

*Полисадова О.Н.*

*доцент кафедри естетики і музикального образования  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
имени А.Г. и Н.Г. Столетовых*

## ЖЕСТ И ИМПРОВИЗАЦИЯ – НОВЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МОДУЛИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

**Аннотация.** Статья посвящена жесту и импровизации, как новым эстетическим модулям в истории развития хореографического искусства XX века. Новые лексико-эстетические модули особенно отчетливо проявились в искусстве танца модерн. Новации в хореографическом искусстве проявились в технике движения, основанном на эволюции различных систем танца.

**Ключевые слова:** жест, импровизация, модерн, эстетический модуль, свободное движение, пластические студии, А. Дункан, Э. Рабанек.

Самые значительные открытия в области хореографической лексики были сделаны в первую треть XX века. Принимая эту мысль как гипотезу, мы постараемся рассмотреть какие же модули легли в основу нового хореографического языка. Появились две системы, которые, на первый взгляд, суть одного и того же процесса, но эпоха модернизма привнесла в них четкое разграничение — это балет, а это танец. В основе первого — ритм, в основе второго — жест. Балет рассчитан на зрительское восприятие и для танцующего — жест остается на поверхности.

Танец — искусство всенародное и тут оно приобретает «очистительное таинство» (М. Волошин). Нагота — необходимое условие, чтобы можно было увидеть его действенное, мускульное выражение. «Танец — это такой же священный экстаз тела, как молитва — экстаз души. Поэтому танец в своей сущности самое высокое и самое древнее из всех искусств. Оно выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и все его тело звучит, как тембр голоса» [2, с. 397].

Жест в новом танцевальном искусстве приобретает многообразное значение. Он становится выразителем и движения, и слова, иногда становился на один полюс со словом, а иногда перевешивал его по своей эстетической значимости.

Значимость жеста формировалась под воздействием философских идей своего времени — волевого (А. Шопенгауэр), дионисийского

(Ф. Ницше), инстинктивного (Л. Клагес), бессознательного (З. Фрейд) движения. Широкий интерес к пластическому танцу представляется следствием этих идей с одной стороны, и как новая лексическая возможность, продиктованная временем и нашедшая свое яркое выражение в хореографическом искусстве. Идея идеального танца стала возможна тогда, когда тело становилось подобным звучащему музыкальному инструменту. Отсюда движение, жест уже появлялись не на сильную долю по общепринятому канону, а отражали каждый звук, ставший осознанием внутренних гармоничных ритмов. Это нашло свое отражение в теории экспрессионистического танца Рудольфо фон Лабана, который рассматривал жест как художественное и общественное явление одновременно. Еще один яркий пример, это заключительный жест В. Нижинского в последней сцене «Послеполуденного отдыха фавна». «Фавн» Нижинского — это и есть тело, еще не наделенное душой, а потому свободное от комплексов и страхов. Свободное от уродства, от стеснительных уз, от спасительных ограничений» [1, с. 47].

Идея «волевого потока» Ф. Дельсарта представляла движение как смену эксцентрики и покоя. Так появился принцип простоты и органичности жеста, а главными условиями грации становились простота и ясность. Жест начинает доминировать над движением, он вбирает в себя черты символа, патетики, метафизики, становится глубинной сущностью выразительного движения, границы между артистическим и художественным жестами размываются, появляется новый пластический лексическо-эстетический модуль, который начинает прогрессировать в границах стилевых направлений.

Идея жеста, как новой пластической категории, разрабатывалась не только Ф. Дельсартом. Она проявилась с большей интенсивностью в «театре жестокости» А. Арто. Это физическая идея театра, в которой появляется пространственный язык жеста вне зависимости от литературной основы и речи. Сценическое искусство становится пластичным тогда, когда все решения,

жесты, позы, звуки, интонации, цвета, фигуры, ритмы, музыка образуют новую составляющую театра, в которой можно искать метафизические смыслы. Происходит изменение функции слова, сужение сферы его применения через энергетическое сжатие текста в пользу чувств и мыслей, и тогда жест начинает доминировать над словом. В нем проявляется особая художественно-эстетическая нагрузка, выражающая не поддающиеся анализу потрясения и страсти. Техника театрального жеста начинает выполнять функцию прямого воздействия на зрителей как космическая идея творения.

Жест в театральном и хореографическом искусстве первой трети XX века неотделим от комплекса эстетических взглядов режиссера или балетмейстера, от контекста его творчества. Он становится образом, мыслью, выражением и его смысловая нагрузка зависела не только от контекста произведения, но и от эстетических канонов творца. «Жест должен рождаться сам по себе от каждого нового музыкального такта, меняясь, варьируясь, преображаясь согласно индивидуальности или настрою...» [3, с.207].

