

**Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
СГУ имени Н.Г. Чернышевского
Институт искусств**

Е.Л. ОЗДЖЕВИЗ

**МОДЕРН И ПОСТМОДЕРН В
ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

2015

УДК 793.3(09) (072.8)
ББК 85.32я73
О46

Озджевиз Е.Л.

Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. – Саратов:
2015. – 95с.: ил.

Учебно-методическое пособие, содержащее курс лекций по истории возникновения, развития и художественным концепциям модерн и постмодерновых танцевальных направлений. Пособие содержит словарь терминов модерн танца.

Пособие может быть рекомендовано для магистров, бакалавров, студентов хореографических отделений вузов, институтов культуры, для руководителей хореографических коллективов и всех интересующихся искусством танца.

Печатается в авторской редакции.

Рекомендовано учебно-методической комиссией
Института искусств СГУ в качестве методического
пособия для использования в учебном процессе

Р е ц е н з е н т:

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры ТИПИ Е.Г. Царькова

УДК 793.3(09) (072.8)
ББК 85.32я73

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1.МОДЕРН	
1.1. ТАНЕЦ МОДЕРН В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.....	6
1.2. ИСТОКИ ТАНЦА МОДЕРН В ТВОРЧЕСТВЕ ХОРЕОГРАФОВ КОНЦА XIX ВЕКА.....	10
1.3.ОСНОВОПОЛОЖНИКИ ТАНЦА МОДЕРН.....	17
1.3.1. Марта Грэхем.....	18
1.3.2. Рудольф фон Лабан	24
1.3.3. Курт Йосс	26
1.3.4. Мари Вигман	26
1.3.5. Дорис Хамфри	27
1.3.6. Чарльз Вейдман	30
1.3.7. Хосе Лимон	32
II.ПОСТМОДЕРН	
2.1.ПОСТМОДЕРН В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	36
2.1.1. Мерс Каннингхэм	37
2.1.2. Алвин Эйли	45
2.1.3. Пина Бауш	51
2.1.4. Триша Браун	54
2.1.5. Морис Бежар	58
2.1.6. Иржи Киллиан	65
2.1.7. Матс Эк	73
2.2.КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XX ВЕКА	80
ПРИЛОЖЕНИЕ. СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....	87
ПЕРЕЧЕНЬ РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	91

ВВЕДЕНИЕ

Танец модерн — одно из направлений современной хореографии, зародившееся в конце XIX — начале XX вв. в США и Германии. Термин «Танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей как традиционные балетные формы, так и эстрадный танец. Общим для представителей танца модерн, независимо от того, к какому течению они принадлежали и в какой период провозглашали свои эстетические программы, было намерение создать новую хореографию, отвечающую, по их мнению, духовным потребностям человека XX века. Основные её принципы: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами.

Мастера танца модерн говорили о волнующем и болезненном с помощью движений и жестов, непосредственно выражающих порывы души. Исторически сложившиеся, опытом зафиксированные формы, позы и положения остались на вооружении классического балета. Пластика модерна отказалась от идеализации человека. Танцовщики зачастую передавали обуревающие их мучительные чувства в угловатом рисунке, судорожном ритме, в позах, противоречащих традиционным представлениям о красоте.

Новый танец бросал вызов эстетическим канонам предшествующих ему танцевальных форм. Исполнителям нового танца, также как и в классическом балете требовалась длительная, серьезная, систематическая подготовка. Существенным отличием оказалось не обязательное наличие у танцовщиков некоторых физических природных данных, так необходимых в балете. Модерн не требовал изысканных пропорций фигуры, выворотности, высокого шага и подъема, большого прыжка и апломба. Нужно было лишь быть искренним и выразительным в передаче своих чувств. Многие хореографы основывали свою лексику танца, обращая пристальное внимание на физиологию человеческого дыхания. Ритм дыхания связывался с всеобщим ритмом жизни. Как день сменяет ночь, рождение — смерть, штиль — шторм, так радость приходит на смену печали. Вдох в концепции многих модернистов олицетворяет расширение, освобождение, эйфорию полета. Выдох — противоположность — сжатие, оцепенение, подавленность, уничтожение. На ритме вдохов и выдохов

строились многие танцевальные композиции, отдельные элементы и движения.

Каждый исполнитель и хореограф танца модерн шел своим собственным путем, часто глубоко философским или религиозно-мистическим. В наши дни это особое, элитарное направление искусства, широкая популярность которого все больше возрастает. Это одно из немногих хореографических направлений, имеющих сложившуюся систему подготовки исполнителей. В профессиональных хореографических учебных заведениях модерн преподают параллельно с такими дисциплинами, как классический, историко-бытовой и характерный танец. В наши дни искусство танца модерн претерпело существенные изменения. Постановщики уже не ограничиваются каким – либо одним хореографическим направлением. Редко встречаются хореографы, трепетно соблюдающие чистоту стиля. Синтез и взаимообогащение – вот принципы современной хореографии, являющиеся символами времени.

Так возник пост-модерн – направление в танце, в котором нет определенной техники и какого-либо определенного стиля. Одним из основателей и идейных вдохновителей этого направления стал Мерс Каннингхэм, который создал свою школу, технику движения и хореографию, построенную на законе случайности. Множество хореографов последовали его примеру и стали создавать свои техники и свои школы. В постмодерне возможны любые эксперименты с музыкой (которой зачастую и нет), с движением (которое не связано никакими канонами), со сценическим пространством и использованием различных технических средств (видео, фото, свет).

На стыке нескольких танцевальных направлений родился в 70-е годы XX века джаз-модерн танец, техника которого органически соединила ранее, казалось несовместимые вещи – энергию, ритм, координацию, силу и ловкость джазового танца, идею и философию, свободный позвоночник, работу с дыханием и весом тела из танца модерн, движения из классического балета.

Хореографы мыслят движением, а поскольку профессиональные хореографы владеют множеством танцевальных техник, то процесс заимствования и соединения неизбежен. Каждый постановщик создает свою лексическую стилистику танца. Ценность педагога-хореографа современного танца определяется именно его самобытностью и неповторимостью.

I. МОДЕРН

1.1. ТАНЕЦ МОДЕРН В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

К концу XIX века особенно сильно обострился процесс нарастания субъективного начала в искусстве. Этот процесс был обусловлен рядом социальных факторов: обострением общественных противоречий, техническим и промышленным прогрессом, развитием общественной мысли, философии, науки, литературы. Многие исследователи склоняются к тому, что стиль модерн возник, благодаря волевым усилиям отдельно взятых художников и теоретиков искусства как ответ на «пресыщенность» в искусстве деталями, точностью, научным рационализмом, как противопоставление господствующим в этот период реалистическому и импрессионистическому направлениям. Новый стиль должен был и хотел быть стилем без образца, без примера, совсем новым, самостоятельным, современным стилем. Своеобразие его состоит в том, что он как бы искусственно изобретен, с первых шагов приобрел теоретическое и идейное обоснование. Идеологи стиля пытались противопоставить его всему предшествующему наследию. Сама ситуация, сложившаяся на рубеже XIX и XX вв., «истощение» стиля в искусстве, стали одной из причин сознательного, волевого утверждения нового направления. Этому во многом способствовали новые философские системы и концепции.

На смену позитивистским философским системам пришли философские концепции идеалистического толка, разные варианты так называемой «философии жизни» (бергсонизм, ницшеизм, фрейдизм). «Философия жизни» перенесла акцент философской мысли с проблем гносеологии на проблемы самой жизни, проблемы, которые постигаются в их основах, интуитивным путем, а не логически - рациональным. Сама жизнь остается до конца непостижимой. Человек должен покориться стихии жизни, соединиться с ней, слиться в экстатическом порыве. Постигание подлинной сущности и природы жизни подвластно лишь интуиции. В стиле модерн отчетливо прослеживается культ стихии, интуитивного, спонтанного, как бы

неподвластного разумному началу, своеобразный биологизм, художественного образа. Что касается взаимодействия модерна с мощным промышленным и техническим прогрессом общества на рубеже веков, то ранние теоретики модерна свидетельствуют о страхе перед ростом индустриализации и ее социальными последствиями. Машину считали порождением дьявола. Модерн противопоставил этому использование природных форм, как защиту человека от наступления мира индустриальных технологий.

В религиозных представлениях конца XIX – начала XX вв. царствует «религиозный эклектизм», как ответ на ослабление веры и приобретение ею формального характера. Этот затянувшийся религиозный кризис ознаменовал стремление общества вновь прикоснуться к иррациональному, непознанному, непознаваемому.

Все это не могло не найти отклик в искусстве, в характере его стиля. Искусство танца также претерпело значительные изменения. Новый танец должен был найти для себя другие корни, отличные от прежних, ограниченных незыблемыми традициями. Открытие новых направлений хореографии произошло, когда, движимые идеей создать «современное», «актуальное» танцевальное направление, хореографы обратились назад, в древность, к самой природе возникновения движения, к ритуальным практикам, этническими народным танцам. «Новое», а точнее «первородное движение» призвано было глубоко проникать в сложную природу современного человека, его мыслей, чувств, эмоций, надежд и разочарований. Каждый художник нового танцевального направления под влиянием того или иного философского учения, идей и взглядов, пытался создать свой неповторимый язык танца.

Для рождения такого языка помимо философской концепции требовалось еще одно – всего лишь быть собой. Это «быть собой» является своеобразным лозунгом модернистов. Исполнитель танца модерн не просто исполнитель, а творец и соавтор хореографа (зачастую хореограф и исполнитель в одном лице) поскольку никто не может лучше знать исполнителя, чем он сам. Навязывание «чужой» воли и хореографии исполнителю, как правило, обедняет произведение, за исключением тех случаев, когда постановщик «знает» исполнителя почти как самого себя.

Это более свободный и демократичный взгляд на человека. Исполнитель в модерн танце мог быть менее одаренным в плане физических данных, а сама пластика или хореография были более внимательны к его телу (рождались внутри его тела или были пригнаны «по его плечу»). Балетмейстер не ограничивался в выборе тем своих хореографических произведений (главное, чтобы они были насущны и актуальны). Движение рождалось от внутреннего импульса, и, если оно несло значительную смысловую нагрузку, то совершенно неважна его эстетическая привлекательность.

Именно идея, а не «красивость» и эстетичность рождает танец, носящий название модерн (contemporary dance), только она помогает танцу стать эмоционально и чувственно наполненным. Такого же, как он сам, человека, находит зритель в танце модерн, с подобными ему эмоциями и переживаниями.

Итак, в поисках новых направлений в хореографии специалисты танца склонялись к двум главным принципам: актуальности и аутентичности. Актуальность – только здесь и сейчас. Аутентичность – авторство исполнителя. Именно на импровизации строился на заре своего рождения и развивается в наши дни танец модерн. Он отходит от канонов классического танца, осознавая безграничные возможности человеческого тела. Каждый, кто создает свои произведения в стиле модерн слушает свой внутренний ритм, обращается к своему субъективному пониманию жизни, своей философии, от этого рождается танец, которого еще не было и уже не будет. «Здесь и сейчас», в данный момент на сцене исполнитель говорит со зрителем посредством движения. Это направление в танце не терпит привычек, устаревших идей. Его содержание должно быть актуально, в полном соответствии с определением «современный».

Откуда взяться постоянному обновлению, новым идеям? Все происходящее вокруг каждого человека, переосмысленное через призму собственных реакций и ощущений, имеет право быть оценено, проанализировано, сохранено в памяти или стерто навсегда. Физиологически обусловлено, что мысль рождает ответную реакцию мышц. Сокращение и расслабление различных групп мышц и есть движение, надо только уметь его тонко чувствовать и, сняв сценические зажимы, передать зрителю. Тело танцовщиков, подготовленное многими годами тренировок и владеющее всем арсеналом технических приемов танца модерн, является хорошо настроенным инструментом для передачи мыслей и чувств через пластику. Балетмейстер – хореограф, т. е. постановщик танца при этом зачастую выступает в ином качестве. Он меньше показывает различных рас, а больше предлагает идеи, и актер сам их реализует, пропуская через самое знакомое и близкое, что у него есть – свое собственное тело. Балетмейстер же определяет режиссерское, композиционное решение произведения, предлагает музыку, количество исполнителей, определяет концепцию будущего произведения. Хореография, как понятие «программной» лексики, мимики, поз, в современном танце, конечно существует, но способы ее создания, приемы, существенно отличаются от сочинения классического или народного танца.. Если говорить о лексике и методе построения танца модерн, то это скорее метод индуктивный, – метод отказа и исключения всего лишнего, неискреннего, как то: излишняя подтянутость корпуса, нарочитая округлость линий, замысловатость костюмов, чрезмерная выворотность и дотянутость коленей, стоп и т. д. Все, несвойственные человеку, не

изнуряющему себя многочасовыми занятиями, положения и линии тела подлежат исключению из лексического арсенала танца модерн.

В качестве примера можно сказать о том, что самые сложные композиции строятся не на преодолении естественного закона земного тяготения, а на подчинении ему. Главным отрицанием в современном танце начала XX века стала установленная хореография. Многие модернисты считали, что она дает лишь блокирующий эффект, что если движение повторяется несколько раз, оно запускает бесконечную репрезентацию бытия, оно начинает отсылать к нему, напоминает о нем. В танце модерн нет никакой предзаданной реальности, и лишь само действие танцовщика начинает управлять ею. Пусть эта реальность существует только в пределах собственных художественных концепций.

Импровизационная основа танцевального искусства, как новый подход к творчеству, открытый более 100 лет назад, еще не утратил своей актуальности, скорее наоборот, в геометрической прогрессии расширяется сфера его влияния на различные виды танцевальных, пластических и других видов искусств, поскольку возможности этого метода поистине неисчерпаемы.



Рис. 1. Сцена из спектакля «Наш Фауст» Мориса Бежара

Танец модерн открывает возможность для более глубокого решения таких философских понятий, как пространство и время. Пространство в этом искусстве имеет многоуровневую систему, кардинально отличающую его от других видов хореографии. Помимо этого, пространство, созвучно с изобразительными искусствами того же стиля, тяготеет к плоскости. Это тяготение реализуется различными способами. Фигура танцовщика

зачастую отождествляется не с трехмерным объемом, а силуэтом, определенно и четко очерченной линией. Постановщик ищет линейные ракурсы или намеренно нарушает перспективу. Фигура танцовщика, как бы расчленяется на грани и плоскости. Эта система линий является одним из выразительных средств танца модерн. Танцевальные композиции, за редким исключением, не строятся по законам симметрии. Стихийность, «витализм», саморазвитие форм определяют отказ от зеркальной симметрии, заменяя ее принципом динамического равновесия. Это равновесие учитывает движение, ритм линий, расположение плоскостей оно не на поверхности – «внутри», скрыто за его внешней ассиметрией. Это качество модерна также связано с его ориентацией на природный органический мир. Живая природа всегда творит динамическое равновесие, зачастую не прибегая к симметрии. Принцип самостоятельного развития и роста, внутреннего движения, как бы независимо от воли исполнителя, реализуется в этом искусстве достаточно последовательно. В динамике формообразования модерна есть понимание спонтанности бытия, самопроизвольности и вечности движения.

Над симметрией и, даже, над равновесием частей преобладает ритм. В танце модерн время то и дело растягивается, замедляется, постановщик намеренно останавливает время или задерживает его с тем, чтобы максимально выразительно сделать психологическое напряжение. Часто встречаются ситуации внешнего бездействия, когда танцовщики застывают в безмолвном общении друг с другом, погружаются внутрь себя или остаются в зафиксированных позах в момент достижения кульминации, что также позволяет остановить время.

Игры со временем и пространством, а также формой и содержанием открывают все новые и новые грани творческого процесса для хореографов и импровизаторов. Бесчисленное количество нестандартных подходов и решений насущных проблем еще ждут своего воплощения мастерами танца модерн.

Контрольные вопросы:

1. Чем обусловлен процесс нарастания субъективного начала в искусстве конца XX века?
2. Какие тенденции в политической, экономической и социальной жизни общества послужили толчком для зарождения нового стиля в искусстве?
3. В чем выразился в модерне более демократичный взгляд на человека?
4. Какое место в искусстве танца модерн занимает импровизация?
5. Какие принципы и приемы в арсенале хореографов танца модерн?

6. Как преобразуются понятия пространства и времени в искусстве танца модерн, и что достигается принципом динамического равновесия?

1.2. ИСТОКИ ТАНЦА МОДЕРН В ТВОРЧЕСТВЕ ХОРЕОГРАФОВ КОНЦА XIX ВЕКА

На рубеже XIX – XX веков начали зарождаться новые танцевальные направления, противопоставившие себя как академическому балету, так и эстрадному танцу.

Направления, связанные с культурой тела, телесной выразительностью начали занимать такие же прочные позиции, как сценический танец. Теории ритмического движения, разработанные во Франции Франсуа Дельсартом и Эмилем Жаком - Далькрозом в Швейцарии быстро распространились и нашли своих последователей по всему миру. Обучение «выразительному движению» стало своеобразной модой того времени. Раскрепощенное тело,двигающееся свободно и грациозно становится идеалом эпохи. Интерес к выразительному движению, наряду с культом естественности, культом античности был подхвачен «пионерами» в области танца модерн, так называемыми «предвестниками»: Лой Фуллер, Рут Сен-Денис, Тедом Шоуном, Айседорой Дункан.

Лой Фуллер (1862-1928г.г.) совершила лишь первые шаги на пути создания «нового» танца. Малоизвестная драматическая актриса, она, в свои 30 лет, создала новый тип танцевального произведения. В своих концертных программах, состоящих из одних танцев (что было очень смело для того времени), она обращалась в основном к классической музыке Шопена, Шуберта, Шумана, Моцарта, Генделя, Рамо, Массне. Близость природе, свобода и естественность пластики являлись одной из главных особенностей, о которой писали все почитатели искусства Фуллер. В «Танце бабочек», «Танце лилии», «Танце воды», в «Фиалке», «Глубинах моря», Фуллер передавала эмоции и настроения, рисовала образы, радующие глаз сменой форм и красок. Поскольку Фуллер не владела танцевальной техникой, она использовала простейшие движения, однако главным в представлениях Фуллер были не сами «па», а эффекты, которые давала движущаяся фигура, окутанная полупрозрачными одеждами. Она обогатила танец, экспериментируя со светом, прожекторами, тканями, костюмами. Танцовщица сама производила опыты с красящими веществами для тканей и светофильтров. Она одна из первых обратилась к кинематографу: уже в 1905 году ряд ее танцев был заснят на киноплёнку.

Обосновавшись во Франции, Фуллер имела при себе целый штат осветителей. Для своих выступлений Фуллер использовала оформительские возможности стеклянного пола, сквозь который светили прожектора. В ее постановках была та капризная узорчатость орнаментов, изогнутых, переплетающихся, разветвляющихся линий, которые типичны для архитектуры, прикладного искусства, графики XX века.

Айседора Дункан (1877—1927 г.г.). Айседора Дункан в своем творчестве шла по пути внутренних, эмоциональных исканий.

Изадора Дункан (в русской литературе Айседора) – выросла в семье, где мать, воспитывающая одна четверых детей, придерживалась убеждений, что можно сидеть без хлеба, но нельзя жить без поэзии и музыки. Она внушила детям любовь к литературе, философии, музыке, поэзии, сама им играла Шумана, Мендельсона.

Поначалу Айседора зарабатывала себе на жизнь уроками танцев, выступлениями в салонах у светских дам, кратковременными ангажементами у различных антрепренеров. Первый настоящий успех ждал ее в Европе. С 19 апреля 1902 года начались триумфальные выступления артистки в европейских столицах: Бонне, Вене, Париже, Праге и, наконец, в декабре 1904 года в России. Именно в России идеи Дункан нашли самую горячую поддержку, здесь о ней постоянно писали, ей подражали. Впоследствии, именно через русских хореографов ее новаторские идеи освобождения танца распространились по миру.



Рис. 2. Айседора Дункан

Танец Дункан казался высшим воплощением ясности и свободы. Не обладая идеальной фигурой, она, по отзывам современников, буквально

гипнотизировала публику, хотя в своем танце не показывала какой-либо особой техники.

Движения ее танца были просты: легкий бег на полупальцах, естественные остановки, позы, прыжки. Отдельные ходы, позы и жесты она копировала с греческих барельефов, скульптур. Она танцевала босая, в свободной тунике, напоминавшей древнегреческую. Непредсказуемость, сиюминутность, необузданная радость человеческого духа, освободившегося от бремени неразрешимых проблем привлекали в танце Дункан.

«В Америке почва для формирования нового взгляда на танец была особенно благоприятной. Дункан в своей автобиографии и в тех декларациях, которые она не раз делала в прессе, называет те авторитеты, на которые она опиралась, усматривая корень своих экспериментов в американской поэзии и литературе, в педагогических идеях, в философских учениях, получивших распространение в США.

Одним из своих духовных отцов Дункан называла поэта Уолта Уитмена. Уитмен прославлял тело человека и все сущее, все сотворенное природой. Он верил в святость чувств и поступков, которые человек, поработанный и униженный пуританством, пытался из-за стыда подавить в себе. Созданный Уитменом образ «поющей Америки», миллионного хора голосов - мужских, женских и детских - от берегов Тихого океана до Атлантики, через горы, реки и просторы прерий провозглашающих хвалу Свободе и Демократии, этот образ Дункан трансформировала, заявив вслед за Уитменом: «Я вижу танцующую Америку!» [18, с.42]

Свой танец она называла «свободным». Тонко улавливаемые танцовщицей через музыку настроения и чувства, воплощались в импровизационных, наполненных глубоким поэтическим содержанием движениях.

Несмотря на то, что стиль танца Дункан, за неимением определенной системы исчез вместе с ней, Айседора Дункан по праву считается выдающейся танцовщицей своего времени.

Импровизация, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке, зачастую отсутствие сценического света, каких-либо декораций, и даже специально оборудованной сценической площадки – все эти принципиальные нововведения предопределили пути развития танца модерн.

«В США идеи великой американки, как ни странно не находили отклика дольше всего. Она приезжала на родину в 1909, 1911, 1917, 1922 годах, но каждый раз встречала в лучшем случае равнодушие... А между тем и в Америке медленно, но верно шел процесс формирования новых форм танца. Только главная роль тут принадлежала не Дункан, а другим танцовщикам». [18, с.46]

Рут Сен-Денис (1880-1968 г.г.). Тяготение к мистическому, как правило, лежащему в основе танцевального и зрелищного искусства восточных культур проявилось у Сен-Денис уже в первом спектакле «Радха». В представлении, длящемся около 20 минут, участвовала помимо артистки большая группа индусов, изображавших жрецов индийского храма. Жрецы взывают к Радхе, они молят указать им путь к небесам, к нирване. Радха оживает – она открывает жрецам свою тайну – тайну пяти чувств. В танце огромную роль играл экзотический и сложный костюм, которым танцовщица манипулировала. После каждого танца бил барабан и артистка снимала с себя какую-то часть одеяния.



Рис. 3. Рут Сен-Денис в спектакле «Радха»

В эпизоде «зрение», танцовщица играла с длинными нитями жемчуга, которые отдавала жрецу в обмен на колокольчики, с которыми исполняла танец «слух». В эпизоде «обоняние» она окутывала себя гирляндами цветов, собирала цветы в охапку. В сцене «вкус» она пила из чаши вино, слегка пьянела. Мистический подтекст танца – бессмысленность земных страстей.

Рут Сен-Денис мечтала о танце-ритуале, считала своей миссией через танец приблизить людей к высотам духовной жизни. Премьера «Радхи» состоялась в январе 1906 года, а в мае 1906 Сен-Денис поехала в Европу, где выступала, как и Айседора Дункан, в домах богатых лондонских дам, в эстрадных программах, водевилях. Участие в последних тяготило исполнительницу, у которой была «миссия»: ее танец должен был возвышать душу, служить средством достижения высоких идеалов красоты и добра.

