

А. И. ЗЫКОВ

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ СТУДЕНТОВ
ТЕАТРАЛЬНЫХ ВУЗОВ



- З 96** **Зыков А. И.** Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов : учебное пособие / А. И. Зыков. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 344 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48865-0 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2962-6 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В учебном пособии последовательно изложена методика преподавания наиболее значимых танцев и танцевальных направлений XX века — модерн-джаз танца и некоторых бальных танцев — в обучении студентов специальности «Актерское искусство» по предметам пластического воспитания. Программа обучения рассчитана на 3 года и разделена по семестрам на 6 этапов. Даны рекомендации по изучению упражнений, варианты актерской мотивации исполняемых движений, рекомендуемый музыкальный материал. В книге подробно излагается история танцевального искусства XX века, взаимосвязь с музыкой, театром, кино, представлены основные понятия и позиции. Все этапы обучения снабжены фотоиллюстрациями.

Учебное пособие предназначено студентам и педагогам кафедр пластического воспитания театральных институтов, хореографических факультетов вузов культуры и искусства, профильным учебным заведениям среднего звена, будет интересна профессионалам и любителям, занимающимся синтезом театрального и хореографического искусств.

УДК 786.2
ББК 85.954.2

- З 96** **Zykov A. I.** Modern Dance. A textbook for students of theatre higher schools : textbook / A. I. Zykov. — 6th edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2024. — 344 pages : ill. — Text : direct.

In this textbook is consistently stated the method of teaching the most important dances and dancing styles of 20th century, i. e. modern jazz dance and some ballroom dances, for students specializing in “Performing Arts” on subjects of plastic education. The educational program is designed for three years and is divided by semesters in 6 stages.

In the book the recommendations are given for the study of exercises, the options of actor motivation for performing movements, suitable musical material. The book states in detail the history of dance art of the twentieth century, the relationship with music, theatre, cinema, presents the basic concepts and positions. All training stages are equipped with photo illustrations.

The textbook is intended for students and teachers of departments of plastic education of theatre institutions, choreography faculties of art and culture higher schools, specialized colleges; it will be interesting to professionals and amateurs involved in the synthesis of theatrical and choreographic arts.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024
© А. И. Зыков, 2024
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
---------------	---

ЧАСТЬ I ТАНЕЦ XX ВЕКА (КРАТКИЙ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ОЧЕРК)

Истоки: джаз, мюзикл, степ	6
Происхождение аргентинского танго и бразильской самбы	9
Поиски Старого и Нового Света в области танца накануне XX века	10
Начало XX века: джаз — музыка, танцы	12
Фокстрот. Имперское Общество Учителей Танца	14
Развитие джаза в музыке и танцах	16
Аргентинское танго	18
Поиски «нового танца»	20
Создание школы модерн-танца	22
Мюзикл	23
Середина века: от джиттербаг до рок-н-ролла	25
Латиноамериканские танцы. Возвращение пасодобля	28
Пути развития модерн-танца	30
Танцы последней трети XX века	33

ЧАСТЬ II ПОЗИЦИИ, ПОЛОЖЕНИЯ, ПОНЯТИЯ

Части тела	37
Позиции ног и их обозначение	38
Положения ног и некоторые основные движения	39
Позиции рук и их обозначение	40
Изоляция, координация, активация, импульс и фиксация	41
Состояния тела	42
Положения тела и некоторые характерные движения	42
Дыхание	44
Точки пространства	45
Направления на площадке в танцах	45
Положения (позиции) в паре	45
Исполнение шагов	46
Положение рук в паре	46

ЧАСТЬ III ЭТАПЫ ОБУЧЕНИЯ

ПЕРВЫЙ ЭТАП.....	48
Рекомендуемый музыкальный материал	50
Изолированная разминка	50
Система упражнений «stretch» («stretching»)	52
Упражнения на координацию и жесткую фиксацию положений тела	61
Танцевальный материал	69
ВТОРОЙ ЭТАП	99
Рекомендуемый музыкальный материал	101
Разминка	101
Контакт-импровизация	104
Танцевальный материал	110
ТРЕТИЙ ЭТАП	139
Рекомендуемый музыкальный материал	140
Экзерсис (первая часть)	140
Вариации	160
Танцевальный материал	175

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП	182
Рекомендуемый музыкальный материал	183
Экзерсис (вторая часть)	183
Вариации	193
Танцевальный материал	214
ПЯТЫЙ ЭТАП	239
Рекомендуемый музыкальный материал	240
Пространственный экзерсис	240
«Захват пространства» (упражнения)	257
Танцевальный материал	268
ШЕСТОЙ ЭТАП	280
Рекомендуемый музыкальный материал	281
Танцевальная разминка	281
«Захват пространства» (комбинации)	292
Танцевальный материал	308
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	334
ЛИТЕРАТУРА	338

ЧАСТЬ I

ТАНЕЦ XX ВЕКА (КРАТКИЙ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ОЧЕРК)

Танец является зримым эквивалентом музыки, точным и лаконичным отражением жизни людей, их взаимоотношений, надежд и разочарований, связанных с социальными условиями того или иного времени, а также цивилизацией и традициями.

В течение трехсот лет в отталкивании и притягивании различных культур зарождался танец XX в., столь многообразный, объемный, неожиданный, противоречащий всему, что было раньше, и в то же время

несущий в себе огромный пласт наследия целых материков.

Схема, по которой происходило рождение нового искусства, очень проста. Известно, что у мужчины и женщины из разных народов, рас рождаются необычные, часто очень красивые дети, несущие в себе порой прямо противоположные гены, невероятнейшим образом соединяющиеся друг с другом. Примерно так же все происходило и здесь.

ИСТОКИ: ДЖАЗ, МЮЗИКЛ, СТЕП

Переселенцы из Европы в надежде на лучшую жизнь отправлялись на новые земли недавно открытой Америки. Основной контингент переселявшихся в Северную Америку составляли ирландцы, шотландцы и англичане. Португальцы, испанцы открывали для себя живописные берега Южной Америки. За тысячи километров от своего прежнего дома люди обосновывались с твердым намерением в корне изменить свое положение, сделать его лучше, достойнее, стать богатыми и счастливыми. И за тысячи километров от своего прежнего дома они восстанавливали прежние взаимоотношения, прежние традиции и устои. Аборигены постепенно терялись в огромном потоке переселенцев, их культура незаметно растворялась в культуре европейцев, придавая ей новые оттенки. На новой земле танцевали все те же *сельские танцы («кантри данс»)* фольклорного характера и бальные: *менуэт* в XVIII в., затем в XIX — *котильон, кон-трданс, галоп и кадрили*.

Однако начиная еще с XVI столетия в Америку проникает культура другого материка, Африки. Напомним, что с приходом переселенцев из Европы Америка —

Северная и Южная — все больше оживала. Строились фабрики, заводы, возникали ранчо и плантации. Новым землям, подобно растущему организму, нуждающемуся в еде, необходима была рабочая сила. Дешевая, безропотная и управляемая. Этой силой и становятся рабы из Африки. Невольники, завозимые из самых различных регионов этого континента, несли с собой музыку и танцы своих стран, которые, в той или иной степени, смешивались с местными фольклорными видами, либо доминируя над ними, либо видоизменяясь до неузнаваемости.

Таким образом, в соединении различных культур, пройдя через сложный процесс взаимопроникновения, рождалась культура абсолютно новая, наиболее полно сформировавшаяся в XX в. И, пожалуй, ярче всего это проявилось в музыке и танце.

Истоки джаза, ставшего значительным явлением XX в., лежат в соединении европейской музыки и музыки африканских негров. Европейские молитвы Господу, прославления воителей, плясовые, колыбельные, погребальные, наверное, остались бы застывшей музыкой, не соединись они

с негритянскими ритмами, танцами, с традиционным африканским барабаном и своеобразным негритянским хором: «зов — ответ». Перевозимые в трюмах, словно не люди, а груз, черные рабы общались друг с другом с помощью хлопков в ладоши, постукиваний по ящикам и бутылкам. Попав в Америку, восприимчивые к музыке негры слышали европейские песни и пытались их воспроизводить. В их числе — христианские псалмы и молитвы. Только пели они их все-таки по-своему, привнося в мелодии африканский ритм, африканский нерв и сопровождая их ритуальными плясками. Так возникли религиозные негритянские песни — «спиричуэлс». Они сопровождались хлопками в ладоши, пританцовыванием и ударами в тамбурины. Первый концерт, где белые американцы услышали спиричуэлс, состоялся в 1871 г. Необычным и новым в этом была коллективная импровизация, оригинальная подача с использованием эмоциональных танцев и разного рода телодвижений. Спиричуэлсы во многом предвещали появление джаза.

Немаловажную роль здесь сыграли и *музыкальные театры менестрелей*. Это были полупрофессиональные коллективы, работавшие в комедийном, гротескном жанре. Первыми были «Менестрели из Виргинии» (труппа была образована в 1843 г.). Репертуар в основном строился на псевдонегритянской жизни, источником сюжетов на самом деле являлся негритянский фольклор. В США шоу менестрелей имели беспрецедентную популярность. Они заполонили Америку во второй половине XIX в. и проникли даже в Европу. В выступлениях менестрелей огромная роль отводилась танцу, подчеркивавшему новизну и своеобразие музыки. Эти танцы (понятные, упрощенные по форме в отличие от балетной традиции) поражали воображение виртуозным мастерством. Огромной популярностью, к примеру, пользовался танец *джуба* (*juba*), который считается подлинно африканским. Но, кроме негритянских, были популярны танцы-пародии на народные хороводы, танцы грузчиков, бродяг, моряков и т. д.

По сути, театр менестрелей можно отнести по типу к эстраднему варьете. В отличие от импровизированных танцев невольников, менестрельные танцы были строго продуманны и разработаны в соответствии

с эстетикой эстрады. Поражавшие зрителей физические особенности исполнения (особый шаг, мышечная свобода танцоров и при этом точность исполнения сложных ритмических движений) использовались в гротескно-фарсовой направленности. Но самый большой комический эффект создавался за счет особого — быстрого, с акцентированием и притопыванием, — движения ног в соотношении с кажущимся «равнодушным» корпусом.

Необходимо отметить, что менестрельные комедии явились предвестниками прежде всего эстрадного джаза. В представлении-буффонаде, где участвовали негр-«денди» (пародия на чопорного южного светского плантатора) и белокожие «аристократы», звучала музыка, напоминавшая быстрый синкопированный марш. Постепенно эти короткие «вставки» стали длиннее и в последнее десятилетие XIX в. приобрели самостоятельную салонную («кейкуок») и эстрадную («рег-тайм») жизнь.

Кейкуок распространился в виде салонного танца не только в Америке, но и в Европе. Ритмы его обнаруживались в фортепианных пьесах, маршах для духового оркестра и даже в балетных танцах европейского происхождения. Кейкуок, вытеснив польку, кадрили, контрданс и другие популярные танцы, дал жизнь ряду других танцев, с которыми мы познакомимся в дальнейшем. Позже мы обратимся и к рег-тайму, который, будучи перенесен на фортепьяно, стал первым составным элементом зрелого джаза.

Коснувшись сценических форм искусства конца XIX в. — музыкального театра менестрелей, отметим существование в США и других жанров, сыгравших определенную роль в появлении там такого знаменитого жанра, каким является мюзикл.

