

Бачко Андрей Михайлович, магистрант,
Кафедра хореографического искусства,
ЛГАКИ им. Матусовского

СВОБОДНЫЙ ПОЛЕТ МОДЕРНА. ВЗАИМОСВЯЗЬ МЕЖДУ ТАНЦЕМ И КИНОИНДУСТРИЕЙ

Аннотация: Теории Франсуа Дельсарта о признании выразительного потенциала тела через взаимосвязь тела и разума предоставили инструменты для адаптации человеческого жеста к новым требованиям выразительности. Танец – это ясный способ выражения телесности, неподвластный словам. Современный танец с его пионерами Лои Фуллер, Айседорой Дункан и Рут Сен-Дени выдвигает идею использования танца как выразительной силы, независимой от других искусств. Этот вид современного танца вдохновит киноиндустрию на новые движения, отличные от привычных изо дня в день.

Взаимосвязь между танцем и кино возникает в конце XIX века, когда художники начинают фокусироваться на урбанизме, индустриализации и технологиях, воплощаемых в телодвижениях. Каждая из двух художественных ветвей сложна сама по себе. Тот факт, что они нашли способ совместной работы, создает новую сферу возможностей.

Abstract: The theories of Francois Delsarte on the recognition of the expressive potential of the body through the relationship of the body and mind provided tools for adapting the human gesture to the new requirements of expressiveness. Dance is a clear way of expressing physicality, beyond the control of words. Modern dance with its pioneers Loi Fuller, Isadora Duncan and Ruth Saint-Denis puts forward the idea of using dance as an expressive force independent of other arts. This kind of modern dance will inspire the film industry to new movements, different from the usual ones from day to day.

The relationship between dance and cinema arises at the end of the XIX century, when artists began to focus on urbanism, industrialization and technologies embodied in body movements. Each of the two artistic branches is complex in itself. The fact that they have found a way to work together creates a new realm of opportunity.

Ключевые слова: системы телесной экспрессии; современный танец; кино

Keywords: systems of bodily expression; modern dance; cinema

Помимо определения функционального стиля, язык сам по себе является необходимым условием общения. Хорошо известно, что танец – как невербальная форма общения – предшествует всем другим формам коммуникации. Будь то спонтанное самовыражение или концептуализация, танец на протяжении всей культурной и духовной эволюции человечества был способом общения с помощью определенных кодов и языков.

Конец XIX-го века застаёт европейскую цивилизацию увлечённой исследованием нового художественного языка, в котором и художник-творец, и зритель пытаются найти себя существенным и аутентичным образом, с точки зрения времени и пространства в представлении мира. Динамичное общество, порождающее «прекрасную эпоху», сталкивается с танцем, да и вообще со всеми исполнительскими искусствами, в состоянии традиционалистского застоя. Великолепие классического романтического балета и его сосредоточенность на правильной форме и технике, сдерживающая выразительность, больше не отвечали требованиям зрителей. Чтобы вернуть себя, танцу пришлось изобретать себя заново, исследуя области, выходящие за рамки устаревшего института, который сам по себе является пленником старых образцов и традиций.

Технологические достижения начала XX-го века – электричество, фотографические исследования движения, новая психология, новые теории эволюционирующего тела и самосознания – положили начало эре инноваций и возрождения в мире танца.



Стремление к гармонизации физического и духовного, освобождение от традиционалистских ограничений, потребность «чувствовать» и спонтанно общаться (посредством телесной эстетики, которая отражает подлинность человеческого самовыражения) – все это превратило танец XX-го века в форму, которая, помимо своего качества эстетического продукта, – это еще и тонкая концепция с волнующим философским великолепием.