Тед Шоун (1891-1972 г.г.). В 1914 году будущий «отец американского танца» и Рут Сен-Денис встретились. В это время в Америке такое явление, как мужчина, танцующий на сцене, считалось на грани непристойности. В молодости Тед Шоун решил стать пастором церкви, но судьба распорядилась иначе. В детстве он заболел дифтеритом, осложнение болезни привело к временной парализации ног. Молодой человек встал на ноги благодаря гимнастике. Тед увлекся танцами и принял решение доказать, что мужчина может быть профессиональным танцовщиком. К тому же американцы уже видели атлетичный танец партнера Анны Павловой – Михаила Мордкина, и пиратским образом скопированные спектакли труппы Дягилева «Шехеразаду» и «Клеопатру», где были значительные мужские партии.

Оставшись по натуре проповедником, Тед Шоун в своем творчестве соединил танец и религию. Он даже поставил целую церковную службу в танце для церкви в Сан-Франциско. Неудивительно поэтому, что Теда Шоуна привлек мистицизм Рут Сен-Денис, ее представление о танце-ритуале, священнодействии, с помощью которого человеческий дух соединяется с высшими силами.



Рис. 4. Рут Сен-Денис и Тед Шоун в «Египетской сюите»

Совместная работа Рут Сен-Денис и Теда Шоуна продолжалась на протяжении шестнадцати лет. За это время было создано несколько совместных постановок, посвященных Египту, Греции, Индии и др. Дуэты, поставленные Тедом Шоуном, пользовались огромным успехом у зрителей. Сочетание двух фамилий – Денишоун – было придумано одной восхищенной зрительницей, и весной 1915 года по инициативе Теда была

открыта школа, заложившая основу тому, что впоследствии стало называться «американским танцем модерн». О школе «Денишоун» говорили, что в ней дух Сен-Денис влился в форму, предложенную Шоуном.

Школа расположилась на вершине лесистого холма рядом с Лос-Анджелесом. Учащиеся жили в школе, танцевали под открытым небом, обедали в саду среди роз. На базе школы возникла труппа, которая ездила по всей стране с разнообразным репертуаром. В 1926 году состоялась многомесячная поездка «Денишоун» по Азии: Япония, Китай, Малайя, Индия, Цейлон, Индонезия, Индокитай и Филиппины.

Роскошь постановок и пронизывающий их мистический дух оказались близки зрителям повсюду, успех был огромным. По возвращении в Америку были созданы новые номера – один из самых знаменитых «Белый нефрит», изображавший китайскую богиню милосердия Куан-Йин. И, тем не менее, в 1920 годах из труппы стали один за другим уходить талантливые артисты, которым стало тесно в репертуаре «Денишоун». Труппу покинули: в 1923 году – Марта Грэхем, в 1928 году – Дорис Хамфри и Чарльз Вейдман. После разрыва с Теодом Шоуном в 1931 году Рут Сен-Денис продолжала выступать, читать лекции еще многие годы (последнее выступление состоялось, когда ей было 85 лет).



Рис. 5. Труппа Теда Шоуна

Для Теда Шоуна период 1930-х годов стал наиболее продуктивным. Он создал свою мужскую танцевальную группу «Мужчины танцовщики». Склонность к проповедничеству реализовалась в его постановках. Шоун выводил на сцену героические образы мужественных людей различных социальных слоев. В своем искусстве он призывал людей быть самоотверженными, искренними и чистыми в помыслах, создавал номера, где выявлялись оптимизм и энергия американцев. Лексика его танца обогащалась за счет фольклора и спорта.

В это время Шоун приобрел в штате Массачусетс ферму под названием «Джекоб'с Пиллоу». Здесь, начиная с 1933 года, проходит Фестиваль танца, обретший впоследствии мировую славу и доживший до наших дней.

Труппа «Денишоун» приобщила американцев к серьезному танцу, но делала это через посредство спектаклей, которые были понятны и имели успех благодаря увлекательной красочной форме, интересным режиссерским приемам, экзотической роскоши.

Контрольные вопросы:

1. Какие предпосылки послужили толчком к возникновению нового направления хореографии?
2. В чем принципиальные отличия хореографического стиля модерн от других, ранее существующих направлений хореографии?
3. Какие новые принципы и идеалы провозглашали «пионеры» танца модерн?
4. Какие музыкальные произведения вдохновляли первооткрывателей хореографического стиля модерн?
5. Какие физические и психологические качества были присущи исполнителям и хореографам танца модерн на начальном этапе его существования?
6. Вошел ли танец модерн в число танцевальных направлений, имеющих свою систему подготовки исполнителей?
7. Что нового внесла в искусство танца американская драматическая актриса Лой Фуллер?
8. В чем заслуга Айседоры Дункан, и какие черты ее творчества взяли на вооружение будущие модернисты?
9. Чем танец модерн обязан Рут Сен-Денис и Теду Шоуну. В чем особенности их творчества?
10. Какие заслуги Теда Шоуна в области современного танца позволили называть его «отцом американского танца»?

1.3. ОСНОВОПОЛОЖНИКИ ТАНЦА МОДЕРН

На стыке столетий сложились предпосылки возникновения нового танцевального направления, впоследствии названного танцем модерн. Основоположники этого направления видели в своем искусстве средство самопостижения, проникновения в подсознательное. Это совпадало с тенденциями современного искусства и литературы, уделявших особое внимание психологическому анализу индивида, раскрывая эмоционально-

противоречивый опыт, выявляя скрытые мотивы поступков. Такой танец отвечал также потребности современного человека решать психологические проблемы с помощью психоанализа, получившего в те годы столь широкое распространение.

Стремление создать новое отношение к действительности выразилось в более открытых, диалогичных формах. Это направление искусства можно охарактеризовать словами русского символиста Вячеслава Иванова: «...(ему)более свойственно отражать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука...(Оно) хочет сочетать корни и звезды... К одному стремится как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и экстенсивности в душе, куда западает...» [19,с.166]

Человеку, стоявшему на пороге двадцатого столетия, век прошлый, казался «железным», истощавшим разум и волю. Многие мыслители сходились на том, что цивилизация, в обмен на возрастающий комфорт и удобства отбирает у человека душу. Разочаровавшиеся в цивилизации спасительный путь находили в возврате к истокам и корням. Перед человеком перелома веков открывался путь самопознания и развития, пролегающий через возвращение «к началу». Это возврат к целостности бытия человека, еще не затронутого культурными преобразованиями. Отсюда обращение к мистическим тайнам сказок, поэзии мифов с их удивительными прозрениями и пророчествами.

«Каждый при этом шел своим путем, но при всех различиях, при всех взаимных несогласиях, даже антипатиях было между ними и общее. Прежде всего - исключительное внимание к современному и национальному. Это закономерно. Ведь для того он и возник, американский «танец модерн», чтобы художники, стремящиеся познать себя и свою страну, могли поделиться мыслями со зрителем. И они упорно вовлекали этого зрителя в круг своих интересов, несмотря на то, что публика в те годы была еще мало склонна дарить их вниманием и откровенно предпочитала, чтобы танец веселил, развлекал, уносил в волшебный мир мечты, тем самым тяготей к балету, а не к новым формам танца»[18,с.65].

Столкновение авантюристского духа пионеров нового танцевального направления с пуританским воспитанием тех лет породило конфликты, которые нашли отражение в американской литературе (Шервуд Андерсон, Фолкнер), драме (Теннесси Уильям), а также в танце. Сначала у артистов модерн танца, затем в балете. Проблемы социальные перерастали в проблемы психологические.

Стремясь постичь себя и своих современников, танцовщики задавались вопросом, как сложился национальный характер их народа, как отразилось в нем историческое прошлое, как повлияли на его формирование традиции, жизненные обстоятельства, местные природные условия.

«Обращаясь к прошлому, хореографы стремились в этом прошлом уловить основополагающее и важное для будущего. Их танцы рассказывали: о силе, терпении, упорстве, суровости тех первопроходцев, что завоевывали новые земли, расчищали целину, шли вперед за мечтой, руководствуясь призывом поэта Р.У. Эмерсона «Повозку привязать к звезде»[18,с.66]. Свободная инициатива, демократизм во взаимоотношениях, сила воли и мощь человеческого духа – эти творческие принципы легли в основу деятельности многих хореографов.

Мастера танца модерн, как правило, разрабатывали каждый собственную технику, но в результате взаимовлияния и отбора постепенно сформировалось несколько основных школ, из которых наибольшее распространение получила школа Марты Грэхем.

1.3.1. Марта Грэхем (1894-1985)

Основоположницей танца модерн, родоначальницей стиля по праву называют американскую танцовщицу, педагога и хореографа Марту Грэхем.

Грэхем создала свой язык танца, детально разработала его технику. Двести хореографических постановок, более восьмидесяти балетов на счету хореографа. Различные идеи европейского и американского танца модерн нашли в ее творчестве наиболее целостную и разностороннюю реализацию. В то же время искусство Грэхем явилось плодотворной основой нового этапа развития современного танца. Прямо или косвенно оно повлияло почти на всех зарубежных хореографов, пришедших на сцену в начале 50 – х годов.

Марта Грэхем родилась 11 мая 1894 года в предместье Питсбурга Алегхени, в семье врача-психиатра. Заниматься танцем она начала только в 23 года, однако закончила свою исполнительскую карьеру необычно поздно, когда ей исполнилось 75 лет.

В одном из своих интервью она заявила: «В наши дни, когда люди противопоставлены враждебным и угрожающим реальностям, хореография уже не может быть просто искусством – своевольной прихотью воображения или оживлением прекрасной романтической грезы. Человек хочет не забыться, а познать себя. Танец должен стать актом активного участия в жизни, необходимостью».

Стремление вскрыть пороки общества – жестокого и нетерпимого, откликнуться на животрепещущие проблемы современности реализовывались Грэхем, как на современном материале, так и посредством исторических аналогий и поэтических метафор.

Марта Грэхем первой покинула школу Рут Сен-Денис и Теда Шоуна «Денишоун». Она была одержима идеей разработки своего собственного стиля.

Ранний период ее творчества ознаменован появлением многочисленных произведений, танец в которых – средство передачи различных оттенков душевных состояний. Эти композиции, к примеру, «Жалоба» (на музыку З. Кодая), «Четыре неискренности» (на музыку С.С.Прокофьева), можно рассматривать как своеобразные эскизы к тем многоплановым хореографическим трагедиям на библейские и мифологические сюжеты, создавать которые Грэхем начала с середины 40-х годов.

Как Пикассо в своей живописи заново открывает художественную ценность примитивного искусства Африки, так Грэхем открывает в хореографии непреходящую красоту «священной неумелости примитивного движения». «Ходите так, будто вы ступаете первый раз по земле, крепко упирайтесь пятками. Пусть танец станет рисунком ваших следов на ней!» - говорила она своим первым ученикам.

Грэхем в своем творчестве избегала какой-либо идеализации образов персонажей своих балетов. Хореография ее постановок, особенно ранних, основывается на нарочито примитивистских, «жестких» формах. Памятники старины и фольклора для Грэхем – источник вдохновения. Тем не менее, она никогда не стремилась к натуральной этнографичности. Не столько воплощение самих ритуалов и обрядов, сколько приемы их психологического воздействия привлекали ее. Любая роль в постановках Грэхем требовала большой эмоциональной самоотдачи, исполнителям необходимо было иметь смелость и желание ощущать новые для них чувства и делать их своими. Сумасшествие и благоразумие, экстаз и раскаяние, грех и радость, духовность и плотская чувственность рождают движение в хореографии Грэхем.

В «Неистовых ритмах» она возрождает старинные танцевальные формы испанцев и американских индейцев, в психологических драмах «Письмо миру» и «Американские провинциалы» осуждает фанатизм пуритан, в «Современной трагедии», посвященной гражданской войне в Испании, гневно выступает против фашизма.

С темой исторических судеб страны связаны сочинения, ставшие этапными в разработке самобытного стиля американской хореографии. В 1935 году Грэхем осуществляет постановку своей знаменитой «Границы», где показан собирательный образ первых поселенцев Америки. В этом спектакле Грэхем впервые вводит в свою хореографию декорации.

Начинается ее долголетнее плодотворное сотрудничество с японским архитектором и сценографом Исамо Ногучи, создававшим свои декорации из мотков проволоки, веревок, дерева и камня.

Открытия «Границы» получают всестороннюю разработку в «Весне в Аппалачских горах» - наиболее известном произведении мастера, воспевшем сельскую Америку.

На начальном этапе творческого пути искусствоведы причислили Грэхем к школе психологического реализма. В дальнейшем хореограф обратилась к символической и легендарно-эпической теме. Сюжеты античной и библейской мифологии, излюбленные Грэхем, раскрывались с тонким психологизмом, глубокой метафоричностью танцевального действия. Грэхем стремилась создать драматически насыщенный танцевальный язык, способный передать весь комплекс человеческих переживаний.

Критерием успеха для Грэхем являлась часто рассказываемая ею история о том, как в раннем детстве ее отец, врач-психиатр по профессии, уличил ее во лжи. Он определил это по тому, как она двигалась. Марта запомнила этот урок на всю жизнь. «Движение никогда не лжет: ...оно либо искренне, либо нет» - любила повторять Грэхем.

Интересен случай, когда юная Грэхем впервые увидела картину Василия Кандинского. Марта запомнила резкий мазок красного цвета поперек голубого поля и заявила: «Я буду так танцевать!»

С тех пор она шла неизведанными тропами, предвосхищая многие открытия в танце на несколько десятилетий вперед.



Рис. 6. Марта Грэхем в спектакле «Весна в Аппалачских горах»

На рубеже 30-40х годов Грэхем создала балет «Темная долина», вдохновленный образами древнеамериканской ацтекской культуры. В подходе к теме здесь во всей полноте проявились те эстетические

принципы, которые станут господствующими в ее искусстве последующих лет. Грэхем верила, что высшие проявления духовности разных цивилизаций подобны, а их тайны действительно скрывают истину. Композиция многих произведений того периода (наиболее выдающиеся среди которых «Пещера сердца», «Юдифь», «Ночное путешествие», «Картеж орлов», «Диалог с серафимами» и другие) строились по принципу обратно разворачивающегося действия: на сцене воплощались не сами события, а их ретроспекция в сознании главного героя. Такое его выведение за рамки собственно сценического действия позволило создавать сценическую ситуацию, раскрывающую в проблематике интерпретируемого сюжета новые психологические и философско-этические аспекты.

Марту Грэхем называли «Шекспиром танца». Особенно охотно она обращалась к образам античных, библейских, церковных мифов и сказаний.

«Иродиада» - (1944), «Пещера сердца» о волшебнице Медее - (1946), «Путешествие в ночи» об Эдипе и Иокасте - (1947), «С вестью в лабиринт» об Ариадне и Тезее, «Диалог серафимов» о Жанне Д'Арк - (1955), «Клитемнестра» - (1958).

Танцевальный язык Грэхем вырабатывался постепенно, по мере того, как расширялся диапазон тем и образов ее постановок. Это был процесс сложного синтеза форм совершенно новых «авторских», с формами уже существовавшими, процесс их смысловой и образной переориентации. Поначалу Грэхем черпала из того же источника, откуда взяли свое начало все существовавшие направления современной хореографии — шаги, приседания, прыжки, наклоны. Однако вскоре ее основное внимание сосредоточилось не на обусловленных жизненной необходимостью движениях, а на эмоционально окрашенных, возникающих спонтанно. Танец она рассматривала как наиболее непосредственный язык чувств, способный выражать самые потаенные движения души. Отказавшись от существовавших веками систем танца, Грэхем создала свою систему, новую, ставшую основополагающей для одного из ведущих направлений хореографии нашего века. «Сценический танец не может быть свободным. Я за абсолютную выверенность его техники и пластики»,— считает она, но при этом убеждена, что каждый сюжет, каждая тема должны выражаться не заимствованными, а ими же самими порождаемыми танцевальными формами. Движение мыслится не как отвлеченный знак, «подошедший» к данному танцевально-смысловому контексту, а как неповторимый единственно оправданный образно-пластический способ выражения данного содержания. Танец, до этого стремившийся оторваться от земли, вступает с ней в новый многообразный диалог.



Рис. 7. Сцена из спектакля труппы Марты Грэхем «Весна в Аппалаческих горах»

В балетах американского хореографа поверхность пола предстает не только в своей обычной роли опоры, она превращается в аналог некоего условного пространства, где тело танцовщиков как бы освобождается от земного тяготения. Новое понимание сценического пространства проявилось в отказе от фронтальной ориентации движений на зрителя, в активно фиксируемой в воздухе позе прыжков, вращении с наклонной и колеблющейся осью, в разнообразных падениях.

Идеи хореографа-новатора смогли утвердиться в практике современного балетного театра в немалой степени благодаря тому, что первоначально они воплощались на сцене непосредственно их автором.

Метод создания танцевального движения Марты Грэхем основывался, зачастую, на противоречащих классическому танцу приемах. Пластика не идеализировала человека в красивых позах и ловких движениях, а наоборот, вскрывала глубинные, порой не лестные для человека чувства и страсти в угловатом рисунке и неэстетичных позах. В классическом танце скрывается работа мышц, любое движение должно совершаться легко, без заметного напряжения. Грэхем, наоборот, делает напряжение одним из основополагающих выразительных средств танца, считая, что сама жизнь есть усилие, и с помощью него в танец можно вложить много интересных мыслей. Заметное сокращение мышц и расслабление (*contraction and release*), составляли базовую основу танцевальной техники Марты Грэхем.

Эти сокращения и расслабления нарочито усиливаются тренировками танцовщиков, что ярче передает в танце пульсацию эмоциональных порывов исполнителей. Физическая сущность движения (по Грэхем) зависит от дыхания.

В отличие от классического танца, модерн изобилует движениями с округленной спиной, с брошенной вниз головой, согнутыми коленями и сокращенными стопами. В классическом танце танцовщица едва касается

пола кончиками пальцев. Грэхем разработала технику замираний и падений, при которых тело постоянно связано с землей, с полом на сценической площадке. Танцовщица как бы «играет» с притяжением земли. Пространство пола не менее важно для модерн хореографии, чем пространство сценической площадки. Это само по себе явилось принципиально новым моментом в хореографии.

Грэхем вовлекает в работу все части тела. В ее танце положения прямой спины чередуются с сутулой спиной, вдавленной грудью, подъемами и ассиметричным движением плеч. Любые изгибы позвоночника, смещения грудной клетки, движения бедер, неприемлемые в классическом танце, широко используются и обыгрываются в танце модерн. Босая ступня может придавать танцу гораздо больше выразительных характеристик, чем обутая в жесткие пуанты стопа классической танцовщицы. Закошенная, косолапая, нарочито расслабленная, недотянутая стопа тоже вносит свои краски в создаваемый образ. В технике танца модерн отсутствие природной выворотности не является препятствием для подготовки исполнителей, как в классическом танце. Все закругленные положения, гармоничные переходы от позы к позе сменились в стилистике Грэхем (особенно на раннем этапе) угловатыми резкими движениями. Танец был резким, напряженным, отрывистым и угловатым. Такою была, утверждала Грэхем, сама жизнь.

Марта Грэхем по праву считается новатором в области танца, автором великих открытий XX века в этой сфере. До конца своих дней Грэхем оставалась единственным художественным директором своей труппы, основанной в 1926 году.

Марта Грэхем создала свою систему преподавания, свою школу, оказавшую огромное влияние на современный балетный театр, во многом определив его стиль и технические приемы.

Грэхем ввела много новшеств в оформление спектаклей, ставших в дальнейшем обычными для представлений танца модерн: символические декорации и костюмы, человеческий голос со сцены и многое другое. Многие из того, что теперь стало нормой лексики, техники и сценографии современного балета, впервые было применено Мартой Грэхем.

Контрольные вопросы:

1. В чем состоит неопределимая роль педагога и хореографа Марты Грэхем?
2. В чем особенности раннего периода творчества Марты Грэхем?
3. Образы каких персонажей предпочитала выводить на сцену Марта Грэхем?
4. В чем выражался глубокий психологизм хореографии Марты Грэхем?

5. Как выразилось в искусстве Грэхем новое понимание сценического пространства?
6. Что послужило причиной, по которой Марта Грэхем не стремилась к эстетической привлекательности своей хореографии?
7. Благодаря открытию каких выразительных средств танца Марту Грэхем называют новатором, родоначальницей стиля, автором великих открытий XX века?

1.3.2. Рудольф фон Лабан (1879-1958)

Понятие «современный танец» («contemporary dance») впервые сформулировано в начале века в Германии Рудольфом фон Лабаном. Актер и танцовщик по призванию, художник и путешественник по образу жизни, он серьезно экспериментировал с движением, став ведущим теоретиком современного танца. Термин contemporary dance, с легкой руки Рудольфа фон Лабана, больше прижился в Европе, чем modern dance. В своем теоретическом труде «Кинетография» (1928) Лабан предложил универсальную теорию танцевального жеста. Его концепция танцевального движения основывалась на детальном разборе и анализе пластико-динамических характеристик различных движений и жестов. Эти характеристики не должны изменяться под воздействием национальных, стилистических, жанровых окрасок. Даже музыка не может столь сильно влиять на танец, а тем более подчинять его себе. Лабан провозгласил «Манифест независимого танца». Танец выражает сам себя и творится «здесь и сейчас», танец не зависит от школы и техники, от музыки. Исполнитель танца «модерн» не просто исполнитель, а творец и соавтор хореографа (зачастую творец и исполнитель в одном лице) поскольку никто не может лучше знать исполнителя, чем он сам. Это был более свободный и демократичный взгляд на человека. Балетмейстер не ограничен в выборе тем своих хореографических произведений. Именно идея, а не «красивость» и эстетичность рождает танец, носящий название «модерн» («contemporary dance»).

Такого же, как он сам, человека, находит зритель в танце модерн, с подобными ему эмоциями и переживаниями.

Основными принципами танца становятся актуальность и аутентичность. Актуальность – только здесь и сейчас. Аутентичность – авторство исполнителя.

Если говорить о лексике и методе построения танца «модерн», то это скорее метод индуктивный – метод отказа и исключения всего лишнего, неискреннего, как то: излишняя подтянутость корпуса, нарочитая округлость линий, чрезмерная выворотность, замысловатость костюмов, дотянутость коленей и стоп и т.д. Все несвойственные человеку, не изнуряющему себя

многочисленными занятиями, положения и линии тела, подлежат исключению из лексического арсенала танца «модерн». Композиции зачастую могут строиться не на преодолении естественного закона земного тяготения, а на подчинении ему. Самым главным отрицанием в «contemporary dance» стали установленная хореография, симметрия построения. Стихийность, «витализм», саморазвитие форм предопределяют отказ от зеркальной симметрии, заменяя ее принципом динамического равновесия. Это равновесие учитывает движение, ритм линий, расположение плоскостей, оно не на поверхности – «внутри», скрыто за его внешней ассиметрией.

Пространство, Время, Энергия – три константы, на которых построил Лабан теорию движения. Свои идеи Рудольф фон Лабан реализовывал в хореографических произведениях. Наиболее ярко эти идеи воплотились в «Мерцающих ритмах» (1925), спектакле, поставленном без сопровождения музыки.

Контрольные вопросы:

1. Какие основные направления провозглашает «Манифест независимого танца» Рудольфа фон Лабана?
2. Какие принципы легли в основу творческой деятельности Рудольфа фон Лабана?
3. Что представляет собой принцип динамического равновесия нового танцевального направления?