В отличие от европейского бурлеска XVII–XVIII вв., являвшегося формой сатирической комедии, пародирующей какой-либо драматический жанр, *американский бурлеск* — это эротико-комедийное шоу. Впервые такое шоу было поставлено Майклом Беннетом Ливиттом в США в 1866 г. В представлении участвовали акробаты, певцы, комики. К концу XIX в. бурлеск превратился в собрание разнообразных эстрадных номеров, основанных на двусмысленности и непристойности, появились

стриптизные номера, позже составившие его главную «изюминку».

Водевиль — сценическое представление легкого, комедийного жанра, популярное в 1890–1920 гг. В отличие от европейской версии водевиля, американское сценическое действие, имевшее такое же название, как правило, не имело единого сюжета и, скорее, приближалось к варьете, к представлениям мюзик-холла, где различные музыкальные, танцевальные и цирковые номера следовали друг за другом в произвольном порядке. Разновидностью американского водевиля можно считать *ревю*, в котором номера соединялись некоей тематической линией.

Пожалуй, единственным музыкально-театральным жанром, сохранившим в Америке его европейские черты, была *оперетта*. Оперетта («маленькая опера») — это сценическое произведение, включающее танец, пение и диалог. Она произошла в XIX в. от оперы-комик, носила развлекательный характер. В конце XIX в. наибольшей популярностью пользовались оперетты английских, французских и австрийских авторов.

Музыкальный театр менестрелей, бурлеск, водевиль и оперетта считаются истоками мюзикла, поскольку в них, так или иначе, делалась попытка соединить музыку, танец, вокал в некое продолжительное сценическое действие. При этом следует обратить внимание на одно обстоятельство: все эти жанры носят в принципе один и тот же характер — *развлекательный*. Дело в том, что театральное искусство США развивалось совершенно по особому пути. Большинство переселенцев, будучи протестантами по своему вероисповеданию, стремились усердно и неустанно трудиться, чтобы обогатиться, добиться высокого положения в обществе. Их устремления были прагматичными, их вера диктовала много правил строгого поведения. Театру в этой системе координат отводилась роль «низкого» и социально не одобряемого вида человеческой деятельности, некоего «обслуживающего» заведения на обочине жизни по дороге к богатству, дающему привилегии, власть, право и прочее¹. Такое

¹ В Европе театр рассматривался в качестве объекта идеологического воздействия на общество. Эта тенденция была заложена еще эпохой Просвещения XVIII в.

отношение к театру не могло уничтожить его совсем, но способствовало развитию его самых примитивных и грубых форм.

Одним из важных явлений американской культуры стало появление танца *стен* (*tap dance*). Интерес к нему не угасает и по сей день. Пожалуй, главной его особенностью является ритм, отбиваемый стопами ног. Впрочем, ритм ведь всегда играл значительную роль в жизни человека. Именно из ритма, как известно, возникли первоначальные формы искусства: музыка, танец, стихосложение. Ритм может успокаивать и возбуждать нашу психику.

Истоки этого танца, в частности, мы находим в Европе. Английские и ирландские крестьяне, носившие своеобразную деревянную обувь, танцевали *джигу* издавна. Сосредоточенные на движениях ног, пытаясь таким образом согреться, они не обращали внимания на неподвижность корпуса, рук, выражение лица. Впрочем, некоторые историки полагают, что характерная неподвижность тела при исполнении джиги связана у ирландцев с карательными законами англичан середины XVII в., запрещавшими обучение ирландцев чему-либо, в том числе музыке и танцам. Кроме того, церковь объявила движения рук непристойными. Но, как бы то ни было, характерной особенностью джиги были отбивание ритма носками и пятками при неподвижности корпуса.

Но, кроме Европы, истоки танца находим и на другом континенте в некоторых африканских этнических танцах. Стопа там, правда, полностью стояла на земле, не было движений носком и пяткой, но особенность африканского танца состояла в умении быть гибким, двигаться всем телом, исполняя скольжения, импровизировать.

Результатом органичного слияния элементов ирландской джиги и танцев народов Америки и Африки стало появление в Америке в середине XIX столетия танца *тен* (в России называют «чететка» или «стен», в Америке, повторим, — «*tap dance*»). Необходимо также отметить, что истоки теданса некоторые исследователи обнаруживают не только в танцевальной культуре ирландцев и англичан, но и в культурах других европейских народов. К примеру, в испанских сапатеадо и в русских дробушках.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ АРГЕНТИНСКОГО ТАНГО И БРАЗИЛЬСКОЙ САМБЫ

Рассмотрев ситуацию со становлением танцевального искусства к началу XX в. в Северной Америке, обратим наше внимание на Южную. Наибольший интерес представляет происхождение двух танцев: *аргентинского танго* и *бразильской самбы*.

Португальские моряки, оказавшиеся у берегов Южной Америки, однажды увидели прекрасную бухту, песчаный пляж, за которым располагался изумительный лес, и реку, впадающую в океан. Был январский день, поэтому место, поражавшее своей необычайной красотой, было названо «Январской рекой» — Рио-де-Жанейро. Регион, первоначально называвшийся Байей, постепенно расширялся и со временем превратился в страну под названием «Бразилия».

Так же как и в Северную Америку, сюда с XVI в. завозили рабов из Африки, особенно из Анголы и Конго. Чернокожие вынужденные переселенцы привозили с собой обычаи и традиции своих стран. После долгого трудового дня они пытались снять с себя усталость, и в этом как нельзя лучше им помогал гипнотический, вводящий в транс, ритм барабана *батико*. Покоряясь завораживающему ритму батико, они танцевали, называя свой танец «*семба*». В переводе с банту слово означает «покачивание тазом». Кроме *сембы*, танцевались еще *embolada* и *batique*. Слово «*embolada*» в Бразилии сейчас синоним слова «дурацкий»: в танце с этим названием изображали корову с шарами на рогах. *Batique* танцевали в кругу шагами, похожими на чарльстон, в центре круга обычно находилась пара. Сейчас трудно себе представить, какое впечатление эти танцы производили на европейцев. Танцующие не просто находились близко друг к другу — они касались друг друга пупками. Если мы вспомним, сколь нелегкой была судьба вальса, нас не удивит тот факт, что эти танцы считались греховными. Танец *batique* даже был запрещен королем Испании. И одновременно, так же как и вальс, они были необычайно популярны.

В первой половине XIX в. в Южной Америке появился достаточно сложный танец, вобравший в себя три названных выше,

в котором были дополнительные колебания корпуса и бедер. Этот танец назывался *lundu*. Позднее в танец были привнесены шаги, которыми движутся участники карнавала в Рио-де-Жанейро и сегодня. Называются они по имени пляжа *Sorocabana*.

Как и большинство других танцев, этот танец, хотя и измененный, чтобы можно было танцевать в закрытой позиции, постепенно проникал и в высшие слои общества. Его именовали «изящным бразильским танцем» и к завершению второй половины XIX в. танцевали под названием *Zemba Quessa*. Происхождение слова «самба» неясно, хотя ребенка негра и бразильской женщины называли словом «*zambo*». И даже если эти слова на самом деле не имеют между собой ничего общего, их близкое звучание кажется вполне символическим.

Версии происхождения *аргентинского танго* противоречивы. По одной из них, изначально танго — энергичный танец из категории танцев *фламенко*, попавший вместе с другими народными испанскими танцами в Аргентину после завоевания испанцами Южной Америки. По другой — танго происходит от африканского танца *tangano*, завезенного сюда вместе с чернокожими рабами.

Также существует несколько версий происхождения самого слова «танго».

В Аргентину в XIX столетии стекалось огромное количество переселенцев из Европы в поисках лучшей жизни. Среди них было много итальянцев, которых называли «тано». Креолы (потомки первых испанских и португальских переселенцев, а также потомки африканских рабов) и гаучо (этническая группа, образовавшаяся в XVI–XVII вв. от браков испанцев с индейскими женщинами), составлявшие местное население, вскоре уже называли словом «тано» всех новых переселенцев. Существует версия, что «танго» происходит от слова «тано». Большинство итальянских иммигрантов поселилось в старом портовом районе Буэнос-Айреса под названием Ла Бока. И именно с Ла Бока связаны самые яркие страницы в истории танго.

Вот другая версия. Африканский барабан, под который исполнялись ритуальные пляски, имеет название «тамбо». Считается, что происхождение слова «танго» вполне могло возникнуть отсюда.

Есть и еще одна версия, по которой слово «танго» имеет ярко выраженное афри-

канское происхождение и означает «место встречи» или «особое место».

Версии разные. Тем не менее очевидно, что танго — это сплав сразу нескольких танцевальных форм. Это и кубинская *хабанера* с характерным сомнамбулическим слиянием тел, и андалузское (Андалусия — область на юго-востоке Испании) *фанданго* с ослепительными кружениями, и африканское *кандомбес* с двойным притопом. Однако, как полагают, самым сильным было влияние креольской *милонги* с прихотливым переплетением ног. А само слово «милонга» означает «вечеринка».

В таком сплаве различных танцевальных форм танго появилось в портовых притонах и тавернах окраин Буэнос-Айреса, куда в XIX в. попадали новые переселенцы из Европы. Надежды на лучшую жизнь сменялись отчаянием. Отвергнутая богатыми кварталами окраина замыкалась в себе. В противовес обществу здесь появлялись свой язык, своя манера одеваться, держаться, появлялись своя музыка и откровенное, дерзкое танго.

Подавляющее большинство выходцев из Европы составляла молодежь. Мужчин при этом было в пятьдесят раз больше, чем женщин. Умение танцевать становилось необходимостью: так молодой мужчина мог привлечь внимание женщины. В естественно возникавших в таких условиях притонах, руководимых содержательницей заведения и сутенером, молодые люди познавали движения танго. Добиваясь внимания женщины, мужчины танцевали поодиночке или друг с другом, нередко заканчивая танец поножовщиной и смертью одного из участников. Женщины стали танцевать танго несколько позднее. Их партнерами были клиенты, в том числе и жители богатых кварталов, просочившиеся в злачные окраины.

Танго еще не имело строгих форм. Однако зарождавшийся танец нес в себе два очень важных начала: это эротическая направленность и своеобразная состязательность, родившаяся от изображения «дуэли» за благосклонность женщины. Исполнялось танго под скрипку, флейту и гитару.

Следует отметить, что развитие музыкального и танцевального искусства Северной и Южной Америки в силу географического положения происходило во взаимосвязи. Так, к примеру, латинский или, точнее, афро-латинский фольклор с юга США (Нью-

Орлеан) проникал на север. А значит, проникали и танцы: *калинда*, *чакта*, *бабуй*, «*дикое*» *Конго* и многие другие. Вместе с танцами появился *банджо* — струнный щипковый музыкальный инструмент с длинным грифом и круглым корпусом, сверху затянутым кожей, возникший на основе сходного по форме африканского инструмента. Под банджо пели баллады, но главным образом он использовался как обязательный, органический элемент хореографии.

ПОИСКИ СТАРОГО И НОВОГО СВЕТА В ОБЛАСТИ ТАНЦА НАКАНУНЕ XX ВЕКА

Говоря о танцевальном искусстве XX в., нельзя обойти вниманием и Старый Свет. В Европе XIX в. также происходили различного рода процессы, повлиявшие на возникновение новых танцевальных форм. Сложность общественных отношений, первые революции, быстрые темпы развития общества — все это не могло не отразиться на развитии культуры. Возникали новые стили, изменялись нормы этикета, деформировался костюм. Несмотря ни на какие запреты, бальные залы заполонил венский вальс, где впервые танцующие находились не рядом друг с другом, а напротив. Причем рука партнера располагалась на спине партнерши, а ее рука — на его плече. Интересным представляется в этой связи гневное высказывание о вальсе в 1813 г. знаменитого английского поэта лорда Байрона, увидевшего свою жену, танцующую с его другом на «недопустимо» близком расстоянии: «Здоровый джентльмен, как гусар, раскачивается с дамой, как на качелях, при этом они вертятся подобно двум майским жукам, насаженным на одно шило». Следует отметить, что к XIX в. французские танцы отошли на задний план. Их место занимали танцы, восходившие к народной основе Англии, Германии, Австрии и славянских стран. Кроме вальса, с восторгом принимались танцующими *галоп*, *мазурка* и особенно *полька*.