История возникновения танца модерн является кратким эпизодом в мировой хореографической практике. В энциклопедии «Балет» понятие «танец модерн» трактуется как одно из направлений современной зарубежной хореографии, зародившееся в конце XIX – начала XX вв. в США и Германии [2]. Объективно говоря, в период расцвета модернизма неклассический тип философствования, благодаря интеллектуальной гипотезе о возможности множественного моделирования мира и идее онтологического плюрализма, фундаментально отошел от классического. Философия интерпретирует модернизм как проявление вечной абсурдности человеческого существования, как «дегуманизацию искусства», как «чистое» выражение «стиля», преодолевающего реальность.

Таким образом, современный танец превратился в философию телесности, основанную на тщательно разработанных теориях и системах движений. Для непосвященных имена Франсуа Дельсарта, проницательного исследователя взаимосвязи между эмоциями и жестом, и Эмиля Жака Далькроза, который сосредоточился на изучении взаимосвязи между движением и музыкой, затеряются в море эстетических спекуляций, наводнивших конец XIX века. Если метод Дельсарта оставил фундаментальный след в философии и эстетике танца в Соединенных Штатах, то подход Далькроза получил признание в Европе.

Формирующийся контекст европейского танца столь же неоднозначен, сколь и зрелищен. По большому счету, история решила зафиксировать очарование, порожденное «пионерами» жанра – Лои Фуллер, Айседорой Дункан и Рут Сен-Дени, которые ошеломили европейскую публику начала XX-го века своими техниками движений, «лишенными» всех условностей классического балета.

Так, Айседора Дункан, вдохновленная изображениями священного танца на древнегреческих вазах, стала международной сенсацией, осмелившись танцевать босиком в свободных, струящихся костюмах по образцу греческих туник под музыку, которая ранее считалась «слишком серьезной» для танца. Она, в свою очередь, вдохновила хореографов русского происхождения Мишеля Фокина и Вацлава Нижинского, участников труппы импресарио Сергея Дягелева «Русские балеты», исследовать их славянское наследие в поисках двигательной лексики и тематических идей. Нижинский создал, пожалуй, самый известный из ранних современных танцев, который «заново изобрел» танцы, делая движения ногами в стиле *en dedans*, когда поставил «некрасивый» балет «Весна Священная» в 1913 году, свою интерпретацию славянского языческого человеческого жертвоприношения. Однако, сгорбленные балерины, тяжело падающие с подвернутыми ногами под ритмичную партитуру метра Игоря Стравинского, оказались непосильны для искушенной парижской публики – они ответили беспорядками и погромами [9]. Следует также упомянуть студию музыкального движения «Гептахор», существовавшую в 1914 – 1935 гг. Которая была создана в Петербурге С.Д. Рудневой и ее подругами – Н. А. Энман, Н. В. Педьковой, К.В. Тревер, И. В. Тревер, Е. В. Цинзерлинг и Ю. В. Тихомировой. Все они были студентками Бестужевских курсов. Название «Гептахор» – «пляска семерых», по числу участниц, – дал группе в 1918 г. их профессор на Бестужевских курсах, Ф.Ф. Зелинский. Своим рождением группа обязана Айседоре Дункан, чьи выступления в Петербурге в 1908 и 1913 гг. оказали большое влияние на будущих организаторов. Увлеченные искусством Дункан, а также античным искусством Древней Греции, они объединились в любительский коллектив и пытались, не подражая Дункан буквально, воспроизвести дух ее танцев.



«Бабушка» американского современного танца Рут Сен-Дени нашла свою музу в образе египетской богини Исида на плакате, рекламирующем сигареты. Она и ее муж, Тед Шон, основали Лос-анджелесскую танцевальную компанию *Denishawn Dance Company*, захватывающую водевильную и международную аудиторию своими интерпретациями танцев из других культур и воображаемого прошлого. Уроженец Австрии Рудольф Лабан вспомнил аграрную предысторию Европы, организовав огромные хоры движения для празднования сезонных фестивалей, а его ученица Мэри Вигман создала современные танцы, воплотившие дух немецких религий природы.