1.3.3. Курт Йосс (1901-1979)

Из многочисленных учеников и последователей Рудольфа фон Лабана выделяется имя хореографа и танцовщика Курта Йосса. Его творчество было направлено на создание нового танцевального театра. Курт Йосс – один из первых постановщиков, осознавших необходимость синтеза contemporary dance с техническими и выразительными возможностями классического танца. Он создал танцевальную школу «Фолькванг». Новая философия танца была поставлена на прочный проверенный фундамент профессиональной хореографической техники. Курт Йосс, отказавшись от непрофессиональных танцовщиков, одновременно остался верным основному направлению, духу нового танца: «Личность важнее техники!». Современный и классический танец в его творчестве соединились с небалетной пантомимой. Новаторство Курта Йосса помимо этого проявилось в обращении к совершенно новым для балетного театра темам. В 1932 году Курт Йосс поставил первый балет с ярко выраженной политической и антимилитаристической

направленностью «Зеленый стол». Мистериальный, культовый характер его постановок базировался на ярких внешних характеристиках: строгом образном рисунке, сценографии, музыке, хоровой декламации.

Контрольные вопросы:

1. Что принципиально новое внес Курт Йосс в театральное хореографическое искусство?
2. Синтез каких направлений театрального танца можно проследить в творчестве Курта Йосса?

1.3.4. Мари Вигман (1886 – 1973)

Расширению круга тем и образов танца модерн способствовала немецкая танцовщица и хореограф Мари Вигман. Ее искания шли в русле одного из авангардных течений того времени - экспрессионизма. В своих постановках («Жалоба», «Жертва», «Танцы матери») она сознательно отказывалась от традиционно красивых движений. Ее постановки отличались крайней напряженностью и динамикой формы. Уродливое и страшное она считала достойным выражения в танце, приравнивая их к красоте и гармонии. Для творчества Вигман характерны темы одержимости, страсти, страха, отчаяния, безысходности, смерти. Идеи немецкой танцовщицы оказали огромное влияние на дальнейшее развитие танца модерн. Ученица Мари Вигман - Ханья Нольм способствовала распространению этих идей уже на американской земле.

Выражение субъективных переживаний хореографа явилось основополагающим принципом модернистов. Резкость изломленных линий, нарочитая огрубленность форм, стремление вскрыть бессознательные мотивы поступков человека, «показать истинную сущность его души» - все это составляло основу хореографии Мари Вигман.

В середине 30-х годов центр развития модерн танца переместился в США. Американские мастера танца модерн, в отличие от немецких, находили в фольклоре один из главных источников вдохновения. Связь с фольклором народов, населяющих США (особенно негритянским и индейским), определила основные особенности его лексики. Различные пульсации торса, выталкивающие и вращательные движения бедер, изолируемые «центры» тела танцовщика и т.д.

Контрольные вопросы:

1. К какому авангардному течению можно причислить творчество Мари Вигман?
2. В чем особенность хореографического языка Мари Вигман?

1.3.5. Дорис Хамфри (1895-1958)

Дорис Хамфри, также, как и Марта Грэхем, покинула труппу «Денишоун» с целью создания своего, авторского стиля в хореографии.

Уже, будучи танцовщицей труппы, она начала осуществлять постановки, значительно отличающиеся от тех, которые делала Рут Сен-Денис. Хамфри интересовало непосредственно движение, разновидности танцевальных движений, а не экзотический антураж. Она поставила в 1920 году «Парение» («Soaring») - игру группы девушек с большим куском ткани.

В танце «Соната трагика» (1923) она отказалась от первоначально задуманного музыкального сопровождения, поскольку, ритм самих движений оказался весьма выразительным. В окончательном варианте танец стал исполняться без музыки.



Рис. 8. Дорис Хамфри

Дорис Хамфри принадлежали также многие номера «зримой музыки», появившейся в репертуаре «Денишоун» во второй половине 1920-х годов.

Уйдя в 1928 году из «Денишоун» одновременно с танцовщиком Чарлзом Вейдманом и художницей Полин Лоуренс, она хотела создать танец, выросший на американской почве, хотела танцевать себя – женщину современной Америки, а не индийских, японских или китайских жриц, божеств, как в «Денишоун». Женщина современной Америки - кто она, и что сделало её такой, какая почва дала ей жизненные силы, какая среда её воспитала, - вот те вопросы, которые волновали Хамфри.

«Ее поиски шли не путем имитации, а путем анализа движения. Как движется тело человека, еще не подчинившееся условностям той или иной системы, стиля, национальной танцевальной формы? Хамфри изучала свое движущееся тело перед зеркалом и разработала теорию, согласно которой все телодвижения представляют собой различные фазы и вариации двух основных моментов - падения и подъема (fall and recovery). Они колеблются между состоянием равновесия (при вертикальном положении) и его полным нарушением, когда тело целиком подчинено земному притяжению (при горизонтальном положении). На этой основе она и создала собственную систему, применимую как для анализа танца - его композиции, ритма, пластико-динамической структуры, так и для обучения. Танцевальный стиль Хамфри отличался от стиля Грэхем как большей плавностью, так и преобладанием широких движений опускающегося на пол и поднимающегося тела, и легких быстрых переступаний ног.



Рис. 9. Дорис Хамфри в трилогии «Новый танец»

При этом она не признавала чисто декоративных движений, не несущих смысла. В ее ранних работах движения группы танцовщиц могли в плавных подъемах и падениях передавать всплески волн, накат морских валов, кружение водоворота («Этюд, посвященный воде», 1928), или полет пчелы на широко расправленных крыльях, борьбу между насекомыми - царствующей маткой и новорожденной, призванной ее сменить («Жизнь пчелы», 1929).

Несколько иной характер носил танец «Трясуны» (1931), где были показаны члены секты «трясунов», плясавшие во время молитвенных собраний, чтобы изгнать из тела грехи, и доводившие себя до экстаза, когда на них снисходил Святой Дух. Начиная с мелких подрагиваний, затем перебежек и полупадений, балансирования на одной ноге, танец перерастал в мощные прыжки. Наряду с телодвижениями использовался и словесный текст.

Важнейшей постановкой Хамфри в 1930-х годах была трилогия, куда входили «Театральное представление» («Theatre piece»), «С моими красными огнями» и «Новый танец», поставленные в 1935-1936 годах.

Мысль, положенная в основу первой части: в современном обществе никто не может быть самим собой, все играют ту или иную роль, вынужденные подчиняться неписаным законам, не ими установленными. Одни устремляются за деньгами, другие за мужчиной (эпизод «За стеной»), третьи делают целью соперничество в спорте (сцена «На стадионе»). Есть и сцена «В театре», где актеры всеми силами тщатся привлечь к себе внимание, радуясь любой, самой слабой вспышке аплодисментов и двигаясь, как марионетки, которых дергают за веревочку. Есть и «Бега», где все и вся пытаются перегнать друг друга. И только одна, впервые появившаяся в «Прологе» женщина продолжает противиться этому общему безумию. В «Эпilogе» ее лирическое соло напоминает о том, что в мире есть иные ценности.

Во второй части - «С моими красными огнями» - на пути юной любви встает деспотическая, ни перед чем не останавливающаяся сила в лице матери девушки (роль Верховной Матери - Matriarch) была центральной в балете. Со страстной, почти садистской упоенностью властью она поднимает толпу против влюбленных, наслаждается их унижением и страданием. В финале на сцене истерзанные тела молодых, хохочущие и показывающие на них пальцами Моралисты, группы сочувствующих и торжествующая Верховная Мать.

В третьей части балета Хамфри хотела показать уже не то, что существовало в реальной действительности и вызывало ее протест, а то, что она хотела бы увидеть. Некий утопический идеал, позволяющий личности находиться в гармонии с обществом. Танцы отдельных небольших групп женщин и мужчин проникнуты чувством радости, взаимного

доброжелательства. Затем все группы объединяются в ликующем апофеозе» [18, с.62-63].

Танец модерн обязан Дорис Хамфри не только разработкой новых подходов к танцевальному движению и содержательными постановками, но и теоретическими трудами, в которых детально разобраны основные принципы движения [24].

Контрольные вопросы:

1. Отрицание каких идейных позиций своих предшественников послужило толчком в художественной деятельности Дорис Хамфри.
2. Какие основные фазы человеческого движения наиболее пристально разрабатывала Дорис Хамфри.

1.3.6. Чарльз Вейдман (1901-1975)

Чарльз Вейдман – ученик Теда Шоуна и Рут Сен-Денис является одним из основоположников американского танца модерн. С 1921 по 1927 год Вейдман работал в «Денишоун», где был партнером Марты Грэхем и Дорис Хамфри. Вместе с Хамфри он ушел из «Денишоун». В дальнейшем многие спектакли они осуществляли вместе. Помимо этого в 1928 году они организовали школу и труппу, которая существовала под разными названиями до 1945года.



Рис. 10. Труппа Дорис Хамфри и Чарльза Вейдмана

В собственных постановках Вейдмана: «Менестрели» (1929), «Счастливый лицемер» (1931), «Танцы труда», «Спортивные танцы» (1932), «Кандид» (1933), «Атавизм» (1936), «А папа был пожарным»

(1943) проявлялся незаурядный юмористический талант Вейдмана. В последней работе был показан отец Вейдмана, который действительно был начальником пожарной части. Герой балета предстает в разных жизненных ситуациях: то в конкурентной борьбе с другим претендентом на начальственный пост, то в сражении с огнем, то флиртующим с посетившей город Вестой (по имени римской богини огня), которой он демонстрировал устройство вырезанных из картона пожарных машин. Наряду с музыкой Херберта Хауфрехта в спектакле использовалась декламация отрывков из газет, посвященных новостям, связанным с пожарами и взаимоотношениями пожарных дел начальников. В веселых танцевальных сценах Вейдман умел рассказывать зрителям о серьезных вещах.

Чарльза Вейдмана, как и многих других танцовщиков этого направления, обурежала жажда самопознания - кто мы такие, американцы XX века? Это предполагало обращение к прошлому, поиску корней. В некоторых постановках Вейдмана обращение к прошлому носило более серьезный, иногда даже драматический характер. Так балет «Разделенный дом» на музыку Лайонела Новака (1945), был посвящен эпохе гражданской войны 1860-х годов. Балет открывался сценой похорон убитого плантаторами президента Авраама Линкольна, затем демонстрировались отдельные эпизоды вооруженных столкновений между сторонниками Линкольна и южанами, требовавшими сохранения рабства, и завершался чествованием Линкольна.

С 1945 по 1949 год Чарльз Вейдман руководил собственной школой, при которой со временем появилась труппа «Weidman dance theatre». В 50-х годах Вейдман ставил танцы в мюзиклах на Бродвее, работал в качестве балетмейстера «Нью-Йорк сити опера». Постановки этого периода: «Басни нашего времени» (1947), «Война мужчин и женщин» (1954), «Страсти по Матфею» (1973), «Посвящение Сен-Денис» (1974) и др. Разнообразные по тематике спектакли Вейдмана отражали исторические события в свете современных проблем. Юмористический талант Вейдмана помогал зрителям воспринимать серьезные мысли, заложенные автором. Среди последователей и учеников Вейдмана выделяется известный хореограф Хосе Лимон.

Контрольные вопросы:

1. Что общего прослеживается в новаторских идеях ДорисХамфри и Чарльза Вейдмана?
2. Какой на ваш взгляд основной чертой могло покорять зрителей искусство Чарльза Вейдмана?

1.3.7. Хосе Лимон (1908 – 1972)

Хосе Лимон - танцовщик, хореограф, педагог, один из ведущих представителей «танца модерн». Мексиканец по происхождению (родился в городе Кульякане) нередко обращался к национальному наследию мексиканского и индейского народного искусства. В 1947 году основал собственную труппу.

Спектакль «Ла Малинче» (1947) на музыку Нормана Ллойда –балет на тему легенды об индейской девушке, полюбившей завоевателя испанца Кортеса. Балет разыгрывался как представление бродячих комедиантов во время фиесты и содержал элементы мексиканских фольклорных танцев.

«Павана мавра» (1949) на музыку Генри Пёрселла – самое знаменитое произведение Лимона. Спектакль вошел в репертуар крупнейших балетных театров и коллективов по всему миру. Литературной основой балета явилось произведение Шекспира «Отелло».



Рис.11. Полин Конер и Хосе Лимон в спектакле «Ла Малинче» Хосе Лимона

«Павана мавра» - балет для двух пар, имеющий как бы форму традиционного танца паваны. Исполнители в старинных костюмах (дамы в длинных тяжелых юбках с тренами) торжественно меняются местами, сходясь и расходясь, иногда берясь за руки, сдержанно общаясь друг с другом. Параллельно, не нарушая установленного ритуала, разыгрываются основные перипетии пьесы Шекспира. В момент, когда Отелло и Яго (он назван в балете Другом) оказываются рядом, Яго обходит сзади и, опираясь руками о плечи Отелло, как бы подчиняет его себе, нашептывая

ему свои клеветнические наговоры. И вот уже Отелло, идя навстречу Дездемоне, кидает в ее сторону враждебные взгляды. Жена Друга протестующе всплескивает руками, но вынуждена подчиняться, так что вскоре платок, оброненный Дездемоной, затем переходящий из рук в руки, оказывается у нее. Ревность, недоумение, мольба, страх, ярость и отчаяние - все эти чувства передаются в поклонах, сменах партнеров, касаниях рук, поворотах головы, перегибах корпуса.

Первыми исполнителями в «Паване мавра» были, наряду с самим Лимоном (Отелло), знаменитые танцовщики: Бетти Джонс (Дездемона), Люкас Ховинг (Друг), Полин Конер (Жена Друга).

Как правило, Хосе Лимон ставил хореографические произведения, предназначенные для небольшого числа солистов. Тем не менее, все они отличаются масштабностью, как в выборе темы, так и в постановочном решении.

Это качество в еще большей степени проявилось в номерах эпического звучания. «Всему свое время» (на музыку Нормана Делло Джойо, 1956) — представляет собой хореографическую интерпретацию библейского текста из третьей главы «Экклезиаста». Двенадцать эпизодов этого представления («Время родиться и время умирать», «Время разрушать и время строить», «Время любить и время ненавидеть» и другие) — вариации на извечные темы человеческого бытия, подчиненного с одной стороны незыблемым и мудрым законам природы, с другой — зыбким и изменчивым страстям человеческим.

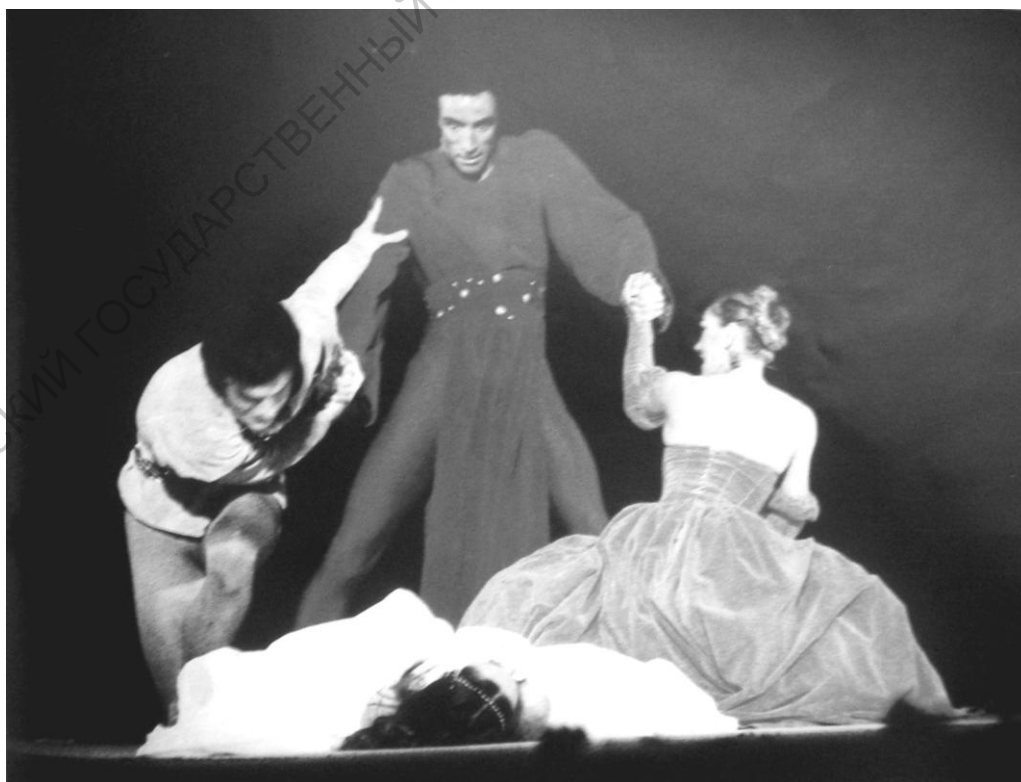


Рис. 12. Сцена из спектакля «Отелло» Хосе Лимона

В 1956 году, используя музыку бразильского композитора Эйтора Вила Лобоса, Хосе Лимон хореографически инсценировал пьесу Юджина О'Нила «Император Джонс». В 1958 году поставил «Короткую мессу военных времен» на музыку Золтана Кодая, где рассказал о потрясении, которое он пережил, увидев разрушенную войной Польшу. Балет «Предатель» (на музыку «Симфонии для медных инструментов» Гюнтера Шюллера, 1954) излагает историю предательства Христа Иудой.

Продолжая традицию Теда Шоуна, Хосе Лимон уделял немалое внимание мужскому танцу, подчеркивая его волевое, атлетическое начало. В 1970 году он поставил сюиту «Не воспетые», посвященную незаслуженно забытым легендарным вождям индейцев. Движения восьми воинов полны силы, они стремительны, но и одновременно настороженны. Музыкальное сопровождение в этом балете отсутствует, танцу аккомпанируют ритмичный топот ног и хлопки.

К 1969 году, когда Хосе Лимон прекратил исполнительскую деятельность, его труппа принадлежала к одной из самых известных в США, в ее состав входило от пятнадцати до двадцати артистов, учеников Лимона. Они много гастролировали за рубежом. После смерти основателя в 1972 году труппа продолжила свое существование.

Контрольные вопросы:

1. С помощью каких приемов Хосе Лимон добивался масштабности звучания своих хореографических постановок?
2. В чем особенности творчества и подвижнической деятельности хореографа Хосе Лимона?
3. Какие историко-социальные предпосылки послужили успешному развитию модерна как нового танцевального направления?
4. Какие социальные проблемы пришлось преодолевать первым мастерам танца модерн?
5. В чем выразились творческие принципы хореографов и исполнителей нового направления в танцевальном искусстве?

II. ПОСТМОДЕРН

2.1. ПОСТМОДЕРН В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Начиная с 1940-х годов танец модерн, как форма хореографического театра занял свое достойное место среди танцевальных направлений хореографического искусства, чтобы в дальнейшем своем развитии дать много новых форм. Это развитие предполагало уже взаимодействие и с классическим танцем, джазовым танцем, национальной фольклорной хореографией, а также некоторыми популярными в молодежной среде стилями и направлениями. Былой антагонизм, отражённый в статьях и высказываниях Михаила Фокина, решительно отказывающегося числить танец модерн искусством, [21, с.203-221 и др.] и даже в долговременном неприятии его такого, казалось бы открытого всему новому балетмейстеру, как Джордж Баланчин, постепенно сходил на нет. Баланчин видел будущее танцевального искусства в развитии и трансформации традиционных, имеющих за собой опыт двух с половиной столетий форм, от которых представители танца модерн поначалу яростно отказывались. Нельзя оставлять без внимания тот момент, что модернисты видели в классическом танце своеобразного конкурента, который, особенно в годы кризиса, отвлекал внимание зрителей, тем самым лишая экспериментаторов средств к существованию. Все мастера танца модерн начинали работать в крайней бедности, тем более, что в противоположность классическим танцовщикам не имели еще в то время такого источника заработка, как преподавание.

Тем не менее, противостояние этих двух форм танца постепенно исчезало. Наступил новый этап - этап взаимообогащения. Все больше хореографов танца модерн, разрабатывая собственную технику, учитывали достижения танца классического, а также использовали элементы джазового танца, чечётки, эстрадного танца. Балетмейстеры, ставящие для балетных трупп, использовали движения, ранее считавшиеся уделом исключительно модерна. Балетные коллективы, ранее приверженные «классике», начали включать в свой репертуар постановки хореографов, работавших не только в классическом танце, а танцовщики соответственно вынуждены были осваивать не одну академическую школу. Уже такого

балетмейстера, как Глена Тетли, чьи главные работы приходится на 1960-е годы, а также Джона Батлера, Джойси Трислер, тем более хореографов последующих десятилетий, невозможно отнести к одному направлению - танцу модерн или балету. Еще в большей степени эта тенденция проявилась в последней четверти XX века.

В 1950-х годах круг хореографов и танцовщиков танца модерн стремительно расширялся. Многие начинали у Дорис Хамфри или у Марты Грэхем, затем создавали собственные коллективы, разрабатывали собственный стиль танца.

К середине XX века идеи и формы традиционного танца модерн начали исчерпывать свою новизну и привлекательность. Бунтарство молодого поколения танцовщиков и хореографов, их желание обновить безнадежно устаревшие приемы вызвало к жизни новое направление танца, получившее название «постмодерн».

Характерными чертами постмодерна являются следующие:

- Синтез танцевальных направлений
- Новая музыка (так называемая конкретная, любые шумы)
- Новое в изобразительном искусстве (абстрактный экспрессионизм)
- Театральный «хеппенинг», где театр и жизнь смешиваются воедино

Танцовщики занялись поисками новых подходов к созданию танца и новых его форм.

2.1.1. Мерс Каннингхэм (р. 1919)

Американский хореограф Мерс Каннингхэм - один из самых ярких представителей постмодерна.

Различными видами танцев семнадцатилетний Мерс Каннингхэм начал заниматься в Школе искусств города Сиэтла. Здесь одна из учениц Марты Грэхем Бонни Берд преподавала модерн по системе Марты Грэхем. Параллельно с этим Каннингхэм начал активно изучать ритмическую гимнастику Жака Далькроза.

В 1939 году Грэхем пригласила Каннингхэма в свою труппу, где он успешно выступал в ведущих партиях, таких как: пастор в «Весне в Аппалачских горах», акробат в спектакле «Всякая душа – цирк», Христос в «Кающемся».

В балетах Грэхем Каннингхэм демонстрировал исключительную элевацию и незаурядное актерское дарование. Со временем Каннингхэм освоил и технику классического танца. Психологическая танцевальная драма Марты Грэхем было не то, к чему стремился Мерс Каннингхэм. Его дальнейший путь – путь отказа от подобного рода выразительности,

привел Каннингхэма к идее чистого движения. Он решил, что танец может существовать независимо от музыки и сюжета: движение обладает собственной ценностью и потому следует извлекать значение из контекста, в котором оно исполняется.



Рис. 13. Мерс Каннингхэм

Огромное влияние на взгляды Каннингхэма оказала его встреча с композитором Джоном Кейджем. Сотрудничество продолжалось в течение всей творческой жизни хореографа, вплоть до 1992 года – года смерти композитора.

Джон Кейдж уговорил молодого танцовщика уйти из труппы Марты Грэхем. Кейдж считал постановки Грэхем слишком литературными, а ее выразительные средства – устаревшими. Кейдж верил в уникальный талант Каннингхэма, обещал его поддерживать и писать музыку для его собственных балетов.

Проникаясь идеями, которые исповедовал Джон Кейдж, Каннингхэм выдвинул ряд новых принципов, кардинально отличающихся от тех, на которых хореографы основывались до него.

