

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

Кафедра этики, эстетики, теории и истории культуры

**ЭВОЛЮЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА В XX ВЕКЕ:
СМЕНА ТИПОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ**

Допустить к защите:
Зав. кафедрой,
доктор философских наук,
профессор
ЗАКС Л.А.

Дипломная работа
студентки 6 курса з/о
УЙМИНОЙ О.И.

Научный руководитель:
кандидат философских наук,
доцент ЛИСОВЕЦ И.М.

Екатеринбург
2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1 Искусство танца в культуре модернизма.....	8
§1 Особенности искусства танца. Танец в начале XX века.....	8
§2 Эволюция танца от модерна к постмодерну.	28
Глава 2 Танец в культуре постмодернизма	40
§1 Изменение языка танца в культуре второй половины XX века.	40
§2 Особенности хореографического мышления в искусстве танца конца XX века.....	53
Заключение	70
Список используемой литературы	74

Введение

В современной культуре обращается множество художественных текстов, но способность прочтения заложенных в них смыслов зависит от эстетического опыта субъекта восприятия. Смысл, который люди вкладывают в то или иное произведение искусства никогда не соответствует тому, который был заложен автором. Связано это с тем, что у автора был свой культурный и общественно-исторический, духовный опыт. При их столкновении и диалоге, рождается художественный смысл произведения, который мы должны понять. Понять, это значит проникнуть за его непосредственную данность и истолковать, прочесть и осмыслить.

Один из видов искусства – танец, претерпевает на протяжении XX века значительные изменения, которые не всегда понятны зрителю. Танец репрезентирует новое видение мира, которое невозможно описать словами. Современный танец стремится воссоздать и отрефлексировать те процессы, которые происходят в культуре. Культура XX века представляет собой многоуровневую модель существования различных мировоззренческих концепций, очень часто не согласующихся между собой. Зритель поставлен в ситуацию свободного выбора восприятия предлагаемого ему «зрелища». Актуальностью данного исследования является рассмотрение смыслов, которые несет с собой искусство современного танца. Раскрытие буквальных и символических смыслов позволяет увидеть танец с позиции зрителей, находящихся в зале. Исходя из актуальности работы, ставится задача рационализации языка танца с целью выведения в словесную интерпретацию его смыслового содержания.

Проблематика исследовательской работы и одновременно ее положительная сторона, заключается в том, что рассматривается ситуация, которая актуальна в наши дни. Проблема в том, что сложно анализировать те явления, которые происходят перед тобой и при этом не выражать только субъективную точку зрения. Положительной стороной можно назвать, что

контекст, заложенный в сюжете постановки доступен в понимании современному зрителю, так как отражает реальность наших дней. Другая проблема, в исследовании танца XX века, состоит в сложности исторического выстраивания границ между его различными стилевыми направлениями.

Главной целью является исследование смены типов художественного сознания в хореографическом искусстве XX века. Поставленная цель предполагает решение следующих задач: анализ изменения знаковой содержательности и лексики танца от модернизма к постмодернизму, его выразительной формы; рассмотрение новых способов пластической выразительности и символического содержания в постановках разных стилевых направлений; влияние изменяющейся духовной парадигмы на художественное сознание хореографов и зрителей; изучение закономерностей художественного развития хореографического искусства. Исходя из этого, в дипломной работе предметом исследования является изменение образно-смыслового взаимодействия мира и человека, выразившееся в языке танца, а объектом – эстетика танца XX века.

В ходе дипломной работы применяются следующие методы: семиотический, позволяющий увидеть изменение смысла художественного произведения, выраженное в его знаковой форме. Эстетический – раскрывающий изменение лексики современного танца, его выразительности, а обращение к феноменологическому методу позволяет увидеть как танец репрезентирует различные направления в культуре XX века.

Так как тема дипломной работы не история танца, а рассмотрение изменяющегося художественного сознания выраженное в хореографическом искусстве, то в работе не рассматриваются все хореографы и представители того или иного направления. Раскрывается лексика танца тех хореографов, деятельность которых позволяет максимально рассмотреть изменяющийся язык танца, как результат смены картины мира.

В соответствии с поставленными задачами, структура работы будет строиться следующим образом. В первую очередь необходимо раскрыть, что

представляет собой танец как искусство в культуре модернизма, и вывести через сравнение с классическим танцем, особенности танца модерн. В первой главе будет рассмотрено понимание танца, как специфического вида искусства, имеющего тенденцию видоизменяться в зависимости от смены картины мира и мировоззрения человека. Как феномен леворадикальной формы модернизма во втором параграфе будет исследован переход от танца модерн к танцу постмодерн, на примере лексики танца Мерса Каннингхэма. Далее будет уделено особое внимание раскрытию языка танца постмодерн через сравнение с танцем модерн. Чтобы подробнее рассмотреть саму хореопластику, сначала будут выявлены общие изменения самой схемы постановки, которые и определяют его лексику.

Во второй главе, посвященной танцу в культуре постмодернизма, будут раскрыты особенности культуры постмодернизма и то, каким образом происходит изменение форм выразительности в танце второй половины XX века. Смысловое содержание современного танца будет рассмотрено через сравнение его с танцем модерн, а также выделением особенностей его языка. В завершении работы будут указаны особенности хореографического мышления в искусстве танца в конце XX века и перечислены ведущие хореографы contemporary dance.

На сегодняшний день развивается изучение современного танца. Появилась работа Луговой Е.К. «Философия танца», которая показывает развитие современного танца и демонстрирует методологию его анализа. Работы, рассматривающие танец постмодерн, его философские и эстетические аспекты, на сегодняшний день очень сложно найти в России. Это явление развивается, как и критика на современные постановки, а работы по истории танца стали только появляться. Поэтому для данной работы использовались три рода источников: это литература по эстетике, работы по семиотике и исследования истории танца.

Первые представляют эстетику модерна и постмодерна. При изучении стиля модерн, необходимо учитывать особенности философского

миропонимания рубежа XIX-XX вв., в этом помогает книга Зотова А. Ф. и Мельвиля Ю.К. «Буржуазная философия середины XIX – начала XX века». Работа Сарабьянова Д.В. «Стиль модерн», помогла выделить отличительные черты стиля модерн и причины зарождения самого стиля как направления в культуре модернизма. Особенностью является только то, что концепций в современной эстетике сложилось на данный момент уже несколько, и они между собой отличаются, то есть, нет одной единственной теории, на основании которой можно было бы рассмотреть современный танец.

В дипломной работе я буду придерживаться концепции философов постмодернистов, одновременно обращаясь к представителям других современных школ. Для данной работы были рассмотрены несколько авторов по эстетике постмодерна: Ж.-Ф. Лиотар «Состояние постмодерна» и «Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985», его заслуга в том, что именно он познакомил все человечество со словом «постмодерн»; книги Н.Б. Маньковской «Эстетика постмодернизма» и «Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма», где очень хорошо раскрыты основы эстетики постмодернизма. Из философов, которые создавали теоретический фундамент постмодерна, мной были рассмотрены Ролан Барт «Избранные работы: Семиотика: Поэтика», Жан Бодрийяр «Символический обмен и смерть».

Работы по семиотике культуры, немного пересекаются с работами по эстетике, но можно выделить книгу Кнабе Г.С. «Семиотика культуры: Конспект учебного курса», в которой изложен теоретический материал и даны основные понятия данного направления в философии. Для описания особенностей периодизации и специфики искусства с точки зрения семиотики были использованы труды Лотмана Ю.М. «Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки» и «Об искусстве».

Описание техники исполнения танца модерн мной было взято из работ Суриц Е. Я. «Балет и танец в Америке: Очерки истории» и Никитина В. Ю. «Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика». Для того, чтобы сравнить, как происходит эволюция хореографического искусства в начале XX

века, сравнивается классический танец с танцем модерн. В этом помогает работа Лебедевой Г.Д. «Балет: семантика и архитектоника», где она очень подробно раскрывает семантику классического танца и принципы его построения. По танцу постмодерн отсутствует какая-либо специализированная литература, поэтому вторая глава строится на литературе о двух видах танца: танце постмодерн и современном танце. Особенности этих двух направлений рассмотрены, в основном, по работам Маньковской Н.Б., Петрова О.А. и из интернет ресурсов. Для рассмотрения роли музыки в хореографии мной была использована работа Абдокова Ю.Б. «Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве», в которой очень подробно рассмотрена современная хореография выражающая музыку.

Этот синтез литературы позволил мне проникнуть в эстетику танца, проанализировать его смысловое содержание. Работ по эстетике танца XX века сегодня практически нет, за исключением книги Е.К. Луговой «Философия танца», так как это направление новое и не до конца осмысленное теорией и философией искусства.

Глава 1 Искусство танца в культуре модернизма

§1 Особенности искусства танца. Танец в начале XX века.

В культуре XX века выделяют два основных этапа развития – модернизм и постмодернизм, каждый из которых выражает свою систему ценностей и пытается объяснить изменившийся мир. При этом, в современной культуре можно выделить много стилевых направлений, существующих независимо друг от друга и имеющих свои отличительные черты. При формировании нового направления в культуре модернизма произошел переход от модерна к постмодерну, который связан со многими аспектами человеческого мировоззрения и совершенно другой репрезентацией видения мира. Данный процесс затронул все аспекты творческой деятельности людей, в том числе и танец. Для рассмотрения танца в соответствующих стилевых направлениях необходимо выделить основные философские и эстетические идеи, которые показывают смену духовной парадигмы.

Когда происходит формирование новой культуры по Лотману, она вбирает в себя все предшествующие периоды, становится им в противоречие и отрицает все «старое». Одновременно культура пытается создать новые формы, основанные на том, что до этого находилось на периферии. Происходит зарождение культуры, которая вбирает в себя весь прошлый опыт и представляет собой нечто новое, ни на что не похожее. Человек, погруженный в культурное пространство, создает вокруг себя «организованную пространственную сферу», которая одновременно является и семиотической моделью, идейными представлениями, и в то же время воссоздает деятельность человека. Мы, таким образом, «находимся внутри семиотической системы, но и она вся находится внутри нас»¹.

Такое представление о культуре является некоторой формулой, которую

¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки – Спб, 2004. – 304с.

можно применить к разным стилевым направлениям, например, к стилю модерн. Он начинает зарождаться в конце XIX века, его отличительной чертой является декаданс, то есть упадок, стремление противопоставить свое творчество историзму и эклектизму искусства второй половины XIX века. Стиль модерн связывают с утопическими представлениями о судьбе человечества и с возможностью исправить эту судьбу эстетическими средствами. Модерн черпает свою нормативность из отражения привлеченного прошлого. Так культура формируется из предшествующей традиции, становясь ей в противовес, вбирает в себя ее содержание.

На рубеже XIX-XX вв. изменяется философское миропонимание, акцентируется обращение человека к своему внутреннему миру. Одновременно с этим, окружающая действительность приобретает другие черты, в ней проявляется вся дисгармония мироздания, на которую раньше не обращали внимания. Противоречие рационального подхода с той реальностью, которая окружает человека, выразилось в новых образах, которые стали относить к стилю модерн. Его отличительной чертой является изображение перехода миропонимания человека от одной философской концепции к другой, а именно от рационализма к иррационализму. Этот процесс был связан с тем, что стиль предстает для человека чем-то знакомым, чем-то близким, впитав в себя черты предшествующих эпох, но в то же самое время, перед нами совершенно иная пластика, форма изображения и само содержание. Стиль модерн воспринимается как упадок культуры, так как он взял в себя множество предшествующих направлений и не создал абсолютно новой формы. В то же время стиль модерн стремится к иллюзорности, также как сам человек пытается создать мир как представление, обращаясь к искусству и его абстрактным образам.

Но стиль модерн определился во всех видах искусства не одновременно. Для того или иного направления свойственно постепенное проникновение в те или иные виды искусства, так произошло и со стилем модерн, который имеет свои отличительные черты. В результате того, что представление о мире, о

человеке меняется, происходит перемена и в искусстве, пластике танца. Если рассматривать танец как вид искусства, то можно последовательно выделить классический балет, танец модерн, танец постмодерн и contemporary dance, это такие направления хореографии, которые генерируют определенные художественные и эстетические идеи, тем самым, воздействуя на сознание зрителя.

Для того чтобы разбирать танец XX века, необходимо сначала определиться с тем, что называют танцем. Согласно определению С.Н. Худекова «танец – это ряд механических телодвижений, сопровождаемых жестами, выражающими душевное настроение человека, жестами, в которых, несомненно, заключается осмысленное мимическое начало».² Танец зиждется в природе самого человека и на первых этапах своего развития имел синкретический характер. С развитием культуры и мировоззрения человека происходит формирование определенных норм, которые позволяют нам судить, о том - можно данное произведение отнести к танцу, как виду искусства или как культурной практике.

Одним из условий, позволяющих отличить танец от обычного «телодвижения» является наличие художественного пространства, то есть сцены. Сцена имеет единую сторону восприятия, и Галина Лебедева дает нам следующее представление о сцене: «Сценическое пространство – это преломление пространства реального, но, в тоже время, оно абсолютно иррационально – не действительность, а иллюзия».³ Сцена – это художественное пространство, что означает, во-первых, наличие условной искусственно выделенной зоны. Во-вторых, наполнение этой зоны неким содержанием (визуальными объектами); в-третьих, создание упорядоченной системы (структуры визуальных образов). Художественное пространство обязывает изменить пластику тела, даже если мы хотим быть предельно реалистичными и обыденными. Между художественным пространством и

2 Худеков С.Н. Всеобщая история танца– М., 2009. – 12-13с.

3 Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника – Спб., 2007. – 16с.

реальным всегда есть граница. Зритель, как правило, является не участником, а сторонним наблюдателем действия (объект, а не субъект). Например, такие атрибуты, как приподнятая площадка, рампа, занавес, усиливают эффект отстранения.

Необходимо заметить, что процесс структурирования пространства затрагивает глубинные архетипические пласты нашей психики. То есть, при создании художественного произведения надо это учитывать, иначе будет проблематично добиться понимания у зрителя. Часто из-за просчетов постановщиков и, как следствие, невнятности иерархии визуальных образов у зрителя происходит конфликт между сознательным и бессознательным восприятием сценического действия. При множественных ошибках это вызывает раздражение, чувство неудовлетворенности. Конечно же, автор не должен строить свои произведения руководствуясь прихотями публики, но «не считаться с «коллективным бессознательным» также не правильно».⁴

Другим условием является ракурс – это положение, ориентирующее корпус в направлении той или иной диагонали. Оно придает объемность любой позе, а движение по диагонали воспринимается как бы одновременно с нескольких точек. В балетном театре поза, ориентированная в пространстве сцены по диагонали, обладает особой выразительностью, эстетической привлекательностью и максимально информативна для нашего взгляда.

Под языком танца (лексикой) мы будем понимать систему поз и движений, сформированную по определенным законам. То есть, в тот или иной период хореограф создавал свои произведения, используя тот или иной язык танца в зависимости от его личного мировоззрения и той культуры, в которой ему приходилось творить, но не всегда зритель понимал творения автора. В истории танца были и такие случаи, когда хореограф мыслил вперед, что приводило к непониманию его произведения, “любой театр – это письмо не

4 Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника – Спб. 2007. – 34с.

достигшее адресата».⁵ Танец, сам по себе, это конкретный набор телодвижений, совершаемый человеком в определенной, специфической ситуации. Танец – это «язык тела», а жесты – «немые интонации тела»⁶.

Часто современный танец воспринимают, как игру актеров или попытку «что-нибудь» создать. Поэтому в самом начале мы определились с тем, по каким критериям можно выделить танец как вид искусства, а именно, для реализации танца необходимо сценическое (художественное) пространство и такие движения, которые выражают душевное настроение человека, создают определенный язык танца. Особенности искусства танца модерн можно рассмотреть через его зарождение и развитие, чтобы таким образом выявить философские аспекты танца модерн и отличительные черты по сравнению с классическим танцем.

