

Сергеев С., студ. гр. 520 н ФТБК и СИ  
БГУ культуры и искусств  
Научный руководитель – Карчевская Н.В.,  
канд. искусствоведения, доцент

## **К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА**

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

Танец модерн появился в США на рубеже XIX – XX веков как средство выразить в танце новые чувства и понятия, характерные для искусства того периода, и как ответ на кризис западного классического балета. Несмотря на все различия между направлениями модерн-хореографии, существовавшими в первой половине века, было и то, что их объединяло – отказ от традиционных балетных форм, разрушение эталонов классического танца.

Каждая историческая эпоха формирует определенный стиль и существуя в рамках этого стиля. В каждую эпоху искусство имеет свою функцию и играет определенную роль. Естественно, что каждый исторический период вносил свой вклад и в хореографию, способствуя формированию ее выразительных средств. Но в конце XIX – начале XX века на балетном искусстве сказался (на Западе раньше, в России позже) общий кризис гуманистической культуры, приведший к разрушению эстетики хореографии как искусства высоких идеалов и гибели многих европейских балетных театров. Крах веры в разум человека и гармонию

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

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

Как известно, каждый вид искусства, появляясь на свет, принимается за разработку средств выразительности, форм, традиций. Хореографический язык в своем становлении проделал путь от примитивных движений, имитирующих жизненную первооснову, к обобщенно-условным, несущим знаковый характер. С момента появления светских форм театрального искусства логика внутреннего развития отделила хореографию от других видов искусства и сформировала специфический язык.

По мере своего развития классический (академический) танец мог совершенствоваться технически, обогащаться отдельными па, разрабатываться методически, но основную цель он уже достиг — был создан специфический, условный, абстрактно-универсальный язык, способный решать поставленные

временем задачи. Однако выяснилось, что во второй половине XIX века сформировавшийся и успевший законсервироваться язык больше не отвечал изменившейся жизни, что он рисует образ человека, вера в которого уже давно потеряна. Его выразительные средства оказались во многом исчерпанными, а формы стали непригодными для передачи нового содержания, поэтому доминирующим в это время стал пафос разрушения. Таким образом, абсолют прекрасных форм, характерных для классического балета, начал рушиться. Современный же танец возникает не из предшествовавшего типа танца, а скорее из «отсутствия танца».

Классический танец можно назвать фундаментом всех сценических видов танца. Помимо самого утверждения танца как высокого искусства и самостоятельного вида театрального действия, балет выработал терминологию танца и систему подготовки танцовщиков, с небольшими изменениями используемую и в других стилях. Поэтому танцовщикам зачастую рекомендуется начинать с уроков классического танца, даже если они позднее специализируются в танце модерн, шоу-балете или джазовом танце. Однако время неумолимо меняет облик мира, с ним меняются люди и всё, что их окружает. Ценностная корректировка касается и таких незыблемых феноменов культуры, как произведения искусства.

В конце XX века довольно широко распространилось мнение о том, что классический балет, а если быть точнее, академическое направление в сценической театральной хореографии на какое-то время перестало быть приоритетным. Во многом это связано с расцветом танца модерн и других танцевальных направлений. «...Наверное, нельзя назвать это кризисом, хотя многое, происходящее в мире балета, сродни или на грани этого состояния. Разбираясь в этой проблеме, можно выделить следующие негативные проявления в классическом балете: классический танец как выразительный язык из явления живой речи постепенно переходит в разряд мертвых языков. А они,

оставаясь альма-матер многих живых и сохраняя в себе информационные пласты культуры мира, теряют непосредственную связь с их носителями. В классическом танце происходит нечто сходное» [3, С.82]. Владея блистательной, виртуозной техникой школы классического танца, необходимой для исполнительского мастерства во второй половине XX века, танцовщики иногда становились ее заложниками, а именно – теряли содержательный смысл этого языка: «менее оснащенные их предшественники умели вложить в пластический ряд нечто большее, чем красиво поднятая нога, строгая линия рук и тела, протяженность па и бесконечно длительные вращения на полу или в воздухе. Это нечто и делало движения языком. Это и составляет собственную природу танца, когда общение с танцем воздействует по законам восприятия на уровне подсознания и логики одновременно» [2, С.2]. Зачастую создается впечатление почти гимнастического характера исполнительства в балете, к чему постепенно приучаются и зрители. Исходя из этого, возникает вопрос: «Почему же исполнители классического танца, владея этим прекрасным языком, чаще используют внешний пласт, его форму, технические приемы, а не интонационно-эмоциональную его сущность?» [1, С.63] Корень, наверное, следует искать в двух аспектах: обучении и репертуаре. В театрах недостаточно новых работ, создаваемых в совместном творчестве хореографа и актера, рассчитанном на ту или иную индивидуальность. Классический же репертуар наиболее чистый в смысле языка, имеет столь мощные образцы исполнения, что молодому артисту практически невозможно отойти от авторитета, от ранее созданного: скорее повторяется сложившийся по традиции рисунок роли, чем предлагают индивидуальное решение. Они не включают в язык танца актерское «я», имеют ограниченную возможность сделать это. Работая же с хореографом, молодой артист формируется личностно, индивидуально и после этого таковым вступает в диалог с ролями классического наследия увереннее и

самостоятельно. Тогда возникает возможность заговорить на глубинных пластах языка классического танца.

Список литературы:

1. *Волынский, А.* Борьба за идеализм: Критические статьи / А. Волынский – СПб.: Искусство, 1992. — 318с.
2. *Соллертинский, И.* Статьи о балете / И. Соллертинский – Л.: Музыка, 1973. — 186с.
3. Музыка и хореография современного балета // Музыка: сб.ст., Н. Голубовский (отв. ред.) [и др.].– Л., 1974. — 295с.