«Основополагающая идея - та, из которой проистекают все остальные - касалась содержания танца. Танец не должен иметь никакого «сюжета», не должен ни о чем «повествовать». Более того - танец не

должен также ничего «выражать». Содержанием танца должен быть сам танец. Если он о чем и рассказывает, так это о теле танцующего человека.

Но что же такое «танцующий человек»? Иначе говоря - что есть танец? На этот вопрос, которым теоретики и практики танца задавались испокон веков, Каннингхэм (и все следующее за ним поколение американских танцовщиков) отвечает: танцем может стать все» [18, с.172].

Будучи сам виртуозным танцовщиком, Каннингхэм не бунтует против техники классического танца. Не чужда классическому тренингу и его система обучения артистов. В противовес классическому балету хореограф освободил танец от зависимости перед музыкой. Зачастую постановки осуществлялись без музыкального сопровождения или звуковым фоном служили различные шумовые эффекты.

Хореография Каннингхэма сочетает свойственную балету элегантную манеру и блестящую технику движений со свободой торса, гибкостью позвоночника, свойственных школе Марты Грэхем. Но это не простое соединение двух техник, постановочный процесс Каннингхэма имел принципиально новый характер. Взяв за основу творческий принцип случайности, используя кубики, специальные таблицы хореограф сочинял, а точнее составлял ранее не виданные комбинации движений человеческого тела. Соединял, казалось бы, несоединимое.

Танцовщик, хореограф, бунтарь, Мерс Каннингхэм в 1952 году основал собственную труппу «Мерс Каннингхэм данс компани», с которой поставил более 100 балетов. Произведения хореографа включались в репертуар крупнейших балетных коллективов мира.



Рис. 14. Труппа Мерса Каннингхэма в спектакле «Явления». Справа Мерс Каннингхэм

Постановки Каннингхэма отличаются оригинальным музыкальным сопровождением, создаваемым Джоном Кейджем. Это не всегда музыка в обычном понимании, зачастую это шумовое оформление, было даже так, что артисты, танцуют, а композитор Джон Кейдж рассказывает истории, меняющиеся от спектакля к спектаклю.

Что касается хореографии Каннингхэма, то главная сила ее воздействия заключается в степени неожиданности – внезапное начало движения без естественной логической подготовки, изменение в скорости или ритме в такие моменты, когда меньше всего этого ожидаешь. Такая взрывная импульсивность играет огромную роль в творчестве Каннингхэма. Он считал, что жизнь и искусство резко отличаются друг от друга.

Много лет назад Каннингхэм обнаружил, что танец может родиться из случайных движений. Более того, его глубокая погруженность в философию Зен и его знания «Чинга», китайской книги перемен, подтвердило, что случайность и вероятность, если они существуют в жизни, могут происходить и в танце. Что угодно может следовать за чем угодно, и любое движение может следовать за любым другим движением. Если тело не находит новых естественных способов движения, может помочь случайность. Каннингхэм, работая над хореографией «Неназванного соло» в 1953 году бросал монетку, чтобы решить, какое движение должно следовать за каким. Сегодня подобные знаменитые творческие процессы усложнились, вызывая цепь пространственных движений и ритмических возможностей, порядок и комбинированность в которых определяются случайностью. Есть элемент игры и серьезности в его методе – Каннингхэм воспринимал его в качестве инструмента для освобождения тела от собственных клише.

Случайностью он пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами - музыкантом, художником.

Пользуясь «случаем», Мерс Каннингхэм бесконечно расширил круг движений, используемых в танце.

Один из приемов его работы заключался в следующем. Он определял для каждой части тела все движения, какие ей доступны, и записывал их все на листках бумаги. Затем, пользуясь методом случайности, вытягивал бумажки: для головы, для рук, для корпуса, для ног и т.д., пока у него не соберется достаточно материала. Все это он соединял вместе, в тех пределах, конечно, в каких танцовщик способен их выполнить. Иногда приходилось прилагать особые усилия, разрабатывать новые двигательные возможности, чтобы соединить, казалось бы, несоединимое.

В одном из своих интервью Каннингхэм рассказывал о танце «Соло без названия» (1953): «Я приготовил целые гаммы движений: одни для

рук, другие для головы и т.д. Затем с помощью игрального кубика я установил их порядок. Когда получалась цельная фраза, я ее всю протанцовывал. Если же выпадали отдельные движения, я искал, чем их можно было бы сопроводить. Помню, как однажды выпало одновременно пять независимых движений, и я в течение нескольких дней пытался, без музыки, соединить их вместе, помня об их длительности, что было чрезвычайно сложно. В результате полностью изменилась моя система сочинения. Вначале казалось, что я стремлюсь к невозможному. Но я говорил себе: "Буду пробовать еще". Я потихоньку продвигался вперед. Сначала движения ступней, потом рук, и, когда это утвердилось, добавлялись движения головы, причем каждый раз я начинал снова. Танец продолжался пять или шесть минут, что для соло много. К концу лета я уже почти мог его исполнить. Странно было услышать музыку; нелегко было в какой-то момент совпасть с той или иной деталью ее построения, а пробовать еще новую комбинацию движений казалось невозможным ... И все же удалось этого добиться. Это соло показало мне, что можно идти от одного движения к другому, возникающему самопроизвольно, без моего участия, что можно создать собственную координацию движений и, что, вероятно, человеческое тело может сделать то, что раньше считалось невозможным. Я понял, как можно применять игральные кубики. А главное, что можно добиться гораздо большего, чем я вначале думал. То, что казалось совершенно недостижимым, может быть достигнуто, если только не давать размышлениям мешать тебе» [23, с.95].



Рис.15. Постановка Мерса Каннингхэма «Летнее пространство»

Поиски движения у Каннингхэма подчас определялись и чисто физиологической задачей: например, желанием разработать все возможные движения пальцев и кистей руки. В танце, поставленном в 1970 году на музыку Кейджа для десяти танцовщиков и названном «Secondhand» (что означает «Из вторых рук»), Каннингхэм, как он рассказывает, «предложил каждому танцовщику целую гамму различных мелких движений кисти руки и просил исполнять их в любом порядке на протяжении всего 15-минутного танца. Все вместе было похоже на листву деревьев, колеблющуюся от дуновения ветра.

Не традиционна не только лексика танцев Мерса Каннингхэма, но и их композиция.

Танцовщики могут исполнять разные хореографические рисунки, двигаться в контрастных темпах и направлениях, при этом нарушая законы симметрии. Все это дает самые неожиданные результаты, невиданные ранее комбинации. Случай вводит, по утверждению Каннингхэма, в «мир, стоящий за пределами воображения».

Вытягивая бумажки или бросая кубики, монеты, используя специальные таблицы, хореограф определял все элементы: место исполнителя на сцене, куда он повернут лицом (для Каннингхэма не существует обязательного фронтального построения танца), в каком направлении будет дальше двигаться, сколько времени продлится это движение.

В балете «Torse» (1976) все определялось на основе гексаграмм - шестиугольников - из китайской «Книги перемен». В каждой фразе количество движений соответствовало ее номеру: от одного до шестидесяти четырех. Затем также на шестидесят четыре квадрата было разбито пространство сцены. И из этих «фраз», из места танцовщика на планшете и из изменений темпа рождалось то, что должно было быть представлено зрителю. Создавалось впечатление, что на сцене гораздо больше танцовщиков, чем в действительности. Многие зрители думали, что в «Torse» занято не менее шестидесяти человек, в то время как их всего десять. Но эти десять были все время в движении, все время кто-то исчезал, а кто-то появлялся, притом в самых неожиданных местах, что не давало зрителям возможность сразу охватить взором весь танец и осознать количество участников.

Это открывало хореографические возможности, никогда ранее не использованные. Зрителю предлагались танцы, каких ранее никто не создавал. Рушились все привычные представления о пространстве и времени.

В танцах Каннингхэма нет солистов. Все танцовщики равны. На сцене нет центральных мест, куда должно быть приковано внимание зрителя, все участки сцены одинаково важны. Нет согласованности между движением и звуком.

Взаимоотношение танца и музыки (или звука) в постановках Каннингхэма тоже не традиционно. Ни о каком «выражении» музыки с помощью движения не может быть и речи, так как одна из основополагающих идей Каннингхэма, также как и Кейджа, это - полная независимость танца от музыки и музыки от танца. Музыка сочиняется сама по себе, танец - сам по себе. Случалось, что танцовщики слышали музыку одновременно с танцем лишь в момент его первого исполнения на публике. Иногда танцы ставились и на словесные тексты, например, танец «Как передавать, бить, падать и бежать» («How to pass, kick, fall and run») (1965) исполнялся под чтение Джоном Кейджем смешных историй, причем в разные дни разных. Работал Каннингхэм и с другими современными американскими композиторами: Дэвидом Тюдором, Дэвидом Берманом, Кристианом Волфом, Полин Оливерос, Ля Монте Йанг.



Рис. 16. Сцена из постановки Мерса Каннингхэма «Полярность» с декорациями Мерса Каннингхэма

В созданных Каннингхэмом спектаклях участвовали самые известные художники, также принадлежащие авангарду: Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс и др. Они разделяли точку зрения Каннингхэма на работу художника в такого рода постановках, как независимую от музыки и танца, полностью подчиненную собственной логике.

С первого взгляда может показаться, что если три главных создателя спектакля - композитор, хореограф и художник - действуют независимо, договорившись лишь о размерах сцены, об общей длительности и, может быть, тональности представления, результат может оказаться плачевным. В действительности же это было не так.

В представлениях труппы Каннингхэма огромный простор открывается зрительскому воображению

Работая над танцем «Зимняя ветка» на музыку Ля Монте Йанг, (1960), Каннингхэм хотел изучить все возможные способы падения на пол.

Этот танец был показан во многих странах, и в каждом случае люди находили в нем что-то свое, близкое им. В Швеции зрители считали, что речь идет о расовых беспорядках, в Германии вспоминали о бомбардировках и концентрационных лагерях, в США - о войне во Вьетнаме. В Японии - об атомной бомбе. А зрительница, чей муж был морским офицером, прочитала танец как потопление корабля.

В течение ряда лет официально пишущие в газетах критики и традиционная публика балетных и танцевальных спектаклей не хотели замечать Мерса Каннингхэма. Редкие представления на сценах нью-йоркских театров не раз сопровождались скандалами, когда кто-то из зрителей начинал громко возмущаться тем, что ему светят в лицо прожектором или оглушают звуками, которые мало кто воспринимал как музыку.

«Признание приходило постепенно, но уже в 1960-х годах труппа Каннингхэма стала выезжать за пределы США, знакомя европейцев с американским экспериментальным танцем. В Париже выступления состоялись в таких престижных залах, как «Театр Елисейских полей» (1966), «Одеон» (1970), «Театр де ля Билль» (1979). Более того, в 1973 году Каннингхэм был приглашен в парижскую Оперу и в его постановке «Одни день или два» («Un Jour ou Deux») в числе двадцати трех участников были такие знаменитости, как Микаэль Денар, Вильфрид Пиолле, Жан Гизерикс. В этом же театре в 1990 году была осуществлена постановка одной из самых знаменитых работ Каннингхэма «Точки в пространстве» («Points in Space»), впервые показанная в 1986 году. В 2002 году труппа Каннингхэма отпраздновала свое 50-летие. Были показаны, наряду с другими, и новые работы: «Станция пути» («Way Station», 2001) и «Неопределенное время» («Loose Time», 2002)»[18 с.179-180].

Последующее поколение хореографов называет Мерса Каннингхэма великим реформатором, оказавшем огромное влияние не только на хореографию, но и на музыку, изобразительное искусство и театр в целом.

Но главное достижение Мерса Каннингхэма заключается в том, что он открыл новый способ танцевать и сочинять танец.

Сегодня подобные знаменитые творческие процессы усложнились, вызывая цепь пространственных движений и ритмических возможностей,

порядок и комбинированность в которых определяется случайностью. Есть элемент игры и серьезности в этом методе, некоторые в нем находят нечто метафизическое – его величество Случай, зашифрованный в Закон.

Контрольные вопросы:

1. Встречи с какими деятелями искусства повлияли на мировоззрение молодого Мерса Каннингхэма?
2. Какая теория легла в основу идеи Мерса Каннингхэма о поиске новых движений и комбинаций?
3. Какие новаторские идеи Каннингхэма касаются композиционного построения танца?
4. Почему используемое Мерсом Каннингхэмом музыкальное сопровождение постановок считается нетрадиционным?
5. В чем выразились реформаторские идеи Мерса Каннингхэма и какое влияние они имели на дальнейшее развитие хореографического искусства?

2.1.2. Алвин Эйли (1931-1989)

Знаменитая, покори́вшая весь мир хореография Алвина Эйли представляет собой взаимообогащенный сплав афро-карибского традиционного танца с классическим, джазовым танцем и техникой танца модерн.

Алвин Эйли родился в Техасе, где посещал воскресную школу, и на уроках музицирования исполнял блюзы, спиричуэлс, религиозные гимны, которые впитали в себя особенности афро-негритянской вокальной культуры. Эти детские впечатления выплеснулись в дальнейшем у Алвина Эйли в композициях «Откровения» и «Сюита блюзов».

«В юности, в Лос – Анджелесе, Алвин Эйли увидел спектакли Русского балета Монте-Карло, а затем труппу Катрин Данхэм, и решил учиться танцу. Первым его учителем стал Лестер Хортон, организатор единственной тогда школы для артистов всех рас. В 1953 году (после смерти Л.Хортона) Алвин Эйли возглавил его коллектив и начал осуществлять свои первые постановки. Как танцовщики, он в последующие годы участвует во многих бродвейских спектаклях, мюзиклах и драмах. Совершенствуя свое исполнительское искусство, в основе которого техника афро-карибского традиционного танца, он органично преломляет ее в своем творчестве, соединяя с техникой Л.Хортона и М.Грэхем, вплетая в пластический рисунок также элементы классического танца и джаз-танца»[17, с.38].

Первоначально в труппе Эйли, которую он создал и возглавил в 1958 году, было всего 7 артистов, включая и самого Эйли, однако он оставил сцену в 1965 году для того, чтобы посвятить себя сочинению танца и организации нового театра. В задачу хореографа не входил показ только собственных постановок, он начал использовать произведения, признанные в США лучшими, приглашать для их осуществления балетмейстеров.

Трудно себе представить, как в начале шестидесятых годов в Нью-Йорке, перенасыщенном труппами разных направлений, огромным количеством шоу, мюзиклов, танцевальных компаний, фольклорных трупп, театру Эйли удалось выжить, удержать свои позиции, стать в дальнейшем гордостью американской хореографии.

Это было время расцвета классического балета, танца-модерн, неоклассического балета, время, когда на мировой сцене творили такие известные хореографы, как Агнесс де Милль, Марта Грэхем, Джордж Баланчин, Джером Роббинс, Хосе Лимон, Роберт Джоффри, авангардист Алвин Николай, трудившийся в сфере синтеза звука, света и танца, и Джералд Арпино, экспериментировавший в технике «абсолютного танца».

Репертуар труппы выстраивался таким образом, чтобы наиболее выигрышно показать мастерство представителей плеяды «черного танца» - негритянских танцовщиков и хореографов: ведь их вклад в становление культуры танца модерн и постмодерн огромен. Все артисты труппы одинаково лихо отплясывали брейк, регтайм, свинг. В театре и школе Эйли обязательны классы различной техники танца – классический танец, джаз-танец, танец-модерн, а также техники Л.Хортон и К.Данхэм.

«Четкая композиция и точная форма в постановках Алвина Эйли целенаправленно ведут к воплощению хореографической идеи. Полифонические и полиритмические структуры в групповых танцах, мгновенно соединяющиеся в ансамбль, всегда эффектно подчеркивают кульминации, как в драматических эпизодах, так и в веселых, жизнерадостных сценах, близких по духу регтаймам и хай-лайфам простого негритянского люда. Нередко автор пользуется в сюите формой «рондо», словно подчеркивая вселенскую идею общности людей» [17, с.39].

Хореография «Сюиты блюзов» (1958) воспринимается как танцевальный «коллаж», изобретательно выполненный, дающий аудитории сиюминутное удовольствие. «Но за этим кроется тонкое мастерство, умело сочетающее давние традиции афро-негритянского фольклора с пластической образностью сегодняшнего дня. Если вы живете в каком-нибудь провинциальном местечке, то для вас важно все: когда пройдет поезд, почему звонит колокол и ему вторят барабаны, у кого свадьба или похороны, кто уехал в большой город... Все знают друг друга и время от времени веселятся, просто радуются жизни, распевая блюзы —

грустные и веселые, любовные, смешные и сатирические. «Здравствуй, блюз, как поживаешь...» поют персонажи жанровых сценок. Сюиту-рондо танцует вся труппа и каждый имеет свою характерную партию, ведет собственную драматургическую линию. Все как в жизни: жена ругает мужа, кокетка «водит за нос» кавалера, люди спорят, гуляют, танцуют, влюбляются. Броским приемом «стоп кадра» как бы «выпячиваются», выхватываются из ансамбля исполнители, которым дается право сольной реплики в общем полифоническом рисунке. В жанровых сценках во многом использованы джайв и свинг, регтайм и элементы «кантри данс», вкрапленные в технику танца модерн. Исполнение всех артистов отличала необыкновенная музыкальность и полная свобода, показывающая современный танец как средство выражения любого эмоционального состояния. Например, трио (Эприл Берри, Дебора Маннинг, Дебора Чейс), печальное, драматичное, техничное в контрфорсах и вращениях, рассказывает о судьбе девушки: «Моя сестра уехала далеко, вернется ли домой? Вокруг так много соблазнов и горя, нищеты и бесправия...»

Но грустная тональность резко сменяется острогротесковым эпизодом. В дуэте-диалоге, где срываются одежды, соседствует страсть и ненависть, доходит и до комичной драки. «Расфуфыренная» леди, пнув ногой кавалера, залезает на стремянку. Это уже полный разрыв. Наступает неожиданно остроумная развязка. Музыка смолкает. Девушка нежно - кокетливо проводит по лицу кавалера косынкой (это все, что осталось от боа, шали и накидки) и летит с лестницы вниз, прямо в руки партнера. Удар барабана, и под бурю аплодисментов кавалер уносит партнершу за кулисы. В исполнении Мерилин Бэнкс и Андре Тайсона номер имел шумный успех.

Разноцветные костюмы, сияющие как огоньки, чуть намекавшие на «провинциальность», сделаны с большим вкусом. «Кокетка» в зеленом платье с немыслимой «чалмой» - бантом на голове терроризирует своего партнера и вмешивается в чьи-нибудь дела. Образ «Хромоножки» (в превосходном исполнении Мерилин Бэнкс), заставляет вспомнить далекую историю негритянского танца: знаменитого Джуба (Генри Лейна) и его последователей, развивающих не только уникальную технику танца, но и обладающих великим чувством юмора, избытком физических сил, веселой самоуверенностью как у Томаса Райса. Его прихрамывание на эстраде вошло в моду и повлекло за собою целую серию персонажей.

В основу сюиты «Откровения» (1960) легла преимущественно музыка религиозного характера — песнопения, спиричуэлс, блюзы соответствующего содержания, повествующие о любви и страдании; умиротворении и освобождении духа. Этот спектакль принес славу не только постановщику, но и всему коллективу и исполнителям, в частности, Джудит Джемисон. В «Откровениях» — извечная идея общности и

одинокости, покаяния и прощения. Тексты не иллюстрируются, они лишь повод для танца, воплощения его идеи...

Чувственны и одновременно лиричны Э. Роксас и А. Тайсон в дуэте «Узри меня, господь», насыщенном изысканной пластикой и изощренными поддержками. Выразителен Д. Уильямс в монологе «Я хочу быть готовым к смерти», в котором покаяние и сила духовного очищения восходят к философским обобщениям. Рисунок танца развивается будто меланхолично, ступенчато, как ширятся круги на воде, говоря о том, что человек в этом мире — и малая песчинка, и, одновременно — властелин. Темы сакральных медитаций переходят в вихрь общего празднества. Возникает шествие, схожее с африканскими «аллилуйя», ритуальная игра в честь божества «Воды», как символ того, что жизнь — это река, которую люди должны перейти все вместе.



Рис. 17. Сцена из спектакля «Откровения» Алвина Эйли

На сцене происходит чудо театрального зрелища. Два голубых легких полотнища мгновенно протягиваются из кулисы в кулису, взмывая вверх и падая вниз, создавая эффект бурного течения реки.

Небольшой состав труппы умело, благодаря экспрессии и яркости танца, заполняет всю сцену, создавая образ многолюдного праздника. Судачат «кокетки» в шляпках, выразительно помахивая веерами, и, нам кажется, что мы слышим их шаловливые разговоры.

В финальной композиции «Аллилуйя» и регтайме силу молодости и жизнерадостность воплощают главное, к чему стремился Эйли, — танец служит выражением счастья жизни и бытия всех людей на земле» [17, с.39-40].

В спектакле «Ночное существо» (1975), когда туманная громада ночного города (спроецированная на заднике), будто готовая поглотить людей, отступает и растворяется, группа танцовщиков начинает свое медленное, раскачивающееся движение: мужчины и женщины, которых «сплотили» их горести и радости, права и бесправие. Но вот распадается скульптурная структура – танцовщик, танцовщица, пара за парой, каждый рассказывает о своем. Но вначале – все вместе, одновременно, захваченные ритмом большого города, где люди бегут, спешат, не замечая друг друга.

Из общей массы выделяется героиня — она не хочет унижать и продавать себя. Алвин Эйли передает это в лирическом дуэте, чутко и красиво исполняемом Саритой Алленг и Гарри Делоучем. Но лирическая тема «сбивается» контрапунктирующими действиями всей группы. Снова наступает «хаос», завершающийся неумолимым ходом жизни.

Эта своеобразная сюита, поставленная на музыку реформатора джаза первой волны Дюка Эллингтона, основана на блюзах и спиричуэлс, которые, по существу, объединяют светскую и духовную музыку.

В лирической сюите «Пейзаж» (1981) на музыку «Третьего фортепианного концерта» Белы Бартока, навеянной А. Эйли впечатлениями от путешествия по Восточной Европе, приемами, близкими к авангарду, создает хореограф ансамблевые конструкции, распадающиеся на соло и трио, квартеты и группы, которые, перестраиваясь, дают ощущение многоцветия настроений, капризов природы, отдельных судеб. И над всем этим царит особый свет духовности, свойственный творчеству Алвина Эйли.

Среди танцовщиков в розово-лиловых костюмах, в драматических моментах становящихся багряными, возникает образ «девушки в белом» — символ чистоты и совершенства. Ее исполняет замечательная актриса лирического дарования Элизабет Роксас, владеющая и школой классического танца, и приемами выразительности танца модерн. Среди драм и катаклизмов нашего времени, где, кажется, главенствуют тревога и хаос, появляется «девушка в белом». Наступает тишина, умолкает рояль, и она, как луч света, отдающий свое тепло, собирает вокруг себя людей. Люди обретают друг друга. Разобщенность сменяется гармонией.

Частное и общее присутствует и в контрастных сольных миниатюрах. Одна из них — «Вопль» сочиненная на музыку Э. Колтрейна, Л. Ниро, Ч. Гриффена посвящена негритянским женщинам, «особенно нашим матерям», так говорил А. Эйли, их духу, скорби, печали и радости. Танец привлекает своей эмоциональной силой. Особое значение в нем

приобретает костюм — белая юбка (наподобие многослойных юбок карибских танцовщиц) и длинная ткань, используя которые, исполнительница создает вторичный, скульптурно-драматический образ, увеличивающий эффект восприятия. А в «Размышлении в ре-мажоре» (музыка Д. Эллингтона), напротив, главное выразительное средство — лишь пластика танцовщика. Энергичное и чувственное соло Дадли Уильямса сочинено А. Эйли с тем, чтобы продемонстрировать талант артиста. Танец — духовный взлет человека раскрепощенного, владеющего каждой «мышцей тела» и каждым движением души.

