

Лелей Е., студ. гр. 410 ФКиСКД  
БГУКИ  
Научный руководитель – Улановская С.И.,  
преподаватель

## **МОДЕРН-ТАНЕЦ КАК НАПРАВЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИИ КОНЦА XIX – 1-Й ПОЛОВИНЫ XX ВВ.**

Танец модерн – одно из направлений современной хореографии, зародившееся в конце XIX – начале XX вв. в США и Европе. Термин «танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Войдя в употребление, данная дефиниция вытеснила другие (свободный танец, ритмопластический, выразительный, абсолютный и др.), возникшие в процессе развития этого направления. Общим для представителей танца модерн, независимо от того, к какой школе, течению они принадлежали, было намерение создать новую хореографию, отвечающую духовным потребностям XX в. [1, с. 505].

В XIX в. сформировалась развитая система академического танца. В дальнейшем классическая хореография могла совершенствоваться технически, обогащаться отдельными па, разрабатываться методически, но основная ее цель уже была достигнута – был создан специфический, абстрактно-универсальный язык, способный решить поставленные перед ним задачи. Но в конце XIX в. этот сформировавшийся язык не отвечал изменившимся реалиям жизни, он рисовал возвышенный образ человека, вера в которого уже давно потеряна. В XX в. несоответствие старых художественных форм новым социокультурным реалиям ощущалось еще острее. Новое восприятие мира и человека было исполнено пессимизма, – хореография начала разрабатывать иные комплексы выразительных средств, чтобы передать подобную трансформацию мироощущения [5, с. 98–99].

Создатели свободного танца мыслили его не только как новое слово в искусстве, но и как новую культуру движения и сознания – культуру XX в. Хореографы мечтали о том, что танец станет универсальным языком для

общения людей всех национальностей, прообразом совместного социального действия. Они хотели воспитать нового человека, для которого танец будет так же органичен, как и другие повседневные дела [3].

Идеи танца модерн предвосхитил французский педагог и теоретик сценического движения Ф.Дельсарт, утверждавший, что только жест, освобожденный от условности и стилизации, способен правдиво передавать все нюансы человеческих переживаний [1, с.505]. Все движения он разделил на три группы (центробежные, центростремительные и нейтральные), и разработал их различные сочетания по аналогии с системой музыкальной тональности. Критерием красоты служила естественная пластика человеческого тела, а выразительность, по мнению Дельсарта, рождалась из пропорциональности силы и скорости движения эмоциональному состоянию человека [4, с. 35].

Другим источником, существенно воздействовавшим на формирование танца модерн, была система Э.Жака-Далькроза – эуритмика. Преподаватель музыки и пения, он использовал обучение ритму не только как подготовку к игре на музыкальном инструменте, но и как способ воспитания воли, укрепления здоровья, гармонического развития человека. В своих первых крупных постановках («Эхо и Нарцисс» на собственную музыку, 1912; «Орфей» на музыку К.В. Глюка, 1913) Далькроз воплотил не только структуру музыкальных произведений, но и передал их эмоциональное содержание, что потребовало чисто пластической выразительности жеста и позы [1, с. 505–506].

Против господства музыки над танцем выступил австрийский хореограф Р. фон Лабан, ставший ведущим теоретиком танца модерн. Он мечтал о новых формах коллективной жизни – о праздниках, на которых все жители города или деревни будут собираться в огромные танцующие хоры, о коммунах, в которых танец станет частью повседневной жизни [3]. Существенной для формирования эстетики танца модерн была мысль Лабана о том, что художественно осмысленное движение должно быть выражением

внутренней жизни его творца, а не содержания музыки. Наиболее полную реализацию идеи хореографа получили в постановке «Мерцающие ритмы» (без музыкального сопровождения, 1925) [1, с. 506].

Тем не менее, основоположницей модерн-танца считается знаменитая американская танцовщица А.Дункан. Она считала, что все движения современной балетной школы – «бесплодные», поскольку они противоестественны для человека. Нужно было найти «прекрасно естественные» движения человеческого тела – и она нашла их в античной пляске, в простых движениях ходьбы и бега. При этом танец Дункан не был внешним копированием античности – пантомимой, «живыми картинами» на темы греческих мифов, которыми в то время развлекалось светское общество. Античным был сам идеал – красота свободно движущегося, не стесненного одеждой и неестественными позициями тела. Отсюда выбор туники – минимальной одежды, не мешающей движениям и открывающей тело [3]. Источником вдохновения Дункан считала природу, благодаря подражанию которой «тело и душа разовьются в такой гармонии, что движения тела станут естественным проявлением души» [2, с. 21]. Импровизационность, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке – все эти принципиальные нововведения Дункан предопределили пути танца модерн [1, с. 505].

По собственному пути развивался американский танец модерн, широко использовавший мотивы фольклора народов, населявших Америку, в особенности негритянского и индейского. В 1915 г. американские танцоры Р.Сен-Дени и Т.Шоун открыли первую на континенте школу модерн-танца «Денишоун». В противоположность танцу-развлечению, танцу-иллюстрации, танцу-повествованию, хореографическое искусство для представителей американского модерн-танца становится выражением духовного, философского начала [1, с. 506].

Смысл «нового» танца заключался в преобразовании человеческого тела, души и духа. Однако катастрофы XX в. показали неосуществимость этих гуманистических утопий. Новое поколение хореографов – М.Вигман, М.Грэхем, Х.Лимон, М.Каннингэм и др. – работали для усовершенствования искусства, а не человечества, создавали новую эстетику, а не новую жизнь [3].

Так, М.Вигман обратилась к таким чувствам как страх, отчаяние, страдание, смерть, ввела в арсенал выразительных средств модерн-танца уродливое, агрессивное, безобразное [4, с. 37]. М.Грэхем перевернула взгляд на танцовщицу как на «слащавую статуэтку». М.Каннингэм искал новые законы движения тела. Эстетикой конструктивизма хореография пополнилась с появлением разнообразных «танцев машин», имитирующих работу аэмоциональных механизмов (например, в творчестве О.Шлеммера) [4, с. 37].

Став профессиональным, превратившись в самостоятельную область искусства, на новом этапе своей эволюции танец утратил демократизм, доступность, связь с жизнью, которые отличали ранний свободный танец. В стремлении к полной независимости от традиций представители танца модерн пришли, в конце концов, к принятию отдельных технических приемов, в противоборстве с которыми зародилось новое направление. Но установка на полный отход от традиционных балетных форм, к чему призывали пионеры свободного танца, на практике до конца реализована не была [1, с. 505].

#### Список использованной литературы:

1. Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Григорович. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Дункан, А. Танец будущего / А. Дункан // Танец будущего. Моя жизнь / А.Дункан. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – С. 15–23.

3. Сироткина, И. Свободный – пластический – танец модерн / И.Сироткина // Материал из Heptachor [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.heptachor.ru>. – Дата доступа: 15.03.2011.

4. Чурко, Ю. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю.Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

5. Чурко, Ю. Пути к модерну / Ю.Чурко // Духовная энергия театра: сб. науч. ст. / БГАДТ им. Я. Коласа; сост. и науч. ред. Т.В.Котович. – Витебск, 1995. – С. 93–110.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