Процесс перехода танца от классического к современному, также произошел не сразу, а на протяжении некоторого периода, в течение которого он видоизменялся от танца модерн до contemporary dance. Существуют различные концепции периодизации танца в XX веке, что создает определенную проблему при изучении особенностей того или иного направления.

Необходимо различать такие понятия как классический танец и классический балет, потому что балетный спектакль является понятием более широким по смыслу и содержанию. Балетный спектакль строится как структурированная система, основными элементами которой являются классический танец, характерный танец, бальный танец, гротескный танец, шествие, пантомима, а в XX веке добавляется танец модерн. Все элементы в балете иерархичны, вершиной его является классический танец. Классический танец можно определить как систему выразительных средств хореографического искусства, которая основана на тщательной разработке различных групп движений и позиций ног, рук, корпуса и головы. Так как он

5 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма– Спб., 2000. – 31с.

6 Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира. – Ростов –на – Дону, 2007. – С. 4, 18.

является главным элементом и эквивалентом ценностных категорий высшего порядка, его доля в композиции минимальна, но это всегда кульминация – апогей.

Классический балет всегда есть выражение высшего божественного порядка, торжества гармонии над хаосом и полной победы светлого и доброго начала. Балет относится к видам искусств, воздействующим на разум через чувства и через бессознательное восприятие человека. Распознавание образов у зрителя должно быть безошибочным, каждый из них не просто знак, а формула, выражающая категорию. Тяга человека к прекрасному и возвышенному естественна, как дыхание, но любые идеалы имеют ценность только при сравнении со своими антиподами. Искусство, стремясь к вершинам совершенства и гармонии, невольно создает и их противоположность, формируя, таким образом, в сознании человека полную картину мира.

Несмотря на то, что в систему классического балета был добавлен танец модерн, художественные произведения такого вида менее всего зависят от веяния моды и настоящего времени. «Ориентированные на вечные ценности, совпадающие по своей космогонии с представлениями большинства людей об устройстве мира, они всегда будут востребованы».⁷ Даже в эпоху перемен, когда происходит перегруппировка ценностей, фундаментальные основы классического балета остаются непоколебимы, потому что человеку необходима вера в то, что «любовь бессмертна, добро обязательно победит зло, а красота спасет мир».⁸

Для художественного произведения с целью поддержания иерархии ценностей являются важными как созидающая (структурирующая), так и разрушающая (деструктурирующая) стороны. Все типы текстов равноценны и равноправны, потому что человеку необходима полная картина многовариантной сложности существования с целью нормальной ориентации, как в реальном пространстве, так и в иррациональном. От этого зависят его

7 Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника – СПб., 2007. – 141с.

8 Там же. – 142с.

способность к адаптации в обществе и просто психическое здоровье. Обилие текстов, разрушающих, а не гармонизирующих внутренний мир личности, наличие того, что эстетика определяют как «больное искусство» или «искусство вне искусства», само по себе не страшно. Важен тот выбор, который человек делает для себя, так как процесс взаимодействия, обмена энергией двух систем, психики и текста, индивидуален. Галина Лебедева считает, что для полноты познания всех граней духовных ценностей, зритель должен воспринимать, как классический балет, так и танец модерн.

Классический танец является представителем классической школы, он имеет свою символику, прямые линии, нравоучительные сюжеты с представлением добра и зла. Это танец, который строго выстроен, то есть существуют танцевальные па и танцор их должен четко исполнять. Классический танец отличается от всех других танцев жесткими канонами, которые выстраивают его почти кристаллическую структуру, движение «в абстрагированном до формулы виде».⁹ В классическом танце присутствует искусственный жест, так как культура, в которой появилась классическая техника танца, полагается на науку, поэтому танец и казался строго научным. В рационально построенный и гармоничный классический танец была привнесена эмоциональная нотка эпохой рококо, а в начале XX века начинают появляться хореографы и танцоры, которые отступают от строго регламентированных па, давая свободу фантазии. Они оживляют хореографию и совершают первые шаги к стилю модерн, так искусство балета превратилось в искусство танца.

Связано это было и с тем, что к началу XX века старая система исчерпала себя, так как начало меняться представление об образующих ее ценностях. Перегруппировка ценностных приоритетов в обществе требовала поиска иных форм в искусстве. Если до этого при создании хореографических текстов преобладали процессы, упорядочивающие систему, гармонизирующие бытие,

⁹ Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. – М., 1987. – 25 с.

то теперь представления о мире как целом было разрушено. В балет пришло время «безбожия», оно выразилось в отрицании классического танца (связанные с ним сферы «божественного порядка» стали не актуальны), все сосредоточилось на сфере внутриличностных переживаний и жизненных реалий. Танец модерн возник как отрицание классического танца, поэтому он сознательно разрушает структуру классического танца. Зато язык танца модерн сделал возможным одновременный показ и внутреннего мира героев, и реальности их существования.

Зарождение танца модерн можно отнести к представителям трех стран: Америке, Германии и России. Только в России с приходом к власти коммунистов не было возможности развивать свою деятельность, из-за чего они ставят свои постановки за границей, в Европе и Америке.

С 1909г. до 1929 г. появляются «Русские сезоны», под руководством С.П. Дягилева, антрепренера, который предложил Западу новую эстетику балета. Именно под его руководством были объединены талантливые люди, которые, в свою очередь, создавали гениальные произведения «своего» времени. Благодаря желанию «ненасытного» импресарио ставить только новые свежие идеи, он раскрывал новые таланты и демонстрировал их публике. Так за время существования труппы главным было стремление изменить все, что неподлинно, ненатурально, в результате хореографы начали отрицать основы классического танца: выворотность, академические позиции, академические пор-де-бра, виртуозные вращения. Это произошло, потому что хореографы стали понимать, что в жизни так не ходят, не стоят, не бегают и не пользуются так руками.

Одним из первых хореографов в труппе Дягилева был Михаил Фокин, который также использует критерий жизнеподобия, в его постановках происходило обращение к архаическим элементам, таким образом, он ввел в балет мотивы художественного декаданса. У Фокина поэтизируется изломанная, волнистая линия, которую не культивировал академический балет. Прямую линию Фокин не любил, он считал ее не выразительной и не

театральной, отвергал выворотность. Маскарадность – это театральная форма того нового мироощущения, которое Фокин принес в балет. Жизнь в его постановках поэтизируется и понимается как иллюзия, как игра, хотя подчас с роковым и очень реальным исходом. Например, «Петрушка» - это балаганный балет, потому что в основу партии главного персонажа положен балаганный жест, жест не сгибающихся рук, то есть Петрушка жестикулирует телом, а не руками.

Его последователем стал Вацлав Нижинский, который говорил, что «танец – это отражение личности и идей человека, поэтому каждое движение танцовщика или танцовщицы должно быть проникнуто живой идеей, они должны танцевать, как дышать, естественно и гармонично».¹⁰ Такой подход к танцу говорит о выступлении против идеи близкой тому времени: он отказывается от изящества, очарования, плавности и от всей классической техники. Его новый взгляд позволил по-новому построить хореографию на классической основе, он создает совершенно иные па. Подход Вацлава Нижинского к танцу заключается в следующем: шаг с четким ритмом, существующий только ради самого себя, где одно движение соответствует одному действию, поэтому принцип движений ритмически-дискретный.

Так как технические приемы самовыражения прошлого в танце не подходят, поэтому в своих постановках Нижинский применяет следующие приемы: неподвижность, которая сильнее подчеркивает происходящее на сцене; выворотность наоборот, то есть ввернутость стоп, поэтому его выразительность кажется ненатуралистичной; пластическая и психологическая неопределенность движений, их стилизованность. Также использовал такие приемы, как профильные композиции, рваный замедленный ритм и опущенные кисти, движения его персонажей угловаты и жестки. Он использовал грубые движения в таких постановках, как «Весна священная» и «Послеполуденный отдых фавна», для того, чтобы изменить саму основу наших представлений,

¹⁰ Нижинская Р. Вацлав Нижинский. Воспоминания. – М, 2005. – С. 141.

когда все классические движения тела и пять позиций были перевернуты, то есть то, что уродливо и примитивно оказалось совершенным средством выражения. Или, как сказал Гаевский, ««Весна священная» - первый некрасивый балет».¹¹

В постановках, руководимых Дягилевым, присутствовал синтез искусств: живописи, музыки и хореографии. Среди художников с ним работали Бенуа и Бакст, благодаря их работам, мы наглядно видим проявление эклектизма в танцевальных постановках, то есть неорганическое, чисто внешнее соединение внутренне не соединяемых взглядов, точек зрения, методов, что привело к странным комбинациям. Например, в «Играх», Бенуа создал спортивную одежду, которая предшествовала конструктивистским костюмам, в то же время движения были геометрическими, присутствовал динамизм спорта в сочетании с «языческой» музыкой.

Бакст же использовал трехмерное пространство сцены и разрушал сценические условности. Он выстраивал тело как кинетическую силу, используя наготу, сочетая видимое и невидимое. Примером служит изображение социалистической России в «Стальном скоке», воспевание заводов и машин. С точки зрения эстетики, это является не просто дань времени, а действительно искусством, которое модернизируется за счет привнесения в него новых элементов, взятых из повседневных дней. Таким образом, и проявилась конструктивистская тенденция в 30-х годах в антрепризе Дягилева.

В заключение можно сказать, что хореографы, которых Дягилев открыл всему миру, создали новую пластику на классической основе, уже при нем язык современного балета сочетает два направления классический танец и «танец модерн». К сожалению со смертью Дягилева, начинания сделанные им в танце, которые совершались благодаря его стремлению к выражению новых

¹¹ Гаевский В. М. Дивертисмент. – М, 1981. - С. 133.

тенденций времени, были потеряны для российской сцены и не получили на ней своего развития. Связано это было с той идеологией, которая пропитывала советский народ, и диктовала ему свои правила. Зато некоторые из хореографов, которым удалось вырваться из этой системы, развивали свои идеи нового танца в США, например, одними из таких представителей были Баланчин и Мясин.

Несмотря на большой вклад в развитие танца XX века, который был совершен под руководством С.П. Дягилева М. Фокиным, В. Нижинским, их не относят к представителям танца модерн. Новая лексика танца и способ самовыражения, которые создали представители дягилевской антрепризы, развиваются уже не в России, а в Америке и Германии, где и зарождается танец модерн. Танец модерн – это «современный танец», его отличительной чертой является то, что он противоположен танцу классическому, его также называют «выразительным» или «пластическим». Сформировался он постепенно, начиная с 1870-х гг., когда в американском театральном образовании ввели в обучение «выражение», затем «выражение» стали сочетать с йогой. Целью этого обучения было раскрепостить тело, и была изобретена Э. Жаком-Далькрозом система движений, под названием эвритмия. Эвритмия представляла собой наполненные символического смысла движения, когда через движения выражалась ритмическая структура музыки. Таким образом, было сломано традиционное отношение к телу. "Эвритмическое учение Э. Жака-Далькроза это не что иное, как попытка стереть эстетические границы будто бы мешающие слиянию двух искусств (музыки и танца)"¹².

Для танца модерн существуют и свои предшественники, те люди, которые начали ломать классические традиции и обучать новое поколение. Отличительная черта предвестников заключается в том, что они начинали свою деятельность без профессиональной подготовки, использовали достижения для иллюзорности (создавая шоу) и ставили абстрактные постановки. Этими

12 Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. - М., 2000. – 13 с.

новаторами и преобразователями идеи танца стали: Лой Фуллер, Айседора Дункан и Рут Сен-Денис с Тедом Шоуном.

У Лой Фуллер движение приобрело форму визуализации пространства, при помощи преобразования и маскировки тела, которые она создавала, используя различные аксессуары, такие как ткани и сложные эффекты электрического света. Фуллер вызывала к жизни фантастические формы, играя линиями и яркими красками. Не имея практически никакой хореографической подготовки, она невероятно выразительно использовала движения рук и корпуса.

Айседора Дункан, в отличие от Лой Фуллер, совершала свои поиски по пути внутреннего и эмоционального состояния. Своим танцем призывала обратиться к природе, к естеству, этим самым она помогла утвердиться свободному танцу, как особой форме искусства. Ее естественные и грациозные движения, а также пантомима, позволяли передавать настроение, выражали ее индивидуальность. Стиль Дункан не основывался на определенной системе движений, он исчез вместе с ней. Тем не менее, А. Дункан открыла целый мир возможностей: возможности находить танцевальные образы на основе симфонической музыки; самовыражение исполнителя вне традиционных танцевальных форм, серьезного отношения к танцу, как это было принято в классическом танце.

Следующей представительницей предвестников стала Рут Сен-Денис, в своих постановках она тяготела к мистическим и религиозным темам, обращалась к восточным мотивам. Для нее танец – это ритуал, при помощи которого можно приобщиться к высотам духовной жизни. Так, в постановке «Йога», используются позы медитации, с медленными подъемами и приседаниями, которые передают возвышенное состояние души. Именно она совершает первые шаги в направлении абстракции. Чуть позже с ней стал сотрудничать Тед Шоун, который обратил свое внимание на национальные танцы. Он был первым, кто сделал рационалистическое объяснение техники модерна. Вместе с Рут Сен-Денис они создали школу Денишоун, именно в здесь родился американский экспрессионизм в танце, объединивший

творчество многих хореографов и исполнителей. Это было первое, наиболее серьезное направление, которое во многом опиралось на теории Зигмунда Фрейда.

В конце 20-х гг. XX в. требования к танцу изменились, потому что теперь с его помощью пытались показать человека в эпоху кризисов, войн и стремительных жизненных перемен, то есть человека запуганного, растерянного, подверженного всевозможным неврозам. Вследствие изменения духовного состояния общества, появляются новые способы выразительности в танце, которые были привнесены «пионерами» танца модерн. В своих постановках они стали обличать несовершенство и несправедливость мира, лежащую в основе человеческих отношений, с другой стороны – они пытались осознать сложность, противоречивость и хрупкость человеческой души.

На мой взгляд, сложно определить, кто был основателем и когда был создан танец модерн, потому что это было явление, формирующееся на протяжении нескольких лет и в разных странах одновременно, то есть его формируют разные люди. Мной были рассмотрены представители России: Фокин, Нижинский, которые осуществляли свою деятельность в Европе и Америке, и предвестники американского танца модерн: Лой Фуллер, Айседора Дункан и Рут Сен-Денис. В дальнейшем, я рассмотрю мастеров модерна, то есть тех людей, которые заложили основы танца модерн.

В Германии это были Мэри Вигман и Курт Йоосс, они обогатили лексику постановок танцевальной экспрессией, эссенциализмом и абстракцией. Форма хореографии у Вигман тесно связана с понятием пространства. Оригинальные черты хореографии Вигман, резко отличавшие ее от классического балета, – это мрачная тональность сюжета, постоянное использование поз на полу, которыми часто завершались ее танцы, что символизировало тяготение, возвращение к матери-земле. Мэри Вигман привнесла в пластику движений серию противоположностей: внутреннее – внешнее, земное притяжение – желание подняться, индивидуальность – группа. Такие элементы она использовала в близких для всех темах чародейства, одержимости, страсти,

страха, отчаяния, смерти и других. Она первой стала танцевать без музыки, подчиняясь только ритмам своего тела.

Для Курта Йосса танец стал выражением всех человеческих чувств, которые он изображал при помощи мимики, создания типовых персонажей и комичного взгляда на танец. Теперь отступая от классики, свободный танец начинает приобретать свою форму, которая строится при помощи нового языка выражения чувств, эмоций и внутреннего мира человека. Теперь хореограф обращается к внутреннему миру и строит абстрактные образы общепонятных чувств, роль зрителя уловить его идеи и проникнуть в символику танца. Это и отличает танец модерн от классического танца, при том, что они оба символичны, но в «модерне» многое зависит и от зрителя, его культурного багажа, чтобы проникнуть в семиотическое пространство, выстроенное художником.

