ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧЕРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ШКОЛА № 233

С УГЛУБЛЕННЫМ ИЗУЧЕНИЕМ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

КРАСНОГВАРДЕЙСКОГО РАЙОНА ГОРОДА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

*Статья на тему:*

*«Становление и развитие жанров танц-театра, модерн и постмодерн танца»*

*Разработала:*

*Голубева Анастасия Валерьевна,*

*педагог дополнительного*

*образования детей*

*ГБОУ СОШ №233*

.

Санкт-Петербург

2011 г

Содержание.

**1) Введение. ………………………………………………………………….3**

**2) Неевропейские тенденции развития**

**жанра танц-театр. ………………………….………………………………..5**

А) …и с тех пор боги всегда танцевали……………………………………………………5

Б) Классический китайский танец……………………………………………………………7

В) Чайа-натака… Топенг… Ваянг… Легонг………………………………………………8

Г) Танец и театр в Японии………………………………………………………………………11

#### 3) Возрождение тела. XX век. .…………………………………………..15

А) Ритмическая пластика естественного жеста……………………………………….15

Б) Эпоха танца модерн…………………………………………………………………………..17

В) Постмодерн: актуальное искусство…………………………………………………….22

**4) Танц-театр: на стыке двух культурных парадигм…………….…28**

А) Экспрессивный танец…………………………………………………………………………28

Б) Пина Бауш: «Еще немного вина, сигаретку, но только не домой»……….31

В) Саша Вальц: «в содержание через движение»……………………………………33

**5) Танц-театр в России…………………………………………………….36**

А) Агентство театров танца «ЦЕХ»…………………………………………………………36

Б) Ольга Пона и Челябинский театр современного танца……………………….38

В) Татьяна Баганова и ее театр "Провинциальные танцы»……………………..39

Б) Танц-театр в Санкт-Петербурге………………………………………………………..40

**6) Заключение: «Бог создал нас разными»………………………….46**

**7) Список используемой литературы…………………………………48**

**1)** **Введение.**

Танец и движения использовались на протяжении всей истории человечества как способ установления контакта, избавления от накопившегося напряжения, достижения измененных состояний сознания и личностной трансформации в культурах различных народов.

«Целительский потенциал танца, его гармонизирующее воздействие на индивидуальное и групповое сознание известно с доисторических времен. Практически во всех мировых культурах танец наряду с особыми техниками дыхания, пением и применением психоделиков был вплетен в ритуалы и повседневную жизнь. Как часть ритуалов танец являлся одним из мостов между «хаосом и космосом», был воплощением единства и многообразия отношений между человеком, сообществом и окружающей средой. Эта идея нашла наиболее законченное выражение в индийской мифологии существования мира в Божественном танце Шивы.

Американский философ Джулия ван Кэмп в своей работе «Философские проблемы танцевальной критики» посвятила около 30 страниц различным определениям танца, каждый раз убедительно доказывая, что эти определения не могут полностью охватить суть явления.

О танце можно сказать словами Св. Августина, перефразируя его высказывание о времени: «Когда меня не спрашивают, что такое «танец», я знаю, когда же спрашивают — не нахожу, что ответить». Может быть, эта невозможность ухватить, исчерпать сущность танца, связана, в первую очередь, с его процессуальной природой и высокой степенью интегрированности. Как время и сознание, движение невозможно воспринять в качестве объекта, его надо рассматривать только как многогранный меняющийся процесс. Поэтому, как культурное явление, танец, скорее, лучше называть континуумом смыслов и качеств, связанных с жизнью человеческого тела; и в котором нам легче определить акценты и связи, чем дать четкие дефиниции.

Известный американский новатор танца, хореограф Мерс Кэннингхэм говорил, что «танец — это то, что мы называем танцем».» 1

Танцтеатр же, в свою очередь, является формой художественной рефлексии, возникшей на стыке двух культурных парадигм, модернистской и постмодернистской, что, соответственно, наложило отпечаток на структуру, систему образов и сам художественный метод, лежащий в основе танцтеатра.

Под понятием «танцтеатр» (в узком смысле слова) подразумевают комплексную систему мышления и чувствования, в которой абсорбировались ведущие идеи и методы постмодернизма – с его бесконечной иронией, самоиронией, деконструкцией и нарушением всяческих границ.

\_\_\_\_\_\_\_­­\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. «Интегративная танцевально-двигательная терапия». М.: 2005 г. С. 14

**2) Неевропейские тенденции развития жанра танц-театр.**

А) …и с тех пор боги всегда танцевали!

«И начнем мы с Индии. В соответствии с индуистской легендой, мир был создан танцующим богом Шивой. Своим божественным танцем Шива уничтожил враждебных ему демонов, и с тех пор боги всегда танцевали.

Танец рассматривался как явление божественное, дар богов человечеству. Примерно в V в. н. э. мудрец Бхарата в трактате Натьяшастра сформулировал художественные принципы танца и систему обучения, а также запечатлел строгие правила языка жестов.

В санскрите «танец» и «драма» обозначаются одним и тем же словом — «натья», что отражает неразрывность этих понятий. Бхарата говорит о «нритье» — выразительном танце-пантомиме, который излагает целую историю, и о «нритте» — чистом танце ради танца, в котором танцующий полностью отдается стихии ритмов.

Как и все восточные танцы, индийский традиционный танец связан главным образом с верхней частью туловища. Существуют правила, касающиеся позиций ступней — на полу и в воздухе — и разных приемов исполнения движений ногами. Индийский танцовщик обучается также спиралевидным движениям и прыжкам.

Язык кистей рук — мудра — прекрасен в своем многогранном символизме. Есть правила (хаста), которые определяют также движения, связанные с туловищем, плечами, предплечьями, шеей. Существует 24 типа движений одной кистью, 13 типов движений двух кистей рук в 10 типах движений руки целиком, 5 типов движений для грудной клетки и по 5 типов для торса, живота и бедер. Далее, есть типы движений для шеи и для бровей, а также 36 типов взглядов, выражающих разные эмоциональные состояния.

Традиционный танец в Индии культивировался главным образом девадаси — храмовыми танцовщицами, которые, особенно на юге страны, поддерживали жизнь классического танца бхарата натья.

Натья — по происхождению своему храмовый танец, часть религиозного обряда, и считается, что системы хаста и мудра были созданы для сопровождения пения священных гимнов Ригведы. В репертуар исполнителей бхарата натья, кроме лирических и пантомимических танцев, входит также науч — песня-танец.

Катхакали — стиль, культивируемый главным образом на западном побережье юга страны, — может быть охарактеризован как мистерия индуистской традиции. Этот танец, сочетающий в себе элементы пантомимы и драмы, берет начало в древнеиндийских эпосах Рамаяна и Махабхарата. Исполняют его обычно мальчики и молодые люди; они играют и женские роли, гримируясь и облачаясь в фантастические одежды.

Сильно стилизованные танцы бхарата натья и катхакали во многом отличаются от двух других классических стилей танца, зародившихся в Северной Индии. Катхак — это танец жрецов-браминов, которые излагали с помощью танца и пантомимы историю своего вероучения. Мусульманские завоеватели, не признававшие никаких изображений божества, запрещали все религиозные танцевальные обряды и стремились сделать из «катхака» простое увеселение. Катхак — очень ритмичный танец со стремительными поворотами. Притопывание ногами в ритм аккомпанирующих барабанов постепенно убыстряется; мимика танцующего — естественная, а не подчиненная канону.

Стиль северо-востока Индии — это манипури, близкий общему духу танцев Восточной Азии. Некоторые виды манипури исполняются очень энергично, вплоть до применения акробатических приемов; для других видов типично скромное достоинство и изящные раскачивающиеся движения, как в народных танцах.

Индийский мыслитель и поэт XX в. Р. Тагор для занятий танцем в созданном им университете в Шантиникетоне (недалеко от Калькутты) выбрал именно стиль манипури. Деятельность Тагора сильно повлияла на возрождение традиции классического индийского танца. Знакомя с искусством танца, индийский учитель (гуру) одновременно обучает философии жизни.

Б) Классический китайский танец.

Наши знания о классическом китайском танце почерпнуты в основном, из труда актера XX в. Мэй Лань-фана, где сведены воедино отрывочные сведения из документов предшествующих эпох.

Опера и драма в Китае имеют крайне стилизованную, полную условностей форму; пение, игра на инструментах и сценическое движение — неразрывные составляющие мастерства китайского актера. В китайском драматическом театре сохраняются многочисленные приемы классического национального танца, хотя сам танец в чистой форме находится здесь в подчиненном положении.

Поскольку в китайском театре почти нет декораций, движение и жест несут большую смысловую нагрузку. Столь же важны аксессуары: каждый из них, будь то кресло, стол, шест, кораблик, зонт или веер, являет собой доступный для зрителей символ. Например, свеча в вытянутой руке обозначает, что действие происходит в темноте, хотя при этом сцена может быть залита ярким светом.

