие любой мысли и содержания, абстрактность и символизм. Эротическая утонченность и отсутствие профессионального мастерства преподносятся иногда как новации и художественный поиск. Однако, тенденции формализма и развала отступают перед смелыми новаторскими поисками хореографов. Стремление прогрессивных мастеров зарубежного балета к высокой содержательности балетов, к реализму побеждает. Больше всего это проявляется в творчестве мастеров хореографии Западной Европы и Америки.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Охарактеризуйте главные особенности датского балета
2. Определите роль выдающихся хореографов-новаторов в развитии балета Нидерландов
3. Расскажите о художественных поисках главного балетного театра Канады
4. Подготовьте информацию о китайском танцевальном искусстве
5. Обоснуйте тенденции развития хореографического искусства Советской России

6. Сопоставьте творческую палитру выдающихся театров России: Большого, им. Кирова (Мариинского), им. Немировича-Данченко

7. Проанализируйте художественные поиски балетмейстеров О. Виноградова и Ю. Григоровича

### **Рекомендуемая литература**

1. Валукин Е. П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. / Е. П. Валукин. – М. : Искусство, 1992. – 132 с.

2. Ванслов В. В. Статьи о балете. / В. В. Ванслов. – Л. : Искусство, 1980. – 67 с.

3. Смирнова И. В. Искусство балетмейстера. Учебное пособие для студентов. / И. В. Смирнова. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.

4. Тарасов Н. И. Классический танец. – 2-ое изд. / Н. И. Тарасов. – М. : Искусство, 1981. – 479 с.

5. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. / М. М. Фокин. – Л. – М. : Искусство, 1962. – 456 с.

6. Фореггер Н. Опыт по поводу искусства танца // Ритм и культура танца. / Н. Фореггер. – Л. : Akademia, 1926. – С. 50 – 53.

7. Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде. / Н. Е. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 450 с.



## МОДУЛЬ II

### ПРАКТИЧЕСКИЙ БЛОК

#### ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКИ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ТАНЦА МОДЕРН

##### ТЕМА I

*Творческие достижения выдающихся хореографов-новаторов Ф. Дельсарта, Э. Далькроза, Р. Лабана, К. Йосса*

##### План

1. Ф. Дельсарт – родоначальник школы «основных движений»
2. Э. Ж. Далькроз и его «эуритмика»
3. Р. Лабан – основатель «театра аутентичного жеста»
4. К. Йосс – представитель немецкой школы «свободного танца»

**Цель занятия:** развить умение и навыки относительно выполнения творческих заданий (составление викторин, анкет, сообщений и т.п.)

##### Задания

1. В письменном виде (в виде тезисов) дать ответы на вопрос (согласно плана).
2. Подготовить доклады или сообщения по теме (одно сообщение на выбор согласно плана).
3. Составить викторину по творчеству изучаемых хореографов.
4. Разработать творческие анкеты соответственно биографических данных известных хореографов

##### Дополнительная информация к теме

Ф. Дельсарта (1811 – 1871 гг.) привели к поискам системы движений и выразительных средств грустные события его

биографии. Занимаясь пластикой у неопытных преподавателей, он лишился возможности стать артистом, посвятить себя сцене. Дельсарт изучал «телесные движения», пластическую выразительность детей, взрослых, душевнобольных. Он тщательным образом отбирал жесты, пытался систематизировать их по смысловым значениям, эмоциональной расцветке. Наконец, Дельсарт «создал школу основных движений, в которых допускались бесконечные изменения, благодаря противопоставлениям движений рук и ног». Но Дельсарт, как и многие другие, предлагавшие заменить классическую танцевальную школу новой пластикой, не создал системы и разработанной методики её преподавания. Отдельные открытия и положения Дельсарта были приняты педагогами художественной гимнастики.

Ф. Дельсарт систематизировал свои наблюдения и использовал их для анализа актерской игры, а также для создания художественной образности. Все движения он разделил на три группы (центробежные, центростремительные, нейтральные) и разработал шкалу их соединений по аналогии с системой музыкальных тональностей. Критерием красоты служила естественная пластика человеческого тела, а выразительность, по мнению теоретика, рождалась из пропорциональности силы и скорости движения эмоциональному состоянию человека.

Другим источником модерна, что существенно повлиял на формирование танца, была система Э. Ж. Далькроза (1865 – 1950 гг.) – так называемая «зуритмика». Он пропагандировал ритмику, как способ воспитания воли, укрепления здоровья, гармонического развития человека. В ритмике Далькроз видел и путь к возрождению искусства, воссоединения раздробленных искусств. Далькроз никогда специально не занимался танцем. На уроках сольфеджио он развивал чувство ритма у своих учеников, доводя его до самого тонкого усовершенствования. Далькроз начал устраивать в Геллерау и Женеве массовые выступления своих учеников. Он считал, что «учёба ритмике является только подготовкой к специальной художественной учёбе и сама собой не является искусством, за исключением частных случаев...»

Ритмопластический танец, развился на основе дунканизма, но противопоставлялся ему. Он не был произвольной трактовкой этой тематической программы, разные части тела создавали как бы пласти, контрапункт, в которых движения танцовщика отвечали отдельным звучаниям музыки. Но даже в своих первых постановках «Луна и нарцисс» на свободную музыку, «Орфей» на музыку Глюка, Далькроз воплотил не только структуру музыкальных произведений, но и передал их эмоциональное содержание, что требовало уже чисто пластической выразительности жеста и позы.

Одним из теоретиков и вдохновителей танцевального экспрессионизма был австрийский хореограф и единомышленник Далькроза Р. Лабан, который выступал против безраздельного господства музыки над танцем. Впоследствии Лабан становится не только ведущим танцором, хореографом, теоретиком, но и одним из создателей танца модерн. Лейтмотивом его творчества было стремление сделать танец самостоятельной сферой искусства. Он и его ученики создали в 1922 г. труппу, которая выступала с гастрольями по всему миру.

Р. Лабан занимался поисками новых путей использования танца, работал над созданием «театра аутентичного жеста». В ранний период своего творчества он много работает над импровизацией, задаёт танцорам общие контуры композиции, посреди которых они создавали свой собственный танец. Он говорил, что в центре его драмы – вселенские вопросы, поиск новых альтернативных форм жизненного опыта, в котором танец играет главную роль, а для этого нужно было поддать танец анализу. Лабан посвятил много лет созданию системы анализа и записи танца, который получил в дальнейшем известность как «лабатонация». Он искал общие законы движения – не просто новый стиль, а универсальную систему независимую от других стилей. В тот период это звучало революционно. Вдохновлённый работами Платона и Пифагора, как и философией экспрессионизма, хореограф призывал изучать движения в системе человека с космосом. За движениями тела, писал он: «скрытый и забытый всеми пейзаж, земля молчания, царство души». Его целью было найти общие законы – «хореографический порядок» – движения; занимался

народными танцами, анатомией, фольклором, архитектурой и даже кристаллографией. Эта идея основана на том принципе, что танец – это не непоследовательность шагов, а независимое средство выражения, со своими внутренними законами, понятиями и структурой. Важнейшей находкой является то, что инструмент экспрессии, как считал хореограф, – есть не тело, а пространство. Оно отображает внутреннюю природу движения.

Таким образом, Лабан сосредоточил внимание на теле в пространстве, а не на расположении частей самого тела. В своих попытках продвинуть анализ движения, он создал две концепции – «кореотику» и «эвкинетику».

Кореотика – исследование пространственных форм в танце. Хореограф считал, что законы гармонии универсальны, её формы повторяются и в кристалле и в человеческих желаниях, и в танце. Законы пространственной гармонии подобны гармонии музыкальной и, как считал Лабан, могут быть проверены математикой – вернее, геометрией. В противоположность балету, который использует несколько позиций, систему, Лабан использует в своей работе всевозможные направления человеческого тела.

Эвкинетика – исследование выразительной динамики танца. Лабан писал: «человек двигается для того, чтобы удовлетворить любую потребность». Для неё эмоциональный ритм определяет ритм движения. Если ритмы внутренние и внешние не уравновешены, то танец будет слишком физическим, телесным. Разные ритмы имеют разные характеристики.

Р. Лабан работает главным образом без музыки, считая, что ритм создаётся телом – тело создаёт свою собственную музыку. Он отрицал идею о том, что тело – всего лишь инструмент музыкальной интерпретации. Он также обозначил внутренний импульс, вызывающий движение усилием «мускульной энергии», характер которого зависит от внутренней установки на принятие или непринятие обстоятельств, влияющих на движение, – силы, времени, течения, пространства движения. В таком виде усилие имеет определённые выразительные характеристики. Лабан также определил связь усилия с внутренней мотивацией.

Соответственно этому, сила связана с физическими функциями, время – с интуицией, пространство – с умственными функциями, а течение – с эмоциями. Движение приобретает выразительные качества, становится осознанным только в связи с другими движениями, которые ему предшествуют и ему следуют. Установил тесную зависимость между элементами, входящими в усилие, и направлениями в пространстве. Также хореограф обнаружил, что каждое внутреннее усилие имеет свою внешнюю – хореотическую форму. Эта идея была использована и при подготовке актёров. Он выделил физические типы, и нашёл свойственные каждому из них движения, стремясь к идеальному телу, ценя бесконечные возможности, которые несут с собой телесные вариации. Лабану свойственно внимание к телу в целом, а не к отдельным его частям, как в балете или некоторых народных танцах. Идея о том, что ощущение вызывает движение, а не просто шаги, легла в основу театра танца.

Для обоснования своих взглядов он обратился к философско-эстетическим учениям Древней Индии, пифагорейцам и неоплатоникам. В теоретическом труде «Кинетография» Лабан изложил универсальную концепцию танцевального жеста, которая может быть применённой для описания всех пластико-динамических характеристик движений, независимо от того, к какой национальной, стилиевой и жанровой категории они принадлежат. Не менее существенным для формирования эстетики танца модерн было мнение его о том, что художественно-осмысленное движение должно быть выражением внутренней жизни его творца, а не содержанием музыки. Наиболее полную реализацию своих идей, он осуществил в постановке «Мерцающие ритмы», которая исполнялась без музыкального сопровождения.