Больших эстетических отличий между американскими и немецкими мастерами танца модерн нет, в США были другие люди, которые привнесли свое понимание картины мира, создавая свою пластику, которая идет под общим девизом танец модерн. Считается, что «Марта Грэхем, Дорис Хамфри и Чарльз Вейдман обнаружили движенческий потенциал человеческого тела, который раньше оставался без внимания».¹³ Заслуга этих основоположников состоит, прежде всего, в том, что каждый из них был не только блестящим хореографом и исполнителем, но и педагогом, создавшим свою систему подготовки танцовщиков. Отличием американского танца модерн считается также более многомерная структура и сложная криволинейность рисунка.

Танец модерн возник как искусство, имеющее целью отозваться на боль современного общества, отсюда и фрейдистские пристрастия, обозначившиеся в 40-х – 50-х гг. у Марты Грэхем. Марта Грэхем пыталась раскрыть внутреннего человека, постичь сложный механизм страстей, выявить осознанные и потаенные причины и следствия поступков. Получалось, что

13 Суриц Е. Балет и танец в Америке. – Екатеринбург, 2004. - С. 64.

движения и жесты выражали порывы души в угловатом рисунке, судорожном ритме, в позах, противоречащих традиционным представлениям о красоте. У Грэхем напряжение становится одним из главных выразительных средств танца, так как, по ее мнению, сама жизнь есть усилие, и зритель видит нервное усилие и эмоциональный порыв, за счет «сокращений» и «сжатий» тела. Вместо прямых линий и возвышенности, в танце появляется замирание и падение, при которых тело постоянно связано с землей, и земля становится также пространством движения.

Марта Грэхем вовлекает в танец все части тела, теперь в эстетике танца кажутся привлекательными и сутулость, и «косолапость». Движения же резки, отрывисты, такими приемами изображалась настоящая жизнь. Со временем, постановки Грэхем все более приобретали психологизм, в основе всегда была эмоция. Танец у нее также становился средством самопостижения, в котором «она подвергала глубинному анализу души своих героинь и героев, улавливая тончайшие нюансы эмоций, проникая в подсознательное».¹⁴

Сценограф для постановок Марты Грэхем создавал сценическое пространство, где каждая деталь, дополняя движение, сливаясь с ним, обретала значение символа. Это говорит о том, что природа декораций и реквизита семиотична, то есть, наполнена смысла и дополняет сюжетную линию, становясь отдельным участником сцены. Зритель, таким образом, погружается в семиотическое пространство, находится во власти эстетических переживаний, а не реальных, Ницше по этому поводу говорит, что «сцена задумана как видение».¹⁵ Но, чтобы понять язык танца, заложенный в пространстве смысл, нужна языковая общность – общий объем культурной памяти. Символичность пространства для Марты Грэхем заключалась в том, что объекты в нём являлись отражением воображения, страхов, образов внутреннего мира постановщика танца.

Другой представительницей американского танца была Дорис Хамфри, для

14 Суриц Е. Балет и танец в Америке. – Екатеринбург, 2004. – С. 67.

15 Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. – М, 1997. – С. 64.

нее «движение – это арка, протянутая между двумя смертями»¹⁶. Ее танцевальный стиль отличался преобладанием широких движений, опускающегося на пол и поднимающегося тела, и использованием легких и быстрых переступаний ног. В танце она хотела выразить себя, поэтому ее постановкам свойственны: переменчивость, текучесть, неуловимость, лиризм, и каждое ее движение было наполнено смыслом. Она занималась разработкой хореографического мышления – «композиции», отличающейся от прежнего представления о танце, где внимание уделялось индивидуальному движению танцора. В результате она выстраивает такую композицию, что движение одновременно рождается и в теле каждого танцора, и в переходах от одного к другому.

В целом для представителей танца модерн в течение 30-х – 40-х гг. характерны эмоции духовного одиночества, а также под влиянием восточной философии появляется новый прием как средство выразительности, это неподвижность в движении и движение в неподвижности. Другими отличительными чертами являются: алеаторичность («случайность») хореографии, ее непоследовательность, свойственные танцу абсурда. Смысл свободного танца заключался в свободном развитии человека.

В 40-х – 50-х гг. в американском танце модерн выделяют два направления развития. Первое основывается на национальном фольклоре, сюжетах американских баллад, когда танцы были посвящены героям вестернов, ковбоям или жизни американских городов. В первом направлении особое внимание было уделено движению корпуса. Второе называют «баланчинское», оно основано на классическом танце, то есть классической школе и академических формах, восходящих к Петипа, но преобразованных с традициями местной культуры. Появлению и развитию этих направлений способствовали две группы хореографов: без профессиональной подготовки и выпускники

16 www.iatp.md/contemporarydance/history/index.html.

классической школы балета.

Представителем первого направления стал Альвин Эли, он ставил афро-американский модерн, то есть обращался в своих сценических постановках к народной африканской культуре вне их гетто, и таким образом приобщал их к мировому опыту танца модерн. В танце он использовал музыкальные ритмы, напевы, характерные этой культуре. Альвин Николай, можно отнести ко второму направлению, потому что он работал над техникой танца, изменяя лексику классического танца путем пересмотра принципа центра тяжести тела. Он отказывается от антропоцентризма, и все точки в теле становятся «мотором движения», происходит децентрализация корпуса. Это объясняется представлением о том, что человек является лишь элементом, среди других элементов Вселенной, также находящихся в движении.

Представление о танце изменилось в результате нового мировоззрения человека, отразилось это в связи между телом и пространством. Изменения, затронувшие картину мира, представление о человеке и роли искусства, выражались в особых формах, характеризующих данный период. Альвин Николай стал последним представителем стиля модерн, который совершает первые шаги к следующему поколению, к направлению постмодерна.

В результате рассмотрения танца модерн, можно заключить, что для него были характерны две ведущие тенденции развития. Первая заключается в том, что танец следует эстетическим концепциям экспрессионизма, основой хореографии здесь можно выделить резкость изломанных линий, огрубленность форм, стремление вскрыть бессознательные мотивы поступков человека, «показать истинную сущность его души». Вторая тенденция сложилась под влиянием конструктивизма и абстракционизма, здесь танец рассматривается, как точно рассчитанная конструкция, где тело служило лишь способом выявления «чисто кинетических формул», также другое проявление второй тенденции – это «танцы машин», массовые ритмопластические композиции, имитировавшие работу различных механизмов, в основе которых были движения танцовщиков.

Особенность танца, в отличие от других видов искусства, в том, что произведение художника (хореографа) живет в течение времени постановки, или выступления, что и характерно для искусства театра. Поставленное хореографом произведение исполняется только однажды, то есть каждый раз, когда исполняется танец. Следующее выступление танцора будет другим, будут вложены другие эмоции, а с уходом артиста уходит и его идея танца. Именно эта отличительная особенность мешает четко разобраться в изменившейся лексике танца. То, что мы наблюдаем сейчас на современной сцене, сильно отличается от постановок начала XX века, как отличается и время изложения внутреннего «состояния» человека. С момента зарождения танца модерн до сегодняшнего дня прошло почти сто лет, и говорить о танце модерн можно лишь по оценкам специалистов в этой области, которые имеют субъективный характер. В отличие от музыки, танец невозможно изложить в нотах, это произведение рождается в голове творца и выражается в танцоре, который должен передать идею автора, а то, как он передаст ее, зависит только от него, вернее от того образа, который заложен хореографом в танцора.

В первой половине XX века нами было отмечено изменение лексики танца, когда движение стало языком эмоций, зеркалом внутреннего мира танцора. Вызвано это изменением в мировоззренческих принципах, а именно новой философией жизни с ее иррационализмом и опорой на бессознательный процесс психики. Иррационализм предстал, как отказ от содержательности танца – это оборотная сторона многочисленных течений современной зарубежной культуры, в результате используются неисчерпаемые возможности пластики человеческого тела, возникает особый художественно – выразительный язык пластики. Танец, в отличие от пантомимы, в сущности, обобщен и многозначен, он абстрагирует, как пространство, так и тело человека.

В танце модерн существенным является попытка исполнителя выстроить связь между формой танца и своим внутренним состоянием. Большинство стилей танца модерн сформировалось под влиянием какой-либо четко

изложенной философии или определенного видения мира. Так как хореографам приходится иметь дело с символами, знаками, когда у каждого па есть свое значение, они волей – неволей погружаются в семиотику, где имеет место, означаемое и означающее. Именно «семиотика культуры позволяет рассматривать каждое явление общественной и культурно-исторической сферы в его объективно данной пластической форме»¹⁷, и обнаруживать в его содержании экзистенциальные смыслы. Например, каждый жест танцора, его мимика, пауза в движении, одновременно выражают идею-замысел хореографа и являются означающими. Другими словами, они воспринимаются зрителем и становятся носителем смысла.

Смысл меняется в зависимости от восприятия и опыта человека. Такой опыт, на основе которого происходит восприятие и осмысление означающего, носит название означаемого. То есть, означаемым является то, что зритель воображает, имея свой багаж культурного познания. В результате взаимодействия означающего и означаемого, формируется знаковый образ или знак определенного культурно-исторического содержания. Так как общественный и культурный опыт постоянно меняется, с ними меняется и опыт отдельного человека, а значит и означаемое, и, следовательно, сам знак. Лексика танца выражает смысл, но окружающая человек действительность стремительно преобразуется, что побуждает хореографов искать новые средства выразительности, обращаясь к нонклассике.

Таким образом, можно отметить, что события реальной жизни начинают приобретать иной характер, когда старая система ценностей рушится, а новая еще не создана. Человек же начинает осознавать всю реальность происходящего и «прятаться» в иллюзиях создаваемых искусством. Происходит выход внутреннего мира человека в его пластику, он начинает приобретать форму близкую и понятную соответствующему состоянию человека. Теперь, обратившись к душе человека, его переживаниям мы

17 Кнабе Г.С. Семиотика культуры: Конспект учебного курса. – М., 2005. – 21с.

преобразуем эстетику танца, и безобразные образы приобретают иной смысл, - становятся совершенным средством выражения. Например, достижение гармонии человека, возможно в его единстве с природой, и выражалось это в тяготении к земле, в движениях танцора. Эстетика танца изменилась таким образом, что теперь мы его видим не когнитивным, а построенным на абстрактных образах, содержащим в себе дисгармоничные, угловатые формы, показывающим напряжение танцора; танец, противоречащий классической школе и выражающий современный взгляд человека на его внешний и внутренний мир.

§2 Эволюция танца от модерна к постмодерну.

На формирование периодов в истории, культуре и философии могут влиять различные факторы. Например, в конце XIX века философия обращается к исследованию языка, это происходит в результате смены онтологического основания философии, заложенной еще Декартом, которая была обращена к разуму человека. Процесс перехода начался после Французской революции, когда происходили кровавые разборки, которые не могли быть оправданы разумом. После этих событий место рационализма заменяет иррационализм, который затем сопровождает период модерна и постмодерна. Теперь одну из главенствующих ролей стал играть язык во всех его многообразных проявлениях. Подобный семиотический подход может быть отнесен к одному из представлений по культурно-философской периодизации.

Другое мнение было выражено в статье А. Якимовича, в которой он говорит, что надо изгонять, ломать «профессорские» версии истории искусства, регламентирующие определенные версии, не позволяющие от них каких-либо отступлений. Так, по его мнению, радикальное искусство и антиискусство XX века «продолжают макроисторический ряд той самой перманентной революции в искусстве, который продолжается с эпохи Ренессанс».¹⁸

То есть, мнений по поводу периодизации существует много, каждая из них базируется на том, что является важным именно в той области, в которой ведется периодизация. Конечно, частично можно согласиться и с Якимовичем, что постмодерн берет свое начало с эпохи Возрождения, но в дипломной работе стоит задача выделить эстетические особенности танца, сформировавшегося на протяжении XX века, поэтому рассмотрение эстетики танца постмодерн будет проходить, начиная со второй половины XX века.

Необходимо развести два различных понятия: постмодернизм и постмодерн. Постмодерн – это то, «что явилось миру, когда мы перестали

¹⁸ Якимович А. Об историческом сознании и актуальности болевых ощущений // Художественный журнал – М., 2005. – апрель 2005. - №57

верить в модерн, когда порядок и здравый смысл, моральное совершенство и просвещенность перестали быть общими для всех нас высшими ценностями».¹⁹ Постмодернизм, в отличие от постмодерна, - «это открытый набор подходов, позиций и стилей в искусстве и культуре, заявивших о себе с позиции протеста, развития или издевки над одним или несколькими аспектами модернизма».²⁰ Другими словами, их различие заключается в том, что постмодернизм – это направление, например, в культуре, науке, философии, то есть, мы можем то или иное произведение отнести к постмодернизму по определенным признакам. Постмодерн – это умонастроение, или дух, который царит в культуре, определенная манера мышления.

Кевин Харт в своей работе «Постмодернизм» проводит для читателя экскурсию по постмодерну, по его основным идеологам, философам и концепциям. Одним из первых перед нами предстает Жан-Франсуа Лиотар, чья заслуга в том, что именно он познакомил с постмодернизмом все человечество. Но также делается и оговорка о том, что термин придумал не Лиотар, а впервые он прозвучал задолго до его книги, еще в 70-х гг. XIX века.

Постмодерн в работе Лиотара определен следующим образом: «он обозначает состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века».²¹ В своей более поздней работе, он определил постмодерн, как «парадокс предшествующего будущего»²², а Харт предлагает нам следующее его определение: постмодерн представляет то, что мы не в состоянии осмыслить, что не можем обнаружить в нашем собственном опыте. Но Лиотар – это не единственная фигура этого направления, поэтому К. Харт знакомит нас с наиболее мощными фигурами постмодернизма, такими, как Ж. Лакан, Ж. Деррида, Ж. Делез и Ю. Кристева.

Следующее представление о постмодернизме связано с тем, что он

19 Харт К. Постмодернизм – М., 2006. – 34с.

20 Харт К. Постмодернизм – М., 2006. – 30с.

21 Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна – М., Спб, 1998. – 4с.

22 Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985– М., 2008. - 32с.

зародился в Соединенных Штатах в кон. 40-х – нач. 50-х гг. и использовался американскими писателями и архитекторами. Здесь постмодерн предстает, «как коллаж и пастиш, пародия и ирония, это триумф визуального образа над письменными текстами, триумф информации и имитации над природой».²³ То есть, эта версия опирается на то, что основой является поп-культура, не оставляя место для высокой культуры. Но эта версия слишком узка в своем представлении, что может оспорить следующее мнение: постмодерн – это комплексная реакция на катастрофические провалы модерна. С этим частично можно согласиться, потому что постмодерн позволяет жить без иллюзий, которыми соблазнял модерн, но это определение все равно не дает полного представления и понимания изучаемого нами периода.

Таким образом, Харт путем некоторого отрицания, и в то же время путем объединения различных гипотез дает нам понять, что точного и вполне понятного определения постмодернизма нет. Определившись с периодизацией в культуре, и определив постмодерн как определенное умонастроение или дух культуры, теперь можно перейти к рассмотрению танца.

Во второй половине XX века появляется большое число работ, которые трудно причислить к исследованию только балета или «танца модерн». Особенностью этого периода стало размывание границ между этими двумя направлениями. Потому что раньше они противопоставлялись друг другу, и не могло быть и речи об их взаимодействии. Теперь этому противостоянию пришел конец и выходцы из среды «танца модерн» не чужаются классики. Также к 1950-м гг. вырастает поколение хореографов, которым идеи и формы традиционного «танца модерн» казались безнадежно устаревшими. «Их неприятие того, к чему призывали наставники, их бунтарство, то направление, которое приняли их поиски, вызвали к жизни новое течение американского танца. Его часто, правда, не без оговорок, называют танцем «постмодерн»»²⁴.

Теперь вернемся к проблеме периодизации направлений в танце XX века.

23 Харт К. Постмодернизм – М., 2006. – 22с.

24 Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории – Екб, 2004. – 164с.