В течение своей деятельности в Американском театре танца Алвин Эйли осуществил около восьмидесяти постановок, многие из которых ныне стали классикой. «Откровения» (1960), «Сюита блюзов» (1958), «Пейзаж» на музыку Белы Бартока (1981), «Ночное существо» на музыку Дюна Эллингтона (1975), «Чарли Паркеру, по прозвищу «Пташка», с любовью» на музыку Чарли Паркера (1984).

Алвин Эйли сотрудничал со многими видными мастерами танца. Первой партнершей и исполнительницей его сочинений стала знаменитая Кармен де Лавалладе, блестящая танцовщица лирического стиля. «Ее обаяние делало танцовщицу любимицей хореографов и публики. А другая его партнерша — выдающаяся танцовщица Джудит Джемисон, волею судьбы оказалась после смерти хореографа продолжателем его дела. В конце шестидесятых годов она покорила Нью-Йорк своей страстной и неотразимой силой воздействия на зрителя, экспрессией передачи сценического образа, высоким техническим мастерством...

Хореограф и педагог, почетный доктор нескольких университетов, лектор, постановщик балетов во многих труппах Америки и Европы, Джудит Джемисон с 1989 года возглавила Американский театр танца Алвина Эйли и школу Американского танцевального центра Алвина Эйли» [17, с.39].

Преданная делу своего учителя, Джудит Джемисон продолжила следовать традициям своего знаменитого наставника. Нынешний репертуар театра — своеобразная антология «танца модерн», где представлены прежде всего хореографы негритянского происхождения, сыгравшие огромную роль в развитии искусства танца США. Это постановки Катрин Данхэм, танцовщицы и ученого-антрополога, ставившей в 1940—50-х годах программы танцев, принадлежащих к афро-американской культуре. Одна из них названа «Волшебство Катрин Данхэм». Это работы хореографа Талли Битти, основанные на негритянских танцах и на джазе («Дорога Феб Сноу» (1959), «Придите и возьмите эти красоту, пока она горяча» (1960). Это танцы, поставленные Доналдом Мак-Кейлом, который работал во многих коллективах «танца модерн» у Марты Грэхем, Анны Соколовой, в труппе Джейн Дадли и Софи Маслова. Особую популярность завоевал его спектакль «Радуга вокруг

моего плеча» (1959). Не забывают в театре и учителя Алвина Эйли Лестера Хортон, одного из пионеров танца модерн, входившего в «шестерку» выдающихся хореографов первого американского поколения, наряду с Мартой Грэхем, Дорис Хамфри, Чарлзом Вейдманом, Хосе Лимоном и Ханьей Холм. Лестер Хортон хоть и не занимался специально негритянским искусством, но проявлял особый интерес к фольклору, вводя его элементы в свои постановки, наиболее известная из которых «Саронг Парамарибо» (1950). Труппа исполняла также балеты известных хореографов Джона Батлера «После рая» (1966), Джойса Трислер «Путешествие» (1958) и др. Некоторые из этих постановок, как и лучшие работы самого Алвина Эйли, были показаны во время первого приезда коллектива в Советский Союз в 1970 году.

«Американский театр танца Алвина Эйли» и «Школа Американского танцевального центра Алвина Эйли» в наши дни имеют широкую мировую известность, как учреждения, ставящие своей целью сохранение и обогащение наследия танца модерн, а также развивающие и пропагандирующие современное танцевальное искусство.

Контрольные вопросы:

1. В чем особенности творческой деятельности Алвина Эйли?
2. Какие танцевальные стили и направления соединились в хореографии Алвина Эйли?
3. В чем особенности репертуарной политики «Американского театра танца Алвина Эйли»?
4. Наряду с постановками Алвина Эйли, работы каких хореографов украшали репертуар «Американского театра танца Алвина Эйли»?

2.1.3. Пина Бауш (1940-2009)

Немецкая артистка и балетмейстер Пина Бауш получила образование в «Фолькванг-шULE» в городе Эссене, где занималась под руководством Курта Йосса, затем изучала различные концепции движения выразительного танца (das Ausdruckstanz) и его традиции импровизационности у других мастеров. Несколько лет она провела в Нью-Йорке, где знакомилась с методами работы разных представителей танца модерн. Только после такой фундаментальной подготовки Пина Бауш решила начать создавать собственные хореографические произведения. Стилистически ее постановки представляют собой экспрессионистически заостренный танец модерн, сопровождающийся симфонической, вокальной, а также конкретной музыкой или текстами.

В 1971 году Пина Бауш становится главным балетмейстером «Театра танца» города Вупперталя.

«Тема хореографических постановок Пины Бауш, если можно так выразиться, — состояние души человека. При этом она активно использует приемы абсурдности действия. Просто пересказать его невозможно — происходящее во время того или иного сценического эпизода, того или иного спектакля предельно спрессовано, события развиваются одновременно и параллельно, и из этого частного (коллажного) складывается целое. Пластическая партитура строится по определенным законам, сформированным в театре Пины Бауш. Танцы или собственно танцевальные сцены встречаются здесь редко: ими могут быть или танцевальные пассажи в стиле экспрессивного танца, или хороводно организованное движение по сцене, или отдельные движения - «всплески» солистов, или кордебалетно размноженный язык жестов — своего рода речь глухонемых. Сама же динамика поведения актеров на сцене, с их непрерывной и активной сменой поз и па, безусловно, выявляет в них профессиональных танцовщиков. Но спектакли Пины Бауш могут исполнить только артисты, владеющие всеми средствами актерской техники современного театра, в том числе словом, органикой сценического действия. Контакт артистов с публикой создается сознательным включением зрителей в творческий процесс — или приглашением выйти вместе на минутку из зала на сцену для того, чтобы посекретничать (как в «Гвоздиках»), или принять из рук «официанта» - актера чашечку с кофе (как в «1980»), или обращением непосредственно к зрителю с рассказом о себе каждого актера, что включается в разные спектакли. Вообще установление взаимосвязей между людьми — это постоянная тема творчества Пины Бауш. Отсюда активные поиски языка общения в самых разных сферах жизни.

Размышления о корнях театра Пины Бауш наталкивают на мысль, что он мог быть рожден только на немецкой художественной почве. Он, впитал в себя законы свободной пластики того направления европейского танца модерн, называющего себя сегодня «художественный танец», то есть в «Театре танца» — многое от стилистики школ Рудольфа фон Лабана и Мари Вигман. Однако театральность приемов характеристики действующих лиц восходят также к творчеству Курта Йосса. Многие в палитре Пины Бауш родственны манере Бертольда Брехта. И вместе с тем театр Пины Бауш — это только театр Пины Бауш, и тем он интересен. Она создает необычное действие, рассказывающее не о том, как люди «двигаются», а о том, что ими движет. «Вещи, которые мы открываем для себя, и есть самые важные», — говорит хореограф. И в своем экспериментальном театре она утверждает это» [20, с 26].

Спектакль «Гвоздики» Пины Бауш открывается сценой, представляющей собой цветник из «миллиона» розовых гвоздик, олицетворяющих собой мир красоты, мир природы. В конце спектакля тот же цветник, но истоптанный, мятый, одичалый — здесь побывали люди. Они играли и росли, встречались и разлучались, радовались и боялись, строили нечто и это нечто сами же разрушали, но были ли они счастливы? Острота поставленного вопроса нарастает к концу спектакля, подспудно заставляя зрителей включать в ассоциативный ряд далеко не только то, что происходит на сцене. Театр достигает удивительно сильного ассоциативного эффекта, касающегося не конкретных событий и впечатлений, а общего восприятия жизни и времени. Нашей жизни, нашего времени — волнения за саму жизнь на земле, мысли о смысле и бессмыслице, о жизненных вечных и преходящих ценностях, о сопричастности к происходящему каждого из нас.

Выступления театра всегда вызывали бурные споры. Слишком многое, происходящее на сцене, далеко от принятой в нашем хореографическом театре эстетики, более того, выглядит как-то совершенно не связанным с самим пониманием слова «танец». «Поэтому традиционно-балетный зритель в своем большинстве не принимает, да и не может принять это искусство. Тем не менее, театр из города Вупперталя привлекает к себе внимание совершенно иной театральной публики, резко отличающейся от традиционной «балетной». «В родном же городе театр просто обожают. Его помещение окружено цветниками, его интерьеры любовно оформлены, его зрительный зал всегда переполнен. Спектакли труппы волнуют своей проблематикой, волнуют всех, особенно молодежь, что очень важно...

Пина Бауш смело воссоздает на сцене мир реальных людей. И независимо от того, нравятся они или не нравятся — это живые люди, и они не могут оставить зрителя равнодушным. Ее творения заставляют занять определенную позицию. И в этом смысле ее нетрадиционный театр — есть театр в самом его высоком традиционном назначении» [20, с.26].

Контрольные вопросы:

1. В чем стилистическая особенность хореографического почерка Пины Бауш?
2. Какая основная идея прослеживается в творчестве Пины Бауш?
3. Чем, по-вашему, привлекательно и ценно искусство Пины Бауш?

2.1.4. Триша Браун (р.1936)

Основным принципом творчества многих постмодернистов стал отказ от установившихся канонов театрального танца — исполнители во время представления могли обходиться не просто без танца в общепринятом понимании, но привлекать другие виды искусства и спорта. Так в некоторых подобных спектаклях исполнители катались на роликовых коньках или, оснащенные альпинистским снаряжением, ходили по стенам под прямым углом и т.п. Отдала дань этим увлечениям и хореограф — экспериментатор, одна из основательниц «Джадсон Данс Театр» Триша Браун.

«Среди ранних импровизаций Триши Браун - «Трусиха» («Yellow belly», 1969), танец, во время которого она хотела, чтобы зрители выкрикивали в ее адрес оскорбления, главным образом, слово «трусиха». Поскольку их это смущало, она многократно требовала, чтобы они кричали все громче и громче. Номер продолжался все время, пока исполнительница и зрители как-то сами по себе не прекращали двигаться и кричать» [18, с.197].

Действие одного из осуществленных ею представлений «Пьеса на крыше» (1971) происходило на крышах одиннадцати домов, расположенных в районе Бродвея. Танцовщики поочередно повторяли друг за другом движения и передавали друг другу сигналы по семафору. Зрители, наблюдавшие эту картину, тоже располагались на крышах. Все увиденное их завораживало и вовлекало в фантастическую игру, казалось бы, внеземного происхождения. Поначалу Триша Браун достаточно скептически относилась к сцене и ее возможностям. Но прошли годы, и путь творческой эволюции все же привел ее на театральные подмостки. Свои эксперименты прошлых лет она объясняла следующим образом: «Многое в той моей работе сделано в противовес условностям, претенциозности...»

«Обычно начинаю работать над постановкой, о которой еще ничего не знаю. Для меня основное — движения, и те из них, что родились в моей голове, я пытаюсь организовать в единую композицию, учитывая логику того образного мира, что складывается в моем воображении». Эти ее слова перекликаются с теми, что были сказаны хореографом в одном из ее давних интервью: «Я работаю абстрактно, без опоры на сюжет».

Действительно, абстрактные композиции Триши Браун, представляют широкое поле для многозначных эмоциональных восприятий. Думается, здесь вполне правомерными могут оказаться аналогии с музыкальным искусством — ведь создают же композиторы сочинения, которые не имеют определенной программы и которые каждый из слушающих воспринимает очень индивидуально. Так и у Триши Браун — внутренняя мелодика пластики исполнителей развивается по законам, близким законам музыкальной драматургии, тщательно проработан

ритмический узор движений, хореографическое мышление тяготеет к кантилене и непрерывности композиционных построений. И, как уже говорилось, отсутствует конкретный сюжет, но, отрицая его, Триша Браун тем не менее считает, что образ, мысль должны возникнуть в танце одновременно с действием, без мысли есть лишь физическое мастерство.

Зачастую танец Браун оснащался разнообразной современной «машинерией», обретая тем самым новые возможности захватить зрительское восприятие. Например, в «Звездной обратимости» использовались автомобильные фары, размещенные на восьми, сооруженных из металлических конструкций, башнях. Кроме того, применялся специальный сенсорный аппарат, который «руководил» осветительной техникой во время действия. Вместе с тем Триша Браун далека была от мысли подчинить хореографию всем достижениям научно-технической революции. По видимости, хореографу подобные объекты современного дизайна нужны были как знаки эпохи, как определенный жизненный фон. Они помогали ей с большей достоверностью и органичностью выявлять человеческие эмоции, человеческие отношения. Их спектр в ее постановках подвижен и многозначен. Ее хореография — постоянно в движении, в развитии, в становлении.



Рис. 18. Триша Браун

Рассказывая о своем творчестве, Триша Браун употребляла слова «аккумуляция», «аккумулировать» (один из ее пластических монологов назывался «Аккумуляция с водяным насосом»), объясняя, что аккумуляция

предполагает привлечение, добавление в ткань хореографических представлений компонентов из других видов искусства и не только искусства. Изначально «Аккумуляция» (1971) начиналась с простейшего движения - кругового вращения большого пальца правой руки, много раз повторенного, затем вступали пальцы левой руки, после чего танцовщица крутила бедрами, затем головой, переступала ступнями и, наконец, поднимала ногу. Каждый элемент проделывался много раз, одинаково четко. В первом варианте танца это продолжалось на протяжении четырех с половиной минут, во втором, сочиненном в 1972 году, пятьдесят пять. После того, как это непрерывное и обязательно законченное в каждой детали повторение было усвоено, наступал следующий этап: появлялось звуковое сопровождение. Триша Браун произносила текст: иногда небольшой рассказ, иногда два, излагаемые параллельно, но к движениям, которые она совершала, никакого отношения не имеющие. Позднее появились другие «Аккумуляции», в том числе исполняемые на полу. Танцы всегда отличались плавностью, их ритм был четким, и они постепенно обретали почти гипнотическое воздействие.



Рис. 19. Триша Браун в танце «Водяной мотор».

«Многие номера Триша Браун поставила в 1980-х годах для своей труппы. Нередко оформление для них создавалось Робертом Раушенбергом. В «Ледяной ловушке» («Glacial Decoy», 1980) Раушенберг использовал в качестве элементов сценографии конструкции с черно-белыми проекциями фотографий, среди которых двигались танцовщики.

Сочиненные Тришой Браун движения были технически сложными, композиция танца требовала, чтобы на сцене всегда было три исполнителя, а четвертый за кулисами, причем исполнители все время менялись местами и продолжали танцевать, даже будучи невидимыми. Это была своего рода игра в прятки, где видимое сочеталось с невидимым.

Как и многие другие танцовщики, работавшие в 1980-х годах, Триша Браун постепенно от работ, единственной целью которых был эксперимент в области движения, стала переходить к постановкам, в которых возможно уже уяснить некое образное содержание. Это ни в коем случае не повествование, не изображение каких-то поступков или чувств, но, тем не менее, зрителю есть основание поразмышлять о том, что танец означает. Так было, например, в постановке «Сын ушел рыбачить» («Son of Gone Fishin», (1981)). Исполнители в бирюзовых, синих и зеленых легких спортивных костюмах делали плавные движения руками на уровне бедер, опуская руки в прохладную воду, медленно поводили плечами и семенили по сцене в разных направлениях. Они моментами что-то как бы толкали и тянули (тут можно было вообразить себе рыбацью сеть), сгибались и распрямлялись, иногда сталкивались. Они не рыбы и не рыбаки, но ощущение моря, плавного покачивания волн создавалось. Впрочем, Триша Браун и здесь ставила себе некую формальную задачу. Танец был создан как перевертыш, т.е. мог исполняться с начала до конца и с конца до начала, и его хореография оставалась той же» [18, с.198].

«Наш стиль, — отмечает Триша Браун, — связан и со скульптурой, и с живописью, и с музыкой...» Характер этих связей очень гибкий, но главный принцип их существования — не подчинение, но самостоятельность, независимость. Именно это диалектическое взаимодействие, как думается, сказалось и на особенностях стиля танцевального искусства Браун, который американские рецензенты называют «шелковым». Действительно, хореографическая речь исполнителей ее спектаклей лишена грубых пластических «выкриков» — антиэстетических поз, движений, ее образная мелодика отличается свободой, грацией, плавностью. «В основе моей работы, — говорит Триша Браун, — знание возможностей человеческого тела, законов его двигательных функций. Я стремлюсь к тому, чтобы движения моих танцев были легкими, полетными, чтобы моя хореография доставляла исполнителям (а значит и зрителям) удовольствие».

Контрольные вопросы:

1. Какие танцевальные эксперименты осуществляла Триша Браун на раннем этапе своего творчества?
2. Какими идеями, по-вашему, руководствовалась Триша Браун, отрицая сюжетную основу своих постановок?

3. Почему, по-вашему, многие американские специалисты называют хореографический стиль Триши Браун «шелковым»?

2.1.5. Морис Бежар (1927-2007)

Легендарный хореограф XX века. Автор 250 постановок и 5 книг. Его танцевальное наследие масштабно и интернационально, признано и отмечено высшими наградами по всему миру. Благодаря Бежару балет заговорил на современном языке, освободился от многих ограничений и условностей.

Морис Бежар родился 1 января 1927 года на юге Франции в Марселе. Отец – Гастон Берже – был философом, основателем общества философских исследований, создателем философского журнала. Атмосфера глубочайшего уважения к человеческим познаниям и мыслям, мир книг и встреч с интеллектуальными людьми формировали мировоззрение будущего гениального балетмейстера.

Помимо чтения, Морис с детства очень серьезно увлекался драматическим театром, пересмотрел самые различные спектакли, которые шли в Марселе в те годы. Именно любовью к драматургии Мольера был обусловлен выбор псевдонима в честь двух женщин, так много значивших в жизни известного драматурга – Мадлены и Арманды Бежар.

С юных лет Морис мечтал о театре, хотел стать режиссером. Когда Морису исполнилось 13 лет, врач посоветовал ему заняться спортом для поддержания здоровья. Так Морис попал на курсы классического танца, которые через 5 лет привели его в кордебалет Марсельской оперы. Чтобы продолжить учебу у преподавателей русской классической школы, глубже проникнуться великой танцевальной традицией, Морис перебирается в Париж.

Десятилетия спустя, создатель собственного хореографического стиля, признается, что всегда предпочитал танцовщиков с хорошей школой классического танца, считая ее незыблемым фундаментом любого танца. Когда Бежар создал свою труппу, первое, что он сделал, пригласил из России (тогда Советского Союза) преподавателей. К ним приехал Асаф Мессерер со своей женой Ириной Тихомировой для проведения занятий по классическому танцу.

В 1953 году Бежар создал первую собственную труппу «Романтический балет», в дальнейшем она будет переименована в «Балле де л'Этуаль» («Балет Звезды»), директором которого стал театральный критик и антрепренер Ж.Лоран. Репертуар быстро пополнялся новыми названиями постановок.

1955 год – этапный год в жизни хореографа. Он ставит балет «Симфония для одного человека» на конкретную музыку П.Шеффера и

А.Анри. Балет стал вызовом, прежде всего музыкальным вкусам эпохи, вызовом традициям оформления – голая сцена с несколькими спадающими с колосников канатами, вызовом, в конце концов, всем канонам академического танца. Сам Бежар именно с этого балета начинает отсчет своей карьеры хореографа. Он состоит из 11 частей, каждая из которых по-новому интерпретировала одну единственную навязчивую тему ухода, тотального отчуждения человека. К поколению молодых людей, называющих себя несентиментальными, которые боялись и избегали всяческих уз – семейных, профессиональных, идеологических, бытовых, защищая себя, таким образом, от различных угроз, принадлежал и Морис Бежар.

Конкретная музыка, повышенная интенсивность шумов, доминирующая роль ритмов, агрессивный ассиметричный рисунок жестов и поз – все это складывалось в представление, которое нельзя было назвать по старинке «усладой для глаз». Дискомфортный характер композиций ранних балетов Бежара составлял, пожалуй, их главный смысл. На молодого хореографа, по-видимому, оказывали влияние эстетические установки властителя дум той эпохи Альберта Камю, объявившего «наслаждение» спутником бездушного, буржуазного искусства. Бежар подрывает все условности, нарушает все запреты. Человеческая речь, шум, гром, политика, рискованные позы и объятия, множество сценических эффектов, призванных эпатировать публику – вот далеко не полный перечень выразительных средств молодого хореографа.

В конце 1959 года наступил еще один важнейший этап в жизни Бежара. Отсутствие государственных дотаций, несмотря на растущую популярность «Балле де л'Этуаль» все чаще вынуждало хореографа распустить труппу. Как раз в это время, только что назначенный директор брюссельского Королевского театра Морис Гюисман приглашает Бежара поставить «Весну священную» Стравинского. Для постановки формируется сборная труппа из ряда коллективов. В распоряжении Бежара было равное количество юношей и девушек, всего порядка 40 человек, что было для него очень важно. На всю постановку Гюисман дал только 3 недели, и за это рекордно короткое время рождается один из самых стилистически ярких балетов Бежара. Этот шедевр, принесший Бежару всемирную славу, выразил творческое и философское credo хореографа, стал ярким выражением его экспрессивного стиля и языка. По-видимому, несообразно малый срок, отведенный для постановки спектакля, во многом и обусловил невероятную концентрацию художественной энергии, чем и сейчас захватывает этот балет.

Персонаж Бежара – человек, изъятый из культурно-исторических представлений и перенесенный в систему природных мифологических метафор. Герои Бежара поклоняются природе и мифу, они единовременно и вне себя и в себе. Они чтут свое тело, свой образ, свой дух. В движениях

исполнителей природный инстинкт и священный экстаз, дополняют и направляют друг друга. Бежар в своей «Весне священной» опирается не на древний языческий обряд, который главенствовал у Вацлава Нижинского и Леонида Мясина, а ставит некоторый условный брачный танец. Брачный танец как идея, диктуемая природой необходимость, идея вечного изменения, обновления и продолжения. Демонстрация мужской силы, доблести и красоты у Бежара не груба, но возвышающе прекрасна. Свадебный обряд хореографа более драматичен и театрален, нежели свадебные обряды культурного человека. Нет ни алых роз, ни изысканных женихов. Турнирные бои сменяются погоней и охотой, готовится битва. Путь, которым стадоподобное юношеское сообщество отправляется на поиски своих подруг – это торжество мужской воли. В основе хореографии «Весны священной» лежит жест. Развитие жеста, от низших его форм к высшим, составляет смысл, и даже сюжет бежаровского балета. Эволюция жеста, от дикого и примитивного до просветленного в высшей его форме. Множество рук взмываются в одно и то же время, множество спин сгибаются в один и тот же миг. Жест умножен, расширена сфера его смысловых и пластических возможностей, жест освобожден. «Весна священная» - это триумф жеста как выразительной возможности танца. Бежар гонит из своего балета смерть и страдание, у него нет жертвоприношения, как у Нижинского и Мясина. В «Весне» и последующем «Болеро» Бежар проявляет себя как мастер массовых, в буквальном смысле хореографических сцен. Балет для него – хоровое движение, оставляющее героический след, общая хоровая энергия. У этого хора множество функций и множество лиц. Бежаром движет мечта: собрать всех потерянных, всех неприкаянных, всех бездомных.