Приемы женского и мужского танцев в корне различны. Для мужского танца характерны расставленные колени и растопыренные пальцы рук. В женском танце существует семь его типов, каждый со своей жестикуляцией и своим костюмом. Обращают на себя внимание прямая спина и семенящие, почти незаметные шажки танцовщицы; при всей скромности поведения всегда выразительны движения головы. Манипулирование «подобными струящейся воде» рукавами — они шьются из кусков белого шелка длиной в 90 сантиметров — представляет собой один из самых изящных и самых трудных элементов техники танца.

Влияние индийской и китайской культур на народы Юго-Восточной Азии во многом определило бытование в этом регионе соответствующих танцевальных стилей и приемов.

В) Чайа-натака… Топенг… Ваянг… Легонг…

Танцевальная драма Бирмы берет свои истоки в древних языческих культах. Их следы до сих пор очевидны в бирманских буддистских церемониях с ритуальными танцами, исполняющимися танцовщицами в состоянии, подобном трансу. Цель этого ритуала — нат-пве — заклинание 37 змееобразных богов добуддистской эры.

В XVIII в., когда Бирма завоевала Сиам, бирманские исполнители попали под воздействие строго регламентированных традиций сиамского театра и драмы. При этом танец — до сих пор излюбленный вид искусства в Бирме. Обычно профессионалами являются мужчины, их танцевальные приемы основываются на старинном танце нат-пве, который в древности исполнялся женщинами.

Характерная позиция бирманского танца — наклоненная вперед спина и согнутые колени. Лица танцоров застывают в стереотипной улыбке. Движения кистей подчинены старинным правилам и соответствуют установленным позам, язык жестов отличается утонченностью.

Исторически регион Индокитая, включающий современные Лаос, Камбоджу и Вьетнам, являлся местом, где смешивалось влияние культур Индии и Китая.

Индийское влияние ощутимо в танце как таковом, в то время как воздействие Китая, очевидно, прежде всего, в нарядах танцоров. Специальные остроконечные украшения на плечах сообщают человеческим фигурам очертания, напоминающие пагоды. Костюмы унизаны полудрагоценными камнями и расшиты золотой нитью.

Как и в Мьянме, в странах Индокитая редко применяются маски (исключение составляют отрицательные персонажи в танцевальных драмах). В течение многих веков танец в Индокитае находился под строгим наблюдением королевских дворов. Танцовщики жили и воспитывались во дворцах, где и исполнялись спектакли.

Неторопливые, размеренные танцы Камбоджи отличаются изяществом, танцующие движутся как бы во власти мечты. Уникален язык жестов. Как и для других восточных культур, для камбоджийского танца типичны выпрямленный корпус, согнутые колени и разведенные носки. Наиболее выразительны руки, кисти и особым образом выгнутые, точно вывернутые из суставов пальцы. Руки и пальцы камбоджийских танцоров в результате постоянных упражнений (расширяющих сочленения костей и растягивающих сухожилия) способны выполнять самые удивительные движения. В результате того, что такая работа проводится с детства над всеми суставами, танец приобретает несколько конвульсивный характер, и танцоры становятся отчасти похожими на кукол-марионеток.

Индусы вторглись на остров Ява во II в. н. э. и принесли с собой театр теней «чайа-натака». Он был сразу принят и ассимилирован яванцами, и до сих пор остается здесь самой популярной формой театрального искусства.

Сначала фигуры для театра теней вырезались из пальмовых листьев. Потом этих марионеток, демонстрируемых только в профильном положении, стали изготавливать из кожи, еще позже — из дерева. Даланг - кукловод, одновременно излагает содержание напевным речитативом и руководит музыкантами.

Из театра теней развился «топенг» — театр, в котором ведущий рассказывает содержание представления, а актеры в масках танцуют.

Из обоих описанных видов театра сформировался «ваянг», в котором выступает актер - танцор без маски. Ваянг, руководствующийся строгими правилами относительно движений и мимики, является самой известной формой яванской танцевальной драмы. Стиль танца ваянга во многом определяется влиянием марионеточного представления, что со всей очевидностью выражается в неподвижности торса и легких, отрывистых движениях коленей и локтей.

Представления ваянга длятся многие часы, даже дни; яванский танец славится ровным потоком медленных движений, которые оставляют умиротворяющее, завораживающее впечатление. Звучание гамелана — оркестра ударных инструментов разной высотности и тембров — усиливает эффект.

Непосредственность и непринужденная веселость, свойственные характеру балийцев, сделали танец существенной частью их повседневной жизни. Подобно тому, как стремительная и громкая балийская музыка отличается от мягкой и спокойной яванской, так и балийский танец, отличается от яванского энергией, силой и духом соревнования. Это художественный танец, танец для зрителей, насыщенный быстрыми, сложными движениями и требующий длительной подготовки.

Среди танцев Бали наиболее известен легонг. Этот пантомимический танец, при котором в движение приходит все тело, исполняется обычно двумя юными девушками в украшенных цветами пышных одеждах, в изящных головных уборах, с веерами.

В настоящее время модернизированный вариант легонга — джогед — становится общественным танцем: танцовщица стиля легонг исполняет танец с партнерами.

Известностью пользуется тибетская мистерия Танец Дьявола в обличье Красного тигра. Происхождение ее, возможно, связано с обычаем изгнания злых духов старого года, и призывания добрых духов наступающего года.

Танец духов, исполняемый на канате, требует исключительного мастерства и едва ли не акробатического искусства. Исполнители демонических танцев, подобно дервишам, кружатся до потери сознания. Как у всех горцев, у тибетцев есть танцы с мечами. Не защищенные ничем, даже одеждой, танцоры двигаются среди обнаженных мечей и копий с большой ловкостью и изяществом.

Г) Танец и театр в Японии.

До конца Второй мировой войны известность японских придворных танцев ограничивалась стенами императорского дворца. Танец бугаку, в котором заметны индийское, китайское и корейское влияния, был излюбленной формой придворных увеселений.

Величественный и мужественный, этот танец являлся обобщенным изображением итога какой-либо истории. Движения ног в нем представлены обильно, как ни в одном другом японском танце.

Этому стилю предшествовали кагура — форма, заимствованная из Китая, и гигаку — танец в масках, ставший частью буддистского ритуала.

Первым национальным японским танцем стал саругаку, берущий начало в древних синтоистских и буддистских празднествах. К XV в. танец бугаку стал неотъемлемой частью японского театра «Но». Но — вид представления, основанный на целой системе условностей и символов. Это изысканная форма, законченное, совершенное по форме зрелище. В диалогах и пении зрителю объясняется основная коллизия пьесы, танец же используется как высшая форма выражения драмы.

Для разрядки в традиционном представлении театра «но» играется также кегэн — одноактная комедия.

В ту же эпоху появляется сельский по происхождению, более подвижный танец дэнгаку — танцоры в забавных костюмах с барабанами, висящими на шее, двигаются под звуки флейт, ударных и инструментов типа кастаньет.

Дэнгаку — это популярный танец для развлечения, в то время как театр Но оставался эзотерической формой искусства для образованного слоя общества.

До XVII в. в Японии не имелось общенародной танцевальной драмы. Этот пробел был заполнен кабуки — простонародным вариантом Но. Отходя от строгих правил Но, театр кабуки отличается большей свободой и динамичностью — в принципах постановки, в игре актеров и в танцах. В отличие от недосказанности, свойственной Но, кабуки полон всяких преувеличений. Вместо строгих деревянных масок Но здесь употребляется причудливый грим. Однако актер кабуки применяет технику Но, что проявляется в изысканности и острой выразительности его поз, особенно когда актер застывает в этих позах в кульминационные моменты драмы. Женские роли в кабуки, как и в Но, исполняются мужчинами. Достигаемое ими стилизованное воплощение женских образов есть результат, как тщательного изучения театральной традиции, так и глубокого проникновения в женскую психологию.

Если в театральных представлениях Но и кабуки все актеры — мужчины, то женщины-танцовщицы — гейши — выступают для развлечения собравшихся на пирах и собраниях. Они обучаются с детства приемам национального танца, обычно связанным с театром кабуки, и обходятся без декораций и особых костюмов.

Буто — авангардистская форма танца, возникшая в Японии. Этот вид танца получил восторженные отзывы. Некоторые видят в необычных телодвижениях влияние Но и кабуки, другие рассматривают буто в контексте современной глобальной танцевальной революции.

Появившись в конце 1950-х гг., буто была совершенно новой формой танца. Вдохновителями ее возникновения были Кацуо Оно, Акира Касай и особенно Тацуми Хиджиката, из числа художников, создавших группу «Анкоку Буто».

В то время молодые японские художники находились под сильным влиянием европейского сюрреализма и американского авангардизма, снова и снова возвращавшихся к художественным «хэппингам» и «событиям».