Все эти танцы, конечно же, со временем попадали на американский континент. Так, вальс, попавший в США в середине XIX столетия, дал импульс к рождению там в конце этого же века салонного лирического танца под названием «*вальс-бостон*» (по названию города Бостон в США).

Наряду с бытовыми бальными танцами происходили и индивидуальные поиски в изучении пластики и жеста.

Франсуа Дельсарт (1811–1871) — французский преподаватель музыки и музыкальный теоретик — разработал систему телодвижений для развития координации, грации и выразительности, которая оказала значительное влияние на основоположников танца-модерн, ставшего важнейшим явлением танцевального искусства XX в. Все движения он разделил на три категории: центробежные, центростремительные и нейтральные. Для разнообразного их сочетания, деления и противопоставления он разработал шкалу, аналогичную системе музыкальных тональностей. Изучая драматическое искусство, Дельсарт пришел к выводу, что каждое переживание человека сопровождается определенными движениями тела под музыкальное сопровождение, а следовательно, путем воспроизведения движений можно создать у зрителя впечатление переживания.

Важными оказались и эксперименты швейцарского композитора и педагога *Эмilia Жака-Далькроза* (1865–1950). Он разработал три группы упражнений: ритмические упражнения, упражнения для тренировки слуха и импровизированные действия, которые воспитывали у занимающихся музыкальность и слух. В начале XX в. его система музыкально-ритмического воспитания получила широкое распространение.

Взаимоотношения Старого и Нового Света представляются взаимоотношениями двух конкурирующих партнеров. Очевидным является желание быть первыми в той или иной области, включая, естественно, область искусства. Несмотря на ревностное отношение к появлению чего-либо нового «на противоположном берегу», происходил необратимый процесс взаимообогащения¹.

Танцовщица *Лоу Фуллер* (1862–1928) полностью сосредоточилась на своих поисках в области внешнего проявления. Воздействия на зрителя она пыталась добиться за счет игры света, декорации и костюма.

¹ К примеру, как уже было отмечено, это проникновение в Европу некоторых групп американских театров менестрелей и распространение в Америке бальных танцев из Европы. Индивидуальные поиски Дельсарта и Далькроза также имели своих последователей в США.

И действительно, это производило сильное впечатление. Изгибы рук, удлинённых привязанными к ним палками, движения тела, тонущего в метрах ткани, рождали необычайные, почти фантазмагорические образы.

Параллельно с Л. Фуллер в конце XIX в. начинала свои поиски и американка *Айседора Дункан* (1877–1927), внесшая огромный вклад в развитие хореографического искусства своим «свободным» танцем. Размышления Ф. Дельсарта о том, что «красиво все то, что естественно: настоящее движение — синтез строения тела и гравитации» и «естественные движения людей несут в себе выражение либо мысли, либо чувства, либо мотива» оказали огромное влияние на поиски А. Дункан. Знакомая с классической хореографией (в отличие от Л. Фуллер) и отрицавшая ее («Я — враг балета, который считаю фальшивым и нелепым искусством» — А. Дункан, «Моя жизнь»), Айседора Дункан начала свои эксперименты, исходя из внутреннего, эмоционального воздействия на зрителя.

К началу XX в. А. Дункан переехала из Америки в Европу. Ее выступления восторженно принимались и с возмущением отвергались. На подавляющее большинство людей, видевших ее танцы, чувственное, необыкновенно трогательное действие производило ни с чем не сравнимое впечатление, которое они не могли уже забыть никогда. Позже поиски Айседоры Дункан лежали в понимании искусства Древней Эллады, на земле которой она какое-то время жила. Босые ноги, скромная туника, позаимствованные у греков и шокировавшие публику зародившегося XX в., стали навсегда ее символом. Айседора Дункан, выступавшая в лучших театрах Европы, вызывавшая невероятный интерес зрителей на протяжении двух десятилетий нового века, поражавшая своих великих современников, к сожалению, так и не создала своей школы, оставшись в истории единичным явлением под названием «свободный танец Айседоры Дункан», имевшим, правда, множество подражателей.

Но не будем забегать вперед. Рассмотрев предпосылки возникновения танцевального искусства XX в., попробуем разобраться, как происходила эволюция танца, а значит, и музыки в новом столетии.

НАЧАЛО XX ВЕКА: ДЖАЗ — МУЗЫКА, ТАНЦЫ

Происхождение слова «джаз» породило много догадок. Приводится имя негритянского пианиста Джесса (Робен Гоффен «Джаз»), а также негра-корнетиста Джазбо Брауна (ему посетители в чикагском кафе кричали: «Еще, Джаз!»), а может быть, оно произошло от французского глагола «jaser» («жазе») — «трещать», или же это слово африканского происхождения и означает «волновать», «возбуждать», «приводить в экстаз»? Четкой гипотезы нет. Но главное то, что на рубеже веков родилась совершенно новая музыка, занявшая свою особую нишу в мировом музыкальном искусстве.

Колыбелью джаза по праву считается Нью-Орлеан. При небольшом населении (около 50 тысяч человек) город имел три оперные труппы, несколько симфонических оркестров и десятки танцевальных групп. Казалось, что музыка здесь сглаживает даже расовые противоречия. Поэтому именно здесь на основе классической европейской школы музыки, с одной стороны, и негритянских блюзов и рэг-таймов, с другой, родилась новая музыка под названием «джаз». Это случилось в первом десятилетии XX в.

Чем же завораживала и гипнотизировала людей новая музыка? Прежде всего, ритмом. Джазовый ритм необходимо было чувствовать не только технически, но и эмоционально. Его характерные черты — это «синкопирование», полиритмия особого типа и двудольность (каждая доля «равноправна»).

Период массового увлечения рэг-таймом («рваный ритм») начался еще с 1890-х гг. и продлился до конца Первой мировой войны. *Рэг-тайм* — фортепианный жанр, но фортепиано в нем трактовалось как инструмент не мелодический, а ударный (аккордные «кляксы», жесткие заострения, ритмические акценты). На его основе позже возник «буги-вуги» — сначала музыка (энергичная, с быстрым ритмом и громким звучанием), а затем и танец. Именно рэг-тайм стал первым составным элементом джаза, давшим ему ритмическую двуплановость и жесткий «ударный» инструментализм.

Необходимо отметить, что, тем не менее, еще в конце XIX в. существовало огромное

количество танцев, исполнявшихся на музыку рэг-тайма. В начале XX в. эти танцы пользовались популярностью не только среди темнокожего населения Америки. Они с удовольствием исполнялись и белыми. Назовем самые популярные из них: «Путаник янки» («*The Yankee Tangle*»), «Техасская тряпка» («*The Texas Rag*»), «Вертявые скачки» («*The Fanny Bump*»), «Виляющая бочка» («*The Funky Butt*»), «На корточках» («*The Squat*»), «Чесотка» («*The Itch*»), «Молотья и жатва» («*The Grind and the Mooche*»). Названия этих танцев достаточно точно передают их характер и пантомимическую основу. Не оставался без внимания и животный мир — «наблюдения за животными» легли в основу таких пантомимических танцев, к примеру, как «Хромая утка» («*Lame Duck*»), «Несущая лошадь» («*Horse Trot*»), «Медведь гризли» («*Grizzly Bear*»), «Шаг краба» («*Crab step*»), «Прыжок кенгуру» («*Kangaroo dip*»), «Рыбий шаг» («*Fishwalk*»), «Скачки кролика» («*Bunny Hug*»). К «Скачкам кролика» мы, кстати, еще вернемся в разговоре о джайве.

XX в. принес с собой взрыв популярности бытовых танцев, хлынувших из Нового в Старый Свет. Развивался джаз, а на его основе рождались и развивались джазовые танцы. Звучала музыка — и людям хотелось под нее танцевать. И здесь уже появляются названия более знакомые: «Шимми» и «Тустеп», «Блэк Боттон» и «Чарльстон», «Биг Эппл» и «Фанки Бат» и многие другие. Но, пожалуй, наиболее значимым событием в истории танца стало появление *фокстрота*, чьими безусловными прародителями считаются *кейкуок* и *ту-степ* — салонный танец, возникший в Северной Америке в самом начале XX в.

В 20-х гг. XX в. сложился как музыкально-поэтический жанр второй «предшественник» джаза, сменивший рэг-тайм — *блюз* (от *англ.* «blue» — грустное настроение). Как шло его формирование, точно не выявлено. Известно лишь, что блюз был частью культуры негров американского Юга; первые сведения о нем относятся к последней четверти XIX в. Особая температура (то есть система настройки высоты звука, тональности, при котором интервалы уменьшаются или увеличиваются), вокальное интонирование, импро-

визационная манера исполнения и особый мелодический строй — вот характерные черты блюза, которые, кстати, роднят его со спиричуэлсом. Но блюзы — сольские песни, исполняемые под банджо или гитару, гармонику или пианино, спиричуэлсы — хоровые. Блюзы — это веселье в сочетании с тоской и грустью, музыка чувственная, эротическая, порой даже фривольная, но при этом не дешевая и не просто развлекательная, хотя в ней и не содержится столь возвышенных и одухотворенных мотивов, как в спиричуэлах. Блюз — танец, напоминающий фокстрот. Если фокстрот танцует в ритме «медленно-быстро-быстро», то ритм блюза — «медленно-медленно-быстро-быстро».

Наконец, третий составной элемент джаза. Им считается «джаз-бэнд» (*jazz-band*). Ансамбль такого рода появился в Нью-Йорке еще в 1910 г., но только во времена Первой мировой войны исполнение подобной музыки было воспринято публикой по настоящему.

С появлением многочисленных *jazz-band*, конкурировавших друг с другом, оркестровый стиль стал упорядоченным, «цивилизованным». В джазовом оркестре определились три группы инструментов: ударная (барабаны, фортепиано, банджо, гитары, контрабас), деревянная духовая (саксофон, кларнет) и медная духовая (трубы, тромбоны, корнеты). Причем позже всех в оркестры попал саксофон, без которого сейчас просто невозможно представить джаз. С 1920-х гг. саксофон со своим одновременно чувственным, веселым и тоскливым звучанием как нельзя лучше вписался в джазовую музыку. И здесь надо вспомнить хотя бы некоторых известнейших музыкантов и певцов джаза. Это саксофонисты Лестер Янг (1909–1959) и Чарли Паркер (1920–1955). Это «золотая труба» — Луи Армстронг (1901–1971), чей хриплый, чувственный голос был неразделим с чистым высоким голосом его трубы. Это «джазовое фортепиано» — Дюк Эллингтон (Эдвард Кеннеди) (1899–1974), чей «Караван» знают все или почти все. Это первая леди джаза — Элла Фицджеральд (1917–1996), превратившая свой голос в джазовый инструмент.