Вызвана она тем, что еще не сложилось общего мнения по временным разграничениям танца. Например, Елизавета Суриц выделяет два основных направления, это балетные труппы и коллективы танца модерн, а с 60-х гг. рядом с ними и «в споре со всеми и вся» выделяются и сосуществуют группы «постмодерн». Также она в конце своей работы «Балет и танец в Америке», говорит о развитии в 1980-е годы «современного танца».

Вадим Никитин использует материалы книги французских авторов Марселя Мишеля и Изабелл Жино «Танец XX столетия» и приводит такую же периодизацию. Только у него она выглядит немного по-другому. Он выделяет отдельно творчество Мерса Каннингхэма, как танец «пост модерн»²⁵, следующих за ним представителей, начиная с 60-х гг., он относит к поколению постмодернизма. Их отличительная особенность в том, что хореографы перестают создавать "школы" как это было во времена поколения "мастеров модерна". Также поколение постмодернизма ознаменовано появлением в Европе 70-х гг. нового термина *contemporary dance*. Но об особенностях языка танца поколения постмодернизм будет говориться во второй главе, сейчас необходимо остановиться на танце «пост модерн».

Чтобы разобраться, как именно изменяется лексика танца постмодерн, необходимо рассмотреть саму структуру движений, сравнив с танцем модерн. В танце модерн, в отличие от классического танца, основой движения служит позвоночник, то есть все тело исполнителя принимает участие в движении. Так, например, в технике М. Грэхем основой движения служит сжатие и расширение, которое выполняется в центре тела. В технике Д. Хамфри, а затем Х. Лимона позвоночник расслаблен и свободен и движение выполняется за счет падения и подъема тяжести корпуса, то есть, движение строится по синусоиде: движение-задержка в кульминационной точке и обратный возврат. В технике М. Каннингхэма, ученика школы М. Грэхем, большую роль играют различные спирали и изгибы позвоночника в соединении с движениями ног,

25 Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. - М., 2000. – 24 с.

заимствованные им из классического танца.

Основное отличие всех техник танца модерн от классического танца – это использование гравитации и работа с весом тела; отсутствие стремления скрыть усилие, затрачиваемое при движении, что было неприемлемо в классическом танце; нарушение вертикальной оси держания тела; фокусирование внимания на центре тела и работа с ним. Техника танца модерн стала видоизменяться, начиная с Каннингхэма, двигаясь в направлении танца постмодерн. Поэтому его можно отнести к новому поколению в танце XX в., охарактеризовав лексику его танца как феномен танца постмодерн.

Мерса Каннингхэма также называют «духовным "отцом" хореографического авангарда»²⁶. Он был одним из тех, кто пошел своей дорогой и основал собственную школу танца. Основополагающая идея его творчества, отличающая от предшествующих хореографов, касалась содержания танца. Танец не должен иметь никакого «сюжета», не должен ни о чем «повествовать», а также не должен ничего «выражать». Содержанием танца должен быть сам танец, рассказывающий о теле танцующего человека. С техники М. Каннингхэма изменяется отношение к понятию танца, теперь «танцем может стать все»²⁷.

Его спектакли поражали неожиданным подходом к движению. М. Каннингхэм считал, что любое движение может быть танцевальным, а композиция танца строится по законам случайности. Случайностью он пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами – музыкантом и художником. Каннингхэм начинает созидание с разрушения, то есть пытается разложить танец на его множители отдельно ритм, положение тела и продолжительность движения, после чего стремится собрать эти разрозненные компоненты наугад. Это позволяет открыть путь к свободе, неожиданным находкам, как в отношении самого движения, так и их последовательности.

26 Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. - М., 2000. – 18 с.

27 Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории – Екб, 2004. – 172с.

Танец приобретает совершенно неожиданный характер из-за необычного сочетания положений частей тела, необычного ракурса, необычной скорости. Случай вводит в «мир, стоящий за пределами воображения».²⁸

Каннингхэм рассматривал спектакль как союз независимо созданных, самостоятельных элементов. Новое понимание взаимоотношения движения и пространства, движения и музыки дало толчок к созданию спектаклей, которые открыли дорогу хореографическому авангарду. Каннингхэм отказался от системы "звезд", в его танце все танцовщики равны. Пространство было децентрализовано, равное значение придавалось всем его областям, зрители сами выбирали, на чем сосредоточиться. В его танце нет основного направления в танце - обычно фронтального, лицом к зрителю. Все это позволяет изменить у зрителя ощущение пространства сцены.

Основная задача балетмейстера - создание сиюминутной хореографии, где каждый исполнитель имеет свой ритм и свое движение. Главное отступление от правил хореографии традиционного танца модерн в том, что танцорам была дана возможность выбора, что делать во время выступления. Там, где прежде приоритетное значение имели указания хореографа, теперь можно было удивляться и получать удовольствие от решений, принятых танцорами в данный момент. И танцоры, и аудитория более активно участвовали в выступлении. На сегодняшний день последователей этого направления достаточно много, приведу хотя бы несколько имен представителей так называемого "постмодернизма": Пол Тейлор, Триша Браун, Меридит Монк и многие другие, каждый из которых имеет свое собственное видение мира, свою философию и свой подход к движению и спектаклю.

В постановках Каннингхэма изменяется взаимоотношение танца и музыки (или звука). Таким образом, в танце постмодерн изменилось не только отношение к физической подготовке танцора, но и к музыкальному сопровождению, имеющее в хореографии большое значение. Музыка как и сама жизнь иррациональна, она воплощает в себе весь внутренний мир жизни.

28 Там же – 176с.

«Музыка – это язык чувства и страсти. Музыка, в отличие от поэзии, способна выразить чувства, понятые всеми людьми с определенным уровнем культуры»²⁹. И как пишет Ницше в своей работе: «Музыка есть подлинная идея мира. Музыка – это некое «в себе» без формы образа, воплощающее дух»³⁰. Между музыкой и хореографией существует тесная связь во время исполнения танца, при этом существует несколько принципиально разных позиций об их соотношении. Так Абдоков Ю.Б. на протяжении всей своей работы «Музыкальная поэтика хореографии» оспаривает выражение «танцевать музыку». Он вступает в полемику с теми, кто говорит, что танцевать можно только сам танец и доказывает, что музыку танцевать можно.

Начать нужно с трех видов соотношения музыки и хореографии, которые будут приведены для танца модерн и постмодерн. Первый вид взаимодействия, это когда хореограф использует в постановке музыку, специально написанную для балета. В таком случае «пластическая трансформация музыкального текста требует от хореографа подробной расшифровки всех слагаемых музыкальной ткани»³¹. Здесь важную роль играет способность трансформации всей музыкальной речи в визуальные образы художественного движения.

Феноменология музыкального состава хореопластики рассматривается в единстве временного и пространственного. На стыке видимого и слышимого рождается хореопластика. Движение оказывается своеобразным скрепляющим феноменологическим элементом. Для удобства анализа важнейших слагаемых пластического осмысления музыки, Абдоков в своей работе разделяет средства хореографического претворения музыки. Он рассматривает их, используя различные постановки современных хореографов. Приведем один из разобранных им примеров музыкального воплощения оркестровки, где оркестр представляет собой специфическую иерархию в соотношении между инструментами и группами инструментов. В постановке Марты Грэхем

29 Зотов А. Ф., Мельвиль Ю.К. Буржуазная философия середины XIX – начала XX века. – М., 1988. – С. 276.

30 Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. – М., 1997. – С. 143.

31 Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии. – М., 2009. – с. 27.

«Иродиада» на музыку П. Хиндемита воплощается событийно насыщенный драматический сюжет и, одновременно, демонстрируется резонанс на становление сложной тембровой драматургии оркестровой партитуры. Грэхем весьма свободно трактует сложную ритмопластику и метрику музыкального развертывания, не стремясь к буквальному следованию за артикуляцией музыкального текста. Хореография балета не дансанта в привычном смысле, а осмыслена как драматически экспрессивная хореопантомима.

Сочетание оркестровки с пластическим воплощением музыки средствами хореографии больше характерно для классического танца. Это связано с тем, что современная хореография часто допускает более свободную и сложную трактовку тембрового колорита и оркестровки в целом, когда все мельчайшие детали оркестровой партитуры находят свое визуальное разрешение на сцене. Хосе Лимон, американский танцовщик и хореограф танца модерн, в своей постановке «Павана мавра» удачно подбирает музыку Г. Перселла. Современными хореографическими средствами он стремится воссоздать своеобразную пластическую аутентичность (то есть, погружение в мир музыки Возрождения) шекспировской эпохи.

Взаимодействие музыки, созданной специально для танцевальной постановки, с танцем модерн и постмодерн реализуется и воплощается через пластику танцоров, но это редко происходит в наши дни, так как большее распространение имеет второй вид взаимодействия музыки и танца. Вторым видом взаимодействия это когда современные хореографы обращаются к музыке, не предназначавшейся их авторами для хореографической интерпретации. На сегодняшний день это очень распространенная тенденция, и истоки свои имеет со времен «первой волны» или предвестников танца модерн (Дункан, Фокин, Мясин).

Но, процесс сближения хореографии и серьезной (симфонической, камерной, вокальной) музыки начинается не случайно, выделяют две позиции, объясняющие это явление. Первая заключается в том, что возрастают вкусовые предпочтения публики, и происходило развитие хореолексики. С другой

стороны, предпочтительней казалось взаимодействие с серьезной музыкой, нежели губительный самотираж на основе отработанных музыкально-фонových средств. Но, в то же время, «по своему пластическому естеству не балетной музыки не существует»³² из-за некоего природного, феноменологического единства пространственно-временных, движенческих и пластических средств, которыми оперируют музыка и хореография. Но это не значит, что все, что звучит можно и нужно танцевать.

Например, существует музыка Г. Берлиоза, изначально не предназначенная для театра, но содержащая в себе некий образно-литературный замысел, некую драматическую пружину развития. Морис Бежар, хореограф танца модерн второй половины XX века, в постановке «Ромео и Юлия» использует музыку Г. Берлиоза. Здесь Бежар далек от идеи поступательного, подробного пластического пересказа литературного сюжета. При этом, тонко реагируя на тембровую поэтику Берлиоза, он добивается идеальной для пластического воплощения трагедии Шекспира, то есть, отражения через хореографию чувств двух основных героев повествования, в сочетании с музыкальным сопровождением.

Третий вид взаимодействия между музыкой и танцем, это когда музыкальная основа становится чем-то лишним и не нужным в танцевальной постановке. Представители подобного направления, например Мерс Каннингхэм, отвергают мысль о том, что «сюжет» или какое-либо «содержание» необходимо балету. Здесь утверждается независимость танца, как исключительного комплекса движений. Все элементы танца определяются фактором случайности. Теперь не может быть и речи о «выражении» музыки с помощью движения, так как одна из основополагающих идей, это полная независимость танца от музыки и музыки от танца. Музыка сочиняется сама по себе, танец – сам по себе. С музыкой его танцоры не знакомились до генеральной репетиции, дабы не чувствовать себя прикованными к звукам. То

32 Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии. – М., 2009. – с. 166.

есть, происходило освобождение от музыкальной зависимости. По мнению Мерса Каннингхэма, «движение и звук просто занимают одинаковые пространство и время, но не воздействуя друг на друга»³³.

Главное достижение Мерса Каннингхэма заключается в том, что он открыл новый способ танцевать и новый способ видеть танец. Танец постмодерн зародился в качестве эксперимента сугубо эстетического характера. Его побудителем были не социальные проблемы и интерес к людской психике, а стремление по-новому взглянуть на сам материал танца, его организацию во времени и пространстве. Мерс Каннингхэм изменил представление о танце, которое было описано в первом параграфе, когда говорилось об условиях существования танца как вида искусства. Художественное пространство начинает приобретать еле уловимые очертания, то есть начинают меняться границы взаимодействия между сценой и зрителем. Выразительность танцевальной позы, изображающая душевное переживание танцора, исчезает со сцены. Новое значение приобретает тело танцующего человека.

Существуют проблемы периодизации, как в культуре, так и в танце. Вызваны они тем, что совершаются попытки хронологического рассмотрения той ситуации, в которой мы живем. Это достаточно проблематично, так как несет в себе субъективную оценку восприятия актуальной действительности. Как результат, очень сложно выстроить объективные границы между различными направлениями.

Танец, как вид искусства, также находится в этой проблематичной ситуации. Это связано с различными концепциями по периодизации танца XX века. В дипломной работе используется хронология Вадима Никитина, поэтому техника Мерса Каннингхэма выделяется как феномен танца постмодерн. Его заслуга заключается в том, что он создал свою школу танца, в отличие от его последователей в направлении постмодернизма. Также техника Мерса

33 Луговая Е.К. Философия танца – Спб., 2008. –с. 120

Каннингхэма занимает пограничное состояние между танцем модерн и постмодерн. Потому что свой творческий путь он начал развивая технику М. Грэхем, в рамках танца модерн. В отличие от своих предшественников, он обращается к технике классического танца, объединяя сосуществующие рядом направление танца модерн и классическую технику танца. Это позволяет ему создать новый танец постмодерн.

Задача, стоящая перед хореографом начинает приобретать другие цели, а именно поиск новой формы пластического самовыражения. Теперь не нужно создавать возвышенный и гармоничный танец, или выразить внутренний мир человека, его переживания. Автор ищет новые средства выразительности самого понятия танец, осуществляется это через тело танцора. «Никакое создание культуры и искусства не исчерпывается содержанием, вложенным в него автором»³⁴. Отсутствие сюжета постановки, выстраивание хореографии по законам случайности и свобода танцора в исполнении. Все это создает не просто абстрактный танец, а само понятие танца становится новым средством выразительности.

Изменяются ценности, которые формирует танец постмодерн, поэтому, начиная с танца постмодерн, новые эксперименты в танце начинают называть «антиискусством». Но здесь нужно быть очень осторожным, потому что искусство есть воспроизведение духовного мироотношения человека, выходящего за границы обыденного, стереотипного существования. Постановки Мерса Каннингхэма придерживаются этой задачи. Только в результате поиска нового средства выразительности, он обращается к телесности танцора. Возникает проблема, связанная с риском оторваться от исходного ядра танцевальной постановки, и деконструировать ее таким образом, что она превратится в совокупность не связанных элементов, или внести в произведение то, чего в нем нет, то есть фантазии и произвол.

Теперь границы размываются, и зрителю очень сложно определить, что

34 Кнабе Г.С. Семиотика культуры: Конспект учебного курса. – М., 2005. – 58с.

перед ним: очередная культурная практика или настоящее произведение искусства. Вызвано это было изменением мировоззрения человека, быстро преобразующейся вокруг него картины мира, и как результат стремлением выразить себя средствами современного мира. Все подобные попытки развития в области танца относят к направлению постмодернизма, речь о котором продолжится во второй главе.

Глава 2 Танец в культуре постмодернизма

§1 Изменение языка танца в культуре второй половины XX века.

В середине 50-х гг. XX века в культуре произошел переход к постмодернизму, или другими словами наша реальность и жизненный мир стали "постмодерными". Предпосылок к такому переходу можно назвать очень много, это и процесс восстановления после второй мировой войны, ее последствий, и информационно-техническое развитие, внедрение новых способов коммуникации. Благодаря техническому развитию и внедрению новых разработок в массовое производство и потребление, жизнь человека XX века начинает приобретать совершенно другие очертания. Это в свою очередь повлияло и на мировосприятие человека, его отношение к окружающей действительности.

С позиции мировоззренческих концепций, все это приводит к очередному пересмотру накопленного опыта. При этом будут сохранять свою силу ранее сформулированные концепции, сосуществуя с вновь осмысленными. «В эпоху воздушного сообщения и телекоммуникации разнородное настолько сблизилось, что везде сталкивается друг с другом; одновременность разновременного стала новым естеством. Общая ситуация симультанности и взаимопроникновения различных концепций и точек зрения стала более чем реальна»³⁵. Эти проблемы и пытается решить постмодернизм. Не он выдумал эту ситуацию, он лишь только ее осмысливает. Он не отворачивается от времени, он его исследует.