Лабан как и Дункан и Далькроз, был, прежде всего, строителем новой культуры.

Учеником Р. Лабана был К. Йосс, представитель так называемой «немецкой школы», танцовщик и хореограф, который стоял у истоков свободного танца. Его деятельность была направлена на создание нового танцевального театра. Будучи сторонником современного танца, он осознал

необходимость синтеза выразительного танца с техникой классического танца и небалетной пантомимой. Верный последователь Лабана, Курт Йосс, творец знаменитой школы «Фолькванг», вернул танец в театр, а классический тренаж – в школьные классы. Но, закрыв доступ в профессию босоногим дилетантам, он всё же остался верен духу нового танца, считая, что личность более важна нежели техника.

### **Рекомендуемая литература**

1. Фореггер Н. Опыт по поводу искусства танца // Ритм и культура танца. / Н. Фореггер. – Л. : Akademia, 1926. – 153 с.
2. Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде. / Н. Е. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 450 с.
3. Штрок К. Далькроз и его система. / К. Штрок. – Л. – М. : Искусство, 1924. – 220
4. Ewart Kerstin. Dance and tehnology at the turn of the last and present centuries// Dance and tehnology, moving towards media productions/ ed. Dinkla S. and Leeker M. Berlin : Alexander Verlag, 2002. – P. 30 – 65.
5. Laban R. Modern Edukational dance. – N.Y, 1959.
6. Cohen S.J. The modern danse? Seven statements of belief. – Middletown. – 1966. – 320

## ТЕМА II

### ***Авангард модернистского хореографического искусства: А. Дункан, Р. Сен Дэни, М. Грэхем***

#### **План**

1. Новаторское творчество А. Дункан
2. Фатализм Рут Сен-Дэни
3. Марта Грэхем и её танец – contemporary.

**Цель занятия:** развить навыки в реципиентов к составлению хронологических таблиц, творческих характеристик

## Задания

1. Охарактеризуйте творчество хореографов-модернистов (согласно плана)
2. Напишите рефераты по творчеству А. Дункан, Р. Сен Дэни, М. Грэхем
3. Составьте хронологическую таблицу по периодам деятельности хореографов-новаторов (соответственно плана)
4. Ответьте в письменном виде на вопросы:
  - а) главные черты в танцевальном искусстве А. Дункан;
  - б) где и когда возникла школа танца «Денишоун», кто её организаторы;
  - в) кто был родоначальником танца модерн-данс.

### Дополнительная информация к теме

В театральном мире в начале века наиболее популярным было имя американской танцовщицы Айседоры Дункан (1878 – 1927 гг.). Одна из основоположниц танца модерн пользовалась большим авторитетом. Ей подражали во всех странах мира, её копировали, перенимали её манеру танцевать, носить костюм. Дункан отрицала классический танец, выдвигала принцип общедоступного танцевального искусства. Она пропагандировала развитие массовых школ, где дети в танце познавали красоту движений человеческого тела. Опираясь на древнегреческое искусство, Дункан позаимствовала греческую пластику, стремясь совместить танец и музыку.

Первое выступление Дункан с концертной программой состоялось в 1903 году в Будапеште. Она танцевала босая, в лёгкой прозрачной тунике. Движения её были простыми: лёгкий бег на полупальцах, естественные остановки, позы, маленькие прыжки. Отдельные позы, движения, жесты она копировала с греческих скульптур, изображений на фронтонах, барельефах, вазах. Во время танца Дункан импровизировала. Это было неповторимо, вдохновенно, искренне, лирически, необычайно, ритмично. Она танцевала под музыку Глюка, Моцарта, Шопена, Шуберта, Бетховена, Вагнера, Чайковского. Слава к ней пришла не сразу. В Америке её не признали, не поняли и не приняли. Но танцовщица упрямо боролась за своё искусство, веря, что

красота может исправить мир, сделать жизнь счастливее, ей хотелось, чтобы все люди научились видеть прекрасное. Дункан критиковала буржуазный строй, его мораль, законы. Свой танец она назвала свободным, сама же была как «лозунг» – так писала о ней критика. Дункан мечтала создать свою школу, но основанные ею школы в Германии (в 1904 г.), во Франции (в 1912 г.), в США (в 1915 г.) существовали недолго. В Россию она приезжала неоднократно, начиная с 1904 года, трижды делала попытки организовать школу. В 1921 году Дункан организовала в Москве студию. Но конкретной профессиональной танцевальной системы не было, отсутствие педагогических приёмов, техники танца – всё это стало помехой недолговечности её студии. Отвергая классический танец и его выразительные возможности, она значительно обедняла свои постановки, но отдельные её открытия стали элементами художественной гимнастики.

После выступлений Дункан классический балет обратился к небалетной симфонической и камерной музыке. Таким образом, Айседора Дункан содействовала развитию танца модерн.

Костюм, обращение к небалетной музыке, усовершенствование мимического исполнительского искусства, импровизация, борьба с буржуазными представлениями об искусстве танца – это то позитивное и ценное, что несло в себе творчество А. Дункан.

Особенную роль в возникновении танца модерн в Америке сыграла Рут Сен Дэни. В её работах чувствовалось влияние Востока, Африки, Восточной Азии, религиозных и мистических танцев. Постановки её были свободными, лирическими, вдохновенными и отображали взгляды хореографа.

Среди первых постановок – балет «Радха» на муз. Л. Делиба, где использованы мотивы индийского храмового танца. С Т. Шоуном в 1915 г. организовали совместную труппу и школу танца «Денишоун», название которой на долгие годы стало символом профессионального танца модерн. Школа очень сильно повлияла на развитие танца модерн, ставшего весьма популярным на тот период в США.

Из школы «Денишоун» вышли многие представители



танца модерн, такие как: М. Грэхем, Д. Хамфри и Ч. Вейдман. Появление школы и поиски Т. Шоуна в области теории и методики воспитания исполнителей послужили признаком того, что танец модерн постепенно превращается из экспериментального направления в определённую танцевальную систему, со своими принципами и законами технического исполнения. Именно в «Денишоун» зародился американский экспрессионизм в танце, который объединил творчество многих постановщиков и танцоров.

Главный принцип экспрессионизма – обращение к проблемам времени, волнующих человечество. На сцену выводились фатальные силы, образы-маски, распространёнными были постоянные темы смерти, отчаяния, безысходности. Экспрессия спектакля усиливалась острыми формами танца, изменением ритмов и движений, причудливостью поз и костюмов. Дэни отказалась от движений, которые традиционно считались красивыми. Это было первое, наиболее серьёзное направление, опирающееся на теории З. Фрейда.

Первым педагогом и исполнителем, создавшим последовательную систему танца, была Марта Грэхем, закончившая школу «Денишоун» и создавшая собственный хореографический словарь, главным элементом которого стал, в частности, механизм, охватывающий всё тело по её терминологии, «усилия» («contraction») и «расслабления» («release»).

М. Грэхем использовала повседневные движения в танце и для тренировки своей группы – главным образом, чтобы вытравить прошлую, неправильную по её мнению, хореографическую подготовку танцовщиц. Она пропагандировала движения, основанные на естественной координации, построенные по законам биомеханики, физиологии. Творцы свободного танца, уделяли большое внимание перемещению центра тяжести тел, стремились к тому, чтобы движение было целостным движением всего тела в целом, а не отдельной группы мышц. Большое внимание уделялось расслаблению мышц. Ещё один существенный момент, который ввела Грэхем – это взаимодействие между

танцорами; акцент переносился на прямой, непосредственный ответ на движение другого.

Все эти нововведения, хореограф практиковала в своих балетах. Танцорам сначала эти движения были ужасно необычны, им приходилось повторять их до такой стадии, пока они не станут частью их тела. Для того, чтобы движения стали органическими нужно было прикладывать огромные усилия. Тренировка движений, необычных нормальному телу, – это превращения искусственного в естественное – открытие возможностей для создания движений-гибридов, человека и машины, человека и компьютерных технологий.

Техника Грэхем в настоящее время принята во всём мире. Первые её работы были связаны с американскими фольклорными мотивами, а наибольшую популярность ей принесли постановки, посвященные необычным женщинам – героиням европейской истории (Жанна д'Арк), античной мифологии (Иокаста, Клитемнестра), Библии (Юдифь).

В её эпоху существовали жесткие стереотипы в мужском и женском танце в том, что мужчины выражают себя в прямолинейных толчковых движениях, а женщины в плавных движениях, которые осуществляются по кривой траектории. В своих танцах она отказалась от стандартного взгляда на женственность и стремилась к тому, чтобы сделать своих персонажей обезличенными, условно формальными. В теле танцора, по мнению Грэхем, зрители должны видеть человека вообще – дисциплинированного, способного к высокой концентрации, сильного. Глядя на танец, зрители должны больше узнавать о самих себе. Большое количество аналитиков творчества танцовщицы отмечали её связь с феминизмом. В результате такой кропотливой работы, танцовщица перестала считаться воплощением слабости. Участницы труппы Грэхем, по словам одной из них, больше не были грациозными маленькими эльфами; они стали земными женщинами, полными страстей.

Последующее творчество М. Грэхем касалось, преимущественно, сюжетов античной и библейской мифологии. Этим постановкам были свойственны тонкий психологизм в раскрытии образов (хореографические драмы «Смерть и

выход», «С известием к лабиринту»). Для каждой новой постановки создавался не только новый рисунок, но и новая концепция техники. В постановках Грэхем стремилась создать драматически насыщенный танцевальный язык, способный передавать весь комплекс человеческих переживаний. Абсолютно по-новому использовала сценическую площадку, на которой все танцовщики становились на колени, садились на корточки, вставали и ложились. Физические усилия, которые старательно скрывались в классическом танце, обнажились в новой технике. Для каждой части тела находились положения мало им свойственные, противоречивые обычным.

Постановщик отбросила все традиционные *ра*, всю балетную технику с её выпрямленными ногами, пуантами, неподвижными прямыми бедрами, изогнутой ступнёй, гибкими руками. Грэхем изобрела множество интересных, и в то же время красивых падающих движений тела, так же как и тела поднимающегося с пола. Она открыла сложную технику балансирования на согнутых коленях, в которой бёдра танцующего являются осью, в то же время спина наклонена назад и образует как бы противовес, так же она ввела вращение тела по изменяющейся оси.