Эволюция инструментов в джазовых оркестрах естественно влияла на манеру

исполнения танцев. В сценических танцах по-прежнему преобладал развлекательный характер его подачи. Однако удивительным образом сквозь «легкожанровость» вдруг возникали новые интереснейшие сценические формы. Так постепенно особым видом танцевального искусства стал *джазовый танец* — танец эмоций и ощущений, основанный на совершенной свободе всего тела и отдельных его частей.

В музыкальных спектаклях на Бродвее и в Гарлеме джазовая музыка и джазовый танец являлись важнейшими составляющими представления. В историю вписались имена Билла Робинсона, Бэка, Берта Вильямса, Баболса — танцовщиков «черного» варьете Гарлема. В 1921 г. на Бродвее было показано шоу «Шафл Элонг», положившее начало традиции «черных» ревю. В 1922 г. здесь уже было показано три таких представления: «Старт мисс Лизи», «Планштейн ревю» и «Лайза». Зрителей поражало виртуозное исполнение ритмически сложных и синкопированных движений, удивительная работа тела, при котором каждая его часть как будто бы живет своей отдельной жизнью, создавая необычную полиритмию танца. Многие спектакли были увидены европейскими зрителями. Имена американских актеров Элвиса Витмана, Эла Танера, Эвона Лонга стали известными далеко за пределами США. Наряду с джазовым танцем в музыкальных представлениях большую роль играл *tap dance*. И здесь называется имя Джанглза Робинсона как лучшего исполнителя в этой области.

Проникновение в Европу «черных» танцоров, их выступлений и впоследствии музыкальных спектаклей оказывало огромное воздействие на культуры разных народов¹.

¹ Впечатление от «черных» исполнителей в России еще в конце XIX в., танцевавших, к примеру, степ, было одним из сильнейших. Постепенно на русской эстраде появился некий гибридный жанр танцоров-четечочников. Несколько «забегая» вперед, необходимо вспомнить два имени: Николай Александров, в творчестве которого особенно четко происходило слияние чететки с русскими и украинскими танцами, и Николай Чубаров — цыганский танцор, прибавивший к чететке ритмический аккомпанемент хлопушек. В 20-х гг. XX в., о которых идет речь, в России эпитет «четечочник» стал нарицательным понятием сценической дешевки. Советская власть «очищалась» от чужих ей жанров и тенденций. Впрочем, если вспомнить о развлекательной направленности развития американской культуры, наверное, отношение к данному факту будет более сложным и неоднозначным.

ФОКСТРОТ. ИМПЕРСКОЕ ОБЩЕСТВО УЧИТЕЛЕЙ ТАНЦА

Фокстрот — полное название *медленный фокстрот* — возник в США в 1912–1914 гг. Появление этого танца напрямую связывают с именем американского актера водевиля (того самого американского водевиля, о котором упоминалось выше). Его имя *Гарри Фокс* (1882–1959). Это псевдоним, взятый актером в честь его дедушки. Настоящее имя актера — Артур Каррингфорд.

В 1914 г. один из самых больших театров мира — театр Нью-Йорка — был преобразован в дом кино. Чтобы привлечь большее число зрителей, была перестроена крыша театра. Она стала огромной танцевальной площадкой. Между фильмами на ней устраивались шоу, которые имели несомненный успех у зрителя. Одно из них называлось «*Jardin de Danse*». В нем участвовали знаменитые сестры Долли и «одинокая звезда» (по выражению «*Variety Magazine*») Гарри Фокс, использовавший в своих танцах шаги «рысью» (*trotting*). Очень быстро зрители стали называть своеобразный танец танцем Фокса, то есть «*Fox's Trot*». «*Trot*» («рысь») — военный термин, появившийся в штате Миссури, обозначающий необычно гладкую конную походку. Гладкость («*the smooth*») — является одной из основных характеристик фокстрота.

Поскольку первоначальный вариант фокстрота исполнялся таким образом, что левая и правая нога ставились одна перед другой по одной линии (только в 1950-х гг., благодаря «Пересмотренной технике», ноги двигаются по своей линии, лишь иногда попадая на чужую), существует другая версия названия танца. По ней «фокстрот» — это шаг лисы («лиса» — «*fox*»), имеющей необычную походку среди животных, когда ноги ставятся в одну линию — «след в след».

К концу Первой мировой войны фокстрот представлял собой лишь одно движение — тройной шаг. Но уже через несколько месяцев, к концу 1918 г. появилось движение «волна» — «*the wave*» или «*jazz-roll*». В 1919 г. американец Морган придумал «открытый спинповорот». В 1920 г. — американская пара G. K. Anderson и J. Bradley — «шаг перо» и «смену направлений» и т. д.

Первоначальный фокстрот имел темп приблизительно 160 ударов в минуту и был описан как «чрезвычайно судорожный». Сейчас этот первоначальный фокстрот называется «*Rhythm*», или «*The Blues*», или тем и другим вместе. Этот танец был настолько популярен, что на какое-то время даже затмил собой вальс. Вальс-бостон, едва появившись, также ушел из поля зрения. Тем не менее фокстрот дал самый существенный толчок для всего бального танца. До него абсолютно все танцы танцевались на каждый счет, то есть в одном ритме. Комбинация быстрых и медленных шагов в фокстроте — это разнообразие ритмических сочетаний, что делает его трудным для изучения, но приносит ни с чем не сравнимое удовольствие как танцующим, так и зрителям. Кроме того, огромное количество движений из фокстрота было заимствовано для медленного вальса, а не наоборот, как многие думают. Так, фокстрот, затмив вальс, вернул его в новом качестве.

Между тем, несмотря на то что новая музыка и новые танцы рождались в Северной и Южной Америке, а лишь потом ошеломляли собой Старый Свет, Англия, давно стремившаяся стать законодательницей мод в области танцевального искусства, все больше брала на себя роль центра в этой сфере. Еще в конце XIX в. с появлением вальса-бостона в Европе — в Англии примерно в 1874 г. возник очень влиятельный «Бостонский клуб». А 25 июля 1904 г. в Лондоне был создан «*The Imperial Society of Dance Teachers*» (впоследствии — *...of Teachers of Dancing*) — ISTD — *Имперское Общество Учителей Танца*. Президентом его стал Роберт Моррис Кромптон.

На первом Конгрессе Общества в 1906 г. занятия *techikal schools* посетили 42 человека. С тех пор Конгресс проводился ежегодно, кроме 1915–1917 гг. (годы войны). В 1913 г. ISTD насчитывал в своем составе 132 члена. Однако только после первой мировой войны Имперское Общество, активно развиваясь действительно стало «законодателем танцев».

Озабоченная некоторым угасанием интереса к вальсу, словно ощущая себя правопреемником «Бостонского клуба», ISTD в 1921 г. провело свою конференцию, на которой одной из самых важных проблем был вопрос о возрождении популярности вальса.

Взяв за основу американский вальс-бостон с его более медленными поворотами и более длинным, скользящим движением, учтя поиски нового стиля членов «Бостонского клуба», танец усовершенствовали и модернизировали. Так появилась стандартная техника исполнения вальса: «шаг — в сторону — приставить». Теперь вальс стал называться *английским вальсом*, а позднее — *медленным вальсом*. Уже в 1922 г. этот вальс был столь же фешенебельным, как танго. А Виктор Сильвестер¹, исполнивший его, выиграл первенство. Программа исполнения танца: правый и левый поворот, плюс смена направления. В 1926–1927 гг. вальс значительно усовершенствовали, появилось больше возможностей для развития фигур. К тому же, как уже говорилось, значительным оказалось влияние медленного фокстрота.

При этом 1920-е гг. стали важной вехой в эволюции самого *фокстрота*. «Чрезвычайно судорожный» ритм его в 1922 г. упал, и «несущиеся» шаги были заменены «прогуливающимися», более солидными шагами. Разработка единых правил в Имперском Обществе Учителей Танца, порученная Комитету бальных танцев ISTD в составе Джозефин Брэдлей, Лисли Хаймфрейс и Виктора Сильвестера, начавшаяся в 1924 г., привела к стандартизации всех известных в то время танцев (за исключением венского вальса, не очень популярного в Англии того времени; позднее и он попал в этот список). Работа по стандартизации Комитета привела к революционным изменениям в области танца: к 1925 г. стопы впервые было принято ставить параллельно, а не в выворотном положении, как это было до сих пор. Популярность фокстрота еще больше возросла. А к 1927 г. танец получил свое теперешнее — полное название — *медленный фокстрот*, основу которого составляют гладкие скользящие движения.

Поскольку все большее число любителей танца хотели освоить его и в переполненных залах становилось весьма проблематично передвигаться, был придуман вариант фокстрота — *social foxtrot*, исполнявшийся на

¹ Виктор Сильвестер (1900–1978) — английский танцовщик, музыкант, писатель и руководитель эстрадного оркестра для сопровождения танцев, офицер ордена Британской империи (ОБЕ). Он был значительной фигурой в развитии бального танца в первой половине XX столетия, а за полвека его профессиональной карьеры было продано более 75 миллионов копий с его записями.

месте. Однако в этой разновидности танца исчез сам характер фокстрота — продвижение. Назовем и другие разновидности фокстрота — это *Peabody*, *Roseland* и *Quickstep*. Кроме того, считается, что даже такие танцы, как *лунди-хоп* и *хастл*, частично происходят из фокстрота.

Итак, ритм фокстрота упал. Вместе с тем, невозможно было остановить эксперименты музыкантов, стремившихся, напротив, придать фокстроту больше динамики. Многие джазовые оркестры и *jazz-band* проникаются ритмами буйного XX в., исполняя фокстроты в быстром темпе, вызывая при этом неудовольствие людей, которые умели и понастоящему могли исполнять фокстрот. Чтобы как-то разрешить эту проблему, такого рода исполнения фокстротов стали именовать «*quick-time-foxtrot*» или «*quick-time-steps*». В конечном итоге название сократилось, превратившись в «*quickstep*».

Годом рождения *квикстеп* — быстрого фокстрота — считается 1923 г., когда оркестр Поля Вайтмана выступал в Великобритании. Современные движения быстрого фокстрота значительно отличаются от тех, которые исполнялись раньше. Считается, что современный *квикстеп* вобрал в себя элементы нескольких танцев — это *Shimmi*, *Black Bottom* и *Charleston*.

Шимми (Shimmi) — пользовался огромной популярностью в США с 1910 г. Источником его был нигерийский танец *Shika*, привезенный некогда рабами из Африки. История его изложена в незатейливой песенке «Bullfrog Hop», которую пел Perry Bradford в 1909 г. Хотя есть версия, что *шимми* впервые исполнила Ethel Waters в шоу «Sometime» в 1919 г. В своих воспоминаниях она писала о танце, в котором раскачивалась, положив руки на бедра и не двигаясь с места.

Блэк Боттом (Black Bottom) — стал известен благодаря «черному» шоу Джорджа Уайта «George White's Scandals» в 1926 г. Танец исполнялся в ритме 140–160 ударов в минуту, движения состояли из раскачивания корпусом, сгибания-разгибания коленей и киков.

Чарльстон (Charleston) — на сцене был впервые исполнен в «черном» шоу Джорджа Уайта в 1922 г. Докеры порта Чарльстон танцевали энергичный круговой танец (как утверждается, похожий на танец «Яблочко»),

привезенный с небольшого острова в Атлантическом океане под названием Кабо-Верде. Название порта, таким образом, закрепилось за названием танца. Но среди «белого» населения Америки танец стал популярным, благодаря другому шоу — шоу Ziegfield Follies под названием «Running Wild», объехавшему США в 1923 г. В 1920-е гг. чарльстон стал популярным и в Европе после выступлений Джозефины БAKER.