Рис. 20. Сцена из спектакля «Весна священная» Мориса Бежара

В 1960 году хореограф создает международную труппу «Балет XX века». Ее создание было подготовлено самим ходом времени. Создание многонациональной труппы Бежар считал принципиальной основой. Состав труппы интернационален, как интернационально само искусство балета. В различные годы у Бежара были артисты 15-20 национальностей. Для хореографа это служило источником творчества и залогом неустанного обновления танца. Бежар сумел ответить на ожидания зрителей 60-х годов. «Ничто не чуждо искусству балета» - эти слова стали творческим *credo* Бежара на всю жизнь. Синтез и эклектика характерны для творчества хореографа также, как и для того времени, в которое он сочинял свои произведения. Голоса на сцене, речевые реплики, кинематограф, радиоголоса, конкретная музыка, урбанистические шумы в соседстве с величайшими музыкальными произведениями, шокирующие и поражающие своей откровенностью элементы на сцене – от мотоциклов и телевизоров, привязанных к ногам, до больничных каталок на колесиках – ничто не чуждо творческой фантазии Бежара.

«Бежар намного раньше других почувствовал невиданное в прошлом расширение границ увлечений людей, симпатии которых без труда могут простираться от Баха до рок-музыки. Он не только почувствовал эту тенденцию, но и сумел придать ей сценическую форму» [12, с.37].

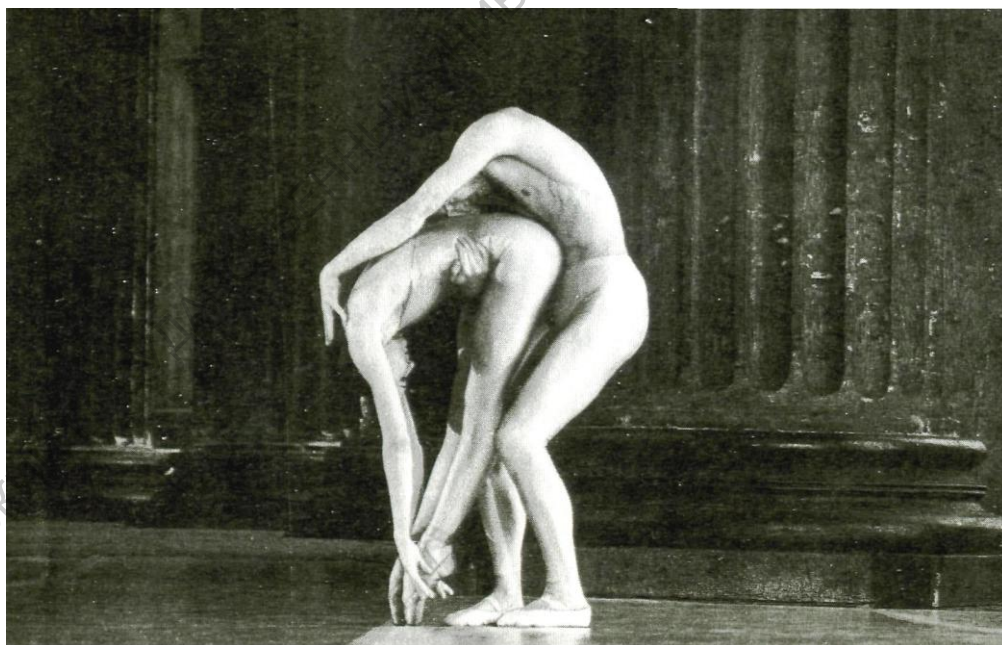


Рис. 21. Сцена из спектакля «Наш Фауст» Мориса Бежара

В свою труппу он предпочитал набирать не просто великолепных танцовщиков, умеющих декламировать текст, петь, играть на музыкальных инструментах, но интеллектуально развитых и способных к творчеству. «Балет XX века» сумел пробудить огромный интерес к искусству танца у

молодежи. Аншлаги сопровождали все выступления труппы. Бежар говорил: «Творец и публика – это супружеская пара, а значит необходимо учиться друг у друга. Нельзя, чтобы один решал за другого... Я не приемлю хореографов, которые в своих балетах пытаются унижить человека, показать его самые низкие наклонности и черты... Такие хореографы – некоторые из которых весьма талантливы – эксплуатируют то, что сейчас модно, но мода проходит. В человеке всегда сочетается и лучшее, и худшее. Задача искусства – поддержать, развить все лучшее в нем».

Морис Бежар в своей хореографии искал универсальную формулу красоты, стремился создать некоторый пратанец, или танец вообще. Многие исследователи творчества Бежара считают, что его хореографическая система – есть опыт конструирования универсального танцевального языка, своеобразного танцевального эсперанто, которое могло бы объединить и сплотить наиболее удаленные во времени и в пространстве пластические культуры. У Бежара встречаются и взаимодействуют Восток и Запад, древнейшие ритуальные и новейшие экспериментальные формы.

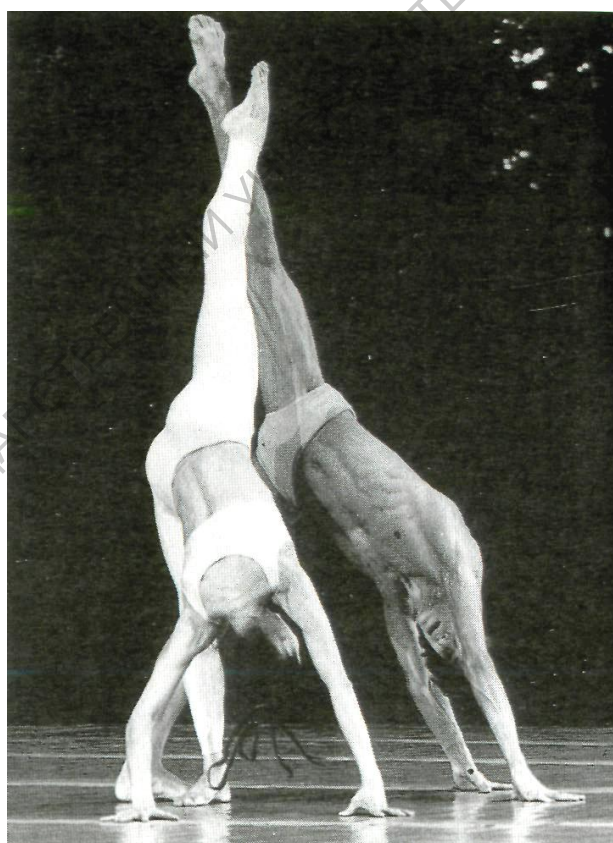


Рис. 22. Сцена из спектакля «Гелиогабал» Мориса Бежара

История «Балета XX века» - это история следующих друг за другом премьерных спектаклей, которые поражают волшебной театральностью и сценическими новациями, танец, пантомима, пение и слово в которых

выступают на равных. «Болеро» (1961 г.) Равеля, «Девятая симфония» (1964 г.) Бетховена, «В честь Вагнера» (1965 г.), «Ромео и Юлия» (1966 г.) Берлиоза, «Месса по нашему времени» (1967 г.), «Бакти» (1965 г.) и другие произведения подарили Морису Бежару мировую славу. Имя хореографа стало культовым.



Рис. 23. Хорхе Донн в спектакле «Революция. 1830 год» Мориса Бежара

Мастером грандиозных художественно-эмоциональных комбинаций выступает Бежар в «Болеро» Равеля. Балет строится в полном согласии с музыкой. Ритм и Мелодия (так названа главная партия) заигрывают друг с другом. Мелодия обольщает ритм. Ритм становится все напряженней и мощней. «Все завершается, когда ритм, наконец, пожирает Мелодию. «Болеро» - история желания» - писал о своем произведении Бежар. Танцовщица в белой майке танцует на красном столе, вокруг которого стулья и с нарастанием ритма в музыке увеличивается количество танцующих мужчин. Сначала это полукруг неподвижно сидящих с опущенными головами мужчин, затем возникают отдельные фрагменты группового танца, красиво контрапунктирующие танцующей девушке. Из игры Аккомпанемента (так назван кордебалет) и Мелодии рождалось Болеро. Однажды, через 18 лет после премьеры, самому Бежару пришла мысль поменять местами девушку и парней. Теперь, в свою очередь, 40 девушек, одетых в черные юбки, а любимый бежаровский исполнитель Хорхе Донн без малейшего изменения хореографии стал исполнять

партию Мелодии. Танец в композиции Бежара рождается на наших глазах – из отдельных, разрозненных и предельно простых движений солиста. Постепенно, то один, то несколько человек включаются в общий нарастающий ритм движений. Драматургический расчет хореографа безошибочен: Бежар достигает в танце нарастания не менее убедительного, чем Равель в музыке. И даже там, где исполнители повторяют одну и ту же танцевальную фразу, каждый делает это со своим собственным индивидуальным ощущением пластики. От этого балет становится еще более захватывающим и интересным.

Весной 1987 года Бежар принял решение в силу творческих разногласий с новым руководством не возобновлять на очередной срок контракт с брюссельским театром де ла Монне. Всемирно известную труппу приглашали несколько городов – Париж, Милан, Бари и Лозанна. Предложения швейцарцев оказались, по словам Бежара, наиболее убедительными. Таким образом, Швейцария добавила ко всем своим достопримечательностям еще одну – всемирно известную труппу, а Бежар со всеми своими единомышленниками (из 52 артистов за ним последовали 47) обрели новый дом. Труппа стала называться «Бежар. Балет Лозанны». За 20 лет работы в Лозанне хореограф поставил множество впечатляющих спектаклей, освещающих проблемы современной жизни – угрозу экологической катастрофы, межнациональные и религиозные конфликты, эпидемию СПИДа. В это же время Бежар создает спектакли, посвящая их памяти ушедших из жизни дорогим для него людям. «Внезапная смерть» (1991) – в честь отца, «Дом священника» (1997) – в честь Хорхе Донна и Фредди Меркьюри, «Свет» (2001) – в память Барбары и Жака Бреля. Сын французского философа стал неподражаемым философом танца. Прошлое для Бежара ценно тем, что прорастая в современную повседневность, живет в нас, соединяя тем самым все поколения во всеохватывающую, скрепленную неразрывными узами общность людей. Для него всё, разнесенное географически и во времени, – единый процесс жизни цивилизации.

Бежар соединяет в себе, казалось бы, несоединимое: остроту социальной мысли, и первозданную эмоцию, которая так желанна и ценна для хореографа, изыски интеллекта и открытую чувственность. Дружба и многолетнее сотрудничество с аргентинцем Хорхе Донном (1947–1992), ставшим легендарным премьером труппы, неоднократно вдохновляла хореографа на гениальные озарения.

Премьером труппы «Бежар. Балет Лозанны» стал Жиль Роман, великолепный танцор, будущий приемник хореографа.

Всю творческую жизнь Бежар находился в постоянном поиске новых идей и талантливых артистов. С этой целью он создавал балетные школы: «Мудра» в Брюсселе (1970), позднее был открыт африканский филиал в Сенегале, «Ателье» в Дакке (1977), и «Рудра» в Лозанне (1992).

Инвалидная коляска и костыли последних лет жизни балетмейстера не могли помешать творчеству. Бежар как всегда работал страстно и одержимо над новыми балетами. Бежар не дожил одного месяца до премьеры своего нового спектакля «Вокруг света за 80 минут»

Контрольные вопросы:

1. Какой характер, и какие особенности имели ранние постановки Мориса Бежара?
2. В чем выразилось новаторство идей Бежара?
3. Какими принципами руководствовался Бежар при отборе танцовщиков в свою труппу?
4. Музыку каких композиторов использовал в своих постановках Морис Бежар?
5. Чем ознаменован лозаннский период творчества Мориса Бежара?
6. В чем, по-вашему, выражается влияние творческой деятельности Мориса Бежара на мировое хореографическое искусство конца XX века и наших дней?

2.1.6. Иржи Киллиан (р.1947)

Один из ведущих признанных хореографов современности, создавший особый танцевальный стиль, сочетающий в себе танец модерн и классическую хореографию. Танцевальный почерк хореографа заставляет задуматься о неисчерпаемых возможностях синтеза этих двух танцевальных направлений. Поэзия певучих человеческих тел в хореографии Иржи Киллиана завораживает бесконечной гармонией красоты.

Иржи Киллиан родился в Праге. Мать в молодости танцевала, увлекалась испанскими танцами, гастролировала даже с русской балетной труппой. Она развивала в своих сыновьях творческое начало, любовь к музыке, балету, театру. Отец, напротив, приучал детей к рациональному мышлению. Он служил менеджером в банке. Отец желал своим сыновьям выбрать любую профессию, кроме военной карьеры и танцев. По иронии судьбы старший сын стал армейским служащим, а младший – хореографом.

В 6 лет Иржи начинает заниматься акробатикой, в 9 лет поступает в Пражскую Национальную школу. Еще через 6 лет перед Иржи открываются двери Пражской консерватории, где он изучает классический танец, народный танец, технику танца модерн Марты Грэхем, а также историю театра, изобразительное искусство и музыку. В это же время

Киллиан выступает в качестве исполнителя джазовых танцев в группе под управлением Франциска Покорни.

Молодого Иржи на последнем году обучения в консерватории посылают учиться на один год (1967-1968) в Королевскую балетную школу Лондона. Здесь он основательно изучает contemporary dance, имеет возможность видеть хореографию Джорджа Баланчина, Мориса Бежара, Джерома Роббинса, Марты Грэхем.

Молодого выпускника приглашает к себе в труппу Джон Кранко - руководитель Штутгартского балета, завоевавшего к тому времени славу одного из ведущих мировых центров современного танца. Кранко тонко чувствует и всесторонне поддерживает молодых талантливых хореографов и танцовщиков. По его приглашению Джон Нормайер и Уильям Форсайт осуществляли свои постановки в Штутгартском балете. Джон Кранко поверил в талант юноши и предложил ему сочинить любой балет на любую музыку с участием лучших артистов труппы. Первой постановкой Киллиана был дуэт, поставленный им на свою же музыку. Дебют был столь успешным, что прима-балерина лондонского Королевского балета Марго Фонтейн отметила молодого хореографа и попросила его перенести постановку в лондонскую балетную школу.



Рис. 24. Фиона Люммис и Филипп Тейлор в спектакле «Кафедральный собор» Иржи Киллиана



Рис. 25. Сабина Купферберг и Лейт Уаррен в спектакле «Torso» Иржи Киллиана

За последующие четыре года Киллиан с разрешения Кранко ставит семь своих балетов.

Незадолго до своей кончины в 1972 году Кранко подарил Киллиану запись музыки Франка Мартина «Маленький симфонический концерт» со словами: «Возможно, однажды тебе это пригодится».

Этот балет с названием «Viewers»(1973) Киллиан поставил по приглашению в Нидерландском театре танца.

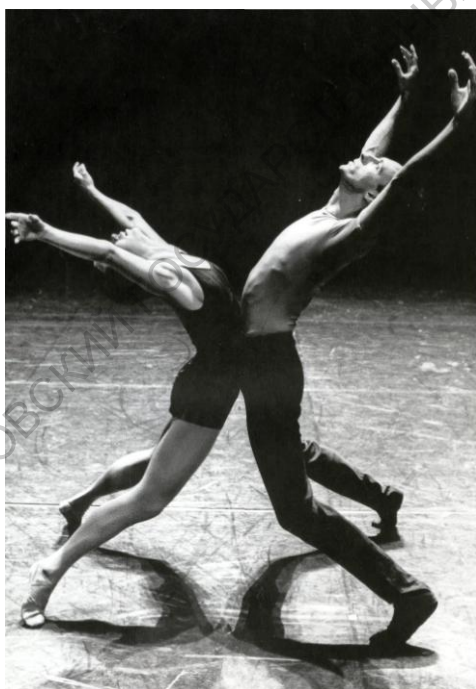


Рис. 26. Бригит Мартин и Патрик Делкройкс спектакле «No More Play» Иржи Киллиана



Рис.27. Жан Эмиль в спектакле Иржи Киллиана «Stamping Ground»

В 1978 году Иржи Киллиан становится главным балетмейстером Нидерландского театра танца. С тех пор его постановки главенствуют в репертуаре. Однако, следуя давней практике, он приглашает одновременно хореографов со стороны, предоставляет возможность ставить спектакли своим талантливым артистам. Примером тому является открытие замечательного таланта молодого хореографа Начо Дуато.

Постановки Иржи Киллиана поражают своим разнообразием тем, образов и жанров. От глубоко трагических до безудержно веселых, откровенно ребячливых.

В балете «Симфония псалмов» (1978) Киллиан ставит человека перед лицом великой и непостижимой тайны бытия. Три псалма, которые композитор Стравинский положил в основу своей симфонии, содержат мольбу грешника о прощении (38-й псалом), благодарность за милость (39-й псалом) и хвалу Всевышнему (150-й псалом). Киллиан объединил все единой темой «судьбы человеческой», чувством сопричастности людским тревогам.

На заднике проступает тусклый узор висящих на разных уровнях и в несколько слоев ковров. Они символизируют, по словам постановщика, хитросплетения нитей человеческих жизней. В дальнейшем, тем же образом он будет руководствоваться при построении ряда танцевальных рисунков.



Рис. 28. Фиона Люммис и Рауль Лайтфут в спектакле «Маленькая смерть» Иржи Киллиана

Эмоциональная насыщенность спектакля очевидна с первого мгновения, когда мы начинаем различать, еще как бы в тумане, сквозь пробегающие волны светового занавеса, группу стоящих спиной к зрителю женщин. Такая заставка не раз встречается в балетах Киллиана и, как видно, имеет для него особый смысл. Это не желание отвернуться от

сидящих в зрительном зале людей, отстранить их от себя, а способ сразу ввести их в атмосферу напряженных раздумий, внутренней сосредоточенности. Мужчины сидят так же неподвижно у правой кулисы на низких стульях с высокими спинками, напоминающих молитвенные скамеечки католических церквей. Эти стулья воспринимаются как едва высказанный намек на церковный характер песнопений. Такими же знаками, вкрапленными в ткань танца, станут дальше позы, напоминающие то распятие, то пиету, хотя в балете нет прямой попытки изобразить религиозный обряд или проиллюстрировать текст псалма.



Рис. 29. Кора Кройтс и Кен Оссола в спектакле «Тигр Лили» Иржи Киллиана

В спектакле превалируют танцы массовые, с отдельными вкрапленными в них дуэтами, а еще чаще комбинациями, при которых одно и то же па исполняют две или несколько пар. В целом возникает ощущение сложного совместного действия, развивающегося на одном дыхании и в невиданно быстром темпе. Группы танцовщиков то в ликующем беге проносят по сцене девушек, парящих в воздухе, то влекут их по земле в стремительно скользящем движении. Бегущая группа танцовщиц как бы распадается на ходу, «теряя» одну за другой замирающих в неподвижности в разных точках сцены исполнительниц, и образовавшееся новое построение немедленно становится основой для нового массового танца. Позы, отличающиеся подчеркнутой экспрессией, сменяют одна другую. Контрастом служат мгновения покоя. Тихо-тихо шествует, переступая со стула на стул танцовщица. Стулья становятся опорой для медленных

перегибов, наклонов, соскальзываний. В финале балета исчезают ковры, в глубине сцены темнеет провал, под ликующие звуки «Аллилуйи» люди парами, обнявшись, с торжественной и щемящей медлительностью движутся туда, во мрак. Но тьма не поглощает их: светлые формы, точно легкие тени блаженных душ начинают высвечиваться вдали. Это приятие неизбежного конца любого человеческого существования величественно и проникновенно. Оно воспринимается не как уход в небытие, но в вечность. На опустевшей сцене остаются стулья, как воспоминание об ушедших, а может быть в ожидании тех, кто придет.



Рис. 30. Сцена из спектакля Иржи Киллиана «Симфония псалмов»

К Стравинскому Киллиан вернулся вторично, показав нам «Свадебку» (1981). «Свадебка» отнюдь не изображение веселого крестьянского праздника. Это даже не ритуал, хотя в основу положен русский деревенский «свадебный чин». Музыка, пение (хоры и сольные арии), танец и пантомима призваны раскрыть изначально заключенный в старинном свадебном обряде сложный конгломерат эмоций и представлений. Он торжествен, так как подчинен издревле почитаемой традиции; он трагичен — ведь это похороны девичества и воли девической, он эротичен, так как включает заклинание здорового мужского начала, что сопровождается скоморошным шутовством. И, в конечном счете, он говорит о предопределенности судьбы двоих — Невесты и Жениха — предназначенных к продолжению рода.

Киллиан акцентирует именно драматическое начало «Свадебки». Как и в «Симфонии псалмов», оформление сцены и костюмы выполнены в блеклом колорите: это разные оттенки коричневатого, желтоватого, цвет небеленых холстов, и лишь в одежде родителей и сватов проглядывает ржаво-красный. Никаких этнографически уточняющих деталей или украшений — свободные платья (гладкий лиф, широкая юбка), свободные рубашки у мужчин — излюбленный наряд. Танец снова проникнут нервной, почти экстатической экспрессией, особенно в партии Невесты. Эта Невеста невольно вызывает в сознании другой образ Стравинского — Избранницу в «Весне священной». Она тоже целиком подвластна чужой воле, она тоже принесена в жертву тем инстинктивным силам, которые движут всем живым. Вся устремленная ввысь, Избранница по облику напоминает «баланчиновских» балерин: тонкое, почти бесплотное тело, удлиненные линии рук и ног, изящный изгиб шеи, увенчанной маленькой гордо посаженной головкой, лицо, простодушно серьезное, как бывает у детей, без тени кокетства. И в то же время редкая гибкость корпуса, ломкость линий, какая-то особая «истовость» танца, в который она кажется непроизвольно вовлеченной, и который становится танцем-выкриком, танцем-рыданьем, напоминая о других корнях, отличных от классического балета.

В финале спектакля уход новобрачных сопровождается торжественным гимном - заклинанием под мерные удары колокола. Неподвижно застыли погруженные в созерцание участники ритуала. В глубине сцены открывается каморка — спальня новобрачных. Жених и Невеста движутся туда медленным, почти погребальным шагом. Но свет впереди разгорается все ярче, и Невеста, робко прижимающаяся к юноше, вдруг поднимает голову и на каждый удар колокола резким движением, тревожно, вопрошающе, требовательно и, в то же время с возрастающей надеждой, заглядывает ему в лицо.

«Симфониетта» (1978) на музыку Яначека — гимн чешскому народу и родной природе. В балете удалось передать, говоря словами Гоголя, «сам дух народа». Широко распахнутый горизонт (только в лирических эпизодах он сужается до сравнительно узкой полосы на заднике, чтобы создать ощущение большей интимности), много света и воздуха, светлые одежды юношей и девушек в сочетании со звучанием духовых в оркестре, напоминающими то рог охотника, то дудку пастуха, рожают в сознании сельскую картину. Отказавшись от внешних проявлений национального, не только фабулы, но костюмов, характерных движений, манеры поведения, хореограф передал главное: ощущение близости земле, чувство людского единения, которые воодушевляют танец.

«Солдатскую мессу» (1980), написанную в конце 1930-х годов для хора города Гааги, Богуслав Мартину посвятил памяти чешского полка, юноши которого, отправленные на фронт в годы первой мировой войны,

погибли все как один в первом же бою. Музыка писалась и была исполнена, когда фашизм готовился раздуть в Европе новый пожар. Хореография Иржи Киллиана протягивает нить от трагедии прошлого в нашу современность.

Юноши стоят спиной к зрителям на фоне неба, прочеркнутого кровавой полосой, двенадцать солдат, которым суждено совершить великую жертву. Об этом говорит уже название музыки и балета. Месса — это олицетворение искупительной жертвы во имя человечества, во время которой душа благословляет все сущее. О том же рассказывает и танец. Эти юноши объединены чувством благодарности за данную им жизнь, любви к природе, друг к другу, но они знают, что их ждет гибель. Солдат вопрошает судьбу — неужели умереть суждено именно ему? Почему ему? Их мучение, их протест, их тоска, их подвиг составляют содержание спектакля. В нем не показаны злые силы, волею которых в финале все двенадцать лягут, как подкошенные, на землю, чтобы больше не встать. Киллиан только подводит нас к мысли, что мириться с этим нельзя.