В первой главе мы уже разграничили и определили два понятия: постмодерн и постмодернизм, теперь можно рассмотреть особенности культуры постмодернизма. Переход от модернизма к постмодернизму связан, в первую очередь, с отказом от системности и структуры, все предстает как игра, отрицание классических парадигм осуществляется уже при помощи иронии и

35 Ильин П.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996. -204с.

деконструкции предшествующего опыта. Человек приобретает новое положение в обществе, теперь это ни мужчина, ни женщина, а тело, его телесность предстает, как одно из средств выражения современной эстетики. Эстетическим канонизмом постмодернизма становится отсутствие канона, антисистемность, неиерархичность. Происходит резкое сближение высокой и массовой культуры, грани между ними размываются. Основание эстетики теряется, и в центре оказываются маргинальные темы, связанные с телесностью, сексуальностью, потребительской эстетикой, эстетизацией окружающей среды. «В отличие от модернизма искусство постмодерна - это поток, письмо на надувных, электронных, газообразных подложках, которое кажется слишком трудным и интеллектуальным интеллектуалам, но доступно дебилам, неграмотным, шизофреникам, сливающимся со всем, что течет без цели».³⁶

Эстетика постмодернизма – это ряд позиций авторов, дающих своё видение современной действительности через игру, деконструкцию, иронию, пульсацию, метаязык, плюрализм, эклектизм, эротизацию и другие понятия, которыми играют философы XX века, вырисовывая с их помощью современную реальность. Также нужно обратить внимание на еще одну особенность постмодернизма. Если в теоретическом отношении классическая эстетика нередко была *a priori* по отношению к художественной практике, то в новой ситуации эстетика оказалась *a posteriori* и вынуждена постоянно гнаться за новыми объектами, не всегда схватывая их. Это связано с тем, что в отличие от классической парадигмы, соотношение теории и практики в современной эстетике не является застывшим, а эстетическое пространство оказывается пластичным и текучим.

Рассмотрев содержательные особенности, характеризующие переход от модернизма к постмодернизму, можно перейти к танцу, сравнив танец модерн и постмодерн с танцем второй половины XX в. После бурного развития танца в

36 Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма - М., 1994. –117с.

начале 60-х гг. XX века его ознаменовали поколением постмодернизма, или contemporary dance.

В XX веке произошло изменение предметного поля танца, которое также выразилось в новой лексике хореографии, связано это было с быстро преобразующейся ситуацией в мире и поиском новых средств самовыражения. От простого отрицания предшествующих классических догм в танце модерн, хореографы пришли к новым способам выражения, которые будут рассмотрены в современном танце при сравнении с танцем модерн. Изменение в танце также затронуло и саму подготовку танцоров, привело к различным мнениям, выражающим два разных направления.

Одной из особенностей танца XX века можно назвать радикальное изменение его техники и появление разных представлений о ее необходимости для танцоров. Большое внимание технике уделяется в классическом танце, где все проработано до мелочей и это является основой самого танца. В период создания танца модерн, были хореографы, использовавшие свободную лексику танца, не обремененную никакими правилами и не требовавшие от танцора специальной подготовки. Но в танце модерн это не прижилось, так как ограничивало возможности хореографа в постановках, не позволяло отражать сущность танца модерн.

Отличительной чертой танца постмодерн стала возможность отсутствия у танцора какой-либо подготовки и отработки па, что очень распространено в контактной импровизации. Несмотря на эту особенность современного танца, мировую известность и признание получают хореографы, у которых есть или классический тренаж, или они из школы танца модерн. Так среди хореографов современного танца есть много выходцев из классической школы, например, Сильви Гиллем, Иржи Киллиан, Тьерри Маландэн и другие. Они начинали свою творческую деятельность в классических балетах, но затем стали приверженцами современной хореографии. Также существуют хореографы, которые вышли из школы модерн и уже на ее основе начали привносить изменения в лексику танца, например Мерс Каннингхэм.

Рассмотрев роль техники исполнения в танце модерн и постмодерн, можно выделить особенности языка танца и как происходило его формирование, исходя из изменившегося содержания. В танце модерн главной задачей было создать для человека иллюзию, но эта иллюзия должна была иметь реальные основания, выраженные естественными движениями, то есть уйти от возвышенности балета и демонстрировать приземленность человека с его бессознательными желаниями, маскирующимися в иллюзии. Современный танец отказывается от этого, он показывает реальность бытия со всей ее трагичностью, снимая обнадеживающие образы.

Танец постмодерн, как вид искусства, формирует художественный образ произведения, но, в отличие от танца модерн, меняется его смысловое содержание. Танец модерн выстраивал определенный сюжет, создавал особый идеальный мир, постмодерн отказывается от эстетической привлекательности. Происходит смена типов художественного сознания, не отказываясь от образности искусства. В танце второй половины XX вв. формируется радикально другой тип образности. Зарождение нового типа произошло у Мерса Каннингхэма, а развитие началось у джадсоновских хореографов, которые показали совершенно другое авторское миропонимание.

В 60-е гг. XX века в Америке существовал «Джадсоновский танцевальный театр». Творчество его участников по-новому ориентирует представление о танце. После реформ Мерса Каннингхэма, они продолжают его главную задачу поиска формы выражения танца, отказываясь от всех условий, по которым танец можно было отнести к искусству. Перечислим некоторые из их приемов. Стремясь показать современных американцев рабами вещей, поведение танцовщиков основывалось на бытовом поведении, таком как расчесывание волос, утюжка белья, и рассматривалось это все как танец. В их постановках танцем стало считаться любое действие человека, и даже его бездействие. Многие движения, которыми пользовались джадсоновские хореографы, были «странными»: изломанными и намеренно неуклюжими.

Нетрадиционным было и использование музыки, то есть танец не

«выражал» музыкальное сопровождение или исполнялся без него. Теперь танцевать можно было и под словесный текст – пение, выкрики отдельных слов или связанный монолог. Также изменяется и сценическое пространство, им может быть лес или крыши домов. Изменился и подход к созданию танца, он не задумывался как произведение, а предполагал совместное участие исполнителя и зрителя. Утверждалось право создавать танец для себя, без учета того, понятен ли он зрителю. Сформировалось новое представление о танце: танец не есть создание идеального образа, а использование человеческого тела во времени и пространстве.

Это направление постмодернизма в танца называют по-разному, и танец постмодерн, и современный танец, а в 80-х гг определяют как contemporary dance. Между этими названиями пока что проблематично сделать разграничение основываясь на лексике танца, так как их объединяет идея танца, которую привнес Мерс Каннингхэм и развили джадсоновские хореографы. Техника Каннингхема была отнесена к направлению модернизма, или авангарду, но определилась в работе В. Никитина как «пост модерн», то есть уже не модерн, но еще не совсем танец постмодерн. Поэтому во второй главе я буду использовать все эти три названия, раскрывая как изменяется язык танца поколения постмодернизм, какие смысловые образы он формирует.

Танец XX века – это стремление хореографа быть на одной волне со зрителем, жизнь которого стремительно меняется и преобразуется. Теперь человек понимает, что рациональные поступки человека – это миф и его поведение иррационально, основывается на эмоциях, спонтанных поступках, не имеющих какой-либо логики. В танце постмодерн лексика танца приобретает другой смысл, когда хореограф уже не стремится к естественности и максимальной приближенности к человеку, а хочет выйти за его границы. В этом поиске ему помогают новые средства выразительности.

Техника танца постмодерн меняется с возрастанием интереса к энергетической природе танца, психосоматическим состояниям радости, гнева, телесной истерии. В короткий промежуток танцором может быть воплощено

несколько психофизических состояний: от плавных, нежных линий, движения переходят к истерическим судорогам перерождения, а затем вновь приобретает прежний облик – нежный и доброжелательный. Эффект спрессованно-разреженного танца достигается контрапунктом плавного музыкального течения и рваной ритмопластикой, вязкой, плавной, широкой линией движения и мелкой, дробной, крупнокадровой жестикуляцией.

Современный танец репрезентирует человека, взамен предшествующего ему танца модерн, где изображался мир, в котором нет гармонии. Для этого пластика тела, его телесность стала по-новому использоваться как средство выражения. Современная философия выделяет телесности много внимания, как способу восприятия и познания через взаимодействие с другими людьми. «Мое осознание телесности способно отделять себя от объективного, организованного пространства, то есть от пространственных реалий, в двух направлениях: либо негативно через потерю чувства собственного бытия и уверенности, либо позитивно, через обретение чувства собственного бытия и свободы (танец)»³⁷.

Тело – это и есть материя танца, инструмент для передачи идеи. В танце тело самобытно пребывает в собственной стихии. Танцевать – это способность значить, порождать эстетическое значение, с позиции которого выражаемое событие присутствует в танце в своем телесном качестве. Современный танец это беспрестанная игра знаков, упорядоченных так, что не дают телу исчезнуть под массой инотелесных образов, смыслов и контекстов. Из-за новой формы танца постмодерн, которая не поддается описанию, а направлена на созерцание, происходит размывание границ понимания, что есть танец в современном искусстве.

Одной из животрепещущих на сегодняшний день является тема телесности, эротизма, что затрагивает каждого, поэтому хореографы используют ее с целью создания общеинтересности и общезначимости

37 Ясперс К. Общая психопатология - М., «Практика», 1997. – с. 33

произведения. Реализуется это, например, в обнажении танцоров. Но это выступает одним из средств выражения современных философски-эстетических проблем, одна из которых заключается в христианской религии, когда тело долгие века считалось греховным, запретным, приносящим страдания. Теперь, при помощи этого самого тела идет стремление пережить, преодолеть западную религию. В спектакле словно заново осознаешь себя, начинаешь воспринимать себя по-иному, когда проживаешь все негативные стороны человеческого сознания по отношению к телу, видишь утрированный, игровой вариант соблазнов жизни, в результате ты вроде бы и растерян, но в тоже время ты побывал в этой ситуации изнутри.

Культурный контекст постмодерна – это хаотическое смешение всех культурных ценностей, которые, слившись, уничтожают друг друга. Современному зрителю приходится самому конструировать общий культурный контекст танца. Хореограф, в свою очередь, стремится сделать акцент на проблемы, которые затрагивают каждого зрителя, или сразу многих. На первый план выходит то, что является общим помимо культуры – своеобразные «биологические универсалии», на которые можно ссылаться без опасения быть непонятым и неинтересным. С такой позиции, массовое обращение к эротике и полупорнографическим мотивам в современном искусстве связано с инстинктивной попыткой художника быть понятным, хотя это не всегда понятно и имеет успех.

Формируется постмодернистский антибалет, где размываются границы «чистого танца», то есть танца самого по себе без «слова», теперь становятся приемлемыми и пение, и ор. Лексика танца изменяется, вбирая в себя знакомые бытовые движения, не имеющие системности. В танце постмодерн снимается вся иллюзорность и выражается через пластику реальность бытия, которая полна телесности и эротизма. Тело оказывается вовлеченным в игру знаков и меток. Эстетической особенностью танца становится свободная лексика. Большую роль играет импровизация исполнителя, а также использование таких приемов, как телесная истерия, пульсации тела, рваная ритмопластика.

Несмотря на то, что за счет плюрализма используемых ранее созданных техник расширяются границы танца постмодерн, важным становится само тело танцора, его репрезентация.

Все это позволяет реализовать новый язык танца, сценическое пространство, совершенно отличающееся в построении от классического, даже скорее противопоставленное ему. На сцене иногда даже создаются условные препятствия, ограничивающие движение танцора, заставляющие его двигаться только по четким определенным линиям, не давая возможности оступиться, когда на сцене по диагонали развешаны вазы, танцор исполняет свою самореализацию, но в тоже время, он заключен в определенные границы, дальше которых нельзя двигаться. «Тело ограничено двумя руками, двумя ногами, но именно от них начинаются бесконечные вариации. Вам надо лишь держать глаза широко открытыми...и ваш дух тоже. Никогда не надо бояться рисковать, и того, что можно ошибиться».³⁸ Таким образом, затрагивается проблема ограниченности человеческих как мыслей, так и движений, его строгая заданность и замкнутость, но как он умело с этим справляется, даже не замечая выстроенной вокруг него сети, как было сказано раньше: «Язык – это сеть покрывающая совокупность вещей, действительность в целом».³⁹ Хореографию считают специфическим видом поэзии, объединяющим тело с языком, впрочем, как раз тело и является источником языка.

Роль музыкального сопровождения играет разное значение, в зависимости от того, что именно хореограф хочет передать в своей постановке, какой вложить смысл. Отсюда и вырастает необходимость чтобы музыка была, или, чтобы ее реализовывало само танцующее тело посредством шорохов, шагов. Но важным в танце постмодерн явилось расширение способов реализации самого танца посредством различных технических приемов: это и использование специальной музыки, и вплетение серьезных музыкальных композиций в постановку, или же полное отсутствие музыки, или присутствующей как что-то

38 Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. - М., 2000. – 19 с.

39 Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма - М., 1994. –32с.

параллельно вплетенного.

Если характеристикой классического танца является фронтальная четкость, тело помещается как силуэт в рамку передней части сцены, то в современном танце фокус смещен в центральные соматические области тела. Поэтому смотреть этот танец надо не из зрительного зала, а глазами участника, пытаюсь представить действие изнутри, для этого необходимо умение вживаться в чужое тело и раздвигать границы собственного.

Танец это бытие эстетическое, базирующееся на символической природе выражения. Отсюда понимание танца, осуществляемое в рамках отношения означаемого и означающего, включается в проблему коммуникации между творящим и воспринимающим, которая опосредуется интерпретацией исполнителя. Понимание танцевального текста предпосылается понятиями смысла, знака, образа, выражения, которые специфически осуществляются танцем.

Одним из условий существования знака является дискурс. «Все, что угодно, может стать знаком, но только в ситуации человеческого общения. В определении знака существенно то, что он интенционален и у него есть отправитель»⁴⁰, то есть необходимы двое, для того, чтобы знак был воспринят. Не может существовать тот или иной вид искусства, если у него нет своего зрителя. Танец не будет понятен исполнителю до конца, пока он не станет эстетическим объектом для других, пока он не субъективируется в них, не станет жить через их опыт и тело. Танец становится весомее и значительнее, когда он реализуется в других; зритель усиливает и проверяет личный опыт переживаний танцовщика и осознания им самого себя.

Современный танец – это хаотическое смещение всех культурных ценностей, как результат этого процесса зрителю приходится формировать свой собственный смысл. Также происходит смещение границ, как внутри постановки, так и во взаимодействии со зрителем. Смещение внутри

40 Никитина Е.С. О семиосфере и языках культуры [Текст] / Никитина Е.С. Семиотика. Курс лекций: Учебное пособие для вузов. – М., 2006. – с. 104-105.

постановки, это когда бытовые сцены преподносятся «с другой стороны», они приобретают новый смысл, как раз на таком примере можно показать, как все понятия берутся в скобки. Размывание границ со зрительным залом еще одна особенность современного танца, когда зритель проникает на сцену, или сцена перемещается в зрительный зал. Но необходимым условием существования современного танца, как и прежде, остается зритель. Кроме произведения нужна вторая сторона, которая его воспринимает. Только роль этой стороны изменилась, зритель теперь должен одновременно вживаться в чужое тело и раздвигать границы собственного сознания.

Танец модерн наполнил язык танца спиральями, дугами и свободными линиями, которые символизируют перипетии жизненного пути. Танец постмодерна преобразует смысловое содержание такой лексики. Выражением эстетического поворота в балетной технике стал отказ от фронтальности и центричности, внимание перенесли на спонтанность, импровизационность. Появилось такое направление в современном танце, как контактная импровизация, когда танец создается на глазах зрителя, и постановка оказывается завершенной вместе с окончанием спектакля. То есть, время между созданием и воплощением, становится все меньше и меньше. Также делается акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения, они становятся основными элементами танцевального языка. Жест приобретает случайный характер, когда танцор видит свое окружение и через пластику тела выражает свое восприятие.