Ритм чарльстона составлял 200–240 ударов в минуту, движения несколько напоминали современные дискотеки — танцующие, используя кики, размахивали руками и ногами. Понятно, что с такой «репутацией» чарльстон, с одной стороны, завоевал весь мир, а с другой — не допускался в приличные танцевальные залы либо строго ограничивался: «Поспокойнее чарльстон, пожалуйста». Тем не менее в кадрах очень многих фильмов, снятых в те времена, можно легко увидеть толпы людей, одержимо танцующих чарльстон.

Необходимо отметить, что слияние этих танцев произошло достаточно быстро, в результате чего на свет появился танец с длинным названием — *быстрый фокстрот и чарльстон*, но вскоре окончательным названием танца стало то, которое известно нам и сегодня, — *квикстеп*.

В настоящее время квикстеп танцуются в ритме 200 ударов в минуту. Основные движения — прогрессивные шаги, шассе, повороты, а также многие другие движения, заимствованные из фокстрота. Основное отличие — прыжки в продвижении, когда пара как бы «стелется вдоль паркета», с поворотами или без них, и прыжки на месте с оригинальными киками и более сложными движениями. Базовыми движениями для начинающих считаются четвертные повороты.

РАЗВИТИЕ ДЖАЗА В МУЗЫКЕ И ТАНЦАХ

Если проанализировать все танцы, возникшие на основе музыки, составляющей слово «джаз», то станет ясно, что главная их особенность — своеобразное психофизическое самоощущение темнокожего человека, заложенная в генах свобода тела при мгновенной способности к управлению частями его, «приглаженная», успокоенная,

приведенная к компромиссу с европейской культурой. Так или иначе, танцы, возникшие в XX в., вследствие трансформации африканских корней и афроамериканских ее проявлений, имеют много общего между собой: раскачивание, скольжение, импровизация.

К концу 1920-х гг. джаз двигался в сторону стиля свинг. Танцоры, способные к импровизации, начинали подчинять движения изменениям музыки, откликаясь на нее, «подмешивая краски» различных афроамериканских фольклорных танцев, соединяя их с современными. Так, или примерно так, возникали новые танцы.

В 1927 г. на танцевальном марафоне, где танец непрерывно держал во внимании зрителей в течение восемнадцати дней, особый интерес вызвала пара, танцевавшая нечто невиданное и необычное. Их танец вызвал бурю восторга! Основываясь на стилистике целого ряда ранних негритянских танцев, экспрессии и энергичности чарльстона, они использовали революционные для парных танцев принципы: партнер периодически «отпускал» партнершу из закрытой позиции, оба импровизировали на музыку и исполняли акробатические трюки, подобно цирковым. На вопрос репортеров, что они с партнершей танцевали, темнокожий танцор Джордж Сноуд (George Snowed) ответил: «*Линди Хоп*».

«Lindy Hops the Atlantic» («Линди перепрыгивает Атлантику») — пестрели заголовками газеты, рассказывавшие о перелете в одиночку на аэроплане через Атлантический океан из Нью-Йорка в Париж Чарльза Линдберга. Линди хоп! — так то, что Джордж Сноуд и его друзья танцевали уже два года в крупнейшем танц-холле «Савой», неожиданно обрело название, тем более что танцоры линди-хопа на самом деле, исполняя танец, много времени проводили в воздухе, как и Чарльз Линдберг, «перепрыгнувший» Атлантику.

Немного отвлечемся от джаза и взглянем «по ту сторону Атлантики». Здесь в 1920-е гг. появился танец под названием «Пасодобль», что переводится с испанского как «два шага». Это название связано с маршевым характером танца. Пасодобль — испанский танец, в котором заложены различные аспекты испанской жизни, но в большей степени танец основан на бое быков, корриде,

появившейся в Испании еще в XVIII в. Впервые танец был показан в 1920 г. во Франции и стал популярным в высшем парижском обществе в 1930-е гг. Пасодобль — танец сложный, но производящий на зрителя ошеломляющее впечатление. Музыка (драматичный французско-испанский марш стиля фламенко), особая постановка корпуса (грудь высоко поднята, плечи опущены, голова жестко фиксирована), движения, в которых мужчина главенствует, изображая матадора, а дама представляет собой то его плащ, то быка и руки, в движении которых угадывается влияние фламенко, — все это составляет яркий, эмоциональный пасодобль. Однако в силу технических сложностей исполнения танца его популярность в Европе была недолгой. Тем не менее пасодобль не затерялся и не канул в историю. Ему предстояло покинуть Европу и снова вернуться, заняв достойное место в списке международных балльных танцев.

К концу 1920-х — началу 1930-х гг. джаз полностью сложился как музыкальное направление¹. При этом происходило слияние джаза с музыкой европейской традиции. На этом слиянии, к примеру, развивалось творчество великого американского композитора *Джорджа Гершвина* (настоящее имя Яков, или Джейкоб Гершвиц; 1898–1937). «Я верю, — писал он, — что джаз может служить основой серьезных симфонических произведений, обладая непреходящей ценностью». Сам Гершвин пришел к «серьезному джазу» через легкожанровую эстраду, через Бродвей. «Рапсодия в блюзовых тонах»,

¹ Специалисты подразделяют его сегодня на следующие стили:

- ново-Орлеанский (коллективное импровизирование в мелодии всей группой оркестра на фоне четырехдольного такта; кларнет, корнет, труба, тромбон — солируют под аккомпанемент других);
- чикагский стиль (сначала коллективное исполнение, потом выдвигаются солисты: туба, кларнет и др.);
- свинг (начало 30-х гг.; большая роль отводится аранжировке: на фоне ритм-гитары отдельные инструменты то противопоставляются друг другу, то сливаются);
- коммерческий джаз;
- симфоджаз;
- би-боб — «горячий стиль» (звукоподражание, на фоне основной мелодии солируют ударные);
- кул — «прохладный» (импровизация традиционными композиционными средствами — полифонией);
- прогрессивный джаз — хард-рок;
- хард-боб («тяжелый»);
- фри-джаз («свободный»);
- модальный джаз;
- джаз-рок.

написанная им в 1924 г., — симфоническое произведение, близкое стилю Ф. Листа и С. Рахманинова, но с темпераментом, импровизацией и темперицией блюза. В 1925 г. появился фортепианный концерт на джазовые темы, «Американец в Париже» — в 1928 г. и т. д. Он создал большое количество инструментальных произведений, песен и мюзиклов, но самым важным его произведением считается «*Порги и Бесс*».

Классическая американская фолк-опера «*Порги и Бесс*» была написана им на стихи его брата Айры Гершвина в 1935 г. Основой послужил роман Дюбоза Хейвуда «Порги», в котором рассказывалось о чернокожих обитателях Кэтерин-Роу в городе Чарльстон Южной Калифорнии. Постановка «Порги и Бесс» принесла небывалый успех. Несмотря на то что в спектакле хореографии было немного, опера оказала большое влияние на хореографов и, как следствие, на развитие джазового танца.

В начале 1930-х гг., в силу того, что *джазовый танец* в большинстве своем все же носил развлекательный характер, интерес к нему ослабел. Попытки хореографов поднять его на более высокий уровень, использовать джазовый танец в качестве инструмента для создания спектаклей на основе серьезных произведений имели лишь относительный успех. И все же нельзя не отметить творчество прима-балерины «Негритянского театра искусств», созданного Хемсли Уинфилдом в 1931 г. Ее имя — *Эдна Гэй*. Объединив достижения танца-модерн того времени с африканской пластикой, она пыталась танцевать спиричуэлсы, создав новый стиль. Однако первой попыткой создания произведения в целом, то есть серьезного произведения на «черную» тему, стала хореография Дорис Хамфри в опере «Бегите, маленькие дети», поставленной в 1933 г. «Порги и Бесс» показал хореографам, что негритянская тематика может и должна быть поднята с помощью музыки и танца, имевших в своей основе негритянские же корни, на уровень серьезного искусства.

Тем не менее, чтобы по-настоящему оформиться в танцевальное направление, джазовому танцу, как и танцу-модерн, необходимо было создать свою школу с методикой и систематизацией движений. Все предпосылки к этому уже сложились, не было только человека, который смог бы все это

обобщить и развить. Необходимо было глубоко изучить африканские народные танцы, проанализировать теоретически и на практике, используя их элементы в постановках, постараться выделить главное. Так и поступила *Кэтрин Данхэм* (1909–2006) — хореограф и танцовщица, писатель, этнограф и антрополог — человек, которому джазовый танец обязан теорией и методикой.

18 апреля 1940 г. К. Данхэм представила в Нью-Йорке свою первую постановку. Она называлась «Тропики и горячий Джаз» («От Гаити до Гарлема»), в которой был показан путь «черного» танца от Вест-Индии до Гарлема — путь его развития. С этим спектаклем джазовый танец стал видом сценического искусства. С 1940-х гг. Кэтрин Данхэм работала в Голливуде, в 1945 г. создала свою школу в Нью-Йорке, где экспериментировала в области методики и теории преподавания джазового танца, создавала хореографию в мюзиклах.

Но о мюзиклах речь пойдет несколько позже. Пока же обратим внимание на *tap dance*, сыгравший значительную роль в искусстве XX в., оставив большой след в кинематографии и широко использовавшийся в музыкальных спектаклях, а затем и в мюзиклах.

Логическое развитие тенденций джазовой музыки 1920-х гг. привело к возникновению стиля *свинг* («качание»). В середине 1930-х гг. словом «свинг», вследствие популярности этого стиля, обозначали уже всю джазовую музыку. Произошли очень важные перемены в кино — появился звук. Эти предпосылки сыграли значительную роль в жизни *tap dance*, сделав для него 1930-е и 1940-е гг. «золотым веком». Свинг, объединявший в себе «приятный» и «горячий» джаз, давал возможность танцу раскрыться наиболее полно, а звук в кино — оценить *tap dance* — *стен* по-настоящему не только кинозрителям Америки, но и Европы.

Степ различается на «белый» и «черный», или на *английский* и *американский стили*. Для английского стиля характерны скачок и звук на излете — «скок», техника движений основана, как и в большинстве бальных танцев, на движениях, исходящих из одного центра. В американском же стиле движения исходят из периферийных центров, давая возможность работать рукам и ногам самостоятельно и изолированно.

Для американского стиля также характерен сильно синкопированный ритм, большинство элементов выполняется стопой свободной, ненагруженной ноги, без скачка и близко к полу. На американский степ большое влияние оказали элементы джазового танца. Снятый выдающимся итальянским режиссером и сценаристом Федерико Феллини фильм «Джинджер и Фред» рассказал зрителю конца XX в. о знаменитой паре — *Фред Астер* (настоящее имя Фредерик Аустерлиц; 1899–1987) и *Джинджер Роджерс* (1911–1995)¹.

АРГЕНТИНСКОЕ ТАНГО

В Южной Америке в начале XX в. бурно развивается *аргентинское танго*. Поначалу, как уже было сказано, танго исполнялось на гитаре, флейте и скрипке. Появление инструмента под названием *бандеон*, очень быстро ставшего лидирующим в исполнении этой музыки, подняло танго на новый уровень популярности. Играть на бандеоне было непросто. В то время инструмент был далек от совершенства. Он представлял собой меха, средние по размеру между мехами гармоники и аккордеона. По бокам эти меха заканчивались деревянными планками с рядами кнопок.