Каждый из этих «бунтарей», движимый различными философиями, по-своему внес свой вклад в реализацию новой концепции в искусстве танца, сосредоточенной на общей цели раскрепощения тела и средств его самовыражения. Эти художники действительно нашли способ расшифровать «тайну происхождения», предложенную Антонен Арто. Они положили начало концептуальной реформе, в рамках которой этот новый язык тела обозначил бы все сферы деятельности той эпохи, проявляя завораживающую эмоциональную энергию.

Этот инициативный поиск был во многом основан на революционных идеях американской культуры. Его ключевой движущийся «дух», незапятнанный светским традиционализмом, искал «корни», которые помогли бы определить их идентичность. Такой подход к определению искусства, основанный на восточной модели «как модели театра, сохранившего свою энергию эффективного языка благодаря своей связи с телом» [1, с. 86], предшествует всем другим европейским подходам. Использование разнообразных теоретических работ, посвященных восточной культуре и философии, а также заимствование специфических приемов из традиционного восточного театра придало танцу – и, следовательно, всему театральному миру – пространственный, энергичный, красочный, насыщенный эмоциями язык, превратив его в «сценическую поэзию».

Современный танцевальный подход к взаимосвязи телесности – движения – выразительности, проложил путь к новым средствам самовыражения во всех исполнительских искусствах. «Бунтари-реформаторы 20-го века», Эудженио Барба называет – Арто, Станиславского, Гротовского, Мейерхольда, Крейга и Брехта, которые поняли необходимость новой театральной системы, наделенной языком, глубоко связанным с телом, физическим языком жестов и знаков. По мнению Барбы, новый театр – это «театр, который танцует» и утверждает органическую взаимосвязь между двумя видами искусства, театром и танцем [3, с. 24-26].

Модернисты стремились создать стиль танца, который, хотя и был бы абстрактным, полностью касался бы состояния человека. Появление современного танца как новой театральной формы в начале XX-го века ознаменовало собой совершенно новую эру инноваций и оживления развлечений. Таким образом, новый танец становится не только средством установления межкультурных связей в эпоху модерна, но и самим его воплощением.

Как уже упоминалось, современники данного времени использовали научный анализ для определения основных принципов движения и танца. Швейцарский композитор и музыкальный педагог Эмиль Жак-Далькроз создал эвритмику – систему телесных упражнений для укрепления чувства ритма и гармонической структуры у танцора или музыканта. Французский преподаватель музыки и актерского мастерства Франсуа Дельсарт разработал методику обучения выразительным движениям и жестам. Среди различных техник, применявшихся в прошлом столетии¹, система, разработанная Франсуа Дельсартом, была наиболее влиятельной. Это обеспечило инструменты для перевода человеческих жестов в

¹ Прим. Другими системами телесных движений, современными Дельсарту, являются: фитнес-программа американского врача Дадли Сарджента, «методика Александра», разработанная Маттиасом Александром, и «система Менсендика» - Бесс Менсендик.



новые формы выразительности. Наследие Дельсарта богато, сложно и многогранно и является эталоном исполнительского искусства XX-го века. Его основной областью интересов было телесное самовыражение, и он был первым, кто провел обширные исследования движений, жестов и мимики человеческого тела.

Дельсарт утверждал, что существует связь между нашей внутренней жизнью и движениями нашего тела. Его исследования проистекают из необходимости оптимизировать физическую работоспособность и телесную выразительность путем восстановления естественности движений человеческого тела. Цель его исследования состояла в том, чтобы открыть и впоследствии научить тех, кто интересуется исполнительским искусством, манере работы, построенной на научных принципах самовыражения. Являясь критическим этапом в своем научном подходе, Дельсарт высоко ценил процесс наблюдения за «бессознательным», естественным поведением физиологии человеческого тела, стремясь раскрыть выразительное разнообразие человеческих жестов. Эта фаза была, по его мнению, ключевым элементом когнитивного процесса, способствующим более глубокому пониманию механизмов самовыражения.