Экспрессионистские танцевальные формы танца довоенной Германии также оказывали сильное влияние на японских танцоров. Таким образом, буто в своем развитии шла по тому же пути, что и другие художественные новации и выразительные средства того времени. Буто прямо не связана с такими традиционными видами японского исполнительского искусства, как Но или кабуки, хотя этому танцу свойственны неоспоримо японские выразительные условности.

На Западе всегда считалось что танец – это прежде всего движение человеческого тела. Танец, от балета XVII в. до большинства форм современного танца, полагался и полагается на движение. Техника исполнения телодвижений — вот и все, что менялось за это время.

Но Хиджиката произвел революционный переворот в таком представлении, сделав особый акцент не на движении тела, а на теле как таковом. В буто нет прыжков, подскоков, вращений. Подчас вообще нет никаких движений — простое сохранение положения, стойка или присед безо всякого видимого намерения когда-нибудь снова встать.

Хиджиката видел в танце конгломерат тела и формы, существования и реальности. На этом основании мы можем заключить, что у буто все-таки есть что-то общее с традиционными видами японского исполнительского искусства. Танцоры буто не делают прыжков. Они чаще буквально прирастают к земле, не поднимая тело и удерживая его внизу. Эти основные положения несколько напоминают позы Но и кабуки. Нет быстрых вращений, а есть такие преднамеренные движения, как медленное поднимание рук. Подобно танцорам мико в храме или актерам в пьесе Но, исполнители буто эффектно используют ма — японское чувство времени, которое пульсирует в таком едва уловимом ритме, что его почти нельзя заметить.

Было бы неправильно сказать, что буто — исключительно японская форма танца. Например, Танц-Театр Пины Бауш, о котором заговорили в 1980-е гг. в Германии, представляет танцоров обычными людьми в обычной одежде. Они не столько, танцуют, сколько, наслаждаются человеческими переживаниями — крик, плач, объятия, еда и питье. Они подводят нас лицом к нашему существованию в качестве людей со своей неповторимой личностью. Возникает эффект воплощенной экспрессии, представление тел в их реальной форме существования. Если рассматривать буто как часть этой новой тенденции в танце, нельзя не видеть, что этот танец занял свое достойное место как осмысленная ветвь современного исполнительского искусства.» 2

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

2 В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. «Интегративная танцевально-двигательная терапия». М.: 2005 г. С. 24 - 25

#### 3) Возрождение тела. XX век.

#### А) Ритмическая пластика естественного жеста.

«Французский педагог, композитор и теоретик Франсуа Дельсарт (1811–1871), изучая анатомию и медицину, исследовал двигательные реакции человека. Результатами его наблюдений стали следующие утверждения:

1. только естественный жест, освобожденный от условности, способен правдиво передать человеческие чувства;
2. выразительность — это соразмерность силы и скорости движения эмоциональному состоянию человека;
3. критерий красоты — естественная пластика.

Ф.Дельсарт разделил все движения на центробежные, центростремительные и нейтральные и разработал шкалу их различных состояний по аналогии с системой музыкальных тональностей.

Швейцарский педагог, композитор, общественный деятель и музыковед Э.Жак-Далькроз (настоящая фамилия Жак) связывал с движением процесс обучения музыке. Работая в 1892–1910 гг. в Женевской консерватории, педагог создал систему музыкально-ритмического воспитания — ритмическую гимнастику. Он разработал систему развития музыкальных и ритмических способностей (пластическая свобода и выразительность), комплекс упражнений, содействующих выработке абсолютного слуха и способности к музыкальной импровизации. Он считал, что для того, чтобы музыка была полнее и лучше освоена, она должна быть «телесно пережита», претворена в движение.

Вначале Э. Жак-Далькроз хотел осуществить реформу преподавания музыки. В процессе наблюдений он установил, что выполнение определенных движений способствует развитию чувства ритма и слуха. С другой стороны, овладение музыкальным ритмом помогает влиять на деятельность нервной системы. В интересах более глубокого овладения музыкальным искусством Э.Жак-Далькроз побуждал своих учащихся выражать в тех или иных движениях чувства и мысли, вызываемые в них теми или иными аккордами. Тем самым выразительные жесты Ф. Дельсарта получили дальнейшее развитие в гимнастике Жака-Далькроза.

В 1910 г. Э.Жак-Далькроз организовал Школу музыки и ритма в Хеллерау (близ Дрездена), где преподавал ритмическое воспитание. В 1915 г. — Институт в Женеве.

Школы и институты, подобные созданным, были открыты в Стокгольме, Лондоне, Париже, Вене, Барселоне, Нью-Йорке.

В 1912 г. Э.Жак-Далькроз посетил Россию, где его идеи начал пропагандировать С. М. Волконский на Курсах ритмической гимнастики в Петербурге. В 1920-х гг. в Москве и Петрограде существовали Институты ритма по методу Э. Жака-Далькроза. Среди его учеников — М. Рамбер, М. Вигман, Х. Хольм. Его система оказала влияние на творчество В. Ф. Нижинского, К. Йосса и др.

В своей знаменитой работе «Ритм» основатель ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроз дает ответ на самые актуальные вопросы: как ритм формирует тело и дух человека, избавляет от физических и психологических комплексов, помогает осознать свои силы и обрести радость жизни через творчество. Основу книги составляют шесть знаменитых лекций Э. Жака-Далькроза по ритмике, полностью раскрывающие философскую и эстетическую программу швейцарского педагога.

Широкую известность получили его великолепные ритмопластические интерпретации симфонической музыки, где воплощался как бы зримый образ оркестра (разные части тела артистов создавали кинетический контрапункт музыке, а движения соответствовали мелодическим темам и отдельным голосам инструментов).

Б) Эпоха танца модерн.

Поворот к XX столетию взволновал умы и тела. Индустриализация, скорости и технологии обновления быстро стали всеобщей реальностью, — возбуждающей смесью, которую не знали еще со времен Ренессанса. Это был переход к другой цивилизации. Красивая Эпоха… Ее называли "Танцем на вулкане". Она являлась прелюдией Мировой войны, которая перевернет традиции и ускорит переход к эре индустриализации.

Для участия в этой динамике новый танец должен был найти для себя другие корни, отличные от прежних, ограниченных незыблемыми традициями. Классический балет подвигает к созданию собственной школы, которая отразила бы дух грядущего столетия. В начале XX в. он подвергается многочисленным трансформациям. В него вливаются новые направления, прежде всего благодаря деятельности антрепризы С. П. Дягилева, привлекавшего новые таланты и поощрявшего новые, экспериментальные идеи. Главными новаторами были И. Ф. Стравинский и В. Ф. Нижинский. В Англии огромное значение имела деятельность Мари Рамбер: она находила и воспитывала талантливых танцоров, благодаря которым Англия впоследствии заняла видное место в балете XX в.

С труппой «American Ballet Theater» работали Энтони Тюдор, в чьих постановках отразился психологизм XX в., и Джером Роббинс, который вводил в хореографию джазовые элементы. Рут Пейдж, Юджин Лоринг и Агнес де Милль впервые использовали в балете образы американского фольклора. Джордж Баланчин в качестве художественного руководителя и главного хореографа труппы «Нью-Йорк Сити Баллет», развивая традиции классического наследия, одновременно демонстрировал, что ему не чужды угловатые ритмы и диссонантные звучания нашего времени.

Сначала новый танец ХХ столетия не будет противоречить классическому наследию: он просто другой в том, что касалось «пространств», «культуры» и «тел», тем более, что этого в какой-то степени не доставало классической традиции. Предшественники и пионеры модерна, родившиеся как в Европе, так и в Америке, будут путешествовать по миру, их идеи будут переплетаться, сталкиваться и подвергаться сложным превращениям, взаимовлияниям.

Рождение современного танца традиционно ассоциируется с Айседорой Дункан. В реальности же современный танец появился почти одновременно сразу в двух странах: в Америке и Германии. В Америке блистали «мистическая» Айседора, Луи Фуллер и Рут Сен-Дени; в Германии — Рудольф Лабан и Мэри Вигман, занимавшаяся со многими танцорами, имена которых были менее известны и знамениты. В то время как Рут Сен-Дени и ее приятель Тед Шоун создают свою школу, из которой выходят первые большие мастера Американского Модерна, Айседора Дункан и Луи Фуллер получают признание в основном у европейской публики.

Со своей стороны, Мэри Вигмэн является представителем самого известного и обладающего чрезвычайным влиянием направления в хореографии, , которое получило распространение в Германии в 1920-е гг., но было остановлено Второй Мировой войной. На свой манер каждый под влиянием различных философских подходов, открывал своего рода первый уровень Нового Танца.

 «Пионеры» нового танца — все женщины, и в этом есть определенная связь с эпохой, в которой они живут: американский пуританизм начинает противопоставляться во второй половине XIX в. феминистскому движению, которое протестовало, открыто против ношения корсетов и тяжелых нарядов, «сковывающих» тело в буквальном смысле этого слова.