Подобно постановкам Дункан, Грэхем в своих первых постановках использовала только свет и костюмы, позже она стала добавлять декорации, начала пользоваться современной музыкой. Так же её нововведением считается длинная свободная одежда, заменившая балетные пачки или народный костюм.

Труппа Марты Грэхем получила международную известность после гастролей по Европе и Ближнему Востоку. Постоянным местом пребывания, как труппы, так и школы Грэхем стал «Центр современного танца Марты Грэхем» в Нью-Йорке. В 1957 г. был снят фильм «Мир танцовщицы», в котором раскрываются основные идеи Грэхем, создаётся её книга, проливающая свет на источник вдохновения Марты Грэхем как танцовщицы и хореографа. В 1984 г. она получает орден Почётного легиона.

Марта Грэхем просила называть её спектакли не модерн, а *contemporary*. Техника Грэхем – это своя философия и духовность. Её техника учит правильно владеть телом,

правильно распределять нагрузку. В своём роде это терапия. Здесь же работа с энергией, открывающая возможность театральности.

Модерн-данс появился в Америке до того, как классический танец нашёл крепкие позиции. Марта Грэхем, как известно, не имела балетной подготовки. Но это не мешало ей использовать принципы разумной организации тела, подобные тем, которые изучают в балетном классе. Она использовала язык классического танца. Техника Грэхем – это классическая база для современного исполнения танцев. Именно от этой техники появились разные стили: Хосе Лимон, Пол Тейлор, Мерс Каннингем. Считается, что в мире танца существуют два языка – классический и Грэхем, поскольку техника Грэхем имеет свою грамматику, свою азбуку, имеет партерный класс и логически разработанную систему, т. е. – это две базовых техники, существующие в мире танца.

#### **Рекомендуемая литература**

1. Конен В. Рождение танца модерн. / В. Конен. – М. : Искусство, 1999. – 172 с.
2. Миль А. Танец в Америке./ А. Миль. – Париж. : Дельсарт, 1895. – 325 с.
3. Сироткина И. Е. От реакции к живому движению: Н. А. Бернштейн в психологическом институте в 1920-е г. / И. Е. Сироткина. – М. : Наука, 1994. – 248 с.
4. Тэйдер В. Гептахор – это есть семь пляшущих // Балет. – 1995. – №3. – С. 40 – 48.

### ТЕМА III

#### ***Творчество Д. Хамфри, М. Вигман, Х. Лимона***

##### **План**

1. Д. Хамфри – одна из первопроходцев танца модерн
2. Оригинальность хореографии М. Вигман
3. Организатор труппы «Limon Dance company» – Х. Лимон

**Цель занятия:** научить реципиентов работать с монографиями и развить умение анализировать и систематизировать приобретённую информацию

### **Задания**

1. Охарактеризуйте творчество Д. Хамфри (в письменном виде)
2. Составьте хронологическую таблицу творческой деятельности М. Вигман
3. В чём заключается своеобразие творческого стиля М. Вигман
4. Ознакомьтесь с монографиями, посвящёнными творчеству Д. Хамфри, М. Вигман, Х. Лимона и их предшественников. Составьте развернутый план устного выступления о жизни и творчестве хореографов
5. Сделайте письменное сообщение о традиционном и новом в творчестве Х. Лимона

### **Дополнительная информация к теме**

Первопроходцы танца модерн конца 1920-х г. можно назвать Д. Хамфри. Как и М. Грэхем, она начала свой путь в школе «Денишоун», которая, как и одноименная труппа, была основана Рут Сен Дэни и Тедом Шоуном. Д. Хамфри – одна из самых популярных исполнительниц танца модерн. После войны работала балетмейстером и руководила Студией современного танца. В своих постановках она критиковала современное буржуазное общество, выступала против войны, рассказывала о тяжёлой жизни бедняков. Хамфри создавала философские балеты. Отдельные партии поставлены очень выразительно (например, танец матадора-воина в «Плаче», который идёт под музыку Нормана Ллойда и стихотворения Гарсиа Лорки). В своё время Хамфри становится одним из ведущих хореографов Америки. Уделяя большое внимание пластическому совершенству техники танца, она выступала против культа красоты и утончённого утилитаризма Сен Дэни. На её творчество большое влияние оказал фольклор американских индейцев и негров, а также искусство востока.

Д. Хамфри обогатила танец модерн плавной жестикуляцией, лёгкой и быстрой техникой движений ног. Первой в США начала преподавать композицию танца, расширила границы малых форм, которые господствовали в танце модерн. Постановки Хамфри касались психологических и социально-этических проблем («Бегите, маленькие дети» по негритянскому музыкальному фольклору, «История человечества», «День на земле»). Её стиль основывался на падениях и сохранениях равновесия (или балансе и дисбалансе). Последовательность движений образовывала определённое действие, которое развивалось и заканчивалось падением. Как правило, действие разворачивалось синхронно с вдохом и выдохом. Одна из её наиболее известных хореографических работ – Water Study. В этой постановке танцоры используют ритм дыхания во время движений вверх и вниз, подобно движению волн океана.

Д. Хамфри создала теорию, согласно которой все движения тела являют собой разные фазы двух основных моментов – падения и подъёма. Их амплитуда колеблется в границах между неподвижностью равновесия – вертикальное положение – и крайней степенью его нарушения, когда тело полностью находится в зависимости от земного притяжения, – горизонтальном положении.

М. Вигман (1886 – 1973 гг.) немецкая танцовщица, педагог и хореограф, основоположник европейского экспрессивно-пластического танца модерн считала так же достойным воплощением в танце, непривлекательное и страшное. Она так же стремилась выразить в своих танцах трагические чувства, потому и движения были сильными, резкими. Её форма хореографии была тесно связана с понятием пространства. Оригинальные черты хореографии, резко отличавшиеся от классического балета, – мрачная тональность, постоянно использовались позы на полу, которыми часто завершались её танцы, символизировавшие притяжение, возвращение к земле.

В 1920 г. открывается в Дрездене школа – центральный институт Вигман. Здесь она осуществила серию постановок сольных и групповых танцев. Сначала такая хореография вызывала удивление, но позже в Вигман появились страстные

сторонники. Она считала, что классический балет с его округлённой «текучей» пластикой, может передавать только ощущение радости и нежности. Она пыталась выразить в своих танцах экспрессию, трагические ощущения, потому и движения были сильными, резкими, неловкими. Вместо обычной приятно звучащей мелодичной балетной музыки использовались звуки барабанов, гонгов, тарелок. В конце концов, Вигман получила признание публики, которая оценила не только техническую новизну её искусства, но так же его гуманизм и пафос.

Сольные и групповые постановки «Жалоба», циклы – «Жертва», «Танцы матерей», «Семь танцев о жизни», отличались крайней напряжённостью и динамизмом форм. Вигман увлекалась темами одержимости, страсти, страха, отчаяния, смерти. В её искусстве отсутствовал пафос протеста, оно отражало через образы-символы общечеловеческие эмоции. Эти идеи имели глубокое влияние на развитие танца модерн. Ученица Вигман Г. Палукка обращалась не только к мрачному и трагическому. Юмористические, просветлённые лирические темы и образы так же находили выражение в её творчестве. Музыка, от которой часто отказывалась Вигман, в искусстве её ученицы нашла надлежащее применение, танцевально-пластическое воплощение получили произведения Б. Бартока, Г. Штрауса, И. Брамса, Г. Генделя. Палукка внесла в танец модерн технику высоких прыжков и разработала свою методику преподавания. У Вигман так же учились известные представители танца модерн И. Георги, Х. Кройцберг, Г. Терпис, В. Скоронель, Г. Лейстиков – индивидуальный стиль этих хореографов, так же как и других мастеров танца модерн, тех, которые работали в Германии, Австрии, Нидерландах, Швейцарии и Швеции, складывается под воздействием основных школ немецкого танца модерн и разнообразных художественных течений европейского искусства, а точнее США первой трети XX ст.

Следующим выдающимся хореографом, пропагандистом модернистского направления стал Хосе Лимон – американский танцовщик и хореограф. Он является представителем школы Д. Хамфри и Ч. Вейдмана. Организовал труппу «Limon Dance company» и руководил ею совместно с Дорис Хамфри. Ученик

Хамфри отличался от неё отсутствием догматизма, конструктивностью, умением ясно объяснить, что автор хотел сказать данным произведением, т.е. его художественную выразительность. В 1964 г. возглавил также труппу Американского театра танца. До 1969 г. выступал в ведущих партиях в спектаклях своей труппы.

Хосе Лимон не был выдающимся новатором, но его постановки демонстрировали убедительное слияние танца, драмы и музыки, а также неприязнь к самодостаточной технической виртуозности. Среди его удачных работ – «Павана Мавра», основанная на сюжете Шекспировского «Отелло» и «Missa brevis». В контексте ретроспективы «Паваны Мавра» Limon Dance company, стало очевидным уникальное место этого произведения в эволюции профессионального танца XX ст. «Павана Мавра», является первой попыткой танца модерн выйти за пределы сферы, нарушить сектантские табу, установить внешние контакты, привлекая посторонние средства – от костюма к фабуле. С «Паваны Мавра» началось медленное встречное движение до той поры функционирующих автономно modern dance и «классического» танца (т.е. собственно «балета»), в частности, начало движения танца модерн навстречу балетному театру и положило проникновение в балет танца модерн.

Танцовщик стиля «модерн», Лимон создал свою манеру исполнения, основанную на виртуозной технике, энергичных сильных движениях мышц, резко изменявшихся расслаблением.

#### **Рекомендуемая литература**

1. Федотова В. С. Модернизация другой Европы. / В. С. Федотова – М. : Искусство, 1997. – 349с.
2. Cohen S.J. The modern danse? Seven statements of belief. – Middletown. – 1966. – 320
3. Baril J. La dance moderne de Isadora Duncan a Twila Tharp. – P, 1977
4. Jose Limon and Dance Company "Dance perspectives" j 12, N. Y., Ham. P, 1961.