Однажды запущенный в действие, дельсартизм достигнет американской земли, изменив весь американский взгляд на современный танец и кино. Принципы Дельсарта, его акцент на телесности и жестуляции, предложенные им позы, в последовательности сыграли важную роль в развитии современного танца и, более того – «кинофильмов». Рут Сен-Дени также сыграла решающую роль в продвижении этого подхода к телесности, начав с жеста и последовательно переходя к позам. В школе танцев и смежных искусств «*Denishawn school*» она разработала метод обучения, который будет использоваться как танцорами, так и актерами немого кино. Тед Шон утверждал, что это послужило источником вдохновения для техники, бывшей танцовщицы «*Denishawn school*» – Марты Грэм, основанной на «сокращении-высвобождении» [8].

Появление современного танца порождает новые парадигмы для изучения и определения телесности. Патрик Бенсар, кинорежиссер и менеджер парижской синемаатеки танца, писал, «не случайно современный танец и кино появились в одно и то же время, когда братья Люмьер включили свою камеру, загнипнотизированные развевающимися юбками Лои Фуллер» [5].

Истоки взаимоотношений танца и кинематографа можно проследить с момента зарождения кинематографа. И то, и другое – богатые и сложные виды искусства. Их слияние открыло совершенно новую область возможностей. Важно отметить, что классический балет сыграл довольно значительную роль в этом процессе², звездой которого стал «новый танец», современный танец, который, как провозгласили бы символисты, способен передать уникальную выразительность обычной, повседневной жизни без какого-либо обращения к словам.

По мере того как кинематограф набирал обороты, два искусства – танец и кино – продолжали влиять друг на друга, заимствуя и адаптируя друг у друга специфические приемы. Танец продолжал появляться на киноэкране, настолько, что фильм часто становился танцевальным фильмом, в то время как кинематограф, в свою очередь, приносил свои техники в мир танца.

Кинематографический процесс становится последовательностью хореографических поз, поскольку и хореография, и кинематограф фокусируются на движущихся телах и их взаимосвязи с пространством и временем. Оба развивают телесные способности к творчеству и коммуникации и выдвигают новые типы выразительности, тщательно интегрированные в заданные условия и повествование.

² Прим. Встреча «Русских балетов» с футуризмом вдохновила хореографов на использование кинотехники.



Жиль Делез выдвинул идею о том, что танец начала XX-го века и зарождение кинематографа имеют общую потребность в воплощении парадигмы движения эпохи модерна. Он пишет, «Интересное совпадение, что кинематограф возникает тогда, когда философия пытается концептуализировать движение» [4, с. 57]. Вдохновленный Анри Бергсоном, Делез определил связь между новой парадигмой движения, порожденной современным танцем, и развивающимся искусством кино.

Эрин Бранниган в своей работе «Танцевальный фильм: хореография и движущееся изображение», в мельчайших деталях исследует положение танца в более широком контексте современного искусства и его взаимосвязь с другими видами искусства. Она приводит несколько примеров практик, возникающих в результате «отпечатков», оставленных хореографией в кино:

- крупный план, увеличение определенного сегмента тела;
- минимализм, как экспериментирование с сущностью творчества;
- жест, как концепция поперечного обрамления [7, с. 3].

Соответственно, в танцевальной хореографии новые выразительные средства кинематографа открывают новые пути проявления языка тела:

– Заимствования из различных видов монтажных техник, используемых в кино, повлияли на новый танец и позволили использовать более абстрактные средства выражения – нефигуративный танец;

– Произошло изменение философии режиссера-хореографа с помощью кинематографического подхода, как с точки зрения повествовательной структуры, так и формы выражения;

– В современном танце и на языке всех современных исполнительских искусств мы сталкиваемся с множеством терминов, заимствованных из кинематографа, таких как замедленная съемка, динамическая съемка или затемнение.