В современном танце появился совершенно иной тип образности, за счет использования человеческого тела во времени и пространстве. Способы его реализации многообразны: движение и неподвижность, повторы, любые сочетания, часто достигнутые методом «случайности». Танец постмодерн может соединять в себе «архаическую и суперсложную техники (бег по кругу и ритмопластический симфонизм, сквозные лейтинтонации)»⁴¹.

В контактной импровизации, как правило, участвуют двое, которые ведут

⁴¹ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма– Спб., 2000. – 178с.

своего рода диалог с помощью движения. Все действия совершаются при участии партнера и между движущимися происходит как бы беспрестанный «обмен» энергией, они оба постоянно ощущают присутствие тела другого, его напор, его вес.

Современный танец, как и классический, ориентированы на образы, выстраиваемые подсознанием человека, как сказала Е.К. Луговая «хореографическое творчество – деятельность по существу глубоко бессознательная, но выполняется существами сознательными»⁴². Но их разница заключается в том, что contemporary dance демонстрирует внутренний мир человека, его актуальную ситуацию, которую не возможно геометрически выстроить и рационализировать. Находясь в воссоздаваемой ситуации ее сложно анализировать.

В связи с изменениями в танце, со стороны зрителя появляется потребность в понимании постоянно изменяющейся реальности. Необходима инкультурация и ознакомление с теми основами, которые несет в себе новое творчество хореографов. Зарождаясь в определенной культурной парадигме, человек не успевает прочувствовать те изменения, которые прошли мимо него. Здесь уже необходим посредник, который бы это осуществил, объяснил, показал, погрузил и расширил культурные рамки. Очень часто массовый потребитель вносит свои смыслы, иногда совершенно игнорируя заложенное автором-производителем. Для предотвращения подобных случаев нужен проводник между современным танцем и зрителем, которым может стать философ с его гибким и пластичным мировоззрением, способным отрефлексировать повседневность.

Contemporary dance изменил свою лексику на простоту, красоту маленьких деталей, нетренированных тел и безыскусных, простых движений. Знаменитый манифест «Нет», отвергающий все костюмы, сюжеты и «показуху» в пользу

42 Луговая Е.К. Философия танца – Спб.:, 2008. – с.100

естественных, неотработанных движений - это, наверное, ярчайшее событие этой волны новой мысли. К сожалению, отсутствие костюмов, сюжетов и «показухи» не способствуют успешности танцевального шоу. И спустя недолгое время «декорации», «художественное оформление» и «уровень шока» снова появились в лексиконе хореографов современного танца.

Танец постмодернизма не рассказывает связных и понятных историй, но является, скорее, выражением ощущений и опыта пережитого, прочувственного. Логика развития, драматургия современного танцспектакля не определяется жизнеподобной и внятной фабулой. Его структура больше похожа на череду метафор и образов. Кроме того, подчас, эта структура допускает смешения всего со всем – танца, театра, пения, декламации и живой речи, бытовых поступков, вторжения медиа. Современный танец стремится к нарушению художественных границ, декларирует свою непричастность к искусству. Стал использоваться принцип остранения, когда привычное становится другим. Принципиальным стал отказ от исполнительства, виртуозности и ограниченности танца рамками «произведения». На повестку дня вынесены спонтанность, существование в режиме online, постоянный эксперимент с движением, работа в несценической среде, растворение художественных форм танца в различного рода действиях, перформансах. Современный танец ставит во главу угла человеческое тело, его способность взаимодействовать с окружающей средой, реагировать на нее, вырабатывать образы и понятия, продуцировать их вовне – то, что называется феноменологией танца.

Современный танец, наконец, искусство не равное само себе. Это не что-то единое, цельное и непреходящее, он многолик, разнообразен и находится в процессе постоянного поиска. Танец постмодернизма наполнен абстрактными образами, он обращен к тем потаенным уголкам души, на которые ежедневно воздействует современная реклама и общество, которые скрыты от всех, но составляют каждого индивида. Погружаясь в мир современного танца, человек уже не переживает прекрасные, возвышенные и трагические категории бытия,

теперь он задействован в современной культуре, в ее шизопотеке. Это тот же мифологический мир танца, что и классический танец, но это мифы XX века, мифы потребительского общества. Происходит изменение культурных рамок, когда хореограф вынужден искать новые оригинальные приемы и разного рода ухищрения «чтобы выйти на нетронутый, неотрефлексированный материал живого опыта»⁴³. Искусно играя роль шизофреника, постановщик современного танца пытается максимально снизить свое субъективное восприятие излагаемой им проблемы.

Contemporary dance ставит перед собой другие задачи; по сравнению, с танцем модерн, он ориентирован на безиллюзорное вскрытие человека и его внутренних переживаний. Современный танец рассеивает «дымку» навеянную хореографами танца модерн и обличает повседневную реальность настолько правдиво, что не всегда становится понятным, что хотел сказать хореограф. Сохраняются рамки описывающие, где заканчивается танец и начинается театральное действие, но эти границы настолько размыты, что не каждый зритель способен понять заложенную автором идею.

43 Мигунов А.С. Маргинальность в эстетике и искусстве. // Эстетика на переломе культурных традиций - М., 2002.–110 с

§2 Особенности хореографического мышления в искусстве танца конца XX века.

В хореографическом искусстве произошло изменение эстетических ценностей, от красоты и гармонии, хореографы обратились к изображению безобразного и хаоса. Если же целью хореографа является изобразить в произведении дисгармонию, антиэстетику, разрушительный характер сюжета, то ему для этого необходимо знать, что ломать. В классических постановках это выражается через расположение танцоров, когда надо показать, какая сторона на данный момент сильнее добрая или злая, но считывание этого текста происходит на бессознательном уровне. Происходит восприятие сюжета постановки, и его интерпретация в соответствии с тем культурным опытом, который в нас инкультивирован.

При создании таких классических балетов, как «Жизель», «Лебединое озеро» и других, хореограф выстраивал композицию танца, ориентируясь именно на пространственное восприятие зрителем сцены. Поэтому, когда в конце акта по сюжету побеждает добро, танцор приближен к левой стороне сцены, а когда зло, его расположение тяготеет к правой стороне.

В зависимости от того, что процесс структурирования художественного пространства затрагивает глубинные архетипические пласты нашей психики, художник может это игнорировать, но добиться результата понимания со стороны зрителя ему будет сложно. Это происходит в результате конфликта между сознательным и бессознательным восприятием сценического действия. Цель классического танца одна – в реалии художественного пространства внести иррациональность трансцендентного, создать подобие, иллюзию того (потустороннего) мира. Поэтому весь арсенал классического танца, а именно пуанты, выворотность, большая амплитуда движений, - служит тому, чтобы как можно дальше уйти от бытовой пластики.

Балет «Спящая красавица» в его первоначальном варианте считается

одним из образцов классического танца, в котором сюжет продуман до мелочей. Целью данной постановки было: продемонстрировать, что существует добро и зло, но, несмотря на все преграды, добро выигрывает, одерживает верх над силами зла. Так, например, в Советском союзе, при правлении Сталина, балет «Спящая красавица» считался одним из самых нравоучительных и показательных для советского народа. Если сравнивать постановки «Спящей красавицы» двух разных хореографов Мариуса Петипа и Мэтса Эка, можно проследить как современный шведский хореограф танца постмодерн описывает окружающую реальность человека века XX, используя музыку, основную идею классического балета, но обращается к другому языку танца. Хореография Мэтса Эка не имеет ничего общего с классической постановкой, кроме музыки, названия и идеи продемонстрировать мечту девушки.

Происходит деконструкция танца, этот принцип основан на переосмыслении, разрушении стереотипов о том каким должен быть танец. Но происходит не только переинтерпретация, но и некоторое высмеивание классических канонов и правил построения танца. Деконструкция осуществляется при помощи следующих средств: динамика движений, жесты, мимика, позы позволяют изобразить приземленность бытия, его ориентированность на потребительский интерес. Contemporary dance в процессе деконструкции приобретает новый дискурс, сохраняя прежние очертания, лексика танца полностью изменяется, теперь сюжет излагает повседневные бытовые сцены, погружающие зрителя в процесс самосозерцания. Это очень ярко выражено и в других постановках Мэтса Эка, таких как, «Жизель», «Лебединое озеро» и др.

Классический танец, так же как и современный, ориентируется на подсознательные образы человека, его психологию, то есть иррационально выстроен, но задачи двух этих направлений различны. Классический танец, как было продемонстрировано раньше ставит своей задачей в финале победу добра над злом, сам танец воспринимается как нечто возвышенное, устремляющее человека к представлению о божественном. Танец постмодерн опираясь на

иррациональную сущность человека, выстраивает и соответствующие образы, словно погружая человека в его внутренний мир и проводя его самоанализ. Поэтому Мэтс Эк создает ту реальность в которой живут современные «спящие красавицы», а именно общество потребления. Для человека первичной радостью стало теперь иметь машину, а не создание семейного уюта. Выбирая себе спутника жизни «красавица» находится в выборе, который порой обусловлен выбором того, что имеется у этого «принца», насколько он состоятелен. Происходит переоценка жизненных ценностей, на место возвышенных чувств, таких, как любовь, добро, истина, благо, приходит утилитаризм и их замещение потребительским интересом.

Что мы получаем в результате воплощение новой «спящей красавицы», однозначно сказать нельзя, но это точно не торжество добра над злом, где как в классической постановке включен парад сказочных персонажей и все движения главных актеров устремлены к положительной (левой) стороне. Здесь происходит рождение «черного яйца», символа какого-то мрачного, явно недоброго, начала. Движения исполнителя наполнены пульсацией, дрожью, изможденными терзаниями тела, к добру это никак не отнесешь, а что же будет дальше...

Так через пластику актера, отличную от классической, происходит формирование современного языка танца. Движения даже, немного напоминают пародию на классическую постановку на «пальцах», когда балерина, словно трепеща возвышенна в своей сущности, здесь этот трепет перенесен на все конечности, которые находятся в судороге. При сохранении одной сюжетной линии, сам танец наполнен абстрактных форм, он обращен к тем потаенным уголкам души, на которые ежедневно воздействует современная реклама и общество, которые скрыты от всех, но составляют каждого индивида. Погружаясь в мир современного танца, человек уже не переживает прекрасные, возвышенные и трагические категории бытия. Теперь он задействован в современной культуре, в ее шизопотоке. Это тот же мифологический мир танца, что и классический балет, но это мифы рубежа XX-XXI вв, мифы

потребительского общества.

Танец постмодерн также, как и классический, обращается к мифологическим образам. Разница в том, что мифы, используемые для человека XX века воплощаются в абстрактной постановке, содержащей в себе разные культурные пласты в различных интерпретациях. Человек на уровне подсознания считывает знакомые образы, то, как они воздействуют на человека, зависит от его культурного опыта, который или позволит, или не позволит ему сосчитать заложенную хореографом информацию. Но чаще всего постановщик не ставит перед собой задачу создать конкретный образ, его задача, скорее при помощи пластики тела выразить свои «философские» размышления, которые он не может написать, но может продемонстрировать. Тело в таком случае выступает как инструмент «самовысказывания», на темы близкие и понятные всем, например, темы любви, брака, творчества.

Одной из черт танца постмодерн становится использование классических постановок с целью нового прочтения «старых сказок». Существует спор о том, можно ли считать постановку, переделанную, перестроенную под новую точку зрения, симуляком или нет. Назвать симуляком можно те постановки, которые были восстановлены, о которых сохранилось очень мало информации, и они не были засняты на видео. Получается, хореограф, восстанавливая чью-то постановку, создает свой симулякр, не имеющий ничего общего с оригиналом, он просто передает свое видение сюжетной линии, не создавая никакого произведения искусства. Также возможен и другой результат, когда хореограф создает совершенное хореографическое произведение, при помощи иронии или деконструкции классического танца, то есть происходит разрушение стереотипной постановки и включение ее в новый контекст.

В старинных балетах сцены сна, различных видений, оживших фресок и гобеленов были весьма распространены. Как правило, это связано с моментом возникновения любви, а любовь – это и есть открытие внутри себя большей личности. В классической постановке пример можно взять с Рыцаря Печального Образа, или Дон Кихота, которому во сне предстает плод его

фантазий – Прекрасная Дама, Дульцинея. Именно этот сюжет берут и совершают его перепрочтение, с добавлением философии и с углублением той первоначальной идеи, которая была заложена в танец. Первым был Михаил Фокин с его танцем модерн «Видение розы», который решил заменить Прекрасную Даму на юношу, воплотившегося в облике прекрасной розы. Танец раскрывает тот смысл, который заключался для девушки в подаренном цветке, как означающее. То есть, танцор – одновременно принял на себя два значения: означаемого и означающего.

Современный танец показывает не просто символику цветка и иллюзорность бытия, а раскрывает двоемирие. Хореограф французского современного танца постмодерн, Анжелин Прельжокаж, говорит, что «это похоже на голограмму»⁴⁴, когда почти параллельно существует два мира, которые находятся друг с другом в противоречии. Один мир – это мир сна, а второй – это реальность, которая существует, А. Прельжокаж показывает в «Видении розы» сосуществование этих двух миров. Мир реальный полон эротизма, телесности, танец выражается в основном через пластику тела, его гибкость. Мир сна – это мечты о прекрасной сказке, где все осуществляется по моральным нормам, танцевальные движения напоминают дворцовый менюэт с его возвышенным этикетом. При этом мир сна удвоен, он как бы пытается заглушить тот эротизм скрытый внутри девушки. Человек раздвоен, в нем одновременно сосуществуют и традиционные представления, заложенные в его генетике, и современная тенденция мира, когда гедонистические желания человека, моральные принципы имеют другие черты, когда все возможно, все доступно. Но финал для двух миров один, девушка остается одна, вот вся правда жизни. Сказок не бывает даже во сне, человек должен с этим смириться и принять как должное.

Две формы танца, современный танец и классический балет, сегодня мирно сосуществуют бок о бок, все же сохраняя некоторую долю неприязни и

44 <http://www.teatrix.ru/viewtopic.php?t=106>

соперничества предыдущих лет. Сегодня танцевальное искусство проникнуто творческой конкуренцией, и хореографы зачастую стремятся к тому, чтобы именно их работу назвали самой шокирующей. Однако до сих пор в искусстве есть красота, и танец современности потрясает своими достижениями в профессионализме, силе и гибкости, которых никогда не было доньше.

Проведя сравнение между классической постановкой и танцем постмодерн, можно сделать следующие выводы: в результате сосуществования разных по содержанию мировоззрений человека на окружающую его действительность, меняется и способ рефлексии в искусстве. Стремление к возвышенности, устремленность к божественной сущности, подчинение определенным канонам, подвергается трансформации в философии постмодернизма. В искусстве это выражено в приземленности, естественности, отсутствии структуры, новом воспроизведении реальности при помощи игры, иронии, деконструкции, отказе от строгой регламентированности движений.

Отказываясь от классических традиций, танец постмодерн, иронизирует над классическим рационализмом его неуместностью в сегодняшние дни. Также танец постмодерн использует архетипы классической культуры, заигрывая с нами, показывает нелепость человеческих представлений о доброй сказке, где все заканчивается хорошо. Он словно снимает пелену с человеческого мировоззрения, показывая, что не надо прятаться за иллюзиями, необходимо целостно оценивать сложившуюся на сегодняшний день ситуацию, со всеми ее катаклизмами, «кризисами», социальными и личными проблемами.

Театральный постмодерн Лиотар представляет в виде энергетического театра, который должен извлекать высочайшую энергию из пульсационных потоков, изливая ее в зал, за кулисы, вне театрального здания, другими словами подобный театр появляется в результате извержения трансформированной либидозной энергии. Современный театр видится Лиотару «застывшим созвездием либидозных аффектов, слепком их мощи и интенсивности».⁴⁵

45 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма– Спб., 2000. –208с.