## ТЕМА IV

### *Балетмейстерское искусство А. Эйли, Г. Каннингема, М. Бежара*

#### **План**

1. Обрядовые танцы-представления А. Эйли
2. М. Каннингем – первопроходец направления «объективного танца»
3. Психологический театр танца М. Бежара

**Цель занятия:** составить развернутые планы-характеристики по творчеству персоналий и сделать сравнительный анализ

#### **Задания**

1. Какое значение имела хореография А. Эйли для развития негритянского танцевального искусства (тезисы)
2. В чём заключается разнообразие творческих поисков А. Эйли и М. Каннингема
3. Напишите мини-рецензию по творчеству М. Каннингема
4. Составьте хронологическую таблицу постановок М. Бежара

#### **Дополнительная информация к теме**

Следующей личностью, которая внесла свои видоизменения в историю современного танца, был Алвин Эйли, – американец, создавший свою компанию, как именно «чёрную» компанию, чтобы пластику, музыку, сюжеты своего народа внедрить в придуманный белыми людьми танец – и этот танец существенно изменить. Эйли пробирался к вершинам танца из самых социальных низов. Он увлекался вне танца модерн индейскими и японскими танцами, «классиком» он стать уже не мог, но естественный артистизм, гибкость и ощущение ритма сделали из него отличного артиста, работавшего в

мюзиклах и проекте модерн. А в 1958 г. он собрал семь танцовщиков и создал Театр танца А. Эйли. В его репертуаре сценические постановки народов африканской культуры, их гетто, таким образом, состоялось привлечение этой культуры к мировому опыту танца модерн. В своих постановках часто использовал музыкальные ритмы, напевы, характерные для этой культуры «спиричуэлс». Его постановка «Откровения», созданная на музыку «спиричуэлс» рассказывает о взаимоотношениях чёрных людей с Богом. В представление вошли обряды, личные молитвы, групповые посиделки. Главной заслугой А. Эйли является то, что он вовлёк афро-американскую культуру в модерн и создал основанный на джазовых моделях, ритмично полнокровный, эмоционально насыщенный стиль.

Продолжателем новаторских традиций стал Мерс Каннингем – американский танцовщик, хореограф, один из лидеров авангардного искусства. Изучать танец модерн он начал в Беннингтонской школе танца, в дальнейшем попал в труппу Марты Грэхем. Пять лет работал в этой труппе, занимался классическим танцем в школе американского балета Джорджа Баланчина, и в это же время начал выступать со своими постановками совместно с композитором и пианистом Джоном Кейджем. В 1952 г. Каннингем организует собственную танцевальную труппу, для которой в дальнейшем создал около 100 постановок. Хореографии Каннингема характерны типичная бессвязица, отсутствие единственной линии развития. Хотя эта хореография характеризуется внезапными всплесками движений, и внезапными остановками, - она не следует за музыкой. В его постановках танцоры часто продолжают двигаться, не останавливаясь и не меняя ритм, хотя музыка в это время уже остановилась, или наоборот, танцоры застывают неподвижно, когда звучит музыка. Постановщик применяет и другие контрасты: сопоставление неподвижных и медленно вращающихся танцоров – группе танцовщиков, двигающихся со свирепой одержимостью. При этом танцовщики в группе одновременно выполняют разные движения. Каннингем считал, что движение является выразителем всех внутренних желаний и для блага движения необходимо освобождение личности, эмоций и ощущений танцора. Он работал в тесном

сотрудничестве со многими художниками и музыкантами с целью создания художественно-уникального пространства, составной частью которого, вместе с цветом, оформлением и звуком, являются танцы. Тело и технику рассматривал с точки зрения «рациональности» включения в работу классической техники. Так же стремился к развитию виртуозности у танцоров. Каннингем стал первопроходцем в сфере танца модерн, объективного танца, т.е. танца, культивирующего чистую пластику, – движение ради движения. Хореограф в своих работах не опирается ни на драматический сюжет, ни на литературные иллюзии, ни на социальные темы, ни на эмоциональный подтекст. Не стремится выразить в танце музыкальное содержание, смысл и суть танца, по Каннингему – это эксперимент с разовыми возможностями движения во времени и пространстве.

Морис Бежар родился 1 января 1927 года в Марселе. В домике между вокзалом и Средиземным морем. Его мать была каталонкой, а отец родился в Сенегале. Как позже признавался сам маэстро, это соединение национальных корней наложило отпечаток на всё его творчество. Отец Мориса, Гастон Берже был философом. Он издавал журнал и был чрезвычайно увлечён восточной философией, которая в те годы интересовала очень немногих. В Сенегале, на родине Гастона Берже до сих пор существует институт его имени.

Театральная карьера привлекала Мориса с детства. Он любил наряжаться и устраивать дома театральные представления. Впервые увидев в десятилетнем возрасте «Фауста», Бежар был под таким сильным впечатлением от этого произведения и постоянно разыгрывал его вместе со своей сестрой: она изображала Фауста, он – Мефистофеля.

С 1941 года он начал учиться хореографии, а в 1944 году уже дебютировал в балетной труппе Марсельской Оперы. Однако для формирования индивидуальной творческой манеры Морис решил продолжить образование и переехал в Париж. В тот период там пребывала целая колония российских балетных педагогов. С 1945 года Бежар учился в Статса, Егоровой, Князевой, Преображенской и мадам Рузан в Париже, в Волковой и Сергеева в Лондоне. В итоге он освоил множество различных

хореографических школ.

В начале своего творческого пути Бежар не связывал себя суровыми контрактами, выступая в самых разнообразных труппах. Он работал у Р. Пети и Ж. Шарра в 1948 году, выступал в «Инглеб Интернешнл бале» в Лондоне в 1949 году и в Королевском шведском балете в 1950 – 1952 гг.

В Швеции Бежар дебютировал как хореограф, поставив для кинофильма фрагменты балета «Жар-птица» И. Стравинского. Для реализации своих творческих замыслов Бежар в 1953 г. совместно с Ж. Лораном учредил в Париже труппу «Бале де л'Этуаль», просуществовавшую до 1957 г. В то время Бежар ставил балеты и одновременно выступал в них в главных ролях. Репертуар строился на сочетании произведений классических и современных авторов. В 1960 г. Морис Бежар создал труппу, которая впоследствии стала известна во всём мире как «Балет XX века». В 1987 г. труппа поменяла своё название, ознаменовав начало нового этапа в творчестве хореографа.

М. Бежар – одна из сложных и противоречивых фигур в современном хореографическом искусстве. В теоретических высказываниях он настаивает на возвращении танцу его первичного ритуального характера и значения. Ему свойственный неизменный интерес к хореографическим культурам Востока, Африки. Танец должен, по мнению Бежара, выражать всю сложность духовной жизни нашего времени. Бежар тяготеет к искусству, насыщенному мыслью, влияющей на массового зрителя (одна из заслуг Бежара – привлечение молодёжной аудитории в балетный театр). Стремясь сделать искусство демократичным и общепонятным, Бежар, однако, подвергся влиянию идеями и художественными тенденциями модернизма. Нередко он создаёт балеты «изотерические», полные зашифрованных намёков. Проблематика некоторых его ранних балетов была близка экзистенциализму; постановки Бежара часто насыщены эротикой, фрейдистской символикой. Как музыкальную основу он нередко избирает парадоксальные коллажи, охотно сотрудничает с авторами «конкретной» музыки (Анри, Шеффером). Его попытки возобновить язык танца имеют большое значение для современного хореографического

искусства. Бежар разнообразно использует пластические возможности тела танцовщика; значительное внимание уделяет развитию мужского танца (вводя в некоторые постановки исключительно мужской кордебалет). Принципиально новое решение ритмических и пространственно-временных задач, привнесших элементы драматической игры, определяют действенность и динамизм его синтетического театра. Бежара специально приглашают в разные театры для постановки отдельных спектаклей. Но есть у него и некоторые личные благосклонности. Долгие годы сотрудничества связывают его с Майей Плисецкой. Он поставил для нее балет «Айседора», а также несколько сольных концертных номеров для последних выступлений. Наиболее известный среди них мини-балет «Видения розы». Его подарком к 75-летию великой балерины стал мини-балет «Аве Майя» на музыку Баха и Гуно. Плисецкая исполнила его 20 ноября 2000-го года на своём юбилейном вечере в Большом театре.

М. Бежар поражает исключительной работоспособностью и странно вечной молодостью. Он вполне поглощён своей работой. С 1970 г. Бежар руководит созданной им школой-студией «Мудрая» в Брюсселе. Награждённый премией Театра Наций (1960 г., 1962 г.) и Фестиваля танца (Париж, 1965 г.) и др. В целом Морис Бежар придумал и поставил больше 100 оригинальных спектаклей и балетов.