Свобода тела и его самовыражения становятся целью и смыслом, как движения феминисток, так и Танца Модерн.

В России среди танцевальных новаторов наибольшую известность получила Айседора Дункан. Она была неповторима как исполнительница и выражала именно те идеи, которые являлись знаменем модернистского искусства.

 Источником вдохновения Дункан считала природу. Выражая личные чувства, ее искусство не имело общих черт, объединяющих его с какой-либо хореографической системой. Оно обращалось к героическим и романтическим образам, порожденным музыкой такого же характера.

Техника не была сложной, но сравнительно ограниченным набором движений и поз танцовщица передавала тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием. «Я пыталась добиться, — писала Дункан, — чтобы источник духовного выражения проник во все излучины тела, наполняя его вибрирующим светом — центробежной силой, отражающей духовный мир. После долгих месяцев, когда я научилась собирать всю свою силу в этот единый центр, оказалось, что лучи и колебания слушаемой мною музыки устремлялись к этому единому ключу света внутри меня — там они отражались не в мозговых восприятиях, а в духовных, и эти духовные восприятия я могла выражать в танце» (А.Дункан, 1930).

Дункан считала, что творческую мысль рождает свобода тела и духа, а движения должны быть выражением «внутреннего импульса». «Всегда должно существовать движение, — говорила она, — в совершенстве выражающее данное индивидуальное тело, данную индивидуальную душу» (А. Дункан, 1928).

В основе теории Айседоры Дункан лежала идея, что все движения в танце происходят от простой ходьбы, бега, скачков и различных естественных положений тела. Она снова открыла выразительный смысл человеческой походки, бега, легкого естественного прыжка, движений головы и рук, доказывая, что все эти движения могут быть художественно совершенными и волнующими сами по себе.

«В моей школе я не буду учить детей рабски подражать моим движениям. Я научу их собственным движениям. Вообще я не стану принуждать их заучивать определенные формы, напротив я буду стремиться развить в них те движения, которые свойственны им», — говорила Дункан, подчеркивая, что все движения должны оцениваться с точки зрения чистоты и естественности, что слепое следование традициям бессмысленно. Она использовала сценическую площадку для самых разнообразных поз, сидела на ней, лежала.

Дункан не создала законченной школы, хотя и открыла путь новому в хореографическом искусстве, что впоследствии сказалось в хореографии Мэри Вигман и Марты Грэм. Импровизационность, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке — все эти принципы предопределили пути развития танца модерн.

Важным становится только содержание того, что передается посредством движения. В Германии разворачивает свою деятельность Мэри Вигман. Она тесно сотрудничала с Рудольфом Лабаном, создателем системы анализа движения, который также повлиял на становление танцевально-двигательной терапии. Форма хореографии у Вигман тесно связана с понятием пространства. Оригинальные черты хореографии Вигман, резко отличавшие ее от классического балета, — мрачная тональность, постоянное использование поз на полу, которыми часто завершались ее танцы, что символизировало тяготение, возвращение к матери-земле. Она так сформулировала представление о танце как средстве общения:

«Танец — это самостоятельный живой язык, и то, что передается им, выше приземленных реалий, над которыми танец воспаряет к более высокому уровню образов и аллегорий, отражающих самые глубокие человеческие переживания и потребности. И может быть, самое главное здесь в том, что танец требует прямоты без всяких околичностей. Ибо сам человек в танце является и носителем содержания, и средством его выражения, а инструментом выражения эмоций становится человеческое тело, чьи естественные движения создают сам материал танца — единственный материал, который принадлежит только исполнителю и которым только он один может пользоваться» (M. Wigman, 1963).

Опыт Дункан и Вигман и убедительно показывают, что через тело мы непосредственно переживаем жизнь и отвечаем ей. Отбросив в сторону строгую и структурированную технику балета, они поощряли непосредственное, прямое выражение индивидуальности средствами танца. Посредством танца выстраивается коммуникация с самим собой и окружающей средой. Эти танцовщицы-новаторы полагали, что танец вовлекает в действие всю личность целиком: тело, интеллект и душу, — и является средством выражения и коммуникации.

В это же время Марта Грэм в Америке создает собственный хореографический словарь, одним из главных элементов которого стал некий охватывающий все тело механизм, по ее терминологии, механизм «усилия» («contraction») и «расслабления» («release»). Техника Грэм ныне принята во всем мире. Хотя первые ее работы были связаны с американскими фольклорными мотивами, наибольшую известность принесли Грэм постановки, посвященные необыкновенным женщинам — героиням европейской истории (Жанна д'Арк), античной мифологии (Клитемнестра, Иокаста), Библии (Юдифь).

Среди других первопроходцев танца модерн в Америке в конце 1920-х гг. можно назвать Дорис Хамфри и Чарльза Вейдмана. Как и Марта Грэм, они начали свой путь в школе «Денишоун», которая, как и одноименная труппа, была основана Рут Сен-Дени и Тедом Шоуном. Они ставили представления на ацтекские, индийские, египетские, испанские и восточные темы; их танец был одушевлен религиозным трепетом, выражавшимся у Сен-Дени в визуализации внутреннего мира человека, а у Шоуна — в подчеркнутой мужественности его героев. Школа «Денишоун» породила американское направление танца модерн и воспитала таких лидеров этого направления, как Грэм, Хамфри и Вейдман. Позже Вейдман прославился своими юмористическими постановками, в частности базирующимися на притчах Джеймса Тюрбера. Уйдя со сцены в 1945 г., Хамфри продолжала плодотворную деятельность как хореограф и педагог в труппе Хосе Лимона. Сам Лимон не был выдающимся новатором, но его постановки демонстрировали убедительное слияние танца, драмы и музыки, а также неприязнь к самодовлеющей технической виртуозности.

Именно у Вигман, Сен-Дени и Грэм учились танцу пионеры танцевальной терапии. И их работа несла в себе следы идеологии модерна — важности личного, экспрессивного выражения, обращения к темам бессознательного. Именно модерн вернул танцу эстетическую и личную значимость, вывел его за пределы шоу и развлечения, соединил танец со сферой глубинных жизненных смыслов, сферой экзистенции.

В)Постмодерн: актуальное искусство.

В течение 1930–40-х гг. наивысшего развития достигли такие черты танца модерн, как углубленная психологичность, драматическая напряженность. Против этого восстало новое поколение деятелей балета. Мерс Кэннингхем, Эрик Хоукинс, Алвин Николай, Пол Тейлор и Анна Соколов и др. создали новый тип танца, свободного как от рефлексии, так и от изобразительности хореографических образов. Этот процесс возвращения к основе танца напоминает процессы осмысления художественных средств и самого существования искусства в экспериментах авангарда в начале ХХ в. Что произойдет, если избавить танец от необходимости что-либо обслуживать — уйти от сюжета, эмоциональной выразительности, иерархии в труппе и сценическом пространстве? Что произойдет, если останется только сам танец?

Именно так танец становится не просто искусством, а *актуальным* искусством, именно так он находит особые, только ему присущие способы воплощения правды человеческого существования. Для этого направления характерно качество, родившееся под влиянием восточной философии: неподвижность в движении и движение в неподвижности. Тенденции, проявившиеся на сцене: алеаторичность («случайность») хореографии, непоследовательность (non-sequitur), свойственная танцу абсурда, дегуманизаниция и некоммуникативность — очень точно выражали многие «болевые точки» времени.

Подлинным началом постмодерна в танце следует считать деятельность Театра Церкви Джадсон (Нью-Йорк, США). Это своего рода уровень «ноль» в развитии танца, эксперимент со всеми первичными составляющими танцевального искусства. Из этой компании вышло несколько всемирно известных хореографов, в том числе Стив Пэкстон, основатель контактной импровизации, оказавшей большое влияние на современный танец в целом и танцевальную терапию, в частности.

Многие хореографические работы различных членов «Jadson Church Theatre» несут отпечаток опыта импровизации. Они очень индивидуальны и часто показывают сам процесс создания танцев. Триша Браун ввела экспромтные разговорные инструкции, которые структурировали части перфоманса; Дуглас Данн добился участия аудитории, и физического и вербального; Дэвид Гордон мистифицировал зрителей, запутывая их — что спонтанно, а что предусмотрено постановкой.

Оказалось, что импровизационные представления обладают особой силой. В них процесс является более интересным, чем результат. Искусство перестает быть «упакованным» продуктом, который может покупаться и продаваться. Живой перформанс — это явление момента: преходящее и эфемерное. Люди, исследующие импровизационный танец и театр, оценили эту непосредственность.

Движение же было способом добраться к источнику чувств. От «хэппенингов» конца 1950-х гг. и до современных работ Ежи Гротовского сохраняется вера в связь между эмоциями и физическими действиями.