В творчестве хореографа юмор занимает не последнее место. В его «Симфонии ре-мажор» (2 версии 1976 и 1981) на музыку Гайдна виртуозный танец остроумно пародирует штампы академического балета. Богат юмором также «Ритуальный шаг» (1983), в основу которого положены наблюдения над аборигенами Австралии и где большое место занимает имитирование повадок животных. Юмор и лирика сочетаются в опере Мориса Равеля «Дитя и волшебство» (1984), которую Киллиан изобретательно поставил силами танцовщиков, в то время как великолепно исполненные вокальные партии звучали в записи.

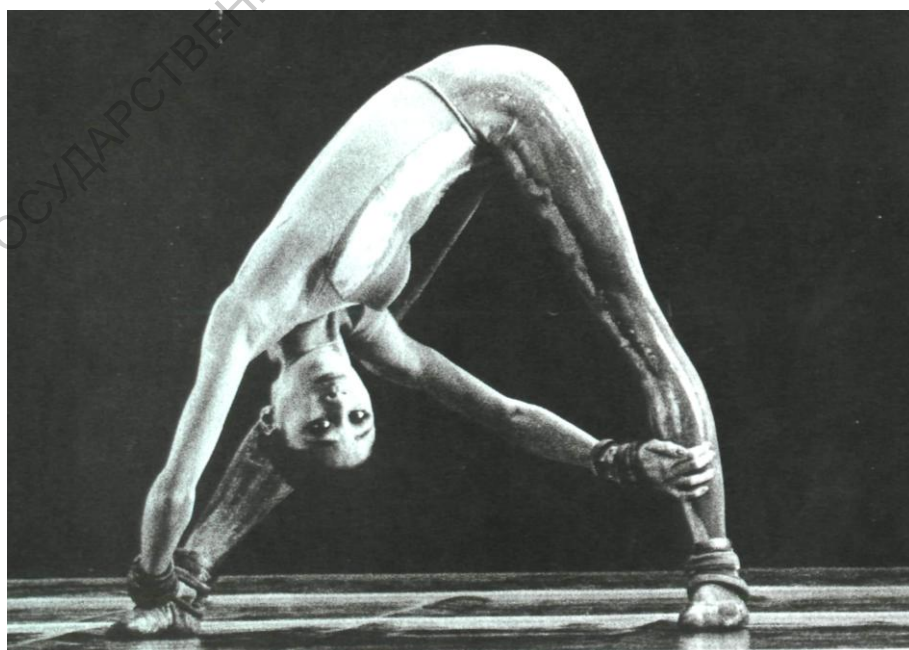


Рис. 31. Нора Кимбал в постановке Иржи Киллиана «Шаги по Луне»

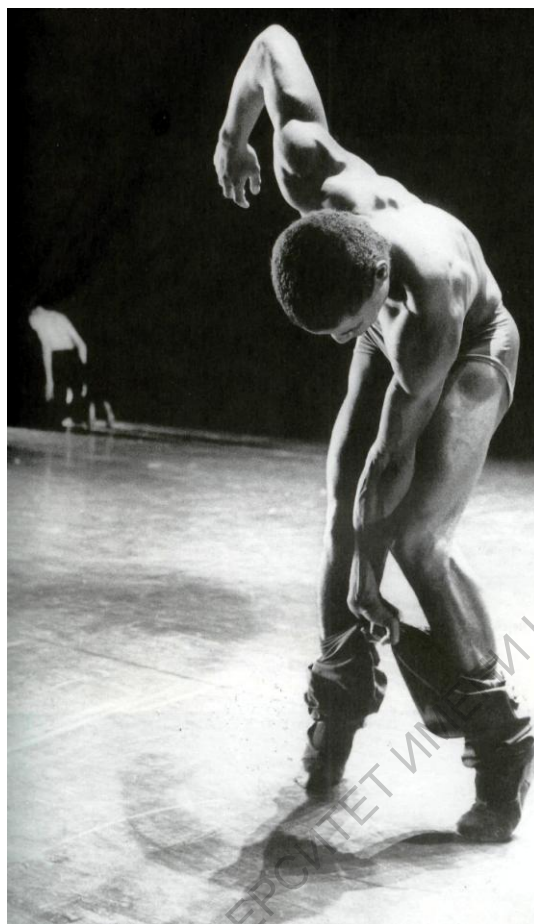


Рис. 32. Жан Эмиль в спектакле «Сарабанда» Иржи Киллиана

На сегодняшний день Иржи Киллиан – автор огромного количества спектаклей. Благодаря ему нидерландский театр танца превратился в один из ведущих театров современного балета в мире.

Контрольные вопросы:

1. Синтез каких танцевальных систем лежит в основе хореографического стиля Иржи Киллиана?
2. Музыку какого русского композитора и в каких своих балетах использовал Иржи Киллиан?
3. В чем причина того, что «Нидерландский театр танца» признан одним из ведущих театров современного балета?

2.1.7. Матс Эк (р.1945)

Матс Эк – крупнейший шведский хореограф, одна из культовых фигур балетного театра конца XX века. Хореографический язык этого балетмейстера не похож ни на какой другой из ныне существующих, или ранее существовавших. Многие хореографы, пленившись яркой

образностью балетов Матса Эка, пытаются ему подражать, но, как правило, безуспешно. Всемирно известные танцовщики мечтают станцевать в его балетах, но при внешней простоте и «антиклассичности», как иногда называют стиль Матса Эка, это удастся далеко не всем. Одним из существенных аспектов выдающегося таланта хореографа является то, что его многочасовые постановки с большим удовольствием и азартом смотрят люди, не являющиеся поклонниками балетного искусства. Возможно, что именно юмористический дар Матса Эка во многом этому способствует.



Рис. 33. Матс Эк на репетиции

Театральное искусство вошло в жизнь Матса Эка с момента его рождения. Его мать Биргит Кульберг – известный хореограф, последовательница Марты Грэхем и Курта Йосса, основательница шведского балетного театра «Кульберг балет». Отец Андерс Эк – крупнейший драматический актер. Сестра Матса Эка выбрала карьеру актрисы, брат стал танцовщиком. Сам Матс Эк изначально больше ориентировал свою жизнь на драматическое искусство, лишь время от времени по совету матери посещая балетные классы. После учебы драматическому искусству в Стокгольме Матс Эк увлекся театром марионеток, поставил на кукол драму Бюхнера «Войцек». Неординарный талант молодого человека оценил всемирно известный кинорежиссер Ингмар Бергман, у которого Матс работал в качестве ассистента.

Решающим этапом в судьбе Матса Эка стало то обстоятельство, что неожиданно для всех в 1973 году, когда Эку исполнилось 28 лет, он поступил в качестве исполнителя в балетную труппу своей матери. Не имея систематической подготовки, необходимой для высококлассного танцовщика, Матс, тем не менее, успешно выступал в характерно – гротесковых партиях.

Карьера хореографа Матса Эка началась, когда ему исполнилось 30 лет. Среди первых его работ постановка с участием драматических актеров под названием «Танец и остальное». Для актеров, никогда не проявлявших себя в искусстве танца, да и для самого Матса Эка это было весьма авантюристическим мероприятием, грозившем остаться лишь на уровне эксперимента. Эта работа представляла собой длительный процесс, в котором начинающий хореограф искал пути образного объяснения актерам, не имеющих понятия ни о названиях движений, ни о технике их исполнения, смысл каждого жеста и *pas*. Любое движение получало свое начало во внутреннем импульсе, рождалось от пережитого актером образа. Каждое *pas*, таким образом, становилось психологическим жестом, представляющим из себя маленькое, законченное произведение искусства. Хореограф не стремился добиться от актеров эмоциональной выразительности, а тем более красоты в исполнении движений. Все что «на показ», превращается в ложную красоту для хореографа, воспитанного на школе драматического искусства. Красота и выразительность никогда не найдут отклик в сердцах зрителей, став самоцелью. Истинная красота и привлекательность внутри, а не вовне. Спектакль «Танец и остальное» представляет собой пятнадцать драматических сцен вперемежку с десятком танцевальных номеров. Сюжетно не связанные друг с другом, они едины в своем общем замысле и по динамике драматургического развития дополняют друг друга. Актеров и танцовщиков хореограф объединил таким образом, что они исполняли танцевальные дуэты друг с другом. Зачастую актеры лучше понимали хореографа, и вернее следовали его требованиям, чем танцовщики. Матс Эк сумел подобрать лексику движений, которая была бы понятна, интересна и проста по технике исполнения для актеров драматического театра и находила отклик у зрителя, благодаря своей яркой образности. Этот изобразительный язык в дальнейшем лег в основу творческого почерка хореографа.

В балете «Святой Георгий и дракон», поставленном для «Кульберг балета», Матс Эк сам исполнял главную партию, а Принцессой была молодая Анна Лагуна, будущая жена хореографа. Значительный комический дар проявился уже в этом балете начинающего хореографа. Зрелище, поставленное отнюдь не в угоду приверженцам традиционных балетных представлений, вызвало много разногласий. Дракон в балете – подсознание персонажа, наполненное фрейдовскими комплексами,

прорывающимися адским пламенем из кипящего котла человеческой души.

Город Стокгольм, в котором живет и работает Матс Эк, не напрасно носит название Северной Венеции. Каждый, кто хоть немного знаком с этим городом, знает, что ему одновременно присущ жар и холод. То же самое можно сказать и о самом хореографе. При изобретении своего хореографического языка Матс Эк, казалось бы, использует все возможности человеческого восприятия: осязание, вкус, запах вплетаются в хореографический текст, рождают его так же естественно, как зримые человеческие движения. Каждой малейшей частице хореографической лексики хореографа присуще острое эмоциональное воздействие на зрителя на уровне ощущений и ярких ассоциаций.

Хореографический язык балетмейстера ярко индивидуален, всегда узнаваем по символическим излюбленным сочетаниям движений, ироничным контрапунктам, являя собой удачное сочетание классической хореографии, танца модерн, бытовых жестов, физиологически обусловленных телесных проявлений, выразительных актерских реакций.

В балете «Бернарда», поставленном в 1978 году, хореограф интерпретировал известную пьесу Гарсия Лорки «Дом Бернарды Альбы», рассказывающую о том, как система репрессивных механизмов общества превращает жизнь женщин испанской деревушки в трагедию. Саму Бернарду, властную женщину, воплощающую в себе неодолимую силу порядка, граничащую с тиранией, Матс Эк поставил для танцовщика Люка Боуи. Этим хореограф выразил свой взгляд на взаимоотношения полов, в определенных условиях заимствующих черты друг друга. Мужское и женское начало, развиваясь в неестественных условиях противоположного пола, приобретают извращенные, доведенные до абсурда формы.

В этом раннем балете начал складываться хореографический почерк балетмейстера. Стиль, не закодированный в символах и театральных штампах.

Хореографический язык, временами чрезвычайно прямолинейный – что вы видите, то хореограф и имеет в виду. Эмоциональная выразительность танцовщиков рождалась из лексических основ движения. Усиление выразительности формами движений в данном балете позволило обострить ощущение ужаса и негодования в зрительском восприятии. Это бунт против власти и насилия в доме, который одновременно является приютом, тюрьмой и монастырем для его обитателей.

Свои крупнейшие «ключевые балеты» Матс Эк поставил на материале классических шедевров балетного театра XIX века. Он предложил самостоятельные версии «Жизели»(1982), «Лебединого озера» (1987), «Спящей красавицы» (1996), «Кармен» (1992).

Балеты классического наследия всегда волновали и привлекали балетмейстера. Важные вопросы жизни и смерти, добра и зла, ревности и

зависти решались в этих произведениях всегда однозначно с помощью знакомых всем с детства сюжетов и образов. Когда хореограф смог расставить новые акценты, пересмотреть устоявшиеся каноны, эти сюжеты заговорили на ярком современном языке. К этим произведениям он приступил, будучи сложившимся режиссером и хореографом. В своей интерпретации классических балетов Матс Эк оставил без изменений основные направления сюжетных линий, а также музыку спектаклей.

По словам самого хореографа, сильное впечатление от классического балета он получил, когда ему было двадцать четыре года на спектакле «Жизель» с Натальей Макаровой в главной партии. Воздействие спектакля оказалось двояко. Молодой постановщик увидел прекрасную историю с богатейшим музыкально - режиссерским материалом, но переполненную в традиционном варианте штампами и банальными клише. Обратившись к этой сказке, Матс Эк попытался обработать скрытый, не использованный ранее материал, содержащийся в ней. Для начала хореограф изучил, как все эти балетные спектакли скроены и сконструированы, а затем попытался найти к ним свой подход. В интерпретации Матса Эка второй акт балета «Жизель» происходит не в сказочном мертвом царстве виллис, а в психиатрической лечебнице. Наивная деревенская девушка, пережившая первую любовь и предательство, цепляется за свою болезнь, как за единственное оправдание рухнувших идеалов. Невозможность дальнейшего продолжения жизни у хореографа выражается в расставании с общепринятыми ее нормами и уходом в искаженную форму сознания.

«Жизель» Матса Эка всколыхнула мировое балетное искусство и открыла новую страницу в истории хореографии. Сочетание ясных, общедоступных, ярко ассоциативных движений с высокими техническими и драматическими возможностями исполнителей не могло не найти живой отклик у зрителей.

В своем творчестве Матс Эк открывает новые стороны мужских и женских характеров, а также взаимоотношений полов. Его взгляд отличен от традиций, свойственных классическому балетному искусству. Отношения людей между собой, далеко не всегда гладкие и ровные, их пороки и низменные стремления хореограф преподносит выпукло и откровенно. Порой это звучит как вызов, обличающий многое в укладе современной жизни. Возможно, именно поэтому в некоторых кругах имя Матса Эка имеет скандальную репутацию. К примеру, имел место инцидент, когда в Английском Королевском балете уволили художественного руководителя, позволившего взять в репертуар спектакль Матса Эка «Кармен».

Матс Эк не только обличает, он и воспеваает многие человеческие качества. Так, по его мнению, в сказочных балетах сильно занижены возможности женщины, не смотря на огромный внутренний потенциал. В традиции классического балета женское начало ассоциировалось с чем-то

возвышенным, эфемерным и хрупким, оставаясь неизменным с эпохи романтизма. Хореограф попытался побороться и с этими устоями.

Если в «Жизели» Матса Эка отношения между мужчиной и женщиной были представлены с точки зрения женщины, то в «Лебедином озере» в центре внимания подвергшийся психологической интерпретации образ Зигфрида. Принц, даже став взрослым, остался тем же ребенком, которым был когда-то. Сталкиваясь с жизнью, этот большой ребенок не выдерживает прессинга со стороны матери и подруги и дезертирует в мир грез и мечтаний, не имея возможности выразить свой протест по-другому.

В постановке балета «Кармен» Матс Эк решил выйти за рамки тех ожиданий, которые сложившаяся культурная традиция всегда связывала с образом Кармен. Обратившись к первоисточникам, хореограф нашел разные портреты этой героини в новелле Мериме и в опере Бизе. У Мериме это демон в женском облике, воровка и коварная соблазнительница. В трактовке Бизе этот образ скорее выступает в роли жертвы, отважившейся наперекор жизненным условностям бороться за свою свободу, следовать своей собственной судьбе. Матс Эк решил, соединив эти черты, создать образ эмансипированной особы, которую нельзя осуждать, но также нельзя и любить ею. Роковая женщина, чувственная соблазнительница у Матса Эка превратилась в особу с мужскими чертами характера, выстраивающую жизнь по своим собственным критериям, не утруждая себя заботой о нормах и условностях поведения в обществе. По мысли хореографа можно идти и по этому пути, что мы часто наблюдаем в современной жизни. Вопрос, насколько это приемлемо для каждого из нас, остается открытым. Существующая демократия и свобода нашего общества налагает на каждого еще большую ответственность, когда мы находимся в ситуации выбора. Возмездие же не заставит себя долго ждать и приходит обычно с той стороны, откуда его и не ожидаешь.

«Спящая красавица» принесла хореографу в 2006 году престижную международную премию «Бенуа де ла данс» в номинации «За жизнь в искусстве». По словам самого Матса Эка «Спящая красавица» ожила для него, когда он смог связать волшебную сказку с одной из проблем сегодняшнего дня. Ключом к решению сюжетной линии спектакля хореографу послужили слова из сказки Шарля Перро «укол» и «сон». На них в сказке строится вся история о прекрасной принцессе. Разгадав эти понятия в контексте нынешних насущных проблем, балетмейстер решил рассказать о молодой девушке, приобщившейся к наркотикам. Жгучее желание подростка поскорее обрести самостоятельность, как можно быстрее выйти из-под родительского контроля исполняется в полной мере. Со свойственной молодости открытостью и восприимчивостью юная девушка с восторгом погружается в водоворот взрослой жизни. В каждом новом своем избраннике она видит того самого единственного,

настоящего, сказочного принца. Но жизнь расставляет свои акценты. Незрелые души молодых людей, рано обретшие свободу, также рано сталкиваются с жестоким разочарованием. В балете Матса Эка все-таки находится настоящий «принц», спасающий девушку от наркотической зависимости, полюбивший ее глубоко и преданно. В реальной жизни у подобных историй чаще случается не столь оптимистичный финал.

В 1993 году Матс Эк отказался от должности балетмейстера «Кульберг балета», которую занимал с 1985 года. В настоящее время он осуществляет драматические, оперные и балетные постановки. Будучи «свободным художником» Матс Эк имеет возможность выбирать по своему усмотрению самые интересные из предложенных ему проектов. Творчество этого талантливого постановщика никого не может оставить равнодушным. Даже скептически настроенные критики находят в нем богатый материал для рассуждений и мировоззренческих умозаключений. Крупнейшие балетные театры мира ведут переговоры с хореографом о постановке его спектаклей на своих сценах. К сожалению, чрезмерно занятый и не нуждающийся в дополнительных оvationах хореограф не может ответить на все просьбы. Так что многим из нас остается открывать для себя художественный мир Матса Эка, довольствуясь редкими, передаваемыми из рук в руки записями.

Контрольные вопросы:

1. На чем основана выразительность танцевальной лексики Матса Эка?
2. В чем особенность постановок балетов Матса Эка, основанных на спектаклях классического наследия XIX века?
3. Какие творческие задачи ставил перед собой балетмейстер, интерпретируя известные постановки классических балетов?
4. Какими средствами удалось хореографу Матсу Эку затронуть в своих произведениях насущные проблемы сегодняшнего дня?
5. В какой период времени и благодаря чему закончилось противостояние таких танцевальных систем как классический танец и танец модерн?
6. Синтез каких танцевальных направлений и художественных течений прослеживается в танцевальном искусстве постмодерна?
7. Какие основополагающие характерные черты свойственны искусству постмодерновых танцевальных направлений?

2.2. КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XX ВЕКА

Эпоха танца модерн со всеми своими открытиями, поисками и противоречиями положила начало такому интересному явлению в искусстве хореографии как контактная импровизация.

Контактная импровизация — это деятельность, родственная со знакомыми нам дуэтными формами, такими как борьба, восточные искусства и танец, охватывающая диапазон движений от спокойных и без усилий до высоко атлетических. В процессе участвуют, как правило, двое или несколько пар танцовщиков. Они ведут своего рода диалог способом расслабленного, постоянно осознаваемого и предугадываемого движения, находящегося в потоке. Основа в том, что танцоры остаются в физическом контакте, взаимно поддерживающем и инновационном, медитируя над физическими законами: гравитацией, импульсом, инерцией и трением, относящимися к их массе. Они стремятся не достигнуть результата, а скорее встретиться с постоянно изменяющейся физической реальностью, соответствующей расположению и энергии.

Импровизация — (от лат. «непредвиденный», «внезапный», «неожиданный») — характерна тем, что сочинение произведения происходит непосредственно в процессе его исполнения, а не предваряет этот процесс.

Специфика импровизации, как активного вида творчества заключается в том, что исполнитель, передавая в танце своё индивидуальное отношение к музыке, её образу, мелодии и ритмике, никого не копирует, а создаёт новый продукт творчества.

Философская концепция танца модерн была подготовлена — с одной стороны, импрессионизмом в живописи, с другой — философией Ницше и Бергсона, которая утверждает, что самыми ценными являются такие человеческие качества, как спонтанность, творчество, импровизация, «поток». От «потока сознания» — термина, популярного в философии и психологии начала XX века, — недалеко и до «потока движения» — качества, которое особенно ценили создатели свободного танца. Они подчеркивали важность текучести движений, их «дыхательности» — ведь дыхание, как и жизнь, непрерывно. Другим ценным атрибутом в философии жизни, витализме, считалась целостность — холизм, философия целостности, проникла в такие области, как биология и психология, не говоря уже об искусстве. Свободный танец также подчеркивает важность целостности движений. Можно проследить и другие случаи влияния философии этого времени на танец модерн. Возможно и обратное — найти отражение свободного танца в работах интеллектуалов того времени.

Танец часто называют воплощенной (во плоти) философией, помещенной в тело. Выдающийся хореограф танца модерн Мерс Каннингхем говорил: «Я не более философичен, чем мои ноги».

В свободном танце речь идет об освобождении от условностей - будь-то строго кодифицированная балетная техника или пуританские запреты на выражение эмоций, на наготу и пр. Именно это имеется в виду под отказом от «искусственных» и «возвращению» к «естественным» движениям, что ставила во главу угла своего искусства великая Айседора Дункан. Однако, очевидно, что нетронутого культурой тела человека не существует: движения всегда окультурены, а танец - в том числе, «пляска дикарей» - один из наиболее выразительных продуктов культуры.

Как и идея естественности в целом, «естественное движение» - это тоже определенная концепция. Как мы видели, в разное время и у разных авторов образцом такого движения выступали: архаика или античность - у Дельсарта, Дункан и Далькроза; повседневные функциональные движения - например, у Марты Грэхем; движения, основанные на природной координации, построенные по законам биомеханики, физиологичные - в гимнастике Боды и Алексеевой; наконец, аутентичные движения, идущие из глубин бессознательного - в танце - двигательной терапии. Свободный танец поэтому искусственен в той же мере, в какой «искусственно» все искусство. Сама его «естественность», конечно же, результат искусности танцоров. Ярлык «естественный», кроме отсылки к определенной идеологии и концепции движений, служит еще и для того, чтобы не потерять отличия свободного танца, с одной стороны, от балета, а с другой - от экспериментов танца эпохи постмодерн.

Явление контактной импровизации было основано американским танцором Стивом Пакстоном, работавшим ранее в стиле модерн с хореографом – реформатором Мерсом Каннингхемом. Основополагающие идеи Мерса Каннингхэма, по мнению специалистов, открыли новый способ танцевать и новый способ видеть танец. Эта революция в танце сходна с той, что Пикассо и кубисты произвели в живописи. Новыми принципами Каннингхэма, которые взял на вооружение Стив Пакстон, были следующие:

- танец не должен иметь никакого сюжета,
- танец не должен ничего “выражать”,
- содержанием танца должен быть сам танец, если он о чем и рассказывает, так это о теле танцующего человека,
- танец не зависит от музыки и музыка от танца,
- случайность (“chance”) определяет создание танца на всех его уровнях. Случай, случайность открывают путь к свободе, неожиданным находкам, как в отношении самого движения, так и их последовательности.

Танец приобретает совершенно неожиданный характер из-за необычного сочетания положений частей тела, необычной скорости, необычного ракурса. Рушатся все привычные представления о пространстве и времени. Случай вводит, по утверждению Каннингхэма, в “мир, стоящий за пределами воображения”.

В январе 1972 года, Стив Пакстон показал работу, в которой он и еще 11 танцоров, в течение 10 минут непрерывно сталкивались, валялись, прыгали и бросали друг друга. Эта работа была названа “Magnesium” (Магний).