*Избранные постановки:*

- 1953р. – «Сон в зимнюю ночь», муз. Шопена
- 1954р. – «Укрощения строптивой», муз. Скарлатти
- 1955р. – «Красавица в боа», муз. Россини, «Путешествие к сердцу ребенка», «Засекречивания», муз. Анри, «Симфония для одного человека», муз. Шеффера и Анри
- 1956р. – «Танит, или Сумерки богов», «Прометей», муз. Оана
- 1957р. – «Соната для трёх», муз. Бартока, «Пульчинела», муз. Мийо
- 1958р. – «Круг», муз. Баха и Анри, «Орфей», муз. Анри
- 1959р. – «Равновесие», муз. Билла, «Знаменья», муз. Анри, «Весна священная»
- 1960р. – «Болеро»

1961р. – «Семь смертных грехов мещанина», «Сюита в чёрном и белом», муз. Бартока, «Венская сюита»  
 1962р. – «Свадьба»  
 1964р. – «Девятая симфония», муз. Бетховена, «Осуждения Фауста», муз. Берлиоза  
 1965р. – «В честь Вагнера», «Искусство танца»  
 1966р. – «Эротомания», муз. Берда, «Вариация для дверей и вздоха», муз. Анри, «Ромео и Джульетта», муз. Берлиоза  
 1967р. – «Месса по нашему времени», муз. Анри, «Искушение святого Антония»  
 1968р. – «Ни цветов, ни венков», муз. Чайковского  
 1969р. – «Победители», муз. Вагнера  
 1970р. – «По-видимому, это Смерть», муз. Штрауса  
 1971р. – «Нижинский, клоун божий», муз. Чайковского и Анри  
 1972р. – «Настроение», муз. Штокхаузена  
 1973р. – «Молоток без мастера», муз. Булеза  
 1974р. – «Триумфы», муз. Берно  
 1975р. – «Наш Фауст», муз. Баха  
 1976р. – «Айседора»  
 1977р. – «Петрушка»  
 1978р. – «Виденье розы», муз. Вебера  
 1979р. – «Любовь поэта», муз. Шумана и Рота

### **Рекомендуемая литература**

1. Бежар М. Мгновения в жизни другого. / М. Бежар. – Союзтеатр СТД, 1989. – 238 с.
2. Гаевкий В. С. Автопортрет Мориса Бежара / В. С. Гаевский. – М. : Искусство, 1989. – 126 с.
3. Иванов, И. С. Мерс Каннингем: Жизнь в танце [Текст] /И. С. Иванов // Эхо планеты. – 2005. - №44. – С. 38 - 40.
4. Каннингем М. Танцовщик и танец. / М. Каннингем. – М. : Искусство, 1999. – 210 с.
5. Киссельгоф А. Г. Преклоняясь перед Мерсом Каннингемом. / А. Г. Киссельгоф. – М. : Сов. Балет, 1990 – 49 с.
6. Конен В. И. Рождение танца модерн. / В. И. Конен. – М. : Искусство, 1999. – 172 с.

7. Котыхов В. С. Какие странные танцы, какая странная жизнь. / В. С. Котыхов. – М. : Лана, 2009. – 310 с.

8. Торская Е. С., Абдулин Д. В. Бежар есть Бежар. / Е. С. Торская, Д. В. Абдулин. – М. : Искусство, 2001. – 118 с.

***Дополнительные задания, которые будут оцениваться  
при получении зачётных баллов***

1. Напишите краткие сообщения по творчеству хореографов: Лой Фуллер, Тед Шоун, Перл Примюс, Кальвин Николас.

2. Составьте творческие анкеты на хореографов-постмодернистов: Люсинду Чайлдс, Тришу Брауна, Мередит Монк, Девида Гордона, Стива Пакстона, Ивонну Рейнер.

3. Напишите рефераты (на выбор) о творчестве японских хореографов «буто»: Хидзиката, Казуо Оно, Ко Муробуши, Санкай Дзюку, Ариадоне.

4. Дайте краткие творческие характеристики представителям нового французского танца: Д. Багу, О Дюбок, Ж. К. Галотта, Д. Ларье, Г. Марин, А. Прельжокаж, К. Сапорта.

5. На зачёт составьте план-схему развития новейшего современного танца по перечисленным выше персоналиям (№1, 2, 3, 4, 5) (образец-пример плана-схемы см. ниже)

**План-схема развития танца модерн (образец-пример)**

<b>Хореографы, течения, страны, время</b>	<b>Нововведения в сфере тела, техники, движения</b>	<b>Приемники и последователи, страны</b>
<p><b>Франсуа Дельсарт</b></p> <p>Франция, Конец XIX ст.</p>	<p><u>Связь между жестом, эмоциями, ощущениями:</u></p> <p>Разработка кода жестов и взаимосвязи с эмоциями, отличающиеся от принятого в традициях классического танца</p> <p>Значение роли жестов в общении; влияние (через своих учеников) на будущих пионеров американского модерна</p>	<p>Франция;</p> <p>США: непрямое влияние на Рут Сен Дени, Теда Шоуна, Айседору Дункан и др.</p>
<p><b>Жак-Эмиль Далькроз</b></p> <p>Швейцария, Германия, с 1920 по 1950 гг.</p>	<p><u>Ритмическая гимнастика</u></p> <p>Связь движения и ритма;</p> <p>Несколько основных принципов: – суть закрепощённого тела, которая заключается в ритмическом закрепощении; – для естественного движения характерное состояние</p>	<p>Германия: Лабан, Вигман</p> <p>Франция: Нижинский, Мари Рамбер</p>



	<p>расслабления, не напряжение; дыхание играет ключевую роль в достижении расслабления и качества основного ритмического движения</p> <p>Связь музыки / движений; определение телесной музыкальности;</p> <p>Учёба будущих пионеров модерна Германии</p>	
<p><b>Рудольф Лабан</b></p> <p>Германия, Великобритания, с 1920 по 1960 г.</p>	<p><u>Движение – как источник жизни, и инструмент для выражения социального положения</u></p> <p>Система движения, которое рассматривается в разных аспектах: вес тела, пространство, время</p> <p>Танец – как необходимый опыт общения, которое создаёт индивидуумы и группы для улучшения жизни всего общества</p>	<p>Германия: Вигман, Йосс и большинство танцоров модерн периода между двумя войнами; Англия; создание школы;</p> <p>США; значение системы понятий в движении</p>
<b>Лой Фуллер</b>	<u>Театрализация</u>	

<p>США, Франция, к. XIX – XX ст.</p>	<p><u>движений:</u></p> <p>Движение, скорее как способ, нежели цель;</p> <p>Исследование новых возможностей в создании сценических иллюзионов с помощью электрического света</p> <p>(использование аксессуаров: ткани, палочки и сложные эффекты электрического света);</p> <p>Движение – форма визуализации пространства (формы и рисунки, созданные светом на тканях)</p>	<p>Франция</p>
<p><b>Айседора Дункан</b></p> <p>США, Франция, Германия Россия / СССР, с 1900 по 1930 гг.</p>	<p><u>Образовательная ценность</u></p> <p>Танец и движения, которые вдохновили связью с природой, а не беспокойством об эстетических условностях;</p> <p>Возвращение тела в естественную среду (контакт с природой) и</p>	<p>Германия</p> <p>Россия</p> <p>Америка</p>

	<p>получение вдохновения</p> <p>Свобода женского тела</p> <p>Учение о взаимосвязях движения и четырёх элементов (воды, земли, огня, воздуха)</p> <p>Определение свободы и чистоты тела</p> <p>Связь с философскими и артистическими направлениями в других областях (театр, музыка, литература) в большей степени, чем с миром танца</p>	
<p><b>Рут Сен Дэни</b></p> <p>США, с 1900 по 1930 гг.</p>	<p><u>Танец, как выражение духовности</u></p> <p>Поиски основ для танца, вне классического балета: вдохновение Востоком</p> <p>Танцовщица, скорее жрица, чем обычная девушка</p> <p>Свобода женского тела</p> <p>«Музыкальная визуализация» – первые</p>	<p>США: Дорис Хамфри, Мэри Вигман, Марта Грэхем</p>

	<p>шаги модерн в направлении абстракции</p> <p>Духовная функция танца отображает его красочность и зрелищность</p>	
<p><b>Тед Шоун</b></p> <p>США, с 1920 по 1950 гг.</p>	<p><u>Танец, созданный для танцоров мужчин</u></p> <p>Поиски тождественности мужских и женских жестов</p> <p>Создание техники и курса упражнений специально для мужчин</p> <p>Объяснение рационализма техники модерна</p> <p>Создание атлетического тела в противовес мысли о женоподобном теле танцора</p> <p>Борьба за лучший социальный образ танцора</p>	<p>США: Дорис Хамфри, Мэри Вигман, Марта Грэхем</p>
<p><b>Мэри Вигман</b></p>	<p><u>Танцевальная экспрессия</u></p>	

<p>Германия, с 1920 по 1960 гг.</p>	<p>Танцор в контакте с силами, которые ему помогают</p> <p>Пространство наполнено «невидимыми партнёрами», которые диктуют движения, и с их помощью сам танец превращается в «исполняющую соло танцовщицу»</p> <p>«Совместные танцы», что значит: развитие сначала формы соло, которая позволяет потом создать другие привычные сценические формы</p> <p>Движение осуществляется через серию противоположностей: внутреннее / внешнее, земное притяжение / желание подняться, индивидуальность/группа</p> <p>Танец, как проявление общих тем: колдовства, смерти, и т.д.</p>	<p>Германия: все направления модерн 20 – 30-х гг., послевоенный период</p> <p>США: школы Ханьи Хелм, А. Николай</p> <p>Франция: ученики Вигман стали пионерами французского модерна</p>
-------------------------------------	--	---

<p><b>Курт Йосс</b></p> <p>Германия, с 1920 по 1960 гг.</p>	<p><u>Включение элементов классической техники в образование танцора</u></p> <p>Танец, как способ выражения всех человеческих ощущений</p> <p>Использование мимики, создание типичных персонажей, комичный взгляд на танец</p>	<p>Германия: возникновение и огромное количество танцоров и хореографов послевоенного поколения</p>
<p><b>Баухаус Шлеммер, Кандинский</b></p> <p>Германия, с 1919 по 1933 гг.</p>	<p><u>Абстракция</u></p> <p>Тело, как абстрактный объект</p> <p>Движение, как инструмент для проектирования в пространную пластику форм Театральная сцена, как место эксперимента для пластичных танцоров</p>	<p>Германия, в основном для визуального искусства</p> <p>США:</p>
<p><b>Дорис Хамфри</b></p> <p>США, с 1930 по 1960 гг.</p>	<p><u>Изменчивость текучесть, неуловимость, лиризм танца</u></p> <p>Игры с гравитацией:</p>	<p>США: Чарлз Вейдман, Хосе Лимон</p>

	<p>выбор между сопротивлением падением и его принятием. «Падение и подвешенное состояние» – как структурирующий элемент движения и динамики</p> <p>«Индивидуальное движение» – как часть, или этап мышления и понятия более объёмно, чем «хореография»</p> <p>Танцор – как индивидуум, но так же и элемент группы</p> <p>Движение одновременно рождается в теле каждого танцора и в переходах от одного к другому</p> <p>Разработка хореографического мышления – «композиции», отличающегося от прежнего взгляда на танец (индивидуальное движение танцора)</p> <p>Музыка, как источник</p>	
--	---	--