Благодаря бандеону в танго превращались мелодии, вовсе и не писавшиеся изначально как танго. Известнейшая, к примеру, «*La Cumparsita*» была написана в 1916 г. уругвайским и аргентинским композитором Джерардо Родригесом (1887–1948) как военный марш, но, превратившись в танго, стала по-настоящему популярной. Она хорошо известна и в наши дни. Танго пели и танцевали под бандеон, который стал неотъемлемой частью этой музыки. Звучный, глубокий голос инструмента сделал танго тверже и напряженнее.

В 1912 г. в Аргентине появился «Закон о всеобщем избирательном праве». Долгожданная свобода превратила танго из танца

¹ *Фред Астер* дебютировал в кино в середине 1930-х гг. Он создал образ великолепного мужчины в цилиндре, во фраке, с тростью в руке. В своем танце наряду с *tap dance* он использовал элементы классического и бального танцев. Фред Астер оказал сильное влияние на успех этого танца, сделав его образом жизни, формой мышления, эталоном стиля и элегантности. *Джинджер Роджерс* — американская актриса, певица и танцовщица, обладательница премии «Оскар» в 1941 г.

бедняков с окраин в танец, горячо любимый и танцуемый всеми слоями населения. В фешенебельных районах Буэнос-Айреса мгновенно появилось огромное количество танго-салонов. И вот уже танго зазвучало в Нью-Йорке, в Лондоне, в Париже. Песня-танец произвела фурор. Танцоры его стремительно вошли в моду.

Возникло новое слово — «тангомания», мода на танго и все, что с ним связано: танго-вечеринки, танго-напитки, сигареты, обувь и одежда в стиле танго (смокинг для мужчины, юбка с разрезом для женщины) и даже салат «танго». Вместе с тем танго тут же получило репутацию «явления непристойного», «чрезвычайно сексуального, влекущего до неприличия». Римский папа¹ высказался против танца. Английская королева² отказалась «это» танцевать. Канцлер Вильгельм³ издал приказ, запрещающий офицерам германской армии танцевать этот «похотливый и возмутительный танец», если на них надет мундир. Министр народного просвещения Российской империи⁴ направил попечителям учебных округов грозный циркуляр, запрещающий в учебных заведениях само упоминание о танго.

Париж, памятуя о былой славе Франции как законодательнице европейской моды в области танцев, являясь городом любовно-романтических традиций, стал европейским центром танго. Ведь первый пик популярности этого танца пришелся здесь еще на 1910 г. — время выступления французской звезды мюзик-холла Мистангет⁵ (1875–1956). Теперь же известный французский хореограф, композитор, писатель и организатор танцевальных соревнований Камиль де Риналь стал одним из самых энергичных защитников танго.

¹ *Римский папа*: Святой Пий X (до интронизации — Джузеппе Мелькиоре Сарто, 1835–1914) — папа римский с 4 августа 1903 по 20 августа 1914 г.

² *Английская королева*: Ни в одном источнике нет упоминания имени английской королевы, возможно, речь идет о жене короля Эдуарда VII — королеве Александре Датской (1844–1925).

³ *Канцлер Вильгельм*: Вильгельм II (1859–1941) — последний германский император и король Пруссии с 15 июня 1888 года по 9 ноября 1918 г.

⁴ *Министр народного просвещения Российской империи*: Лев Аристидович Кассо (1865–1914) — российский юрист, государственный деятель, управляющий министерством с 25 сентября (8 октября) 1910 г., министр со 2 (15) февраля 1911 по 26 ноября (9 декабря) 1914 г.

⁵ *Mistinguett* (настоящее имя Жанна-Флорентина Буржуа) — знаменитая французская певица, актриса кино, клоунесса-конферансье.

Споры не утихали. Вот что писала в 1913 г. известная русская балерина Тамара Красавина: «Собственно говоря, тот танец танго, который танцуют в Аргентине, ничего общего не имеет с танго, которое исполняется в Париже. Я видела оба эти исполнения... В то время как в Аргентине танго в своих рискованных положениях еще ярче подчеркивается самими исполнителями, танго в Париже и в России облагорожено и вполне допустимо к исполнению в обществе». И несмотря ни на какие запреты и споры, танго все больше становилось не просто танцем, но частью жизни людей.

В России витрины магазинов крупных городов сплошь увешивались оранжевым сатином — цветом танго. Духи, «танцевальные» шелковые перчатки и скрипучая обувь — неперенные атрибуты танго первых десятилетий XX в. — пользовались бешеной популярностью.

В 1914 г. пара румын, учеников аргентинца Казимира Анна, станцевали танго в Ватикане, и папа снял свой запрет.

1920-е гг. были для аргентинского танго «золотыми»! Если популярность его была столь высока в Европе и Северной Америке, что говорить про Буэнос-Айрес! Многие музыканты полностью переключились на исполнение танго и буквально купались в золоте. По танго сходили с ума — музыканты и танцоры его были известны, обожаемы и любимы.

6 сентября 1930 г. в Аргентине произошел военный переворот. Политическое событие самым плачевным образом отразилось на танго: у народа было отобрано избирательное право, а с ним и танго, как «глас народный». 1930-е гг. стали годами его гонения, причем не где-нибудь, а на его родине. Конечно, военным, привыкшим к строгости, четкости, режимности и подчиненности без размышлений, многое в искусстве порой кажется блажью. Однако к аргентинскому танго отношение было несколько иным. Новой власти, по-видимому, казалось, что оно несет опасность своим свободолюбивым и бунтарским характером⁶.

В Европе, как бы оторванное от своих корней, танго начало жить своей жизнью,

⁶ Новая власть и в России «оценила» танго. Правда, произошло это несколько раньше. Танец, ставший частью культуры времен нэпа, получил определение танца «растленной буржуазной культуры» еще в 1920-х гг. Со всеми вытекающими отсюда последствиями.

постепенно изменившись до неузнаваемости. Этому способствовали в значительной степени поиски, эксперименты в области музыкальной формы. В оркестрах на первый план вдруг вышли ударные инструменты, до этого использовавшиеся крайне редко. Как следствие, танец стал более быстрым, резким и угловатым. Таким образом, подчинившись жесткому ритму, танго обрело агрессию, подчеркнув новый характер исполнения резкими движениями головы, до этого ему несвойственными. Начался путь танго в сторону стандартизации по канонам европейских бальных танцев. Тем не менее необходимо отметить, что танго, даже став частью европейских танцев, по техническим приемам отличается от вальса, медленного фокстрота и квикстепа. В них силу и импульс задает тело. В танго — ноги. Его танцуют ровно, без наклонов, качаний и движений тела вверх-вниз, то есть в танго, в отличие от других танцев европейской группы, отсутствует *свинг*.

С 1930-х гг. танго разделяется на два различных вида: *аргентинское танго* и *танго* европейской группы бальных танцев.

ПОИСКИ «НОВОГО ТАНЦА»

В первых десятилетиях XX в. начиналось формирование *танца-модерн* — танцевального направления, ставшего альтернативой классическому балету, отличающемуся от него большей свободой и выразительностью средств, соединяющему в одно целое, связывающему друг с другом форму танца и внутреннее состояние. Философия, или особое видение мира — это та основа, на которой зиждется большинство стилей танца-модерн.

В 1915 г. в США в городе Лос-Анджелес возникла школа танца и сопутствующих искусств — *школа «Денишоун»*, целью которой было физическое, умственное и духовное развитие человека. Основали ее два танцовщика: *Тэд Шоун* (1891–1972) и его жена *Рут Сен-Дени* (1879–1968), работавшая в направлении поисков Айседоры Дункан. Это была первая школа танца-модерн. На ее основе возникла труппа современного танца «Денишоун», которая вместе со школой стала символом профессионального танца-модерн на многие годы.

Рут Сен-Дени интересовалась танцами Египта, Индии и других стран Азии. Еще в 1906 г. она поставила танцы, пользовавшиеся популярностью в Америке и Европе, — «Кобры», «Фимиам», «Радха». В 1916 г. для фильма Д. У. Гриффита «Нетерпимость» она создала хореографию «Вавилонских плясок». Тогда Шоун занимал танцевальный фольклор индейцев. Кроме того, его поиски были направлены на повышение роли партнера в балете.

Школа «Денишоун» сыграла огромную роль в возникновении танца-модерн, воспитав выдающихся представителей современного танца, таких как Марта Грэхем, Дорис Хамфри и Чарлз Вейдман.

Важной вехой в становлении модерн-танца стала и теоретическая работа танцора и педагога Рудольфа фон Лабана (1879–1958) «Кинетография», увидевшая свет в 1928 г.

Рудольф фон Лабан (настоящая фамилия Варальяш) — венгерский (по другим данным австрийский) теоретик танца, танцовщик, хореограф и педагог, один из основоположников немецкого «выразительного танца», выступавший в собственных постановках, где зачастую был еще и автором музыки и оформления. Лабан стремился систематизировать принципы движения человеческого тела, определить характер взаимоотношений между телом и занимаемым им пространством (хореотика) и описать все возможные типы и направления движений тела (эвкинетика). Безусловно, Лабан был знаком с поисками Ф. Дельсарта и Ж. Далькроза. Однако в «Кинетографии» предложил свою, совершенно уникальную теорию движения, определив три основополагающих величины: Пространство, Время, Энергия. В своей работе Лабан изложил теорию танцевального жеста, с помощью которой можно анализировать и описывать по системе графических символов все пластико-динамические характеристики танца. Иными словами, он разработал систему записи танцев, получившую название *лабанотация*. Во главу угла своей теории движения Рудольф фон Лабан ставил исполнителя, способного к импровизации и самовыражению в танце, то есть человека, независящего, свободного от существующих канонов. Лабан стал одним из теоретиков и вдохновителем танцеваль-

ного экспрессионизма или *выразительного танца*, — обостренно драматического отображения мира средствами танца. Его учениками были *К. Йосс, Л. Глоссар, сестры Визенталь* и многие другие представители «немецкой школы».

Однако самой яркой представительницей этого направления, пожалуй, стала *Мэри Вигман (1886–1973)*, на которую несомненное воздействие также оказало творчество А. Дункан. Впечатление от «Танца фурий», исполненного Айседорой Дункан на музыку Глюка, было сильнейшим. В танце, изображая проклятых, она через уродливые движения — поднималась с пола со скрюченными, искривленными руками, ее пальцы превращались в когти — добилась с помощью именно естественного исполнения движений, свободного выражения чувств и эмоций потрясающего воздействия на зрителя. Подобно другим представителям экспрессионизма (вспомним, к примеру, картину норвежского художника Эдварда Мунка «Крик») Мэри Вигман исходила в своем творчестве из того, что уродливое и страшное может и должно быть выражено в танце. Ее постановки были динамичны по форме и отличались крайней напряженностью — «Жалоба», «Танцы матери», «Жертва» и многие другие.

Сама же *Айседора Дункан* в начале 1920-х гг. танцевала и пыталась обучать своему танцу детей в России. Ее теория свободы, поиски нового импонировали новому государству с названием РСФСР. Она пользовалась несомненным успехом. 7 ноября 1921 г. Айседора Дункан вместе с первыми обученными ею детьми танцевала на сцене Большого театра. В зале был Ленин. На сцене в ее исполнении представлялись «Марсельеза», «Интернационал»...

К. С. Станиславский (1863–1938) — актер, режиссер, преподаватель актерского мастерства, реформировавший русский театр, ощущал в ней союзницу. «3-58-06 — Дункан. Пречистенка» — записал он телефон. И потом: «Мы поняли друг друга, не сказав еще ни единого слова». В поисках нового танца и новой драматической игры у них было, безусловно, много общего. Как найти точные движения, верно выражающие мысли, чувства, эмоции? Как сохранить эту эмоциональную правду на протяжении многих спектаклей?