Искусство танцевальной импровизации — это возможность услышать внутренние импульсы, которые лежат в основе художественного видения. Тогда, когда импровизация появилась на сцене, люди открыли для себя, что на нее интересно смотреть, но еще интереснее — в ней участвовать. Импровизация появилась в классах и студиях, на репетициях и представлениях. Преподаватели танца ввели импровизацию в свои классы по технике и композиции. Методы импровизации были включены в процесс создания танцевальных композиций и спектаклей. Танцтерапевты использовали импровизацию как способ работы с клиентами. В итоге импровизация получает широкое признание в образовании, терапии, сценическом искусстве.

Деконструктор балета Уильям Форсайт разработал «технологии импровизации», доведя рационализацию движения до предела, и, в результате, «вышел в другое измерение». Предельная избыточность вариантов развития любого элемента в сочетании с ясностью логики этого развития позволяет избежать плоской рациональности. Принятие решения неизбежно включает в себя еще неуловимое «что-то», кроме того, что было изучено и опробовано. Эта предельная сложность движения требовала тотального присутствия танцовщика на стыке рациональности и интуиции.

Это привело Уильяма Форсайта к признанию значимости особых состояний сознания в движении: «Определенные области танца требуют достижения состояния транса — и вы не сможете их достичь без трансового состояния. Для стремящегося, увлеченного человека трансовые состояния открывают редкие эстетические качества. И это, мне кажется, привилегия: быть причастным к этому состоянию. Они танцуют в экстатическом состоянии, что ни хорошо и ни плохо. Это реакция — как психологическая, так и биологическая — одновременно, и она защищает тебя. Когда люди достигают этого состояния, они могут делать очень опасные вещи, не получая травмы».

Постмодерн, отрицая каноны классики и модерна, утверждал: любое движение может быть танцем, любой человек может танцевать. Цитатно-пародийное соединение элементов свободного танца, джаз-балета, танца модерн, драмбалета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца и балетной классики, их исполнение без музыкального сопровождения либо в сочетании с сольным и хоровым пением, речитативом, «уличными» звуками, смешение бытовой и игровой стихии передают резкие перепады настроений, взрывы эйфории приступы меланхолии как символы дисгармонии бытия.

Для постмодернистских балетных исканий свойственна сосредоточенность на философской природе танца как синтеза духовного и телесного, естественного и искусственного, прошлого и настоящего. Полемизируя с эстетикой авангарда, постмодерн возвращает в балет эмоциональность, психологизм, усложненный метафоризм, «очеловечивает» героя. Это подчеркивается включением в балетное действо элементов театральной игры, хэппенингов, танцевальных соло и дуэтов, построенных по принципу крупных планов и стоп-кадров в кино. Игровое, импровизационное начало делает акцент на концептуальную разомкнутость, открытость хореографии, ее свободный ассоциативный характер. С этим связаны принципиальный отказ от балетмейстерского диктата, установка на равнозначную роль хореографии и музыки — балетной и небалетной.

Выражением подобного эстетического поворота в балетной технике стал отказ от фронтальности и центричности, перенос внимания на спонтанность, импровизационность; акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения как основных элементах танцевального языка; принцип обнажения физических усилий, узаконивания внетанцевальных поз и жестов при помощи таких характерных приемов как падения, перегибы, взлеты; интерес к энергетической природе танца, психосоматическим состояниям радости, гнева, телесной истерии; эффект спресованно-разреженного танца, достигаемый контрапунктом плавного музыкального течения и рваной ритмопластики, вязкой, плавной, широкой линии движения и мелкой, дробной, крупнокадровой жестикуляции; соединение архаической и суперсложной техники (бега по кругу и ритмопластического симфонизма, сквозных лейтинтонаций).

Наиболее развитыми в постмодернистской хореографии являются тенденции чисто пластического экспериментирования, сосредоточение на раскрытии механизма движения человеческого тела (Т. Браун), а также соединение танцевальной и спортивной техники.

В хореографическом боксе Р. Шопино экипированные в боксерскую форму танцовщики демонстрируют на ринге владение, как классическим танцем, так и спортивными приемами, создавая под музыку Верди и Равеля атмосферу опасного искусства, чья жестокая, яростная красота свидетельствует о метаморфозах традиционных эстетических ценностей.

Для мозаичной постмодернистской хореографии свойственна новая манера движения, связанная с восприятием тела как инструмента, обладающего собственной музыкой. Телесная мелодия может звучать и в тишине. Стиль «оркестровки танцовщика» А. Прельжокажа (Франция) основан на выявлении характера, индивидуальности исполнителя, сближает балет и драматургию. Сравнивая танец с вазой, свет — с наполняющей ее водой, а костюмы и декорации — с украшающими ее цветами, Прельжокаж подчеркивает, что у вазы — собственная ценность и красота, лишь оттеняемая дополнительными аксессуарами. Однако она не тождественна классическому балетному культу прекрасного как утонченной стилизации: постмодернистская концепция красоты танца вбирает в себя неевропейские, неклассические принципы танцевальной эстетики. Чувственная раскрепощенность, гротескность, хаотичность, сближение с бытовой пластикой создают новый имидж балетного искусства как квинтэссенции полилога культур.

Действительно, постмодернистский балет вбирает в себя элементы танцевального искусства Востока (индийский классический танец бхарат-натьям, современный японский танец буто), приемы ритмопластического фольклора американских индейцев, афро-карибскую танцевальную технику. Мозаическое сочетание римейков йоговской медитации и античной телесной фактурности, классических па и полиритмизма рэгтайма, хай-лайфа, джайва, свинга, брейка, фламенко, кантри-данса — танца и музыки разных культур, эпох, социальных слоев — создают мир постмодернистского «абсолютного танца» как следа нашего времени, запечатленного в микро-и макромире, жизни самой природы.

Ироническая ритуальность постмодерна во многом связана с его «посланием» публике. Принципы удовольствия, радости, человеческих контактов со зрителями легли в основу концепции балета как «живого спектакля», исходящей из идеи танца как образа жизни. Многое здесь напоминает принципы тотального театра П. Брука и Е. Гротовского. Стирание граней между театром и повседневной жизнью в балетном варианте рождает феномены танцовщика-фермера (стиль «Буто» М. Танака и его группы «Майдзуку»), не отделяющего свое искусство от тяжелого сельского труда. «Придите и возьмите эту красоту, пока она горяча», — так называется одна из хореографических композиций А. Эйли. Постмодернистская танцевальная эстетика сосредоточена на идее целостности жизни, объединяющей микро- и макрокосмос, человека и природу в большом историческом времени.» 3

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

3 В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. «Интегративная танцевально-двигательная терапия». М.: 2005 г. С. 19- 23

**4) Танц-театр: на стыке двух культурных парадигм.**

А) Экспрессивный танец.

«В начале XX века в Германии классическому танцу активно противостоит танцевальный экспрессионизм.

Основоположником нового направления в хореографии становится Рудольф фон Лабан, венгр по происхождению, родившийся в 1879 году.

Лабан создает свою систему танца, где движение осуществляется в объемном пространстве с различными направлениями, и где пространство перемещается вместе с танцором. В отличие от классического танцовщика, стремящегося к воздушности, Лабан использует вес танцора.

Лабан стремился к возрождению социальной роли искусства как совместного действия людей; главное место в этом он отводил танцу. Настоящий новатор и один из первых теоретиков танца, он придумал новую систему его записи — «лабанотацию».

Наибольшую известность Лабан приобрел как создатель «экспрессивного танца» (Ausdruckstanz) и искусства «движущихся хоров» (последний вид искусства был особенно распространён в Германии и Советской России в 1920-1930-х годах).

Театр танца Лабана не был чужд социальной тематике, вдохновляясь драмой Брехта, конструктивизмом, политической карикатурой. В 1930-е годы, совместно с Йоосом, Лабан создавал политические антивоенные балеты. В 1938 он покинул Германию, а после окончания войны открыл студию по изучению движения в Манчестере. В 1975 году эта студия, переехав в Лондон, стала всемирно известным Центром движения и танца Лабана.

Чтобы танец поднялся на уровень других искусств, в нём должен совершиться переворот, подобный тому, какой в начале XX века произошёл в изобразительном искусстве.

Лабан помог этот переворот совершить. Самый, пожалуй, радикальный из всех пионеров свободного танца, он отказался не только от традиционных танцевальных па, но и от музыкального аккомпанемента, темы и сюжета.

Он открыл, что выразительность танцу придает пространство, а не тело как таковое. Освободившись от заученных движений, тело должно искать собственные ритмы и «упиваться пространством». Всё вышеперечисленное можно отнести и к японскому танцу «буто», переоткрытому в восьмидесятых годах.