	<p>для размышления, учёбы и создания композиции. Но танец не должен быть зависимый от музыки, он должен развиваться за счёт своей собственной музыкальности, ритмичности</p>	
<p><b>Хосе Лимон</b></p> <p>США, с 1940 по 1970 гг.</p>	<p><u>Театральность танца и хореографии.</u> <u>Постановка типичных персонажей</u></p> <p>Танец – как обращение, получившее политическое или религиозное вдохновение</p>	<p>США: Дженнифер Мюллер, Луис Фалко</p>
<p><b>Марта Грэхем</b></p> <p>США, с 1930 по 1970 гг.</p>	<p><u>Танец и неосознаваемые экспрессии</u></p> <p>Противоположности в танце – расслабление / напряжение; особенное внимание таза (части тела), как очаги пульсации и рождения желания;</p> <p>Рассмотрение женского тела и анализ законов его движения;</p> <p>Движение, как выражение общих</p>	<p>США и весь мир: М. Каннингем, Э. Хоукинс, П. Тейлор, и др.</p>



	<p>страстей;</p> <p>Сосредоточение на моментах и наивысших состояниях кризиса, отчаянии;</p> <p>Выступала за первенство танцовщиц в хореографии</p>	
<p><b>Альвин Николай</b></p> <p>США, с 1950 по 1980 гг.</p>	<p><u>Абстракции.</u> <u>Децентрализация</u> <u>корпуса</u></p> <p>Рассмотрение связей между телом и пространством</p> <p>Пересмотр принципа уникальности центра тяжести тела. Все точки в теле могут быть «мотором» движения</p> <p>Движение, как аспект постановки спектакля вместе с его аксессуарами, проекциями света, элементами сценографии</p> <p>Человек, как элемент среди других элементов вселенной, которые</p>	<p>США: Мюррей Луис</p> <p>Франция: К. Карлсон, С. Буир</p>

	<p>находятся в движении</p> <p>Тело изменчиво: аксессуары, ткани, палочки продлевают и изменяют форму человеческого тела и превращают его в абстракцию;</p> <p>Импровизация и композиция – как часть техники, включённая в образование танцора</p>	
<p><b>Алвин Эйли</b></p> <p>США, с 1950 по 1980 гг.</p>	<p><u>Афро-американский модерн</u></p> <p>Привлечение афро-американской культуры к модерну</p> <p>Отражение африканской культуры в танце модерн</p> <p>Сценические постановки народов африканской культуры, гетто и привлечение их к мировому опыту танца модерн;</p> <p>Использование музыкальных ритмов,</p>	<p>США: на все африканские танцы</p>

	напевов, характерных для этой культуры («спиричуэлс»)	
<p><b>Мерс Каннингем</b></p> <p>США, с 1950 по 1990 гг.</p>	<p><u>Абстракции. Роль беспристрастия (случайностей)</u></p> <p>«Движение является выразителем всех внутренних намерений»</p> <p>Освобождение лица, эмоций и ощущений танцора для блага движения;</p> <p>Тело и техника рассматриваются с точки зрения «рациональности» включения в работу ног классической техники;</p> <p>Развитие виртуозности</p> <p>Придание современному танцу статуса искусства и определения его места в истории танца;</p> <p>Неумышленность (спонтанность) определяет взаимосвязь музыки, элементов сценографии, света и</p>	<p>США и весь мир</p> <p>Рождение поколения постмодерни зма</p> <p>Влияние на современное искусство и особенно на искусство сцены.</p>

	<p>танца;</p> <p>Отход от централизованности и иерархичности сценического пространства: пространство разделено фрагментируем многообразием одновременных сценических действий</p>	
<p><b>Церковь Джадсон и Большой Союз</b></p> <p>США, с 1960 по 1970 гг.</p>	<p><u>Рассмотрение и оценка всего того, что делает танец «современным»</u></p> <p>Идентификация социальных и идеологических признаков в теле и в движении: тело танцовщика / тело «пешехода», особенность женского / мужского и т.д.</p> <p>Роль импровизации</p> <p>Сближение искусства с «зрительской аудиторией»</p>	США
<p><b>Поколение Постмодернизма</b></p> <p>Люсинда Чайлдс,</p>	<p><u>Экспериментальный подход к построению композиции.</u></p>	

<p>Триша Браун, Мереди Монк, Девид Гордон, Стив Пакстон, Ивонна Рейнер и др. США, с 1970 по 1990 гг.</p>	<p>Использование общей с другими областями искусств техники, например – в музыке;</p> <p>Поворот к «живому» спектаклю;</p> <p>Использование элементов импровизации;</p> <p>Работа по принципу «повторов» (Л. Чайлдс, Т. Браун, М. Монк);</p> <p>Возвращение к существующей классической технике и включению её в современную (Л. Чайлдс);</p> <p>Импровизация (Стив Пакстон) выдвинута в ранг техники (Контактная импровизация)</p>	<p>США</p> <p>Весь мир</p>
<p><b>Триша Браун</b></p> <p>США, с 1970 по 1990 гг.</p>	<p><u>Непрерывность движения</u></p> <p>Экспериментальный метод исследования движения, без использования наследия</p>	<p>США</p> <p>Весь мир</p>

	<p>предыдущих периодов;</p> <p>Работа над техникой, основанной на изучении игры и гравитации;</p> <p>Текучесть, непрерывность движения</p> <p>«Подвижное тело» – функциональный объект, а не трагический</p>	
<p><b>Буто</b></p> <p>Хидзиката, Казуо Оный, Ко Муробуши, Санкай Дзюку, Ариадоне и др. Япония, с 1960 по 1990 гг.</p>	<p><u>Танец «темноты»</u></p> <p>Движения – способ «возвращения» в свои воспоминания;</p> <p>Тело заключено в самом себе, что позволяет вернуться (в воспоминаниях) в состояние зародыша, к началу осознания себя</p> <p>Одновременно протест против традиционно японских театральных форм и западной танцевальной техники</p>	<p>Япония</p> <p>Европа</p>
<p><b>Пина Бауш</b></p> <p>Германия, с 1970 по 1990 гг.</p>	<p><u>«Танцтеатр» – танцевальный театр</u></p>	<p>Германия</p>

	<p>Танец – «по стопам театра»</p> <p>Танцор играет себя самого (перенесение личных качеств на исполняемую роль);</p> <p>Танцор использует технику не для создания движения, а для управления своими эмоциями и распада жеста</p> <p>Постановка и высмеивание социальных особенностей (в частности буржуазных), а также бессодержат. и пустоту в человеческих отношениях;</p> <p>Слова, игра, пение включённые в представление</p>	<p>Весь мир</p>
<p><b>Новый французский танец</b></p> <p>Д. Багу, О. Дюбок, Же.-Кл. Галотта, Д. Ларье, Г. Марин, А. Прельжокаж, К.</p>	<p><u>Танец / Театр.</u> Современный танец наследует традиции французского театра; танец делается носителем эмоций и ощущений;</p> <p>Движение – как язык</p>	<p>Франция</p> <p>Европа</p>

<p>Сапорта и др. Франция, с 1980 до 1990 гг.</p>	<p>эмоций, зеркало внутреннего мира танцора;</p> <p>Постановка на сцене состояний тела или его бытия;</p> <p>Использование и стандартизация танцевальной техники американского и немецкого модерна Использование средств театральной сценографии (аксессуары, переполненный простор)</p>	
<p><b>Молодой Современный танец</b></p> <p>Вим Вандеркибус, Саша Вальц, Матц Эк, Ольга Сото, Л. Ньюсон.</p> <p>Бельгия, Великобритания, Канада Нидерланды, США, и т.д., с 1990 до сегодняшних дней. Россия – из 1995 гг.</p>	<p><u>Стандартизация движения, сближение новых хореографических работ</u> <u>с</u> <u>теле-продукцией и</u> <u>феноменами моды</u></p> <p>Энергия, напористость и скорость – признанные достоинства танцоров, хореографов и молодежи 90-х.;</p> <p>Танец – скорое отражение и носитель</p>	<p>Весь мир</p>



	<p>ценностей общества</p> <p>Сближение сценического танца и уличные («хип-хоп»);</p> <p>Использование музыки, нарядов, аксессуаров современной моды</p> <p>Тело дерётся и побеждает;</p> <p>Эстетика шока</p>	
--	---	--

## ОРИЕНТИРОВОЧНЫЕ ТЕСТЫ ДЛЯ ПРОВЕРКИ ЗНАНИЙ

**1. Какое направление в современном хореографическом искусстве основано А. Дункан:**

- а) свободный танец;
- б) выразительный танец;
- в) абсолютный танец;
- г) ритмопластический танец;
- д) танец босоножек

**2. Кто среди хореографов-модернистов наибольшее внимание уделял линиям, краскам, фантастическим формам:**

- а) Ф. Дельсарт;
- б) Ж. Далькроз;
- в) А. Дункан;
- г) Л. Фуллер

**3. Основоположники школы «Денишоун»:**

- а) М. Грэхем;
- б) Д. Хамфри;

в) Ч. Вейдман;

г) Т. Шоун;

д) Р. Сен-Дени

**4. Особенности черты английского традиционного танцевального искусства:**

а) мимическая игра;

б) трюки;

в) пантомима;

г) аллегория;

д) «фантастические превращения»

**5. Один из самых выдающихся балетмейстеров французского балетного театра:**

а) С. Лифарь;

б) Х. Ландер;

в) Ж. Скибин;

**1. Какому выдающемуся французскому хореографу принадлежат постановки балетов «Айседора» и «Виденье розы»:**

а) Г. Марели;

б) П. Лакотта;

в) М. Бежару

**2. Назовите первых польских балетмейстеров:**

а) Г. Допрет;

б) Г. Риминский;

в) Е. Валинский;

г) Ф. Шлянцовский

**3. Какой танец родился в Германии:**

а) джаз-модерн;

б) экспрессивно пластический;

в) фольклорный

**4. Кем была основана кубинская труппа танца «Ла Сильва»:**

а) Ж. Франсиски;

б) А. Мендес;

в) И. Тенорио;

г) А. Алонсо

**10 Назовите самого выдающегося датского хореографа:**

а) Х. Бек;