В хореографическом искусстве конца XX века утвердилась эстетика постмодернизма, отмеченная нарастанием принципа телесности как глобального креативного принципа пост-культуры. В своей интеллектуальной интерпретации телесность - это манифестация физиологических начал жизни, тогда как в примитивном подходе на первый план выходит сексуальность как главный компонент бытия человека. Эта тенденция привела к преобладанию интересов тела, а соответственно, - к своеобразной интерпретации эротизма, все чаще трактуемого с точки зрения физиологии.

Интерпретацией эротизма в хореографическом искусстве рубежа XX-XXI вв. стала его психологизация, и здесь ощущается сильное влияние психоанализа. Эротизм как одна из граней любовного чувства – слишком узкая тема для современных хореографов, их куда больше интересует «запретная зона» внутреннего мира личности, куда вытесняется все, что табуировано культурой: комплексы, тайные устремления, запретные влечения. В некоторых случаях этот интерес заходит так далеко, что эротизм принимает трансгрессивные формы, связанные с аномальными состояниями и патологией. Например, в постановке А. Прельжокажа «Весна священная» происходит создание современного образа девушки, когда она изначально демонстрирует себя свободной в выборе, доступной для окружающих. Это утрируется до такой степени, что все готовы ее просто растерзать за ее сверхдоступность; бежать ей некуда, и как результат она остается со своим «кусочком свободы», но ее уже и нет.

Эротизм стал использоваться как более широкий эстетический принцип, раскрывающий острые проблемы эпохи, не всегда напрямую связанные с эротикой. Одна из таких проблем - эрос-танатос, любовь, несущая смерть. Например, в постановке Мэтса Эка «Спящая красавица» происходит убийство мужчины из-за «спящей красавицы», возлюбленной убитого. То есть любовь теперь предстает не как что-то возвышенное, а демонстрация всей трагичности и безысходности жизни, показываются иррациональные действия человека, такие как убийство. Это одновременно и игра тех смыслов, которые окружают

современного человека, когда он в гневе готов убить кого-нибудь. Мораль осуждает подобный произвол, но избавиться от этого человек не может.

С такой позиции, массовое обращение к эротике и полупорнографическим мотивам в современной культуре, возможно, связано не с упадком нравственности и массовым опошлением, а именно с этой инстинктивной попыткой художника быть понятным. С другой стороны, рыночно-развлекательный характер современного искусства и его акцент на утверждение тотальной свободы, приводит к тому, что эротическая изощренность и отсутствие профессионального мастерства выдаются иногда за новации и художественный поиск.

Теперь можно говорить о преобладании эротизма в современности, которое проявляется в вовлечении тела в игру знаков и меток, которая заставляет по-новому прочитывать телесность. «Вся новейшая история тела, - это история его демаркации, история того, как сеть знаков и меток разграфляет, раздробляет и отрицает его в его отличности и радикальной амбивалентности, реорганизуя его как структурный материал для знакового обмена наподобие вещей, разрешая его способность (не совпадающую с сексуальностью) к игре и символическому обмену в сексуальность как детерминирующую инстанцию»⁴⁶.

Одним из свойств для постмодернистских балетных исканий, является сосредоточенность на философской природе танца как синтеза духовного и телесного, естественного и искусственного, прошлого и настоящего. Полемизируя с эстетикой модернизма, постмодерн возвращает в танец эмоциональность, психологизм, усложненный метафоризм, "очеловечивает" героя. Это подчеркивается включением в балетное действие элементов театральной игры, хэппенингов, танцевальных соло и дуэтов, построенных по принципу крупных планов и стоп-кадров в кино.

«Игровое, импровизационное начало подчеркивает концептуальную разомкнутость, открытость хореографии, ее свободный ассоциативный

46 Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: "Добросвет" 2000 — 193 с.

характер. С этим связаны принципиальный отказ от балетмейстерского диктата, установка на равнозначную роль хореографии и музыки - балетной и небалетной»⁴⁷. Теперь в спектакле роль зрителя предстает как со-творителя произведения, потому что заданная хореографом идея, настолько абстракта, что каждый интерпретирует ее в силу своего культурного плюрализма. В постановке «Взрыв», премьера которой состоялась в Екатеринбурге, в феврале 2009 года, Балаш Бараней изобразил, по его словам шизофрению, то явление в человеческой психике, когда ему свойственна резкая смена настроения, и одновременно не понимание этого. Но так как все выражается через определенную пластику, кто-то из зрителей прочитал многообразие связей социального взаимодействия, а кто-то, просто, что мужчина встречается то с одной, то с двумя девушками, то есть на потребительском, приземленном уровне.

Наиболее развитыми в постмодернистской хореографии являются тенденции чисто пластического экспериментирования, сосредоточение на раскрытии механизма движения человеческого тела, его постоянной тяге к движению. Так в постановке, немецкого хореографа танца постмодерн, Саши Вальц «No body» существуют определенные движения, согласно которым строится танец, на сцене проводится эксперимент, постепенно заматываются скотчем по очереди руки, ноги, несмотря на это человек движется, согласно заданной траектории, его сила воли, желание идти вперед наиболее ярко проявляются в подобном «танце».

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" Анжелина Прельжокажа основан на выявлении характера, индивидуальности исполнителя, сближает балет и драматургию. Сравнивая «танец с вазой, свет - с наполняющей ее водой, а костюмы и

47 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма– Спб., 2000. – 177с.

декорации - с украшающими ее цветами, Прельжокаж подчеркивает, что у вазы - собственная ценность и красота, лишь оттеняемая дополнительными аксессуарами»⁴⁸. 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.

Постмодернистский балет вбирает в себя элементы танцевального искусства Востока, приемы ритмопластического фольклора американских индейцев, афро-карибскую танцевальную технику. Мозаичное сочетание ремейков йоговской медитации и античной телесной фактурности, классических па и других направлений танца и музыки разных культур, эпох, социальных слоев – создают мир постмодернистского "абсолютного танца" как следа нашего времени, запечатленного в микро- и макром мире, жизни самой природы. Своеобразный плюрализм приемов позволяет постмодерну расширить границы танцевальной техники, а это, в свою очередь, позволяет глубже заглянуть во внутренний мир человека, особенно эффективными являются элементы йоги, демонстрирующие возможности тела в сочетании с легкостью исполнения, как интерпретация человека – части общего механизма, человека производства.

Ироническая ритуальность балетного 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. Стирание граней между театром и повседневной жизнью в балетном варианте рождает феномены воплощения на сцене стирки, раскатывания теста, не отделяющего свое искусство от домашнего труда.

48 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма– Спб., 2000. – 179с.

Постмодернистская балетная эстетика сосредоточена на идее целостности жизни, объединяющей микро- и макрокосмос, человека и природу в большом историческом времени. Например, когда в танце постмодерн из всех танцоров на сцене остается один, раскрывает перед зрителем свою сущность, свои проблемы, затем появляются все и демонстрируется их взаимодействие, в котором задействован и тот «один», человек предстает как составная часть социума, неотделимая и гармонично вписанная в эту общую массу со своим внутренним индивидуальным миром.

Еще один признак новой чувственности — внедрение в искусство «готовой реальности», вырванной из жизни, через жест, ритуал. Немецкий выразительный танец П. Бауш создает психиатрически точные симулякры человеческих аффектов, неврозов, психозов, фобий, строя эстетику своего тотального театра на бытовых позах, нетрадиционных данных танцовщиков, воплощающих в себе внешность и пластику «человека с улицы». Дерзко противопоставляя классическим представлениям о балете как романтическом воплощении красоты тела, грации движений некрасивое и даже уродливое, грубое, бесстыдное, П. Бауш создает своего рода постмодернистский антибалет, где есть место и пению, и декламации, и драмбалетной фабуле, и даже иронично модернизированному театральному амплу героя-любownika, резонера, субретки, страдающей героини и так далее. «Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а все остальное — это 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. Ведь и классический балет существовал раньше в жестах, но об их смысле, о том, откуда они взялись, многие танцоры сейчас просто понятия не имеют»⁴⁹, — полагает она. Симулякр в ее искусстве — это путь «безыллюзорного поиска действительной природы вещей».

49 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма– Спб., 2000. – 68с.

Другую трактовку симулякра предлагает французский хореограф А. Прельжокаж. Его версия дягилевских шедевров — «Парад», «Видение розы» и «Свадебка» — своего рода симулякр в симулякре. Программа в целом — это симулякр знаменитых русских сезонов, деконструкция эстетики «Мира искусства». В каждом из одноактных балетов предложен свой вариант разборки и сборки дягилевской хореографии. Так, обрамленный намекающей на музейность рамой «Парад» — гибрид балета и цирка, симулякр хэппенинга, построенный на бесконечном дефилировании взад-вперед, напоминающем уличное движение. «Свадебка» — лесбийский симулякр свадьбы с куклой-невестой, слияние Эроса и Танатоса. Прельжокаж обращается не только к смысловым, но и аудиовизуальным симулякрам — от иронических стилизованных псевдорусских костюмов до внесения в классическое музыкальное сопровождение песен и «цыганщины». Предложенная им гирлянда симулякров — одно из свидетельств «ожирения» последних, достаточно новой для художественной практики тенденции самоироничной деконструкции механизма симуляции. Западные симулякры в целом эволюционируют в историко-научном контексте, бурно компьютеризируются, прорывают художественную оболочку, становясь приметам повседневности.

В танцевальном миксе «Dance in se», шоу, включающем в себя три среды танцевального творчества (клубная элита, танцевально-спортивные представители и contemporary dance), было создано рассредоточение танцевальных площадок, что дезориентировало зрителя, когда он искал, где сейчас идет выступление. Но тем самым, смещалась граница между сценой и зрительным залом, происходило их взаимопроникновение. Человек был поглощен поиском: где, что происходит, куда надо смотреть идти, тем самым мы как раз были утрированно представлены своему самодиагнозу, когда человеку приходится что-то искать и куда-то бежать. Даже вторжение сцены в рамки зрительного зала, когда танцор исполнял свои «па» на качели, казалось нужным в данной обстановке элементом, с ожиданием, что танцор сейчас спустится и присоединится к общей массе зрителей.

Теперь в спектакле роль зрителя предстает по иному, потому что заданная хореографом идея, настолько абстрактна, что каждый интерпретирует ее в силу своего культурного плюрализма и способности абстрактного воображения. В постмодерне это называется «нулевая степень письма», когда в произведении закладывается много смыслов, используются различные приемы, приводящие к тому, что каждый считывает свое понимание и видение излагаемой проблемы. «Игровое, импровизационное начало подчеркивает концептуальную разомкнутость, открытость хореографии, ее свободный ассоциативный характер»⁵⁰.

Если сравнить выступление иностранных коллективов в Екатеринбурге с нашими исполнителями, то можно выделить в работах Жан-Клода Галотта и коллектива из Швеции такую особенность, как избыточность музыкальной основы, когда музыка не играет никакой роли, теперь пластику движения сопровождает неопределенный шорох, шелест зрительного зала и дыхание танцора, когда танец подчиняется ритмам тела или создается импровизация в зависимости от «ауры зала».

Постановка нидерландского хореографа танца постмодерн, Иржи Килиана, «Шесть танцев» на музыку В. Моцарта (6 немецких танцев) – это пример своеобразного эстетико-стилевого розыгрыша на балетной сцене, своего рода постмодернистская ирония в танце. Сценографические (костюмы, грим) намеки на исторический стиль (классицизм) усиливают впечатление гротескности, особенно когда используется пудра, сыпаясь с волос. Своеобразный «абсурдистский» колорит балета порождается соотношением «исторических намеков» в художественной сценографии, с одной стороны, и музыкально-хореографической отстраненностью от поэтики «чистого» классицизма, с другой. Хореограф пластически раскрывает театральную символику партитуры, шаржируя вместе с Моцартом галантный стиль. Он разыгрывает своеобразную эстетическую игру, в которой Моцарт – не персонаж музыкально-

50 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма– Спб., с.177.

стилистического прошлого, а действующее лицо современного стиливого пространства.

В 70-х годах появляется новое направление «минимализма», которое отвергало любую зрелищность, интересуясь только движением как таковым, анализируя его, расчленяя на составные части, преобразуя одно в другое и изучая процесс преобразования. Одной из первых представительниц этого направления, была Люсинда Чайлдз, ее интересовало чаще самое обычное движение (шаг, бег), и она более охотно работала с обычными, не прошедшей специальной подготовки людскими телами. Это направление не привлекало ни искусственное, ни театральное. В современном западном танце XXI века отмечают тенденцию минимализма, когда постановка максимально упрощается за счет повторяющегося одного и того же движения. В хореографическом искусстве происходит обращение к языку танца, обедненного и упрощенного в сторону обедненного языка. Представители этого направления создают постановки таким образом, чтобы они были понятны и легко усваиваемы для зрителя. Для этого даже вводят контекстную строку, где словами все поясняется.

В последние десятилетия появилось множество самобытных техник, каждая из которых разработана определенным педагогом или хореографом. В Европе для них принято общее название *contemporary technique*. Большинство из них базируется на идее релиза, в основе которого лежит осознанная работа с телом и движением для достижения сбалансированной работы опорно-двигательного аппарата. Результатом ее становится эффективное, то есть "экономичное" движение. Оно естественно, раскрепощено и прекрасно, как прекрасна свобода.

Танец эпохи постмодернизма лишен единства стиля и эстетики. Это не только постмодернистский танец в Америке с его направленностью в «абстрактный танец» и эксперименты со сценическим пространством; не только европейский балет, больше склоняющийся к «театру танца» Пины Бауш; а многие направления, труппы и хореографы, которые не похожи в своем творчестве ни на кого из предшественников. Многообразие форм современного

танца настолько велико, что трудно предугадать, в каком направлении пойдет его развитие. Современный танец это искусство, которое является принципиально авторским, индивидуальным. Оно принадлежит сфере неклассического, той сфере искусства и вообще, человеческой мысли, которая отвергает наличие каких-либо эталонов, образцов, стандартов и моделей и делает ставку на индивидуальность автора, создающего свой собственный автономный художественный мир. Современный танец не ставит понятие идеала и красоты во главу угла, скорее стремится к точному регистрированию современного состояния мира и человека в нем.

Изменение предметного поля танца происходит таким образом, что автор иногда сохраняет содержание либретто вместе с названием для своей постановки, но изменяет лексику танца таким образом, что постановка начинает говорить современным языком постмодерна, не всегда понятным и уловимым по смыслу. Например, постановка «Весна священная» Вацлава Нижинского отличается от постановки Анжелины Прельжокажа: если обратиться к либретто, они одинаковы, но вот реализация отражает два направления: модерн и постмодерн. У Прельжокажа это происходит в обращении к обнаженному телу, его пластике, при помощи которого была избрана жертва для обряда.

Здесь возникает вопрос, что именно представляет собой танец постмодерн и каковы критерии его описания. На это эстетика постмодерна отвечает, что никакой системности и никаких правил нет. Отсюда может быть вопрос и ответ о содержательной стороне: о чем этот танец, на который можно дать ответ, что он определяется как «ничто». Этим я хочу сказать, что существующий в современной философии апофатический способ мышления, иногда очень подходит для описания современного танца. Согласно неклассической философии все представляет собой знаки, кроме знака ничего нет. Знак же призван обозначить и передать, и одновременно он имеет много смыслов, то есть, в конечном счете, представляет «ничто». То есть через отрицание всего, когда говорится, что это не это, не вот это и не то, мы приходим к пониманию

какого-то внутреннего содержания, не описываемого словами, но мы его понимаем. «Семиотична окружающая среда в целом, и каждый ее элемент может быть соответствующим образом прочитан, то есть, познан культурно-исторически»⁵¹.

В современном танце происходит что-то подобное, давая зрителю знакомые образы, хореограф приводит к тому, что они ими не были, посредством подобного отрицания передается какая-то мысль, которая понимается человеком, но не выразима в словах. Складывается следующая ситуация, как сказано у Ж. Деррида «я должен наделить смыслом то, что его не имеет»⁵².