Вопрос первостепенности стиля или жеста носит разнополярные ответы. В стилевом многообразии модернизма жесты, созданные художником, могут ассоциироваться с его персональным стилем, пришедшим на смену «большому стилю». В то же время жест становится лексической сутью творчества. В конечном итоге по ним можно определить почерк (стиль) того или иного мастера. «Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а все остальное — это не танец. Танец может жить в любых формах. Главное — это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком. Ведь и классический балет существовал раньше в жестах, но об их смысле, о том, откуда они взялись, многие танцоры сейчас просто понятия не имеют» [2, с. 482]

Новации начала XX века представили искусство, в том числе и танец, как осознание человеком внутренних гармонических ритмов. Танцу вернули одно из его древнейших свойств — быть религиозно-культурным средством преодоления душевного хаоса. В XX веке это приобретало актуальное значение. Новый язык пластического искусства должен был решить проблемы гармонизации личности. Другая сторона вопроса, это создание нового танцевального искусства. А это потребовало создания новых лексических модулей, которые стали бы в свою очередь

сутью отражения нового хореографического искусства.

Новый лексический модуль особенно отчетливо проявился в искусстве танца модерн. Здесь новация фокусируется на технике движения, основанном на эволюции различных систем танца. Жест был первой составляющей новой эстетики хореографии. Вторая составляющая нового стилистического языка — импровизация. В ее основе внутренние ощущения музыки и выражение ее глубинной сущности через движение, в котором выражается образная составляющая индивидуальности, это умение импровизировать в заданных обстоятельствах. По Вахтангову, импровизация есть хорошо подготовленный процесс. Это одна сторона. По Дункан, импровизация — это минутное состояние душевных порывов, вызванных к жизни эмоцией и музыкой. Это другая сторона импровизационного процесса. Если в первом случае, импровизационная лексика — следствие долгой работы, то во втором — индивидуальное выражение талантливой личности. Есть еще один аспект восприятия импровизационного начала — проникновение в материал, его историческую, музыкальную, этнографическую составляющую. Эти знания позволяют импровизировать в заданной теме, воспроизводя более-менее оригинал изучаемого предмета.

Из этих параметров выкристаллизовалась целая теория импровизации, суть которой — научить пляске, т.е. чувству, радости и экстазу. Пляска становилась той новой эстетической категорией, которая давала возможность для развития, как импровизации, так и жеста в новой хореографической парадигме. Импровизация становилась «жизнеощущением», способностью разбудить внутренние силы и свободу. Только в пляске — импровизации человек мог почувствовать себя гармоничным и творческим, познав смысл жизни. Особенно эта мысль и этот лексический канон разрабатывались в Петербургской студии «Гепта-хор» в первые годы ее создания. Новых учеников принимали в студию только при наличии у них потенциальной способности к пляске, к импровизации свободных движений, умению реагировать на музыку как на эмоцию. «Правдивость и искренность выявления в движении своих музыкальных переживаний» студийцы считали «самой глубокой сутью» [3, с. 41]

Импровизация дала толчок развитию пластики. Те, кто занимался этим направлением, старались создать собственную систему или свой художественный метод. В его основе был обязателен свой собственный тренаж, разработка которого была первостепенной задачей и, следовательно, каждый из авторов считал его самым правильным

и единственно возможным на путях поиска новых лексических модулей хореографического искусства. С другой стороны, тренинг стал определенным явлением пластической изоляции, дававшим возможность творить в строго заданном поле свободного танца.

Студии делились на пластические и балетные, и это определяло их лексические поиски. Пластические студии давали педагогов, постановщиков для драматического театра, звезд собственного театра танца (Вера Майя, Лев Лукин, Клавдия Исаченко). Балетные школы — студии стояли у истоков нового хореографического театра с его неповторимой пластикой пряного эротизма, открытий в области дуэтного танца и новой хореографической мысли (Касьян Голейзовский). Эти разнополярные пластические векторы объединяла одна идея — свободного и естественного движения.

В чем оно заключалось? Первое — это освобождение мускулов шеи, рук, ступни, качание ноги от бедра, вращения в колене. Второе — броски корпуса, так называемая «гармоническая стойка», пластический шаг, неслышные прыжки на месте. Следующим этапом познания становился классический танец — плие, пор-де-бра, тандю, элементарные групповые этюды. В пор-де-бра добавлялись движения типа «тремоло кисти», корпус начинал двигаться в более широкой амплитуде, добавлялся бег. Элевация, аллегро, высокий бег, высокие и легкие прыжки, мускульные упражнения довершали общую образовательную палитру изучения пластики. От танцовщика также требовалась способность к быстрой смене чувств, умение владеть жестом и знать «греческие стили». Это стало той новой лексической парадигмой, которая задала вектор развития хореографического искусства в XX веке и дала толчок к появлению новых эстетических модулей танца.