Для А. Дункан — это «ключевое движение». Вслушиваясь в музыку, она находила адекватные ей мысли, чувства и эмоции, затем поиски ее были направлены на то, чтобы облечь точно почувствованное в форму некоего движения, которое бы в дальнейшем провоцировало в ней «память этого чувства». К этому же сводился метод ее обучения. В отличие от классического балета с его символикой чувств (четко определенные позы, обозначающие любовь, страх, радость и т. д.), А. Дункан считала, что необходимо «подключать» свой личный чувственный опыт, уходя от формальных, общепринятых движений. Ее поиск, таким образом, был направлен на выражение общих для всех и понятных чувств через индивидуальность. Это и был поиск в направлении танца-модерн. В этом же направлении прилагается к драматическому искусству работал К. С. Станиславский.

Значимость поисков Айседоры Дункан в танцевальном искусстве XX в. трудно переоценить. Влияние было оказано на балетный театр, в том числе и на русский, о чем высказывались такие известные балетмейстеры, как *Александр Горский (1871–1924)* и *Михаил Фокин (1880–1942)*, стремившиеся оживить и реформировать балет, добиться художественной целостности драматургии, музыки и стиля. Кроме того, еще после первого ее приезда в Россию в 1904 г. и выступлений, вызвавших бурю восторгов и споров, появились последователи, способствовавшие распространению *пластического и ритмопластического танца* в 1910-х и 1920-х гг. Было открыто несколько серьезных школ для воспитания «русских босоножек», как их называли. Поиски нового танца, новых выразительных средств были достаточно революционны. К примеру, одним из направлений было «танец под слово» — исполнение танцев под чтение стихов.

Студий, школ танца последователей А. Дункан было множество, особенно их число возросло после Октябрьской революции. «Дунканисты» прибегали также к опыту и исследованиям Эмиля Жака-Далькроза, Рудольфа фон Лабана. Известный искусствовед Алексей Сидоров писал в 1922 г. о пластическом и ритмопластическом танце: «Это искусство теперь оказывается чуть ли не самым характерным для наших

дней». Приведем наиболее значимые, с точки зрения исследователей, имена.

Эли Ивановна Рабенек (1875–1940) известна под несколькими фамилиями: Книппер, Тельс, но ее имя от рождения — Эльфрида Иоганна (Елена Ивановна) Бартельс. Пораженная выступлениями Дункан, подражала ей даже в повседневной жизни. Преподавала и ставила танцы в спектаклях Московского Художественного театра. Школа Рабенек появилась еще в самом начале 1910-х гг. Позже из своих учениц организовала труппу и гастролировала по Европе. Работы определяют как пластические этюды.

Другая известная школа принадлежала *Франческе Беате* (даты рождения и смерти неизвестны), которая постигала азы танцевального искусства в Москве, Италии, Германии, занималась шведской гимнастикой и изучала античную пластику. Свою школу она открыла в Москве в 1909 г. В 1920-х гг. ее пластическая студия вошла в хореографическое отделение Театрального техникума имени А. В. Луначарского.

Людмила Алексеева (1890–1964) училась у Эли Рабенек. Придя к мысли, что техника Айседоры Дункан несколько легковесна и недостаточно сложна, разработала свою систему — «гармоничная гимнастика». Гармоничность ее танцев возникала от перетеканий из позы в позу. Именно перетекание рождало красоту танца, а поза лишь на мгновение фиксировалась и снова растворялась со звуками музыки.

Вера Майя (настоящее имя Вера Владимировна Боголюбова; 1891–1974) была ученицей Франчески Беаты. Ей импонировал принцип естественности жизни человека в танце. Поначалу она умышленно не использовала элементы других систем, но позже обратилась и к акробатике, и к классическому танцу.

И наконец, имя, которое исследователи танца выделяют особо — *Инна Чернецкая* (настоящая фамилия Бойтлер; 1894–1963). В своей студии синтетического танца она пыталась соединить в единый танцевальный язык различные формы движения: классический танец, акробатику, шведскую гимнастику, пантомиму. Поиски ее были достаточно серьезны. И. Чернецкая исследовала природу человеческих движений, писала статьи, выступала с докладами. Ее

интересовала выразительность жеста, выявление эмоциональности в пластике людей. И. Чернецкую считали близкой немецким танцовщикам и по темам ее работ, и по серьезности подхода. Следует добавить, что И. Чернецкая была не только танцовщицей и хореографом, но и теоретиком танца, основателем «синтетического» направления в танце.

Возможно, исследования и эксперименты в области пластического и ритмопластического танца могли привести к возникновению своеобразного танцевального направления в России, каким, например, стал модерн-джаз танец в США. Кто знает! Но в 1930-е гг. советское государство стало жестко вмешиваться во все сферы художественной жизни. Ему нужны были не эксперименты, а незыблемые догмы, ему было важно поставить искусство себе на службу. Так статус официального искусства получили балетный театр и народный танец, так, кстати, Московский Художественный театр стал иконой драматического искусства. Поиски и эксперименты в области пластического и ритмопластического танца были сведены на нет и надолго забыты.

СОЗДАНИЕ ШКОЛЫ МОДЕРН-ТАНЦА

Соединенные штаты Америки в середине 1930-х гг. стали центром развития модерн-танца. Школа «Денишоун» дала неплохие результаты. Ее выпускники создавали собственные школы и танцевальные коллективы, из исполнителей вырастали в хореографы, но главное — некоторые из них становились педагогами и создавали свои системы обучения, что давало возможность модерн-танцу оформиться в серьезное направление.

Основателями модерн-танца считаются Марта Грэхем, Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман, Хелен Тамирис, Ханья Хольм. Однако остановим внимание лишь на двух из них, сыгравших самую значительную роль.

Марта Грэхем (*Graham*) (1894–1991) была не просто первым педагогом, последовательно создававшим систему танца, — именно ее система содержит самую подробную и глубокую методологию движений и лексику танца модерн. Эта балетная тех-

ника, способная передать эмоциональное состояние и внутренне напряжение человека посредством танца, стала реальной альтернативой классическому балету. Достаточно сказать, что в хореографических училищах и академиях танца по всему миру преподают *технику Грэхем*.

В школу «Денишоун» Марта Грэхем попала сразу же после колледжа. Именно здесь по-настоящему началось ее обучение танцу. Она старательно впитывала в себя весь материал, предлагавшийся учителями, изучая испанские, греческие и, конечно же, восточные танцы, столь любимые Рут Сен-Дени. И вскоре она уже исполняла ведущие партии в спектаклях труппы «Денишоун».

Следующим этапом стали первые постановки М. Грэхем. Это были «Еретик» и «Первобытные мистерии», поставленные в Нью-Йорке в 1926 г. И уже первые постановки принесли успех! А в 1927 г. она основала собственную школу танца. На своих занятиях М. Грэхем предлагала тренаж на полу для укрепления мышц спины и ног, различные виды баланса, растяжки на полу по четырем образцам для рук и на разных уровнях, всевозможные падения, боковые растяжки, прыжки по диагонали, бег и т. д. Большое внимание уделялось ею раскрытию индивидуальности учеников. Достаточно быстро определились методические основы принципа «*contraction (сжатие, сокращение)* — *release (расширение)*», пришло ощущение физической сущности движения, зависимость от дыхания. В своем творчестве М. Грэхем обращалась к символической и легендарно-эпической теме, стремилась к созданию драматически насыщенного языка танца. Этап психологического реализма был недолгим.

В качестве балерины Марта Грэхем выступала вплоть до 1960-х гг., притом что в дате ее рождения указан 1893 г.! Она поставила 170 балетов, среди которых «Фротьер» (1935), «Письмо миру» (1940), «Весна в Аппалачах» (1944), «Клитемнестра» (1958), «Люцифер» (1975). Последней стала работа под названием «Рэг, Кленовый лист», впервые показанная в Нью-Йорке в 1990 г. Творчество Марты Грэхем оказало большее влияние на хореографов, работавших и работающих в современном балете: Роберта Кхана, Глена Тэтли, Мерса Каннингема,

Нормана Морриса, Пола Тейлора, Роберта Норты и др.

Дорис Хамфри (1895–1958) — американский хореограф, танцовщица, педагог — вторая по значимости фигура педагога и хореографа танца модерн. Как и Марта Грэхем, Дорис Хамфри — выпускница школы «Денишоун». От Тэда Шоуна и Рут Сен-Дени перешел к ней интерес к фольклору американских индейцев и негров, а также интерес к искусству Востока. Техника ее танца заключалась в балансировке между двумя основными позициями — вертикальной и горизонтальной. Тяжелая болезнь сделала ее карьеру танцовщицы недолгой. С 1934 г. она преподавала в колледже Беннингтон в Вермонте и в Джулиарде с 1952 г. Кроме того, она занималась педагогической и постановочной работой в труппе Хосе Лимона. Д. Хамфри является автором очень важной для хореографов танца-модерн книги «Искусство постановки танца», обобщившей ее опыт первого преподавателя композиции танца в США. Книга вышла в 1959 г., уже после ее смерти. Постановки Дорис Хамфри: «Шейкеры» (1930), «С красными огнями» (1936), «День на Земле» (1947).

МЮЗИКЛ

Март 1943 г. считается официальной датой рождения нового жанра под названием *мюзикл*. Однако, как и любой жанр, мюзикл, конечно же, не мог появиться «вдруг». На самом деле, он рождался постепенно, в поисках обретая свои формы, от чего-то отказываясь и что-то утверждая основополагающим. Рождение — всегда тайна, человек способен лишь зафиксировать некие вехи его процесса. Так, первым в США серьезным произведением в жанре мюзикла называется «Плавучий театр», написанный композитором Джеромом (Дэйвидом) Керном по повести Эдны Фербер в 1927 г. При этом уже 1933 г. считается годом, когда голливудский мюзикл стал самостоятельным полноправным жанром, благодаря хореографии Басби Беркли в фильме «42-я улица» и Дейва Гоупда в «Полете в Рио». Проложив очень сложный путь от развлекательности через музыкальные театры менестрелей, своеобразные американские бурлеск и водевиль, впитав многое от оперетты, мюзикл

стал особым сценическим жанром, где в неразрывном единстве сливаются драматическое, музыкальное, вокальное, хореографическое и пластическое искусства.

Именно таким был спектакль Р. Роджерса¹ и О. Хаммерстайна² под названием «Оклахома», показанный на Бродвее в марте 1943 г. Традиционно сами авторы поначалу определяли жанр спектакля «музыкальной комедией», поскольку сюжетная линия была достаточно простой. Однако основу ее составляли очень важные человеческие и совсем не комедийные ценности: любовь, социальная общность и патриотизм. Кроме того, в спектакле не было вставных танцевальных и вокальных номеров — он представлял собой единое целое, где все компоненты дополняли и развивали друг друга, логично и естественно работая на общую задачу. Сюжет, характеры героев, музыка, вокал и танец — были неразрывно связаны друг с другом. Не случайно «Оклахома» появилась на пластинках не отдельными музыкальными номерами, а произведением в целом. Это было впервые. Успех спектакля был грандиозным. Более пяти лет он не сходил с бродвейской сцены, позже — объездил всю Америку. В 1944 г. «Оклахома» получила Пулитцеровскую премию. В 1955 г. был снят фильм, отмеченный двумя Оскарами за лучшую музыку и лучшую работу со звуком. В 2002 г. снова был поставлен на Бродвее. Объявлен Лигой Драмы Нью-Йорка лучшим мюзиклом века.