Лабан знакомится с Куртом Йоссом, который вводит в немецкий экспрессивный танец понятие «танц-театра».» 4

«В 1927 году Курт Йосс создает танцевальное отделение при консерватории в городе Эссене “FOLKWANGSCHULEN ESSEN”, воспитавшее не одну плеяду талантливых хореографов и ставшее центром современного танца Германии.

Будучи приверженцем современного танца, Йосс в то же время осознавал важность классической балетной школы с ее установившимся художественным стилем.

Взяв за основу учение Рудольфа фон Лабана о гармонии движения и пространства, Курт Йосс стремился создать нейтральную систему движений, которая только в контексте хореографии достигала бы определенного качества. В отличие от многих своих коллег, Йосс ввел в методику преподавания современного танца классические элементы.

Его сподвижником стал самоучка Зигурд Леедер, с которым они вместе танцевали в труппе Рудольфа фон Лабана. Их совместная педагогическая и творческая деятельность продолжалась более 20 лет.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

4 <http://www.russ.ru/layout/set/print/pole/Arhetipy-Piny-Baush>

Леедер и Йосс явились авторами проекта хореографического учебного заведения, в основе которого лежала идея Лабана об объединении всех видов сценического искусства - танца, музыки и драматургии.

Его идеи нашли практическое применение в программе танцевального отделения Фольквангской школы, в учебный план которой входила коройтика, ой-кинетика, импровизация и композиция танца, а также современный танец по Йоссу.

Из теоретических предметов преподавались музыка, анатомия и история танца. В качестве экспериментальной сцены к школе была прикреплена так называемая Танцевальная студия Фолькванг.

В 1932 году Курт Йосс получил первую премию на конкурсе хореографии в Париже за постановку "Зеленый стол".

Не приняв политические требования национал-социалистов, Курт Йосс в 1933 году покинул Германию вместе со своим ансамблем.

Вплоть до 1949 года Йосс жил и работал в Англии. По возвращении в Германию он снова стал руководителем хореографического отделения Школы Фолькванг.

В 1963 году школа получила статус высшего учебного заведения. Сегодня школа Фолькванг располагает двумя независимыми студиями и принимает студентов на четыре факультета.

Ну а Пина Бауш стала ученицей Йосса и, в свою очередь, открыла собственный танцтеатр в 1973 году.» 5

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

5 <http://www.arteria.ru/tanz_theater/left21.htm>

Б) Пина Бауш: «Еще немного вина, сигаретку, но только не домой»

 ««Я не следую никакой школе, я просто танцую. Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а все остальное — не танец. Танец может жить в любых формах. Главное — это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком. Не в том, как человек движется, а в том, что им движет» [Пина Бауш]

Экспрессионистские танцевальные теории возникли в начале прошлого века, и «интеллектуальная революционерка» – так ее тоже частенько называют в научных исследованиях – быстро их освоила. И четко продолжила линию хореографического авангардиста Франсуа Дельсарта и Жака-Далькроза (а также своего непосредственного учителя Курта Йосса): поиск естественной, свободной от условности жестикуляции. В способности придумывать все новые и новые «свободные» движения Пине Бауш по сей день нет равных.

Пина Бауш родилась 27 июля 1940 года в семье владельца небольшого ресторанчика.

Хореографическое образование уроженка Золингена получила в 1950-е в знаменитом питомнике немецких хореографов "Фолквангшуле", а ее учителем был сам отец-основатель политического танцтеатра Курт Йосс. Талантливую студентку он отправил доучиваться на родину модернизма — в США.

Набравшись свежих идей в нью-йоркской Джульярдской школе и поработав танцовщицей в Новом американском балете, Пина возвращается к корням — в город Эссен, в новообразованную труппу "Фолкванг". Там в конце 1960-х она и начала ставить свои первые спектакли. И сразу же стало очевидно, что с догитлеровских времен немецкая сцена не знала столь мощного автора.

В 1973-м 33-летняя женщина, не утратившая амбиций танцовщицы, возглавила Театр танца в Вуппертале, и с тех пор этот мрачный промышленный город стал одной из самых ярких точек на танцевальной карте мира.

Основательница «Танцтеатра Вупперталь» — национального достояния Германии. Королева немецкого выразительного танца. Свой первый «неклассический» балет она поставила в 1968-м. В репертуаре театра 16 спектаклей, ежегодная премьера.

Бауш со своей труппой создают спектакли, навеянные атмосферой и пластикой тех городов, где они выступают: Будапешта, Палермо, Стамбула, Токио, Лиссабона, Гонконга, Мадрида, Рима, Лос Анжелеса, Сеула, Вены и др.

Снялась в двух культовых фильмах. У Феллини в картине «И корабль плывет» сыграла слепую принцессу, которая на ощупь играет в шахматы. И в фильме Альмодовара «Поговори с ней» сыграла саму себя. Имеет высшую награду Германии Крест «За заслуги» и премию «Европа – театру», одну из самых престижных в мире наград в области сценических искусств.

Стала лауреатом престижной международной награды - премии Киото 2007. Пина Бауш удостоена этой премии в категории "Философия и искусство" за выдающийся вклад в развитие современного танца "и открытие нового направления в театральном искусстве".

Театр танца Бауш – это смешение границ между танцем и театром, сочетающее в себе образность, фантазию и чувства.

Цель исследования театра Бауш – внутренний мир личности. Но инструмент исследований всегда один – тело. Ее представление о мире – субъективно, как и ее представление о теле. Это всегда что-то разорванное, нервное, эклектичное. Ее спектакли озадачивают (как, впрочем, и она сама).

Дерзкое, сильное театральное воображение, парадигма стилей и жанров – немного смешно, но по большей части трагично…

И каждый делает вывод из увиденного на сцене сам. Пина никогда не дает объяснений – даже самых простых, – что она делает, что происходит на сценической площадке.

Еще. Она курит, обожает срывать светские мероприятия, потому что уходит гулять по городу, может несколько часов провести одна в музее. Боится самолетов, не следит за новостями. Журналисты «выдернули» из ее спектакля «Вальсы» фразу: «Еще немного вина, сигаретку, но только не домой» – и сошлись на том, что это кредо Пины Бауш.

Театр из Вупперталя приезжал в Москву всего дважды: со спектаклем «Гвоздики» в 1989 году и с тремя постановками – «Весна священная», «Контактхофф» и «Кафе «Мюллер» – в 1993-м.

В «Кафе «Мюллер» – том самом, с которого начинается фильм Альмадовара «Поговори с ней», – Бауш танцевала сама, она двигалась сомнамбулически, снова и снова стукаясь о стену, падая и поднимаясь опять. Ее постановки были трагичны: в их парадоксальных метафорах жили страх и одиночество, насилие и невозможность общения, ярость и отчаянье.

Через 11 лет после последнего приезда Бауш привезла спектакль о Гонконге «Мойщик окон» – нежный, улыбчивый и доброжелательно открытый навстречу публике.» 6

В) Саша Вальц: «в содержание через движение».

««Танец часто остается принадлежностью очень узкого круга, варится в самом себе. Я же хочу открыть его широкой публике. Это моя цель в театре "Шаубюне".» (Саша Вальц)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

6 http://vkontakte.ru/club6158734

Саша Вальц родилась в 1963 году в Карлсруэ. Первые уроки танца брала у Вальтрауд Корнхаас, ученицы Мари Вигман, заложившей основы немецкого экспрессионистского танца.

Позднее обучалась в Школе развития Нового танца в Амстердаме. После поездки в Америку вернулась в Европу и с 1988 года начала активно сотрудничать с известными художниками и музыкантами, такими, как Тристан Хонсингер, Дэвид Замбрано, Марк Томпкинс, Франс Полестра, Лори Боот и другими.

В 1993 году вместе с Йоханом Зангдигом основала труппу "Саша Вальц и ее гости" (Sasha Waltz & Guests).

Первая же крупная работа Саши Вальц "Travelogue-Trilogie" (1993-1995) поставила хореографа в один ряд с крупнейшими представителями немецкого Театра Танца.

О Вальц, работавшей в гиперреалистичной манере, заговорили как об открытии. Со спектаклем "Травелоги" ее компания при поддержке Гете-института осуществила турне по городам Северной Америки. Последняя часть цикла была показана на гастролях в Москве, как и следующий, посвященный обитателям "хрущоб" в восточной Германии, спектакль "Аллея космонавтов" (1996).

В 1998 году интернациональная труппа Саши Вальц пополнилась артистами из московского Класса экспрессивной пластики Геннадия Абрамова, с которыми она создала новый громкий проект "На земле".

В 1999 году Вальц создает "Dialoge-Projekte", в котором исследует связи танца и архитектуры. Удостоенная множества международных премий в области культуры и хореографии, в 2000 году Саша Вальц вместе со своими танцовщиками переходит в театр "Шаубюне ам Ленинер плац", где становится художественным руководителем вместе с Томасом Остермайером.

В своих постановках Вальц сочетает абстрактный постмодернистский танец с повествовательным, "физическим театром".