В июне 1972 Стив собрал 15 хороших танцоров обоего пола, которые обучались у него год или два, для исследования принципов и возможностей коммуникации выявленных в «Magnesium». Первая неделя была проведена в репетициях. Во время второй, по пять часов в день, они публично демонстрировали рабочий процесс. Были найдены упражнения для развития ощущений связанных с полетом, поддержками и развития навыков владения этими экстремальными формами. Требуемая для этого физическая сила изыскивалась в результате «правильных», то есть наилегчайших рефлекторных действий, связанных скорее с внутренними ощущениями, чем с внешней формой. В этих обстоятельствах ранее заученная техника движения скорее мешала, чем помогала достичь требуемого.

Это была идея, для которой было необходимо как минимум два человека. Это не было ни борьбой, ни бальным танцем, хотя и содержало некоторые элементы, которые напоминали обо всем этом. Эта работа - исследование способности сознания слиться с телом в настоящем моменте, способности сознания оставаться «здесь и сейчас» при непрерывном изменении внешних условий.

Исследование развилось в новый технический подход, требующий работы как непосредственно с физическим телом, так и с мыслительным процессом, воображением. Эта новая работа нуждалась в собственном названии, чтобы можно было сослаться на него без нежелательных параллелей. Новая форма была названа контактной импровизацией.

В начале 1973 Стив Пакстон, Курт Сиддал, Нэнси Старк Смит, Нита Литтл и Карен Радлер совершили путешествие по Западному Побережью Америки, проводя мастер-классы по контактной импровизации и организуя выступления. Атмосфера выступлений была неформальной: без музыки, специального освещения и костюмов, в окружении зрителей.

Контактная импровизация оформилась в самостоятельный танцевальный стиль, сочетающий в себе естественность, простоту формы и богатство эмоционального содержания. Этот танец - прежде всего общение партнеров друг с другом на языке тела, приводящее к совместным переживаниям и открытиям. В процессе танца два человека двигаются

вместе, в соприкосновении, поддерживая спонтанный невербальный диалог на основании своих кинестетических ощущений, то есть сконцентрировав внимание на тончайших изменениях и переносах веса и инерции — своих и партнера, — на поиске взаимной опоры и баланса. Они импровизируют, общаясь на языке прикосновений, вращаются, взлетают и прыгают друг на друга, используя все поверхности тела для поддержки собственного веса и веса партнера, при этом сохраняя мягкость и бережное отношение друг к другу, чутко прислушиваясь к настрою партнера. Танец направляется желанием партнеров сохранять или не сохранять физический контакт и продолжать поиск взаимной опоры.

Партнеры не знают заранее, куда приведет их движение. По мере осознания ощущений веса, инерции и баланса они учатся расслабляться, освобождаться от лишнего мышечного напряжения и отказываться от намерений и установок, противоречащих естественному ходу вещей. Важно не обдумывать, интерпретировать или анализировать свой танец, но исследовать с партнёром возможности совместного творчества, раскрывая естественные двигательные возможности тела и получая от этого удовольствие.

Контактная импровизация опирается на принципы гуманистического направления психологии:

- принятие уникальности и неповторимости каждой личности и её права на самовыражение,
- стремление к открытому и непосредственному контакту между людьми,
- важность чувственного переживания «здесь и теперь», а не анализа, переживания, возникающего в процессе реальных межличностных взаимоотношений, искреннего и пробуждающего чувства диалога.

Участники контактной импровизации на основе своих физических ощущений и переживаний учатся чувствовать, т.е. постигать без помощи слов и абстрактных понятий, а просто с помощью тела и собственных эмоций, как разные, по-своему уникальные люди могут быть вместе, не мешая, не ущемляя, но, радуясь, индивидуальной неповторимости друг друга.

Немаловажно, что эти универсальные навыки контакта приобретаются в безопасной форме совместного творчества — танца. Ведь эмоции, выражаемые опосредованно, через танец, лишаются своей возможной разрушительной силы как для личности, так и для контакта. Более того, положительные эмоции, возникающие в процессе танца благодаря свободному движению, раскрепощению, живому контакту, возможности самовыражения, создают сильную мотивацию для творческих экспериментов с использованием принципов контактной импровизации в повседневном общении.

Контактная импровизация — это не психотерапевтическая и не коррекционная техника, так как она не преследует целей лечения, исправления человека (вроде снятия «мышечной брони» в телесно-ориентированной психотерапии), но, принимая его таким, какой он есть, и, не заставляя осознавать-анализировать свои особенности, обучает навыкам межличностного общения.

Техника контактной импровизации основана на следующих принципах:

- *Движение следует за смещением точки контакта между телами партнеров.* Преобладают движения, связанные с прикосновением двух тел, поиском взаимных пространственных территорий при взаимодействии с весом партнера. Танец направляется ощущениями партнеров, их намерением сохранять или не сохранять физический контакт и продолжать поиск взаимной опоры.
- *Чувствовать кожей.* Почти постоянный физический контакт между партнерами направлен на использование всей поверхности тела для поддержки собственного веса и веса партнера.
- *Перетекание.* Внимание направлено на сегментацию тела и движение одновременно в нескольких направлениях. Последовательное включение частей тела в сочетании с их посылом в нескольких различных направлениях. Постоянное смещение веса на соседние сегменты расширяет возможности импровизации и смягчает падение и перекаты. Сегментация тела и множественность направлений создают эффект “суставчатости” движения. В отличие от традиционных техник танца модерн, где так же используются подобные приемы, но акцент делается на одном направлении или простой противофазе, в контактной импровизации часто используется свободный поток инерции вне жесткого контроля.
- *Использование сферического пространства (360 градусов).* Трехмерные траектории в пространстве, спиральные, искривленные округлые линии тела. Эти траектории тесно связаны с физическими задачами поднятия веса и падений с минимальными усилиями. Подъем по дуге требует меньше мышечных усилий, а падение по дуге уменьшает удар.
- *Ощущение движения изнутри.* Ориентация и внимание на внутреннем пространстве тела. Вторичное внимание на форме тела в пространстве. Контактные импровизаторы большую часть времени проводят, концентрируя внимание внутри тела с целью восприятия тончайших изменений веса и обеспечения безопасности себя и партнера. Мастера, для которых восприятие

гравитации стало частью их натуры, могут чаще, чем начинающие, сознательно проецировать свое тело в пространстве.

- *Следование за инерцией весом и потоком движения* Свободный, набирающий силу поток движения в сочетании с попеременным активным и пассивным использованием веса. Контактные импровизаторы часто подчеркивают важность непрерывности движения, когда заранее неизвестно, куда оно может привести их. Они могут активно тянуть, толкать или поднимать партнера, следуя порыву энергии или пассивно позволять инерции увлекать их.
- *Танцор - обычный человек*. Принятие поведенческого или естественного положения вещей. Контактные импровизаторы, как правило, избегают движений, четко идентифицируемых с традиционными движениями танца и не делают различий между повседневными и танцевальными. Они поправляют одежду, смеются, кашляют, причесываются, если это необходимо, прямо на сцене, как правило, не смотря на зрителей.
- *Позволить танцу случиться*. Хореографические структуры, организованные в последовательность дуэтов, иногда трио или большие группы и почти непрерывное физическое взаимодействие танцоров. Такие элементы хореографии, как организация пространства, выбор темы движения, использование драматических жестов очень редко используется намеренно. Но хореографические формы все же возникают из динамики смены участников и неизбежно возникающих настроений и состояний в процессе импровизации.
- *Подразумеваемое присутствие зрителей*. Сознательная неформальность презентации, в форме практических мастер-классов или джем-сейшенов, приближенность к аудитории, сидящей обычно в кругу, без формально обозначенной сцены. Особенно в ранние годы танец контактной импровизации уже происходил, когда зрители только входили в зал, так что начало представления было неопределенным. Во время выступлений чаще всего отсутствует специальный сценический свет, декорации, мизансцены, костюмы.
- *Каждый одинаково важен*. Отсутствие внешних знаков различия между танцорами, таких, как порядок выхода, продолжительность танца, костюм. Качество движения в контактной импровизации усиливает этот эффект.

Методологическую основу некоторых современных направлений танца трудно передать словами. Пол Тейлор, американский хореограф танца модерн, однажды сказал: «Хореография — это очень просто: я прошу танцоров импровизировать, и когда я вижу что-то, что мне

нравится, я прошу повторить их это». Для многих хореографов импровизация действительно является отправной точкой в создании хореографии. У импровизации есть словарное значение: «из этого момента» (from the moment). И поскольку ни один момент не похож на другой, невозможно увидеть ту же самую импровизацию вновь. Она существует только в «изменяющемся настоящем». Хореография же означает совсем иное. Определяя хореографию как «запись танца», предполагается, что она может быть сохранена для будущего, поэтому «записанный танец» можно увидеть еще один или сколько угодно раз.

Контактная импровизация, помимо театрализованного выступления, может быть ещё и тренингом, обучающим навыкам межличностного общения, чуткому и уважительному отношению к контакту с другим человеком как к продукту совместного творчества. Участники тренинга приобретают универсальные навыки творческого подхода к любой коммуникации, учатся слушать себя и другого человека, чувствовать и бережно относиться к собственным и чужим границам, стремиться к взаимной опоре как основе отношений — и всё это в наиболее наглядной, постигаемой на уровне физических ощущений и приятной форме танца — спонтанного невербального диалога.

В течение последних десяти лет, особенно в нашей стране, интерес к контактной импровизации ощутимо вырос. Он произошел благодаря одаренным танцовщикам и хореографам, хорошо знающим, что они делают. Они понимают, что мгновенная композиция сложна и опасна в театральном смысле. Поэтому плохая танцевальная импровизация — это ужасный опыт, для всех, кто в нее вовлечен, и особенно для зрителей. Наградой же за хорошее выступление становится удовольствие от уникального совместного опыта творчества, соединенного с чувством, что каждый оказался в нужное время в нужном месте.

Контрольные вопросы:

1. Какие физические явления используют в своей практике мастера контактной импровизации?
2. Какие принципы танца модерн легли в основу контактной импровизации?
3. Какие реформаторские идеи Мерса Каннингхэма взяли на вооружение основоположники контактной импровизации?
4. В чем методологическая основа контактной импровизации?

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Ankle	- от англ. – лодыжка.
Ankle – joint	- от англ. – голеностопный сустав.
Arch	- от англ. – арка. Прогиб торса назад.
Backward	- направление назад, перемещение назад (движение спиной вперед).
Body roll	- скручивание тела за счет изгиба позвоночника вперед и в сторону.
Bounce	- трамплинное покачивание вверх – вниз, происходящее за счет сгибания и разгибания коленей.
Bruch	- от англ. – щетка. Скольжение вытянутой в колене ноги по полу в любое направление, от себя и к себе, аналог <i>battment tendu</i> в классическом танце.
Coccyx	- от англ. – копчик. Положение сидя на копчике, при котором, сомкнутые и согнутые в коленях ноги подняты в воздух, голени параллельно полу, спина в прямом положении немного отклонена назад.
Catch step	- движение, заключающееся в переносе тяжести корпуса с одной ноги на другую через небольшое сгибание коленей, обычно выполняется по II и IV позициям ног.
Chest	- от англ. – грудная клетка.
Compass turn	- вращение на одной ноге, в то время, как другая с вытянутым коленом и стопой очерчивает круг по полу или в воздухе.
Contemporary	от англ.- современный, одно из направлений постмодерна.
Contraction	- сжатие в районе солнечного сплетения и нижних ребер. Исполняется на выдохе; захватывает область от копчика до лопаток; позвоночник в указанных местах округляется и оттягивается назад.
Cork – screw turn	- штопорные повороты, во время исполнения которых понижается или повышается уровень вращения.
Crown	- от англ. – макушка.
Curl	- от англ. – завиток, виться. Завиваться в спираль.
Curve	- изгиб верхней части позвоночника (до «солнечного сплетения») вперед и в сторону.
Deep body bend	- наклон торса вперед ниже 90°, сохраняя прямую линию позвоночника и рук.
Drop	- от англ. – капля, падение. Сброс предельно расслабленного тела вперед или в сторону из положения стоя.
Flat back	- наклон вперед или в сторону на 90° с прямым

	позвоночником.
Flat hand	- положение, при котором кисть руки вытянута в длину и образует с предплечьем одну линию.
Flat step	- шаг, при котором вся стопа сразу опускается в пол.
Flex	- сокращенная стопа или кисть руки, образующая угол 90°.
Forward	- направление вперед, перемещение вперед.
Frog – position	- положение сидя, при котором согнутые в коленях ноги раскрыты максимально к полу, сокращенные или вытянутые стопы касаются друг друга подошвами или пальцами. Более распространенное название «лягушка».
Hand	- от англ. – кисть руки.
Head	- от англ. – голова.
High release	- движение, состоящее из сильного расширения и подъема грудной клетки наверх за счет глубокого вдоха, подбородок сильно приподнимается, шейный и верхний отдел позвоночника немного отклоняется назад.
Hinge	- от англ. – петля. Неустойчивое положение тела, заканчивающееся падением или неизбежным переходом в другое движение или положение, выполняется как правило на полупальцах и согнутых коленях с отклонением корпуса назад.
Hip lift	- подъем одного бедра вверх.
Hips	- от англ. – бедра.
Hop	- прыжок с одной ноги на ту же ногу или на обе ноги.
In – positions	- все позиции ног на полу, при которых стопы завернуты внутрь.
Jazz hand	- положение кисти, при котором пальцы широко разведены.
Jazz split	- положение сидя на полу, при котором одна нога вытянута вперед, другая сзади согнута.
Jelly roll	- мелкое движение бедер вокруг вертикальной оси, создающее эффект сотрясения ягодичных и бедренных мышц.
Jerk position	- позиция рук, при которой сильно согнутые в локтях руки отведены назад, предплечье и кисть образуют одну линию; ладонь, как правило, повернута наверх.
Jump	- прыжок с двух ног на две, соответствующий temps sauté классического танца.
Kick	- от англ. – дословный перевод – пинок. Бросок ноги через согнутое колено вперед или в сторону на высоту 45° и 90°.
Knee	- от англ. – колено.
Kneel	- положение стоя на коленях.
Lay out	- положение, при котором рабочая нога, поднятая на 90° назад или в сторону, составляет с корпусом одну линию,

т.е. корпус в прямом положении отклоняется в противоположную ногу сторону до положения параллельно полу.

Leading

- от англ. – ведущий, направляющий. Эту функцию может принимать на себя любая часть тела.

Leap

- прыжок с одной ноги на другую с продвижением вперед или в сторону.

Leg

- от англ. – нога.

Limber

- разновидность наклона назад, при котором колени сильно сгибаются, бедра максимально подаются вперед. Перед тем, как исполнитель ляжет спиной на пол, первыми касаются пола плечи и сильно согнутые колени.

Lower

- от англ. – понижать, ослаблять (напряжение).

Lug

- от англ. – тащить, волочить.

Over curves

- сильные перегибы корпуса во всех отделах позвоночника.

Out - positions

- все позиции ног на полу, при которых стопы выворотные.

Parallel

- все позиции ног на полу, при которых стопы параллельны друг другу.

Point

- вытянутое положение стопы и пальцев ног.

Pose

- позыровка, фиксация положения тела на определенное время.

Prance

- от англ. дословно – становиться на дыбы, важничать. Движение, состоящее из поочередной смены опорной ноги, в то время как другая приобретает положение вытянутого носка чуть впереди опорной.

Prone

- положение лежа на животе.

Release

- от англ. дословно – освобождение. Расширение и подъем грудной клетки наверх за счет глубокого вдоха.

Rib

- от англ. – ребро.

Rise

- подъем, повышение всего тела целиком или отдельных его частей.

Roll down

- поэтапное скручивание позвоночника, начиная с шейного отдела по направлению сверху вниз.

Roll up

- раскручивание позвоночника снизу вверх, начиная с поясничного отдела.

Shimmy

- спиральное, закручивающееся движение бедер.

Side stretch

- боковое растяжение корпуса за счет наклона направо или налево.

Side contraction

- боковое сжатие верхней части корпуса в районе ребер.

Sideward

- направление в сторону, движение в сторону.

Slide

- скользящий шаг в любое направление, при котором стопа практически не отрывается от пола, что достигается за счет

	согнутых в коленях ног.
Spiral	- поворот позвоночника от талии и ниже при условии неподвижного верха корпуса.
Spine	- от англ. — позвоночный столб.
Square	- шаги по квадрату.
Stand	- от англ. — стоять, вставать.
State	- положение стоя.
Step ball change	- три шага с переступанием на plie по IV позиции, заканчивающиеся сменой опорной ноги.
Stretch	- от англ. — растягивать. Любые упражнения на растяжение связок и мышц.
Sundry	- смещение шейных позвонков в горизонтальной плоскости без наклона и поворота головы.
Supine	- положение лежа на спине.
Swing	- прием раскачивания, используется для любой части тела.
Thrust	- резкий рывок какого либо центра тела в любом направлении.
Tilt	- от англ. — наклон. Положение, при котором корпус отклоняется от вертикального положения, обе ноги могут стоять на полу, или рабочая нога открывается в противоположном наклону корпуса направлении.
Tipsy	- неустойчивое движение, потеря равновесия.
Tiptoe	- от англ. — кончики пальцев ног, цыпочки. Положение на полупальцах.
Touch	- подведение рабочей ноги к опорной без переноса на нее тяжести корпуса.
Trail	- от англ. — тропинка, след. Двигаться след в след, повторять движение.
Triplet	- три длинных шага с продвижением в любое направление, два из которых на полупальцах и третий на plie. Может исполняться en tournant.
Transition	- переход из одной позиции в другую.
Twist	- разворот корпуса вправо и влево при неподвижных бедрах.
Upward	- направленный вверх, выше.
Walks	- шаги, ходьба.
Wave	- от англ. — волна. Волнообразное движение корпуса или отдельных его частей.

ПЕРЕЧЕНЬ РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов, Г. Явление современного танца [Текст] /Г. Абрамов //Петербургский театральный журнал. – СПб, 2002. – №32.
2. Азбука танцев [Текст] /Авт.-сост. Е.В. Динин, Д.А. Ермаков, О.В. Иванникова. – М.: АСТ; Сталкер, 2005.
3. Бежар Морис. В чьей жизни. Мемуары [Текст] /Морис Бежар. – М.: АО «Русская Творческая Палата», 1998.
4. Бежар Морис. Мгновение в жизни другого. Мемуары [Текст] /Морис Бежар. – М.: АО «Русская Творческая Палата», 1998.
5. Вейс, Г. История культуры народов мира. Прекрасная эпоха. Европа XIX – XX вв. По материалам публикаций журналов «Модный свет», «Модный курьер» и «Живописное обозрение» конца XIX- начала XX вв. [Текст] /Герман Вейс. – М.: Изд-во Эксмо, 2005.
6. Виолле-ле-Дюк, Э.Э. Жизнь и развлечения в середине века [Текст] /Э.Э. Виолле-ле-Дюк. – СПб.: Евразия, 1999.
7. Гаевский, В.М. Дивертисмент [Текст] /В.М. Гаевский. – М.: Искусство, 1981.
8. Гиршон А. Танец как метафора и не только [Текст] /А. Гиршон. – <http://www.ipd.ru/>, 2002.
9. Гиршон, А. Импровизация и хореография [Текст] /А. Гиршон. – <http://www.ipd.ru/>, 2002.
10. Говард (Ховард), Г. Техника европейских танцев [Текст] /Говард Гай. – М.: Артис, 2003.
11. Готовский, Е. От бедного театра к искусству – проводнику [Текст] /Е. Готовский. – М., 2003.
12. Карасев, О. Морис Бежар [Текст] /О. Карасев //Советский балет: научно-теоретический и критико-публицистический иллюстрированный журнал Министерства культуры СССР. – М.: Известия, 1988. – №1.
13. Комаров, Г. Марта Грэхем [Текст] /Г. Комаров //Советский балет: научно-теоретический и критико-публицистический иллюстрированный журнал Министерства культуры СССР. – М.: Известия, 1984. – №6.

14. Никитин, В. Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика [Текст] /В. Никитин. – М.: Издательство ГИТИС, 2000.
15. Озджевиз, Е.Л. Методические указания по изучению дисциплины «Мастерство режиссёра» (уч.-метод.пособие) [Электронный ресурс] Саратов : [б. и.], 2011. - 8 с. - Б. ц. http://library.sgu.ru/uch_lit/365.pdf
16. Озджевиз, Е.Л. Методические указания по изучению дисциплины «Основы актерского мастерства и режиссуры в танце» (уч.-метод.пособие) [Электронный ресурс] Саратов : [б. и.], 2011. - 14 с. - Б. ц. УДК [793.3\(072.8\)](http://library.sgu.ru/uch_lit/365.pdf) http://library.sgu.ru/uch_lit/365.pdf
17. Озджевиз, Е.Л. Методические указания по изучению дисциплины «Теоретические основы подготовки хореографа» (уч.-метод.пособие) [Электронный ресурс] Саратов : [б. и.], 2011. - 10 с. - Б. ц. http://library.sgu.ru/uch_lit/365.pdf
18. Озджевиз, Е.Л. Методические указания по изучению дисциплины «Трюковые элементы танца модерн» (уч.-метод.пособие) [Электронный ресурс] Саратов : [б. и.], 2011. - 11 с. - Б. ц. УДК [793.3\(072.8\)](http://library.sgu.ru/uch_lit/422.pdf) http://library.sgu.ru/uch_lit/422.pdf
19. Озджевиз, Е.Л. Методические указания по изучению дисциплины «Хореографический тренаж» (уч.-метод.пособие) [Электронный ресурс] Саратов : [б. и.], 2011. - 15 с. - Б. ц. УДК [793.3\(072.8\)](http://library.sgu.ru/uch_lit/434.pdf) http://library.sgu.ru/uch_lit/434.pdf
20. Почестнев, А. Модерн – танец [Текст] /А. Почестнев. – <http://www.dancesport.ru/>, 2002.
21. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы [Текст] /Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989.
22. Скотт, Юламей. Американский театры Алвина Эйли [Текст] /Юламей Скотт //Советский балет: научно-теоретический и критико-публицистический иллюстрированный журнал Министерства культуры СССР. – М.: Известия, 1991. – №3.
23. Суриц, Е.Я. Балет и танец в Америке. Очерки истории [Текст] /Е.Я. Суриц. – Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 2004.
24. Теоремы культуры [Текст]: Независимая академия эстетики и свободных искусств, юбилейный сборник статей. Сюжеты, философия, история, портреты, бюллетень интеллектуальной собственности, Альманах «Академические тетради». – М.: Международное агентство «А.Д.&Т.», 2003. – № 9.
25. Уральская В. Театр Пины Бауш [Текст] /О. Уральская //Советский балет: научно-теоретический и критико-публицистический иллюстрированный журнал Министерства культуры СССР. – М.: Известия, 1989. – №4.
26. Фокин, М. Против течения» воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма [Текст] /М. Фокин. – Л.: Искусство, 1981.

- 27.Энциклопедия. Балет [Текст] /главный редактор Ю. Григорович. – М.: изд-во Советская энциклопедия, 1981.
- 28.Cunningham Merce. Le Danseur et la Danse-Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve. Paris, 1980.
- 29.Humphrey Doris. Die Kunst Tnze zu machen. Zur Choreographie des Modernen Tanzes /Wilhelmshaven /Noetzel, Heinrichshofen – Bucher, 1998.
- 30.Lanz Isabelle. A garden of dance /A joint publication of the Theater Instituut Nederland and Nederland Dans Theater, 1995.
- 31.Taylor Paul.Private Domain. An Autobiography. – New York, 1987.