- в) Х. Ландер;
- г) А. Бурновиль

**11. Кому из известных российских балетмейстеров принадлежат постановки балетов «Каменный цветок» и «Спартак»:**

- а) О. Виноградову;
- б) В. Тихомирову;
- в) Ю. Григоровичу

**12. Кто из известных хореографов занимался изучением системы движений:**

- а) Р. Лабан;
- б) Ж. Далькроз;
- в) Ф. Дельсарт

**13. «Корейтика» и «эвкинетика» – это изобретение :**

- а) А. Дункан;
- б) Р. Петти;
- в) К. Йосса;
- г) Р. Лабана

**14. В каком году А. Дункан организовала балетную школу в России:**

- а) 1904;
- б) 1912;
- в) 1915;
- г) 1921

**15. Кто из выдающихся хореографов-модернистов уделял внимание «contraction» и «release»:**

- а) А. Дункан;
- б) М. Грэхем;
- в) Д. Хамфри;
- г) Т. Шоун

**16. Какая страна стала родиной модерн данса:**

- а) Германия;
- б) Франция;
- в) Китай;
- г) США

**17. Кто явился основоположником экспрессивно-пластического танца:**

- а) Д. Хамфри;

б) М. Вигман;

в) И. Герги;

г) М. Терпис

**18. Кому принадлежат постановки изотерических балетов:**

а) А. Эйли;

б) М. Канненгему;

в) М. Бежару;

г) Х. Лимону

**19. Кто из балетмейстеров считал тело «абстрактным объектом» в танце:**

а) Шлеммер;

б) Баухаус

**20. Определите хореографов-постмодернистов:**

а) Л. Чайлдс;

б) Т. Браун;

в) Д. Хамфри;

г) Д. Гордон;

д) Х. Лимон

**Прочтите внимательно вопросы и подчеркните правильные ответ(ы). На каждый правильный ответ вы получите 1 бал**

### ***Правильные ответы на вопросы тестов***

1. Танец босоножек

2. Л. Фуллер

3. Т. Шоун и Р. Сен-Дени

4. Фантастические превращения

5. С. Лифарь

6. М. Бежару

7. Э. Валинский и Ф. Шляпцовский

8. Экспрессивно-пластический

9. А. Алонсо

10. А. Бурновиль

11. Ю. Григоровичу

12. Ф. Дельсарт

13. Р. Лабан

14. В 1921 г.

15. М. Грехэм
16. Германия
17. М. Вигман
18. А. Эйли
19. Шлемер, Баухаус
20. Люсинда Чайлдс, Триша Браун, Дэвид Гордон, Хосе Лимон

### Рекомендованная литература

1. Валукин Е. П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. / Е. П. Валукин. – М. : Искусство, 1992. – 132 с.
2. Гречко П. К. Философия постмодернизма // Интернет-портал «Российское образование» / П. К. Гречко. – <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/8592>.
3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 328 с.
4. Конен В. С. Рождение танца модерн. / В. С. Конен. – М. : Искусство, 1999. – 172 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. / Сост. Р. А Гальцева. / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Патриот, 1991. – 263 с.
6. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца. Книга для учащихся. / В. М. Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с.
7. Федорова М. М. Модернизм и антимодернизм во французской политической мысли XIX века. / М. М. Федорова. – М. : Наука, 1997. – 111 с.
8. Федотова В. И. Модернизация другой Европы. / В. И. Федотова. – М. : Искусство, 1997. – 349 с.
9. Фореггер Н. Опыт по поводу искусства танца // Ритм и культура танца. / Н. Фореггер. – Л. : Akademia, 1926. – С. 50 – 53.
10. Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде. / Н. Е. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 450 с.
11. Штрок К. Далькроз и его система. / К. Штрок. – Л. – М. : Искусство, 1924. – 220

12. Эльяш Н. И. Образы танца. / Н. И. Эльяш. – М. : Просвещение, 1970. – 194 с.

### Дополнительная литература

1. Бежар М. Мгновения в жизни другого. / М. Бежар. – Союзтеатр СТД, 1989. – 238 с.

2. Гаевкий В. С. Автопортрет Мориса Бежара / В. С. Гаевский. – М. : Искусство, 1989. – 126 с.

3. Иванов, И. С. Мерс Каннингем: Жизнь в танце [Текст] /И. С. Иванов // Эхо планеты. – 2005. - №44. – С. 38 - 40.

4. Каннингем М. Танцовщик и танец. / М. Каннингем. – М. : Искусство, 1999. – 210 с.

5. Киссельгоф А. Преклоняясь перед Мерсом Каннингемом. / А. Киссельгоф. – М. : Сов. Балет, 1990 – 49 с.

6. Конен В. И. Рождение танца модерн. / В. И. Конен. – М. : Искусство, 1999. – 172 с.

7. Котыхов В. С. Какие странные танцы, какая странная жизнь. / В. С. Котыхов. – М. : Лана, 2009. – 310 с.

8. Торская Е. с. , Абдулин Д. в. Бежар есть Бежар. / Е. С. Торская, Д. В. Абдулин. – М. : Искусство, 2001. – 118 с.

9. Cohen S.J. The modern danse? Seven statements of belief. – Middletown. – 1966. – 320

10. Ewart Kerstin. Dance and tehnology at the turn of the last and present centuries// Dance and technolodgy, moving towards media productions/ ed. Dinkla S. and Leeker M. Berlin : 11. Alexander Verlag, 2002. – P. 30 – 65.

12. Laban R. Modern Edukational dance. – N.Y, 1959.

## ГЛОССАРИЙ

**АБСТРАКЦИЯ** – (от лат. – отвлечение) – отвлечение в процессе познания от несущественных сторон, свойств, связей объекта (предмета или явления) с целью выделения их существенных, закономерных признаков; *абстрагирование*; теоретическое обобщение как результат такого отвлечения.

**АВАНГАРДИЗМ** (франц.) – впереди, в первых шеренгах. Общее название ряда течений в искусстве XX ст., разрывает связи с постоянными традиционными принципами и ищет новые формы средств художественной выразительности с целью обновления художественной практики. Синонимы: авангардное искусство

**АЛЛЕГОРИЯ** – (от др.-греч. – сказание) – художественное сравнение идей (понятий) посредством конкретного художественного образа или диалога.

**АНДЕГРАУНД** – (от англ. Underground – подполье) культура, искусство, которое противостоит официальной культуре

**БАЛЕТМЕЙСТЕР** – (нем. Balletmeister) автор и постановщик балетов, танцевальных миниатюр и сцен, хореографических номеров

**ИЗОТЕРИКА** – (эзотерика) – понятие возникшее в древнегреческой школе Пифагора и означающее «внутренний дворик» храма.

**ИМПРОВИЗАЦИЯ** – (итал. Improvizzazione) создание танцев в момент их исполнения, без предыдущей подготовки

**CONTRACTION** (англ.) – сжатый, сокращённый относительно уменьшения объёма тела

**МОДЕРНИЗМ** – (франц. Modernisme) современный, разрыв с реализмом, утверждение нового подхода к воссозданию бытия, новые эстетические принципы в искусстве

**ПАНТОМИМА** – (от др.-греч. (pantomimos)) – вид сценического искусства, в котором основным средством создания художественного образа является пластика человеческого тела, без использования слов.

ПЛАСТИКА – в танце и в сценическом искусстве – общая гармония, согласованность движений и жестов; одна из обязательных дисциплин в театральных вузах.

RELEASE – (франц.) расширение в пространстве

СВОБОДНЫЙ ТАНЕЦ – (также *пластический*, *ритмопластический*) — возникшее в начале XX века движение за освобождение от конвенциональности прежнего балетного театра и слияние танца с жизнью. Свободный танец стоял у истоков танца XX века; в нем были сформулированы принципы, на которых отчасти основывались танец модерн и джаз-модерн, контемпорари, и даже буюто и контактная импровизация

ФОЛЬКЛОР (англ. *Folklore* – «народная мудрость») – народное творчество, чаще всего именно устное; художественная коллективная творческая деятельность народа, отражающая его жизнь, воззрения, идеалы, принципы; создаваемые народом и бытующие в народных массах поэзия (предание, песни, частушки, анекдоты, сказки, эпос), народная музыка (песни, инструментальные наигрыши и пьесы), театр (драмы, сатирические пьесы, театр кукол), танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

ЭКСПРЕССИЯ – (лат. *Expressio* – выражение) – яркое проявление чувств, настроений, мыслей

ЭКСПРЕССИОНИЗМ – (франц. *Expressonnisme*) выразительный, направление в искусстве, которое провозглашало единственной реальностью духовный мир человека



**Рожко М. М. Актуальні питання зарубіжної хореографії. – Навчально-методичний посібник.**

На зорі нового тисячоліття мистецтво танцю переживає момент найбільшої напруги і виявляє високий рівень розвитку. Абсолютно очевидно, що саме в ХХ ст. танець увійшов до контексту сучасного мистецтва, поступово набуваючи нової форми, нового сенсу і ролі. Зрозуміло, в ньому збереглися усі наявні раніше можливості. Танець як і раніше є видовищем, приємним проведенням часу, соціальним ритуалом і т. д., але головна його функція полягає в тому, що він є сучасним мистецтвом, актуальним художнім висловлюванням. Отже, одним з напрямів сучасної хореографії кінця ХІХ – поч. ХХ ст. став танець модерн, який зародився в США і Німеччині. Термін «танець модерн» з'явився в США для позначення сценічної хореографії, що відмовилася від традиційних балетних форм. Увійшовши до вживання, він витіснив інші терміни: «вільний танець», «дунканізм», «танець босоніжок», «танець ритмопластики», «виразний», «абсолютний», які виникали в процесі розвитку цього напрямку. У танці модерн істотним є спроба виконавця побудувати зв'язок між формою танцю і своїм внутрішнім станом. Більшість стилів танцю модерн сформувалося під впливом будь-якої чітко викладеної філософії або певним баченням світу. У цьому посібнику танець розглядається як інструмент для розвитку тіла танцівника і формування його індивідуальної хореографічної лексики. Засобами цього виступає синтез, актуалізація і розвиток різної техніки і танцювальних стилів. Для сучасного танцю характерна дослідницька спрямованість, зумовлена взаємодією танцю з філософією руху, що постійно розвивається, і комплексом знань про можливості людського тіла. Сучасний танець або Contemporary dance – це актуальний танець, що не має явної структури, постійно видозмінюється, залежно від носія стилю, що вбирає в себе всі нові тенденції і течії сучасного мистецтва і створює свої. Іноді contemporary dance визначають як характеристику європейського танцю без урахування будь-яких смислових відмінностей по відношенню до модерн танцю. Танець модерн - це самостійна форма мистецтва, де по-новому поєдналися рухи, музика і світло. Представники танцю модерн