Спектр волнующих ее тем очень широк - от восстания против рутины будничной жизни до изменения норм восприятия таких "обычных" понятий, как любовь, сон или человеческое тело. Наблюдательность позволяет хореографу превращать банальные вещи, взятые из скучной повседневности, в арсеналы абсурда.

В начале каждого нового цикла Саша Вальц формулирует всеобъемлющую тему, к которой вместе с танцорами постепенно приближается с помощью интенсивного исследования и длинных импровизационных периодов. Ее цель - проникать в содержание через движение, используя все многообразие языка человеческого тела и динамической энергии.

Для ее пьес пишут оригинальную музыку и создают новые визуальные пространства современные композиторы и художники.» 7

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

7 <http://www.arteria.ru/tanz_theater/left5.htm>

**5) Танц-театр в России.**

Своим возникновением театр танца обязан эстетике свободного танца. В те годы, когда Европа рукоплескала русским балетам, западное балетное искусство только открыло для себя свободное движение в танце, каковое не замедлило проникнуть и в русскую культурную жизнь.

И по сей день Москва и Петербург хранят воспоминания о знаменитой танцовщице Айседоре Дункан.

Ее имя стало вехой в развитии выразительных форм эпохи экспрессионизма, с ним связывалось обновление балетного искусства во всем мире - от Америки до России.

Тот новый танец был напрямую связан с романтическим идеалом: противопоставление личности и общества, чувства и разума, интуитивного и рационального начал - все это находило в нем свое выражение.

С этого момента современный танец стал тем художественным средством, которое позволяло показать наполненный страстью внутренний мир человека.

Российский танцтеатр возник в период коренного перелома и в определенной степени стал формой художественного самоисследования «таинственной русской души» в посттоталитарную эпоху.

Найденные в германском танцтеатре образы и формы телесности оказались ему созвучны.

Сегодняшний театр танца отличает яркое многообразие, но и по сей день его главной идеей остается состояние души человека.

А) Агентство театров танца «ЦЕХ».

«История Агентства театров танца ЦЕХ началась в 2000 году. Сначала независимые московские хореографы, танцоры, перформеры стали инициаторами творческого объединение ЦЕХ и расположились на территории бывшего научно-исследовательского института на окраине Москвы. Именно там в Москве возникло первое общее пространство, открытое для новых творческих инициатив и экспериментов.

В рамках проекта "Субботы в ЦЕХе" были организованы регулярные показы спектаклей и проектов в области contemporary dance.

В 2001 году при поддержке Фонда Форда независимое творческое объединение ЦЕХ было официально зарегистрировано и преобразовано в профессиональную некоммерческую негосударственную организацию - Агентство театров танца ЦЕХ.

Главной целью Агентства ЦЕХ явилось создание благоприятной среды и развитие прочной инфраструктуры в области российского современного танца.

Агентство ЦЕХ наладило множество партнерских контактов, как с Российскими, так и с зарубежными организациями культуры, приобрело большой профессиональный опыт и является одним из основных экспертов и адвокатов современного танц-театра в России.

Агентство ЦЕХ является участником российских и международных сетевых организаций культуры. В 2002 году Агентство ЦЕХ стало инициатором создания Российского Объединения Театров Танца, в состав которого вошли города: Архангельск, Екатеринбург, Калининград, Красноярск, Новосибирск, Санкт-Петербург, Саранск, Ярославль и Москва.

Агентство ЦЕХ стремится представлять интересы и поддерживать российских хореографов, танцоров и перформеров на всех уровнях: местном, региональном и международном. Своей проектной деятельностью Агентство ЦЕХ стремится подчеркнуть инновационный и самостоятельный характер сегодняшнего российского танц-театра, в то же время представить его как важную и неотъемлемую часть российской культуры.» 8

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

8<http://www.tsekh.ru/about.php>

Б) Ольга Пона и Челябинский театр современного танца.

«Выпускница 1985 года, преподаватель и хореограф Челябинского театра современного танца. Осуществила постановку пяти спектаклей и десяти миниатюр. Благодаря активной творческой деятельности Ольги Николаевны, коллектив театра в 2003 году удостоен национальной премии «Золотая маска» за высокую исполнительскую культуру и актёрское мастерство.

В 2006 г. Ольга Пона стала лауреатом челябинского областного фестиваля «Сцена» за лучший актёрский ансамбль и за музыкальное оформление спектакля. За годы работы хореографом в театре современного танца она получила множество премий и призов ряда российских и международных конкурсов. Ей присвоено почётное звание заслуженной артистки РФ.» 9

«В 1992 году администрацией г. Челябинска на базе Народного театра танца учрежден профессиональный театр современного танца "Русский вариант", который в 1997г. переименован в "Челябинский театр современного танца". За годы своего существования коллектив прошел сложный творческий путь и сейчас имеет свой неповторимый стиль, самобытный репертуар (более 10 спектаклей).

Театр является постоянным участником международных фестивалей и конкурсов как в России так и зарубежом. Зрители Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Вильнюса (Литва), Дюссельдорфа, Берлина, Франкфурта (Германия), Роттердама (Нидерланды), Сеула (Ю. Корея) тепло принимали артистов театра. Во Франции, Германии, Италии, Великобритании, Норвегии театр представлял свою страну в рамках Дней культуры и искусства России.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

9 <http://www.chgaki.ru/index.php?menu=13&submenu=11>

Пять раз театр являлся номинантом Национальной театральной премии России "Золотая Маска", а в 2001 и 2003 году стал ее обладателем.

В театре работают два хореографа Ольга Пона, Владимир Пона, и 13 танцовщиков, получивших специальное образование в Академии искусств или Колледже культуры.

Театр прошел сложный путь становления и формирования собственного творческого лица. Фестивальное движение, появившееся в России в середине 90-х годов, а также участие в зарубежных фестивалях и творческие контакты с российскими и зарубежными хореографами способствовали этому.» 10

В) Татьяна Баганова и ее театр "Провинциальные танцы».

«Коллектив образован в 1990 году. За это время труппой поставлено 15 спектаклей, а также отдельные пластические миниатюры.

Спектакли театра сочетают в себе искусство хореографическое, пластическое и драматическое, что создает особый узнаваемый неповторимый стиль компании.

Синтез музыки, выразительности актеров, движений, света, костюмов, управляемых единой художественной идеей, – вот главные принципы работы «Провинциальных танцев».

В копилке коллектива участие в V Международном конкурсе танца в Париже (1992 г. – Гран-при), VII Международном конкурсе молодых балетмейстеров в Ганновере (1994 г. – 1-я премия), Международном фестивале современной хореографии в Витебске (1992 г. – 3-я премия, 1993 г. – спецприз, 1996 и 1997 гг. – 2-я премия, 1999 г. – 1-я премия).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

10 http://www.chelabinck.ru/e/842193-o-teatre-sovremennogo-tantsa-olgi-i-vladimi

Театр – обладатель национальной театральной премии «Золотая Маска», премии губернатора Свердловской области, премий СТД России.

Коллектив представлял свои работы на театральных и хореографических смотрах в Лондоне, Амстердаме, Дюссельдорфе, Больцано (Италия), Вильнюсе, Таллинне, Москве, Санкт-Петербурге и других городах России. Спектакли были показаны во время гастролей в Дании, Швеции, Германии, Голландии, Литве, Белоруссии.

Хореограф-постановщик и художественный руководитель театра Татьяна Баганова родилась в 1968 году, окончила Московский институт культуры, хореограф, преподаватель хореографических дисциплин.

Дважды проходила длительные стажировки в США на базе ADF, занималась эвритмией у Юлиана Коймана, изучала режиссуру, работала как танцовщица в спектаклях хореографов – это Моника Рунде (Испания), Дональд Маккейл (США), Анук ван Дайк (Нидерланды), Кристин Брунель и Иоахим Шлёмер (Германия).

Дважды (2000, 2001 годы) лауреат национальной театральной премии «Золотая Маска» в номинации «Лучшая работа хореографа» (спектакли «Свадебка» и «Кленовый сад»).» 11

Г) Танц-театр в Санкт-Петербурге.

**ТАНЦТЕАТР "КРЕПОСТНОЙ БАЛЕТ"**

«Танцтеатр "Крепостной балет" был основан в 1995 году в Сибири. С 2005 года базируется в Петербурге. Театр Елены Прокопьевой синтетический.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

11 http://www.nedelia.ru/oldarch/archiv/2004/23-88/page16.htm

В каждом спектакле через танец, мимику, жест и слово проявляется новый взгляд на вещи, новое ощущение правды и возможностей сцены. Пространство спектаклей насыщено переживаниями, где нет места пустоте и формальностям. По эстетике, спектакли Елены Прокопьевой во многом близки творениям Пины Бауш, работавшей в жанре TANZTEATR, где герои делятся чем-то крайне важным, раскрывая свои человеческие ресурсы и превозмогая пределы искренности, принятой и возможной в театре.