Пространственная картина мира состоит из нескольких слоев: мифологического универсума, научного моделирования и бытового «здорового смысла», но эти пласты образуют неоднородную смесь, которая предстает как нечто единое; отсюда и представление о ризоматике. Но на этот субстрат, то накладываются образы, создаваемые искусством или научными представлениями, то постоянно происходит перекодировка пространственных образов на язык других моделей. «В результате создается сложный, находящийся в постоянном движении семиотический механизм»⁵³. Так происходит со считыванием идеи современного танца, например, когда зритель пытается уловить в нем смысл, понять, о чем эта постановка и что все это значит. Но, особенностью является, что даже сам хореограф не знает, что означает то или иное па, он просто создает знаки, иногда предполагая в них значение, а иногда и нет.

Также имеется сложность в отношениях между человеком и пространственным образом мира. С одной стороны, он активно создается человеком, но, с другой стороны, он активно формирует погруженного в него человека. Казалось бы, порой, что хореограф выразил какой – то аспект

51 Кнабе Г.С. Семиотика культуры: Конспект учебного курса. – М., 2005. – 18с.

52 Деррида Ж. Письмо и различие– Спб., 2000. – с. 332

53 Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров [Текст] / Лотман Ю.М. Семиосфера. – Спб.—СПБ, 2000. – с.334

культурной деятельности человека, но, в то же время, именно это явление подвигло его на создание этого «шедевра».

Погруженный в определенное культурное пространство хореограф стремится воссоздать и воспроизвести те стороны современной жизни, которые являются причиной сложившейся ситуации, словно снимает маску и показывает нам истинный облик. Но мировая тенденция стремится к постоянному изменению, перейдя к информационному пространству, жизнь приобрела новые очертания, человек постоянно изменяет свой образ жизни.

Тенденция XX века – это перемены во всем, вызванные множеством причин и повлекшие большие изменения. В хореографии также происходит непрерывное развитие и изменение от модернизма к постмодернизму, когда меняется язык танца, его смысловое содержание. Может быть, темы остаются одни и те же, например, любовь, смерть, измена, но вот способы выражения меняются. В современном танце стали использоваться различные приемы, позволяющие выразить сиюминутное состояние, или творческую идею, состоящую из фрагментов, отрывков и не имеющих между собой связи. Современный танец словно делает вызов зрителю, дает ему «пищу» для размышления, ни к чему не обязывая, задавая формы. Современный танец наполнен множеством смыслов, взятыми из различных культурных концепций, или как сказано в работе Ролана Барта про то, что в каждый момент спектакля мы получаем множество сообщений, это для нас «настоящая информационная полифония, в которой и заключается феномен театральности»⁵⁴.

54 Барт Р. Литература и значение .- М. 1989 - 276 с.

Заключение

XX век это время перемен и преобразований в жизни человека, когда изменяющийся образ жизни приводит к формированию новых мировоззренческих концепций и мировосприятия. Это приводит к изменению содержания танца, его буквального и символического выражения.

На рубеже XIX – XX века в философии утверждается такое направление, как иррационализм, в основе которого лежит отказ от рационального подхода в представлении картины мира и способа познания, человек начинает опираться на чувства, интуицию, вместо научного обоснования истины. В танце модерн это проявилось в форме свободного танца через раскрепощение тела, обращение к естественным формам, отказом от ясных законченных образов и классической техники танца.

Начиная с первой половины XX века, в хореографическом искусстве происходит смена эстетического качества. Стали актуальными такие формы, как безобразное, дисгармоничное, в виде сутулости фигуры танцовщика, его «косолапости». Объяснялось это и тем, что в жизни так не ходят, не бегают, как принято в классическом танце. В классическом танце все движения должны быть легкими, парящими и четкими, показывать возвышенность и гармоничность художественного мира, в танце модерн это становится неприемлемым. Поэтому, Марта Грэхем, привлекая новую эстетику, изображает в танце, что жизнь – есть усилие, постоянное напряжение. Но, чтобы достичь гармонии, необходимо единство человека с природой, это хореографы выражали в позах на полу, показывая связь с землей, изображая замирание и падение.

Марта Грэхем пыталась в танце обратиться к внутреннему миру человека, причинам и следствиям поступков, различным страстям, которые движут людьми. Свободное развитие человека, его неограниченность в поступках, выражается в построении композиции, с использованием случайности,

непоследовательности, танец – это не строго рационально выстроенный сюжет, а является неким абстрактным и символичным произведением.

Для танца модерн большое значение имеет присутствие сюжета, то есть постановка должна напоминать некий спектакль, который погружает зрителя в эмоциональное состояние, созданное и переданное хореографом. Это ощущение передается и оформлением сцены, ее смысловой наполненностью, где каждая деталь дополняет движение танцора и подчеркивает задуманный образ. Музыка являлась одним из главных элементов в танце: благодаря ее смысловой содержательности танец создавал образ мира. Но взаимодействие танца с музыкой меняется со второй половины XX века.

Танец модерн, начинает ломать и нормативность классической техники исполнения, и, стремясь к естественности, утверждает новые правила. Сейчас можно сделать вывод: как в стиле модерн, так и в соответствующем направлении танца, выражен переход от старой культуры с отрицанием всех ее норм и правил к новому стилю, соединяющие элементы предшествующих эпох.

С середины XX века происходит переход от модернизма к постмодернизму, как в культуре, так и в искусстве танца. Реформу в хореографическом искусстве совершил Мерс Каннингхэм. Лексика его танца находилась в пограничном состоянии между танцем модерн и постмодерн, но именно он открыл новый способ танцевать и видеть танец. Заслуга его состоит в том, что главной целью хореографа становится поиск новой формы пластического самовыражения при отсутствии сюжета постановки и с использованием техники случайного соединения различных движений.

Танец второй половины XX века раскрывает нам глаза, на то, что структурность и системность отсутствует в мире, ее придумал человек для себя, чтобы ему было легче жить, но это лишь миф, который нас и окружает. Это выражено во внетанцевальных позах, таких как падение, перегибы, взлеты, когда танец основывается на работе позвоночника и ощущении пространства вокруг себя. Музыкальное сопровождение также играет свою роль, в том числе, иногда и невмешательства, когда новым средством выражения выступает тело

во всех его проявлениях. Это и пластика, и шум, и та траектория, которая им задается.

Для постмодернизма характерно отождествление человека с телом и как результат, эстетизация телесности, выражение главного гедонистического чувства человека в эротизме, это мы можем наблюдать в современной культуре во всех сферах. В танце постмодерн это также присутствует, и служит новым средством выражения. Новый подход к эстетике тела демонстрирует выход либидозной энергии. Это выражается в танце телесной истерией, рваной ритмопластикой.

Исходя из этого формируется новый язык танца. Но для понимания такого творчества необходима инкультурация в новую парадигму бытия: низменного, безобразного, шизоидного. Каждый должен осуществить собственную интенцию, погружение за границы своего сознания, но при этом он должен и проникнуть в идею автора.

В современном танце создается новое понимание танца, когда преобразуется художественное пространство, происходит отказ от либретто в постановке, в технике танца используются бытовые движения. Все это создается с целью воздействовать на зрителя, заставить его чувствовать, ощущать, проникать в осознание танцевальной постановки, которая выстраивает лексику абсурдного мира, о смыслах которого не стоит задумываться. Contemporary dance не случайно акцентирует новизну хореографического языка движения и положения тела, поскольку семантика деструктивного мира значения уже не имеет. Смысловое содержание танца постмодерн до зрителя помогает донести, в том числе, посредник – философ-критик, способный помочь зрителю адаптироваться в символике современного танца, без которого современное искусство уже не может функционировать

В танце постмодерн смещаются рамки взаимодействия публики и зрителя, когда пространство сцены может изменяться и проникать в зрительный зал, или наоборот, когда зрительный зал становится сценой. Также возможны варианты, когда на сцене реализуется несколько измерений, своего рода, сцена на сцене.

Но при всех этих новшествах необходимым условием существования танца постмодерн остается дискурс: произведение существует только тогда, когда оно кем-то воспринято.

При восприятии современного танца как средства выражения философских размышлений хореографа, можно увидеть очень много проблем, которые они пытаются затронуть в своих постановках: это и раздвоенность, и противоречивость человека, и любовь, и социальное взаимодействие между людьми, и мечты, которые рушатся. Но способ воплощения этих размышлений особенный – через язык танца, когда хореограф пластикой актера создает образы, особенность которых заключается в их абстрактности.

Современный танец развивается, вырабатывая новые способы выражения и самореализации хореографа, новые типы художественного образа. Если танец модерн ставил перед собой задачу построение совершенного образа, приближенного к реальному миру, современный танец, начиная с Мерса Каннингхема и джадсоновских хореографов отказывается от этой задачи. Создается совершенно другой тип образного моделирования, когда выразительным становится изначально невыразительное тело.

Другой прием в постмодернизме, когда в танце происходит сближение с классическими традициями, но через их деконструкцию в соответствии с актуальными тенденциями культуры. В танце конца XX века нет отшлифованности техники, как это было в классической технике танца, что говорит об иронии в адрес классической традиции. Постмодернизм вступает с ней в своеобразный диалог: раз прошлое невозможно ни повторить, ни уничтожить, его начинают переосмыслять. Выстраивается тип образности, где снимается эстетическая привлекательность, создается искусственный мир говорящий другим языком. Ощущение абсурдности бытия привело к тому, что сформировался другой тип авторского сознания, особого миропонимания, и как результат, это повлияло на эволюцию хореографического искусства.

Список используемой литературы

1. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.
2. Азаренко С. А. Сообщество тела – М.: Академический проект, 2007. – 239с.
3. Амашукели А.В. Теории происхождения и сущности танца / А.В. Амашукели // Ethos и Aesthesis современного философствования. Материалы всероссийской научной конференции 14-15 ноября 2003 г. – Спб., Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – 204 с.
4. Аппиньянези Р. Знакомьтесь: постмодернизм / Р. Аппиньянези, З. Сардара и П. Карри; пре. с англ. В.Правосудова – Спб.: Академический проект, 2004. – 176с.
5. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира. – Ростов –на – Дону: Феникс, 2007. – 405 с.
6. Бакина С.Ю. Эротизм в хореографическом искусстве. Исторический и современный аспект. Автореферат диссертации канд. искусствовед.; Спб Гуман. Ун-т Профсоюзов - Спб .: [б.и.], 2007. – 21 с.
7. Барт Р. Воображение знака // Барт Р. Структурализм как деятельность // Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика.— М.: Прогресс, 1989. - 616 с.
8. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
9. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. С. Н. Зенкипа – М.: "Добросвет" 2000. — 387 с.
10. Гаевский В.М. Дивертисмент: Судьбы классического балета — М.: Искусство, 1981. – 383с.
11. Гаевский В.М. Хореографические портреты. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008г. – 608с.

12. Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии №4. – 1998.
13. Герасимова И.А. Музыка и художественное творчество//Вопросы философии №6. – 1995.
14. Гурко Е. «Сила и означение» (Force et signification): «танец с ручкой в руке». // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация / Е. Гурко, Ж. Деррида – Минск: Экономпресс, 2001. – 320с.
15. Делез Ж. «Различие и повторение» / Ж.Делез; пер с франц. Н.Б. Маньковская, Э.П. Юровская – Спб: ТОО ТК «Петрополис», 1998.—384с.
16. Делез Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с франц. Д. Кралечкина — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — 672 с.
17. Деррида Ж. От частной экономики к экономике общей: безоговорочное гегельянство// Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Дерида; пер. с франц. под ред. В.Лапицкого – Спб.: Академический проект, 2000. – 432 с.
18. Зотов А. Ф., Мельвиль Ю.К. Буржуазная философия середины XIX – начала XX века. – М.: Высш. шк., 1988. – 520с.
19. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996. – 256с.
20. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. - М.: Интрада, 1998. – 255с.
21. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – Спб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544с.
22. Кнабе Г.С. Местоимения постмодерна. – М.: Рос. Гос. Гуманит. Ун-т, 2004. - 52с.
23. Кнабе Г.С. Семиотика культуры: Конспект учебного курса. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2005. – 63с.
24. Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника – Спб.: «Лань», 2007. – 160с.
25. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607с.

26. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с франц. Н.А. Шматко – М.: Инс-т экспер. социол., Спб: Изд-во «Алетейя», 1998. – 160с.
27. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985 / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с франц. А.В. Гараджа – М.: Рос. Гос гуманит. Ун-т, 2008. - 145с.
28. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров// Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры// Лотман Ю.М. Статьи и исследования//Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки – Спб: Искусство Спб, 2004. – 708с.
29. Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. Семиотика сцены// Лотман Ю. М. Язык театра//Лотман Ю. М. Об искусстве – Спб: «Иск-во - СПБ», 1998. - 704с.
30. Луговая Е.К. Философия танца – Спб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 131с.
31. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма – Спб.: Алетейя, 2000. – 347с.
32. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма - М.: ИФ РАН, 1994. – 220 с.
33. Мечковская Н.Б. Художественные семиотики движений человека: танец, игра актера, пантомима, цирк // Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. - М.: Издательский центр «Академия», 2008. - 432 с.
34. Мофра Ф. Постпостмодернизм, или законченное прошедшее – (архео) модерность? / Ф. Мофра // Художественный журнал – М., 2006. – май. - №61/62.
35. Нижинская Р. Вацлав Нижинский. Воспоминания. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 412с.
36. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. - М.: Изд-во "ГИТИС", 2000. – 440 с.

37. Никитина Е.С. О семиосфере и языках культуры. //Никитина Е. С. Семиотика. Курс лекций: учебное пособие для вузов – М.: Академический проект, 2006. – 528с.
38. Ницше Ф. Злая мудрость. Афоризмы и изречения // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т.1. Литературные памятники – М.: Изд-во «Мысль», 1997. - 829с.
39. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки – Спб.: Изд-во «Азбука-классика», 2005. -208с.
40. Петров О.А. Танец Тьерри Маландэна, или Может ли ожить старое дерево. – Екатеринбург: Издательский дом «Афтограф», 2010. – 224 с.
41. Петров О.А. Тьерри Маландэн: старый и новый балет. – Екатеринбург: Издательский дом «Афтограф», 2006. – 132с.
42. Савчук В.В. Образ стопы в современном искусстве (танец и фотография): лекция к курсу «Эпистемология визуального образа в искусстве» // Обсерватория культуры – М., 2010. - №3.
43. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989.– 293 с.
44. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм. // Сартр Ж.-П. Сумерки богов – М.: "Политиздат", 1989. - 398с.
45. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории – Екб: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 392с.
46. Хакимова Д.Р. Влияние виртуализации на театральную культуру // Медиакультура новой России. Материалы Международной научной конференции. Том II / Под ред. Н.Б. Кирилловой и др. Екатеринбург – Москва: Академический проект, 2007. - 512 с.
47. Харт К. Постмодернизм / К. Харт; пер. с англ. К. Ткаченко. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272с.
48. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга; пер. Д.В. Сильвестров – М.: Прогресс - Традиция, 1997. - 416 с.
49. Худеков С.Н. Всеобщая история танца – М.: Эксмо, 2009. – 609с.
50. Эпштейн М. Светлой памяти постмодерна посвящается.../ М. Эпштейн, В. Савчук, И. Дудина // Художественный журнал – М., 2007. – февраль. – №64.

51. Эстетика на переломе культурных традиций / Н.Б. Маньковская и др. - М.: ИФ РАН, 2002. – 267 с.
52. Якимович А. Об историческом сознании и актуальности болевых ощущений / А. Якимович // Художественный журнал – М., 2005. – апрель 2005. - №57
53. Ясперс К. Аномальные психические феномены // Ясперс К. Общая психопатология / К.Ясперс; пер. с нем. Л. О. Акопяна - М.: «Практика», 1997. – 1056с.
54. Современный танец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.iatp.md/contemporarydance/index.html>
55. Трекер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.teatrix.ru> и <http://rutracker.org/forum/index.php>
56. [Http: //www.girshon.ru/txt/index.htm](http://www.girshon.ru/txt/index.htm).