Вскоре американские мюзиклы стали очень популярны во всем мире. В основе спектаклей нового жанра часто лежали произведения сугубо драматического характера таких известных писателей, как У. Шекспир, М. Сервантес, Ч. Диккенс, Б. Шоу, Т. С. Элиот, Д. Хейуард и др. Новый жанр

¹ Ричард Чарльз Роджерс (1902–1979) — американский композитор, написавший музыку более чем к 900 песням и 40 бродвейским мюзиклам. Он также сочинял музыку для фильмов и телевидения. Его музыка оказала серьезное влияние на музыкальную культуру США. Роджерс является одним из двух обладателей премий «Оскар», «Грэмми», «Эмми», «Тони» и Пулитцеровской премии одновременно.

² Оскар Хаммерстайн II (1895–1960) — американский писатель, продюсер, автор либретто множества знаменитых мюзиклов. Хаммерстайн является единственным лауреатом премии «Оскар» по имени Оскар. Этой премии за лучшую песню он был удостоен дважды (1941, 1945). Также он дважды был удостоен Пулитцеровской премии и пять раз премии «Тони».

открыл миру и новых композиторов, имена которых сегодня хорошо известны. Это Дж. Гершвин и Р. Роджерс, Л. Бернстайн и Э. Ллойд Вебер, Дж. Герман и др.

Многие постановки мюзиклов имели и кинематографическое воплощение. Кроме упомянутой выше «Оклахомы», легко вспоминаются названия таких фильмов, как «Вестсайдская история» (1961), «Моя прекрасная леди» (1964), «Звуки музыки» (1965), «Смешная девчонка» (1968), «Хелло, Долли!» (1969), «Скрипач на крыше» (1971), «Иисус Христос — суперзвезда» (1973) и т. д.

Мюзикл — жанр синтетичный, однако наличие в спектакле «разговорных сцен» совсем не обязательно, более того — это не является его видовым признаком. Некоторые из них были написаны и поставлены как бы в оперной манере. В таких мюзиклах роли персонажей становились партиями: «Кошки», «Эвита», «Иисус Христос — суперзвезда» и др. Такие произведения стали называть *рок-операми*.

В чем же отличие мюзикла и рок-оперы от оперетты, оперы и музыкального спектакля, ведь в каждом из перечисленных жанров присутствуют одни и те же компоненты: сюжет, музыка, танец и вокал?

Прежде всего, в отличие от классических музыкальных жанров, постановка вокала и пластики является принципиально иной: здесь голоса не могут звучать «по-оперному», а танец выглядеть «балетным». Как уже было сказано, в мюзиклах не должно быть вставных номеров. В операх и опереттах, как правило, есть поющие и танцующие. Исполнители ролей — вокалисты, раскрывающие свой образ через вокальные партии. Танцующие являются дополнением, а танец вплетается в действие в виде вставных номеров «на заданную тему». Специфика развития американского искусства привела к появлению актера-универсала. Он должен был уметь петь и танцевать. Таким образом, в мюзикле стало возможным актерское существование, при котором любое средство актерской техники — будь то танец или вокал — стало для исполнителя абсолютно органичным способом выражения эмоции и мысли. Кроме того, напомним, музыкальной основой мюзикла стала совершенно новая музыка, а с ней и новая вокальная подача, и новый танец.

Что же касается музыкальных спектаклей, в них «разговорные сцены» все же являются доминирующими, а присутствие танца и вокала лишь дополняет действие, хотя и несет на себе значительную нагрузку.

Интерес к мюзиклам привел к попыткам создания их на европейских сценах. Однако это вызвало серьезные проблемы. Европейские актеры не были оснащены всем необходимым для создания мюзиклов: они могли либо петь, либо танцевать. Кроме того, требовалась совершенно иная театральная практика, когда для создания спектакля набирается конкретная труппа, мюзикл репетируется, после чего осуществляется его прокат. При этом актеры могут быть заняты только в этом проекте, изо дня в день, пока спектакль продается, исполняя одну и ту же роль. Такая театральная практика называется *антрепризой*.

Антреприза, столь необходимая для создания мюзиклов и качественном их прокате, тем не менее, не самым лучшим образом отражается на актере. Европейский театр — театр репертуарный. Актер занят в разных спектаклях — сегодня это одна роль, завтра другая и т. д. Необходимость «влезать в шкуру» того или иного образа заново, после отвлечения на другие спектакли, перевоплощаться позволяет актеру на долгое время сохранять интерес и свежее восприятие роли. Недаром говорят, что двух одинаковых спектаклей не бывает.

В настоящее время подавляющее большинство европейских театров все-таки существует по принципу антрепризы. По-прежнему делаются попытки создания мюзиклов. В числе последних — «Ромео и Джульетта» и «Собор Парижской Богоматери». И все-таки по-прежнему в европейских мюзиклах исполнители делятся на поющих и танцующих. Это заставляет думать, что мюзикл был и остается именно американской культурой.

Попытки постановки мюзиклов существовали и в России, одной из немногих стран, до сих пор сохраняющей уникальную практику репертуарного театра. Несмотря на то что интерпретация жанра была достаточно своеобразной, подход осуществлялся так же, как и в Америке, — через джаз. Наиболее значимым в этой связи стал фильм Г. Александрова «Веселые ребята» (1934) с участием *джаз-бэнда Л. Утесова*.

1960-е гг. ознаменовались многочисленными попытками театров в постановках мюзиклов. Невероятным кажется, учитывая политические контексты, осуществление постановки «Вестсайдской истории» на сцене ленинградского театра им. Ленинского комсомола (1969). И все-таки точнее было бы определить жанр спектаклей тех лет как «музыкальный спектакль». В этом ряду нельзя не отметить следующие постановки: «Добрый человек из Сезуана» в театре на Таганке (1964), «Трехгрошовая опера» в театре Ленсовета (1966), «Ханума» в БДТ (1972). Особое место в данном ряду занимает московский театр им. Ленинского комсомола и его спектакль, поставленный М. Захаровым, «“Юнона” и “Авось”» (1981) на музыку А. Рыбникова. Театру удалось, не прибегая к практике антреприз, сделать свой мюзикл «кассовым» на протяжении десятков лет. При этом актеры в спектакле добились необходимых для мюзикла качеств актеров-универсалов, свободно владеющих вокалом и танцем.

По принципу антреприз постановки мюзиклов осуществлялись в России с 1999 г.: «Метро», «Нотр-Дам де Пари», «Чикаго», «42-я улица», «Иствикские ведьмы». Самым интересным проектом специалисты называют «Норд-ост», завершившийся после захвата террористами на одном из спектаклей всего зала в заложники и затем гибели огромного числа зрителей. Полагают, что именно «Норд-ост» был по-настоящему российским мюзиклом.

Тем не менее, вызывая естественный и несомненный интерес, мюзикл все же остается явлением чисто американским, сыгравшим, безусловно, значительнейшую роль в истории мирового искусства XX в., в том числе в истории развития искусства танца.

СЕРЕДИНА ВЕКА: ОТ ДЖИТТЕРБАГ ДО РОК-Н-РОЛЛА

Но вернемся в 1940-е гг.

Музыкальное искусство продолжало развиваться, разрабатывая новые формы, давая импульс к возникновению новых танцев. Попытки в большей или меньшей степени соединить, скрестить, заставить войти во взаимодействие то, что раньше

считалось несоединимым, попытки направить свою мысль туда, куда направлять ее раньше мысли не возникало, как представляется, отличают все искусство XX в., будь то музыка, танец, живопись, литература. Свобода и талантливая «безответственность» поисков и экспериментов рождали новое в искусстве стремительно и легко.

Продолжалась эволюция бальных танцев. Развивались фокстроты и медленный вальс, дополняясь новыми элементами, трансформировался линди-хоп, появлялись новые танцы и по-прежнему неизменно увлекал танцующих «вечно молодой» венский вальс.

К началу 1940-х гг. популярность свинговых би-бэндов стала падать. А вместе с этим ослабевал интерес к линди-хоп. Зато, благодаря концерту оркестра под управлением Бенни Гудмена, состоявшегося в 1937 г. в нью-йоркском театре «Парамаунт», появился новый стиль, которому газеты дали имя «*джиттербаг*». Такое же название получил и танец, исполнявшийся на эту музыку и продолжавший эстетику линди-хоп. Америку охватило какое-то сумасшествие, связанное с этим танцем. На этой волне появились вариации нового танца — свинг-буги и буги-вуги.

Буги-вуги — танец, названный так по имени музыкального стиля (утверждается, что истоки его лежат в рэг-тайме), в наибольшей степени сохранил в себе черты «родителя» — линди-хопа. По своему характеру он относится к типу *social dance* — танцу для всех. Важная роль в буги-вуги отводилась импровизации, возникающей от музыки, ритма, партнера и настроения. Поддержки, трюки, прыжки делали танец ярким и сочным, но именно эти составляющие какое-то время преграждали ему путь в бальные залы.

К концу Второй мировой войны вместе с американской армией линди-хоп, джиттербаг и буги-вуги попали в Европу. Даже в России были знакомы с этими танцами. Нечто отдаленно напоминавшее линди-хоп называли просто «линда», или ласково по-русски «линдочка».

На этой основе появилось название «*джайв*» — танец, объединивший в себе линди-хоп, джиттербаг и все семейство буги-вуги. Так же как и в целом ряде других случаев, связанных с историей появле-

ния танцев, существует несколько версий происхождения слова «*jive*». По-видимому, это обстоятельство как раз и может быть объяснено столкновением и взаимопроникновением различных культур. «*Jive*» — считают одни — схоже по звучанию с южноафриканским словом «*jev*» — «говорить пренебрежительно». Другие полагают, что оно происходит от негритянского сленгового слова, означающего «обман», «хитрость». Однако большее количество исследователей предпочитают считать «*jive*» английским словом, имеющим несколько значений, от «дешевых товаров» до «крутого секса».

Современный джайв имеет основные шаги, перешедшие в него еще от танца Bunny Hug — «скачков кролика» (он упоминался ранее): когда кролик или заяц пугается, он с места прыгает в сторону. Основной шаг джайва — синкопированное шассе в правую и левую стороны, а также шаги «назад-вперед».

Соединение одного из видов негритянского музыкального искусства под названием «*ритм-энд-блюз*» и сельского американского фольклора — «*кантри-энд-вестерн*» — породило новый стиль популярной джазовой музыки. Этот стиль не имел названия. Название возникло случайно.

В начале 1950-х гг. популярностью пользовалась песня в стиле «ритм-энд-блюз», в которой были такие слова: «*We'll rock, we'll roll*» («Мы будем качаться, мы будем кружиться»). На одной из американских радиостанций работал диск-жокеем Алан Фрид, который старательно пропагандировал новый музыкальный стиль. И песня, и диск-жокей, наверное, давно были бы забыты, не случись следующего.

Алан Фрид, пропагандируя эту самую новую музыку по радио, несколько раз настойчиво использовал фразу из той самой песни. Что называется — все сошлось! Слово «рок-н-ролл» тотчас же вошло в обиход. Новый стиль музыки, а потом и танец с легкой руки Алана Фрида получили свое название — *рок-н-ролл*.

До 1954 г. популярность рок-н-ролла не выходила за пределы нескольких штатов. Фильм «Джунгли грифельных досок» (рассказывавший о бандах подростков-школьников), в котором звучала музыка рок-н-ролла в исполнении оркестра *Билла Хейли*, принес настоящий успех. Однако