заперечували усі канони і намагалися відкрити нове: нові теми і сюжети, які вони знаходили, неодмінно слід було виражати новими художніми засобами. Пластика модерну здатна виразити проблеми, які набувають більше приземленого, людського характеру. Наразі, танець модерн став певним творчим спалахом, який сколихнув усіх діячів мистецтва. Це вид танцю, який на початку ХХ ст. стає виразною альтернативою класичному танцю. Використовуючи серйозну, напружену класичну музику, танцюристи цього напряму розповідали глядачам про найпотаємніші бажання людської душі. Таким чином, виконавці танцю модерн збагатили мистецтво танцю безліччю оригінальних танцювально-пластичних засобів, постановки небагаті зовнішніми аксесуарами: виконавці віддають перевагу простим тунікам і трико, часто танцюють босоніж. Проте сам танець вражає напруженістю і глибиною нічим не прикритих емоцій. Танець модерн - це танець, котрий прагне виразити духовні потреби людини, це мова почуттів, що виражає найпотаємніші рухи душі. Природність і вільний самовираз танцюристів слугують цій меті якнайкраще. Танець модерн - це завжди танець на межі насичення емоціями. З виникненням танцю модерн з'явилися нові можливості для танцівників за рахунок використання рухів, що виражають непомірну тяжкість, а також потворність, оскільки «потворні» рухи в танці разом з красивими рухами сприяють вираженню почуттів і емоцій.

*Ключові слова:* танець модерн, contemporary dance, вільний танець, дунканізм, танець босоніжок, танець ритмопластики, виразний, абсолютний танець, імпровізація, пластика, contraction, release.

**Рожко М. Н. Актуальные вопросы зарубежной хореографии. – Учебно-методическое пособие.**

На заре нового тысячелетия искусство танца переживает момент наибольшего напряжения и являет высокий уровень развития. Совершенно очевидно, что именно в ХХ ст. танец вошёл в контекст современного искусства, постепенно облекаясь в новую форму, приобретая новый смысл и роль. Разумеется, у него сохранились все имеющиеся ранее

возможности. Танец по-прежнему является зрелищем, приятным времяпрепровождением, социальным ритуалом и т. д., но главная его функция заключается в том, что он представляет собой современное искусство, актуальное художественное высказывание. Следовательно, одним из направлений современной хореографии конца XIX – нач. XX ст. стал танец модерн, который зародился в США и Германии. Термин «танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отказавшейся от традиционных балетных форм. Войдя в употребление, он вытеснил другие термины: свободный танец, дунканизм, танец босоножек, танец ритмопластики, выразительный, абсолютный, которые возникали в процессе развития этого направления. В танце модерн существенной является попытка исполнителя построить связь между формой танца и своим внутренним состоянием. Большинство стилей танца модерн сформировалось под воздействием любой чётко изложенной философии или определённым видением мира. В данном пособии танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Современный танец или Contemporary dance – это актуальный танец, не имеющий явной структуры, постоянно видоизменяющийся, в зависимости от носителя стиля, вбирающий в себя все новые тенденции и течения современного искусства и создающий свои. Иногда contemporary dance определяют как характеристику европейского танца без учёта каких-либо смысловых различий по отношению к модерн танцу. Танец модерн - это самостоятельная форма искусства, где по-новому соединились движения, музыка и свет. Представители танца модерн отрицали все каноны и пытались открыть новое: новые темы и сюжеты, которые они находили, непременно следовало выражать новыми художественными средствами. Пластика модерна способна выразить проблемы, которые приобретают более приземлённый,

человеческий характер. Танец модерн явился определённой созидательной вспышкой, которая всколыхнула всех деятелей искусства. Это вид танца, который в начале XX ст. становится отчетливой альтернативой классическому танцу. Используя серьёзную, напряжённую классическую музыку, танцоры этого направления рассказывали зрителям о самых сокровенных тайнах человеческой души. Исполнители танца модерн обогатили искусство танца 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 потаенные 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 счет использования движений, выражающих непомерную тяжесть, а также уродливость, так как «уродливые» движения в танце наряду с красивыми движениями способствуют выражению чувств и эмоций.

*Ключевые слова:* танец модерн, contemporary dance, свободный танец, дунканизм, танец босоножек, танец ритмопластики, выразительный, абсолютный танец, импровизация, пластика, contraction, release.

### **Rozhko M. M. Pressing Questions of Foreign Choreography. – Educational manual.**

On sunset a new millennium the art of dance experiences the moment of most tension and shows the high level of development. Quite obviously, that exactly in XX century dance entered the context of modern art, gradually clothed in a new form, acquiring new sense and role. Certainly, for him all present before possibilities were saved. Dance still is a spectacle, pleasant pastime, social ritual and т. of д., but his main function consists in that he is a modern art,

actual artistic utterance. Consequently, one of directions of modern choreography of end of XIX – XX of century became dance modern which was conceived in the USA and Germany. Term «dance modern» appeared in the USA for denotation of a stage choreography giving up traditional ballet forms. Entering the use, he forced out other terms: free dance, dance of sandals, dance of expressive, absolute, which arose up in the process of development of this direction. In dance modern substantial is attempt of performer to build connection between the form of dance and internal state. Most styles of dance modern formed under act of any clearly expounded philosophy or by certain vision of the world. In this manual dance is examined as an instrument for development of body of dancer and forming of his individual choreographic vocabulary. A synthesis, actualization and development of different techniques and dancing styles, comes forward facilities of it. For modern dance the research orientation conditioned by co-operating of dance with constantly developing philosophy of motion and complex of knowledge about possibilities of human body is characteristic. Modern dance or Contemporary dance is actual dance not having an obvious structure, constantly depending on the carrier of style, absorbing in itself all new tendencies and flows of modern art and creating it. Sometimes contemporary dance determine as description of European dance without the account of some semantic distinctions in relation to modern to dance. Dance modern is an independent form of art, where motions, music and light, united newly. Representatives of dance modern was denied by all canons and tried to open new: new themes and plots which they found, it was certainly necessary to express new artistic facilities. The plastic arts of modern are able to express problems which acquire more landed, human character. Dance modern was a certain creative flash which rocked all figures of art. It is a type of dance which at the beginning XX of century becomes a distinct alternative to classic dance. Using serious, tense classic music, the dancers of this direction told to the audience about the most secret secrets of the human soul. The performers of dance enriched modern art of dance in a number of original dancing-plastic facilities, raising is not rich external accessories: performers prefer simple tunics and tights, often dance barefoot. But dance strikes tension and in depth by nothing the not

covered emotions. Dance modern is dance aspiring to express the spiritual necessities it is a language of feelings, expressing motions of the soul. Naturalness and free self-expression of dancers serve this purpose by the best character. Dance modern – it always dance on a verge, to the limit saturated by emotions. With the origin of dance modern new possibilities appeared for dancers due to the use of motions, expressing excessive weight, and also ugliness, because «ugly» motions in dance along with beautiful motions assist voicing feel and emotions.

*Key words:* modern dance, contemporary dance, free dance, dance of sandals, dance of expressive, absolute dance, improvisation, the plastic arts, contraction, release.

## СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
Рабочая учебная программа курса .....	5
Модуль I	
Авангардное танцевальное искусство Западной Европы	7
Открытия и находки балетмейстеров США .....	12
Традиции английского балета.....	16
Судьба старейшего балета в Европе. Балетное искусство Франции.....	19
Балетное искусство славянских народов. Поиски балетмейстеров Болгарии и Румынии.....	23
Чехословацкий балетный театр. Балетный театр Польши.....	26
Новое и старое в балетном театре Венгрии. Немецкий балет.....	33
Искусство мастеров кубинского балета.....	38
Значение и вклад зарубежной хореографии в развитие мирового танцевального искусства.....	40
Модуль II	
Творческие достижения выдающихся хореографов-новаторов Ф. Дельсарта, Э. Далькроза, Р. Лабана, К. Йосса.....	48
Авангард модернистского хореографического искусства: А. Дункан, Р. Сен Дэни, М. Грэхем.....	53
Творчество Д. Хамфри, М. Вигман, Х. Лимона .....	59
Балетмейстерское искусство А. Эйм, Г. Каннингема, М. Бежара.....	64
План-схема развития танца модерн (образец-пример).	71
Ориентировочные тесты для проверки знаний.....	88
Рекомендованная литературы.....	92
Дополнительная литература.....	93
Глоссарий.....	93

Навчально-методичне видання

**РОЖКО Марина Миколаївна**

## **АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЗАРУБІЖНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ**

*Навчально-методичний посібник для іноземних магістрантів  
спеціальності 8. 020202  
«Хореографія»*

(російською мовою)

Навчально-методичний посібник з предмету «Актуальні питання зарубіжної хореографії» послужать допоміжним матеріалом у вивченні різних новаторських стилів сучасної хореографії, зародження стилю модерн, його основоположників і продовжувачів. До кожної теми додається перелік контрольних питань і завдань для закріплення знань до заліково-модульного контролю.

Посібник призначений для іноземних магістрантів спеціальності 8.020202 «Хореографія».

За редакцією автора  
Комп'ютерне макетування – М. М. Рожко

---

Здано до склад. 16.12.2013 р. Підп. до друку 15.01.2014 р.  
Формат 80x64 1/16. Бумага офсет. Гарнітура Times New Roman.  
Друк ризографічний. Ум. др. арк. 5,99. Наклад 300 прим. Зам. № 5.

---

*Видавець і виготовлювач*

**Видавництво Державного закладу**

**„Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”**

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел. / факс: (0642) 58-03-20

e-mail: [alma-mater@list.ru](mailto:alma-mater@list.ru)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.