Первая методическая апробация изучения пластики и умения на ней строить свои программы была проведена в студии Эллы Рабанек в 1911 году. В сезоне 1911 — 1912 годов Рабанек с ученицами выступали в Лондоне, Берлине и Париже. Автор книги «Современный танец», вышедшей в 1914 году, Ганс Бранденбург посвятил Рабанек и ее пластической школе целую главу в своей книге. Иллюстрации сделала его жена Дора Бранденбург-Польстер. Так методы свободного движения получили свое методическое научное обоснование и в том или ином виде стали распространяться последователями. Свободное движение действовало на другие группы мышц, чем система классического танца, каноны которой тоже брались во внимание, но имели чисто прикладное значение. Уделяя внимание

эмоциональной составляющей, создатели нового вида искусства направили его по пути поиска не только новых танцевальных форм, но и определили его некую философскую сущность, которая позднее станет главной доминантой всего современного танцевального искусства, отпачкованного от традиционного балетного театра.

В разных театральных и танцевальных традициях центр движения помещался в разные точки, расположенные вдоль по позвоночнику. Это области живота, крестца, солнечного сплетения, груди. В восточных традициях он находится в крестце, в свободном танце и в балете на уровне диафрагмы. Перемещение источника движения в центр солнечного сплетения давала танцору новые возможности. Первое — это высвобождало верхнюю часть корпуса, руки и голову, что существенно расширило палитру движений. Корпус смог наклоняться в самых разнообразных амплитудах, в движении стала участвовать голова, появились движения в партере. Второе — танцовщик уже не напоминал механическую марионетку, а мог перемещаться в пространстве, двигаясь по инерции тела. Дыхание стало одной из главных составляющих движения — жеста и именно оно вводило тело в гармонию с природой. Таким образом, перемещение источника движения из физического центра тяжести в область солнечного сплетения подчеркнуло роль дыхания как внутреннего импульса к движению.

Это дало возможность для новых поисков и экспериментов. Появление ассиметричной стойки говорило о том, что поддержанию незатухающего импульса к движению способствует динамическое, неустойчивое равновесие. Когда тело выходит за пределы опоры нужно суметь сконцентрироваться и «подхватить» его. Выразительные возможности динамического баланса потери и восстановления равновесия были разработаны еще в студии «Гептахор». Игра центром тяжести стала общей тенденцией разработки принципа выразительного движения, как в танце, так и в театре. Этот важный закон был зафиксирован в Биомеханике В. Мейерхольда. Танец-модерн закрепил за собой идею выхода танца из статического состояния и принятия позы неустойчивого равновесия.

У последователей Дункан мысль о том, что свободный танец — это выражение индивидуальности стало традиционной догмой. По сути, каждый танцовщик стиля модерн был индивидуальностью. Студии свободной пластики подтвердили этот аргумент, и их живучесть была прямо пропорциональна наличию несбалансированных индивидуальностей. Но что такое свободный танец вне индивидуальности? Эти два понятия обнаруживают удивительную зависимость друг от друга. Импровизация возможна только при

индивидуальным восприятию окружающего мира, музыки и шумов, своего пластического альтер эго и его выражения в жесте, как эстетического феномена. Это влечет за собой бессознательное появление новых лексико-эстетических пластических модулей. Превращаясь в схему, они автоматически теряют свободу импровизационного начала. Для студий свободной пластики индивидуальное выражение было основой. С другой стороны, весьма примечательна система Е. Вахтангова, который одним из постулатов своей теории театра считал импровизацию, как хорошо отработанную систему. Только в таком случае, по его мнению, импровизация могла появиться на сценической площадке.

К концу 1910-х годов возникла мысль о том, что танец — это чистое движение. Танец должен отказаться от внутренней, психологической составляющей и стать абсолютным, следовательно, танцовщик становится лишь инструментом в танце. Это была прямо противоположная идея об индивидуальности в танце, свободе импровизации и роли жеста в хореографии в целом. И эта мысль впоследствии обусловила появление такого направления в хореографическом искусстве как неоклассика.

#### *Литература:*

1. Гаевский В.М. Хореографические портреты. — М., Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 608 с.
2. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. — Москва — Санкт-Петербург : Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. — 495 с.
3. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России / Ирина Сироткина; 2-е изд., испр. и доп. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — 328 с.

**Полісадова О.Н. Жест і імпровізація — нові естетичні модулі хореографічного мистецтва ХХ століття. — Стаття.**

**Анотація.** Стаття присвячена жесту і імпровізації, як новим естетичним модулям в історії розвитку хореографічного мистецтва ХХ століття. Нові лексико-естетичні модулі особливо виразно проявилися в мистецтві танцю модерн. Новації в хореографічному мистецтві проявилися в техніці руху, заснованому на еволюції різних систем танцю.

**Ключові слова:** жест, імпровізація, модерн, естетичний модуль, вільний рух, пластичні студії, А. Дункан, Е. Рабанек.

**Polisadova O. Gesture and improvisation — a new aesthetic modules choreographic art of the twentieth century. — The Article.**

**Summary.** The article is devoted to the gesture and improvisation as a new aesthetic modules in the history of the development of choreographic art of the twentieth century. New lexical — aesthetic modules especially clearly manifested in the art of modern dance. Innovations in choreography appeared in the art of movement, based on the evolution of the various systems of the dance.

**Keywords:** Gesture, improvisation, modern, aesthetic module, free movement, plastic studio, A. Duncan, E. Rabanek.