Таким образом, танец и кинематограф в наши дни вдохновили на создание особого визуального жанра – мультимедийного шоу. В 1924 году короткие фрагменты авангардного фильма были вставлены в балет «*Relâche*»³ Франсиса Пикабия на музыку Эрика Сати, в духе дадаистского движения. Балеты *Suédais*⁴ подготовили шоу, которые переосмыслили термины послевоенного европейского воображаемого, объединив различные формы «танца, драмы, живописи, поэзии и музыки с акробатикой, цирком, кино и пантомимой» [6, с. 112].

Концепция мультидисциплинарной работы, т.е. внедрения мультидисциплинарных форм получила широкое распространение в нашей современной культуре. Переплетение множества видов искусства – изобразительного искусства, музыкальной композиции, кино и танца – создало новый язык, служащий художникам и их цели материализации их видений. Аудио-видео перформансы полностью вошли в нашу жизнь, как отдельных людей, так и общества в целом.

³ Прим. Название было сочтено дадаистским розыгрышем, поскольку *relâche* - французский термин, используемый на афишах для обозначения отмены спектакля или закрытия театра. Первое представление действительно было отменено из-за болезни Жана Берлина, главного танцовщика, хореографа и художественного руководителя балета *Suédais*.

⁴ Прим. Ballets Suédois, шведский танцевальный ансамбль, создающий насыщенные транскультурные постановки, ставшие символом авангардного исполнительского искусства Европы межвоенного периода. Компания работала с лучшими художниками Парижа над созданием оригинальных историй, удивительных декораций и завораживающей музыки: поэтами Блезом Сандаром, Полем Клоделем, Жаном Кокто и Риччоттиканудо; композиторами Ориком, Онеггером, Мийо, Коулом Портером, Пуленком и Сати; и такими художниками, как де Кирико, Фернан Леже и Фрэнсис Пикабия.



Следуя по этому пути, многие хореографы впоследствии использовали этот новый тип постановки: Триша Браун, Ханс Ван Манен, Пина Бауш, Уильям Форсайт. Также, следует отметить, что в настоящее время в России существует театр танцевальной пластической драмы – «Театр земли», который образован в Санкт-Петербурге в 2017 г. Режиссер, хореограф – Виталий Ким. В основе работы театра лежит авторская система «Нейро-кинестетическая мистификация» Виталия Кима – синтез актерского и танцевального искусства в качестве методики формирования новой профессии – танц-актер, для работы непосредственно в жанре танц-театра и кино.

Список литературы:

1. Арто, Антонен. Театр и его двойник: [Сборник]: С прил. текста «Театр Серафима» / Антонен Арто // Пер. с фр. и коммент., [послесл.] С. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – 191 с.
2. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
3. Барба, Эудженио. Бумажное каноэ: трактат о Театральной Антропологии / Эудженио Барба // пер. с фр. М. Александровской. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2008. – 302 с.
4. Делез Жиль. Переговоры, 1972-1990 = Pourparlers, 1972-1990 / Жиль Делез // Пер. с фр. В. Ю. Быстрова. – СПб.: Наука, 2004. – 232 с.
5. Одиннадцать картин из собрания Национального центра современного искусства и культуры имени Жоржа Помпиду (Франция) в Москве и Ленинграде: каталог / М-во культуры СССР, М-во культуры и окружающей среды Франции, Нац. центр современного искусства и культуры им. Жоржа Помпиду, Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина, Гос. Эрмитаж // авт.-сост. М. А. Бессонова. – М.: Советский художник, 1978. – 27 с.
6. Au, Susan. Ballet & modern dance / Susan Au; Introd. by Selma Jeanne Cohen. – London: Thames a. Hudson, Cop. 1988. – 216 p.
7. Brannigan, Erin. 2011. Dancefilm: Choreography and the Moving Image. New York: Oxford University Press – 240 p.
8. Kraus, R., Hilsendager, S.C., Dixon, B. (1991) History of the Dance in Art and Education 3rd ed. NJ: Prentice Hall
9. Kinberg, J. & Grim, T. (1989) The Search for Nijinsky's Rite of Spring [Video] WNET/New York