РЕПЕРТУАР:

\*Дождись ангела (2005)

\*Она едет на велосипеде… (2006) (дважды номинант на Национальную театральную премию «ЗОЛОТАЯ МАСКА» 2006)

\*Приступ нежности (2007)

\*Поющие в июле (премьера - 1 июля, 2009)»12

**Ёd physical theatre**

«Проект Ёd physical theatre - это компания свободных танцовщиков, которые одновременно являются и хореографами своих работ.

Все участники коллектива молоды, но, несмотря на это каждый из них имеет богатый, многопрофильный хореографический опыт.

Их объединяет желание творить вместе, создавать спектакли так, что бы зритель смог сам ощутить, пережить и связать увиденное на сцене со своими личными переживаниями и своей жизнью...Они чутко относятся к идеям, возникающим для спектаклей. Им не важна танцевальная мода и актуальные течения.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

12  <http://vkontakte.ru/club205842>

Ёd physical theatre просто пытается вынести на сцену и суд зрителей то, что поет у них внутри и просит движения снаружи, то, что волнует их и просит наполнения.

РЕПЕРТУАР:

Спектакли:

«True Style»

«in X»

«Франческа da Oфис»

«Ромео и Джульетта»

«Двойной TУ\_ LOOP»

миниатюры:

«Притча о золотой рыбке»

«5 минут про туфли»

«PREкрасные туфли»

кино:

«АЕ!»» 13

**OKNO dance project**

«OKNO dance project был образован в 2004 году.

Основное направление – модерн, contemporary dance в активном взаимодействии с другими видами телесных и танцевальных практик.

Танцоры, и они же хореографы проекта, обучались в Москве, Голландии, Чехии, Америке, Франции.

С 2007 года проходит ежегодный фестиваль современного танца OKNO dance festival, в котором принимали участие различные коллективы из Санкт-Петербурга, Москвы, Петрозаводска, Екатеринбурга и из Швеции.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

13 <http://vkontakte.ru/club1992897>

C 2008 года проводятся регулярные вечера современного танца - TANZ-дневники - где различные коллективы, работающие в направлении contemporary

dance и пластического театра могут показать свои последние работы.

РЕПЕРТУАР:

«Город»,

«Голова Ван Гога»

«История №2»

«Секунды»

«Всё течёт»

«Девочки»

«Upgrade Inside»

«Сны»

«20 лет Пенелопы»

«Metamorphosis»

«Dementia» и др.» 14

**IGUAN DANCE THEATRE**

«Михаил Иванов – хореограф и танцовщик театра.

Нина Гастева – режиссер и танцовщица театра.

Экспрессивность наряду с эмоциональной сдержанностью, тяготение к архаическому орнаменту бессознательного, а именно самой телесности, аскетизм, прихотливо переплетенный с барочной расточительностью и страстностью, импровизационность, перемежающаяся «нотированными» и «поставленными» спектаклями, вывели IGUAN DANCE THEATRE в ряд наиболее значительных явлений российской сцены.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

14 http://vkontakte.ru/club2058414

РЕПЕРТУАР:

«Провода-провода»

«Не мужчина, ни женщина»

«Сарафаны»

«Масляничные гуляния»

«Рождественские сказки»

«Условия игры»

«Ранняя зима» и т.д.» 15

**«Театр танца Саши Кукина»**

«Театр танца Саши Кукина был основан в 1990 году и по сути является первой в России профессиональной труппой танцевального модерна.

За все время своей деятельности труппа выпустила 20 программ, более 200 раз выступала в Санкт-Петербурге и за его пределами, участвовала в фестивалях современного танца в Москве (1993 и 1999), Витебске (1992 и 1993), АДФ (США, 1996), Гдыне и Бытоме (Польша, 1996,1997 и 2010), Таллине (1996 и 1998), Вильнюсе (1998), Гладбеке (Германия, 2002 и 2003), Санкт-Петербурге (1999-2001, 2006, 2008).

В марте 1998 года труппа приняла участие в фестивале “Новая Россия” (Копенгаген, Мальме, Гетеборг). В 2002 и 2003 труппа с успехом гастролировала в Германии, выступив в театрах Гильзенкирхена, Ганновера, Вупперталя и других немецких городов.

Композиции труппы как правило не содержат явных драматических признаков, но всегда наполнены эмоционально.

Обычно труппа работает с минимумом декораций, текста и визуальных эффектов, сосредоточив свои усилия на самом танце.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

15 http://vkontakte.ru/club8791765

Главную цель артисты труппы видят в том, чтобы постоянно находиться в творческом процессе, изменяя и развивая собственный танцевальный язык.»16

**«Kannon Dance Company»**

«Компания «Канон Данс» была создана в 1999 году. Лауреат известных танцевальных фестивалей и конкурсов в России и за рубежом.

Руководитель – Наталья Каспарова.

Школа джаз-модерн танца «Канон Данс» каждый год проводит международный летний фестиваль «Открытый Взгляд», Фестиваль танцевальных фильмов «КиноТанец»» 17

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

16 http://vkontakte.ru/club12358195

17 http://www.kannondance.ru

**6) Заключение: «Бог создал нас разными».**

Родилось новое общество и вместе с ним другие потребности, другие желания.

 Они выкристаллизовываются в понятии «современность», которая, в свою очередь, неотъемлема от понятия «движения»: движения автомобилей, самолетов и ожившей картинки кинематографа, движения тела, освобожденного модой и спортом, сияющего в электрических лучах.

Современный театр танца активно осваивает богатые традиции мировой культуры, что делает этот вид искусства одной из самых живых художественных форм.

На фоне глобализации и тех коренных изменений, которые происходят в сегодняшнем мире, превращающемся постепенно в одну большую деревню, театр танца становится важным средством, помогающим современному человеку освоиться в новой окружающей среде и приспособиться к новым условиям жизни.

Выходя за пределы национальных границ, он позволяет в универсальной художественной форме выразить состояние современного человека. Вместе с тем театр танца стал сегодня тем особым видом искусства, который, архивируя все богатство танцевальных форм, сохраняет его, с тем чтобы оно стало доступным не только носителям соответствующей национальной культуры, но и вошло в мировую культуру.

В центре внимания сегодняшних хореографов и их трупп находится человек и его жизненное самоощущение. В поиске адекватного выражения они обращаются к тем средствам телесного языка, которые были выработаны в ходе исторического развития отдельными народами.

В танц-театре при несомненном лидерстве автора, нет исполнителей в традиционном смысле слова. Есть команда соавторов, реализующая замысел творца. В танц-театре уживаются только единомышленники: в то время как в балетной труппе вполне достаточно, если артистов объединяет только необходимый хореографу уровень исполнительского мастерства - то есть та или иная школа или техника. И в балете, конечно, желательны личности и единомышленники, но только в танцтеатре - это непременное условие.

Именно потому, что искать намерения (то, что движет людьми) без взаимопонимания гораздо сложнее, чем демонстрировать, как они умеют двигаться.

Танцтеатр - подобен театру и жизни, где все мы разные - по фигурам, способностям и пристрастиям, цвету волос, характерам и темпераментам, по возрасту, наконец.

Как в драматическом театре, в танц-театре нет цензуры на фактуру, длину ног, или возраст.

Другими словами если девиз балета: "Школа сделает нас совершенными", то при рождении танц-театра хореографы должны были сказать "Бог создал нас разными".

Актуальность - еще одна важная черта Театра танца.

Я - сегодня и сейчас.

Мои намерения - сегодня и сейчас.

Мои страхи, протесты, бунты - сегодня и сейчас.

**7) Список используемой литературы и интернет-ресурсов.**

1 В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. «Интегративная танцевально-двигательная терапия». М.: 2005 г. С. 14

2 В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. «Интегративная танцевально-двигательная терапия». М.: 2005 г. С. 24 - 25

3 В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. «Интегративная танцевально-двигательная терапия». М.: 2005 г. С. 19- 23

4 <http://www.russ.ru/layout/set/print/pole/Arhetipy-Piny-Baush>

5 <http://www.arteria.ru/tanz_theater/left21.htm>

6 http://vkontakte.ru/club6158734

7 <http://www.arteria.ru/tanz_theater/left5.htm>

8<http://www.tsekh.ru/about.php>

9 <http://www.chgaki.ru/index.php?menu=13&submenu=11>

10 http://www.chelabinck.ru/e/842193-o-teatre-sovremennogo-tantsa-olgi-i-vladimi

11 http://www.nedelia.ru/oldarch/archiv/2004/23-88/page16.htm

12  <http://vkontakte.ru/club205842>

13 <http://vkontakte.ru/club1992897>

14 http://vkontakte.ru/club2058414

15 http://vkontakte.ru/club8791765

16 http://vkontakte.ru/club12358195

17 http://www.kannondance.ru