

УДК 793.3

Матушкина Марина Владимировна

**ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ:
ИСТОКИ И ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ
В НАЧАЛЕ XX В.****Аннотация:**

Статья посвящена проблеме исторического развития танцевальной импровизации, начиная с возникновения свободного танца (А. Дункан), через выразительный танец (Р. фон Лабан, М. Вигман) и танец-модерн (Рут Сен-Дени) до танцевального театра и постмодернистского танца. Хореографы представляли идеал «чистых», «природных» движений, которые должны были рождаться из творчества конкретного человека. Развитие импровизации связывается с такими признаками модерна, как случайное, переходное и мимолетное.

Ключевые слова:

танцевальная импровизация, аутентичное (первоначальное) движение, свободный танец, выразительный танец, танец-модерн, кинесфера, творческий поток, танцевальное переживание.

Matushkina Marina Vladimirovna

**DANCE IMPROVISATION: ORIGINS
AND HISTORY OF DEVELOPMENT
IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY****Summary:**

The paper is devoted to the historical development of dance improvisation since emergence of the free dance (I. Duncan) through the expressive dance (R. Laban, M. Wigman) and the modern dance (Ruth St. Denis) to the dance theater and postmodern dance. Choreographers introduced the ideal of pure, natural movements, which had their origin in creativity of a particular person. Development of improvisation is associated with such features of modern art as random, transient and fleeting.

Keywords:

dance improvisation, authentic (initial) movement, free dance, expressive dance, modern dance, kinesphere, creative flow, dance experience.

На рубеже XX и XXI вв. в американском и европейском художественном танце высоко ценится импровизация как исполнительская практика и является отличительной чертой эстетики современного танца. Уже в 1980-х и 1990-х гг. импровизация становится одним из ключевых компонентов танцевальных постановок и хореографических систем. Импровизационные методы используются в качестве средств создания и постановки хореографии, тем самым становясь неотъемлемыми составляющими хореографического процесса и танца самого по себе, а также они систематически используются в рамках непосредственного исполнения танца и служат расширению источников движения.

Истоки танцевальной импровизации лежат на рубеже XIX и XX вв. На этом же этапе формируются принципы работы с импровизацией. Термин «импровизация» происходит от латинского «improvisus» и означает «непредвиденный, неожиданный». Основными областями импровизации в искусстве являются музыка, живопись, театр и танец. В музыке импровизация встречается в вариациях, фуге, каденции, переработке хорала, алеаторике и т. п. Такие композиторы, как Джон Кейдж, Пьер Булез и Карлхайнц Штокхаузен, экспериментировали с новыми композиционными формами и находили различные композиционно-теоретические основания для использования импровизации. В театре импровизация характеризуется как спонтанная, свободная игра без норм или с некоторыми нормами.

Как элемент действия импровизация встречается в следующих театральных формах: народная комедия античности, интерлюдия средневековой драмы, комедия дель-арте, выступление экспромтом. Правда, из-за литературного театра и наступающей тенденции верности тексту в XVIII и XIX столетиях импровизация отошла на задний план, и ей вновь заинтересовываются в искусстве авангарда в XX в. в изобразительном искусстве. В работе Фредерики Ламперт «Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung» отмечается, что импровизация возрождается как форма публичных театральных форм. «Художники дадаизма и сюрреализма развернули в своих экспериментах импровизацию и случайность как художественные формы. В этом случае вспоминают о спонтанных звуковых стихотворениях и импровизационных танцах масок дадаистов в кафе «Вольтер» или сюрреалистической технике, развитой Андре Бретоном, автоматическом письме... Для абстрактных импрессионистов, художников «Action-Painting» (например, Джексон Поллак) или движения флюксус (например, Йозеф Бойс) импровизационная работа была неременной и подчеркивала специфику понимания искусства – искусство как процесс» [1, с. 14]. Проникновение феномена случайности приводит к появлению искусства перформанса в 60-х и 70-х гг. XX в., при этом происходит смещение и пересечение границ различных искусств – живописи, музыки, театральной игры, танца.

Практика импровизации в танце формируется значительно позже (в сравнении с музыкой и драматической игрой, где она учреждается в методе композиции и как средство обучения), особенно в сценическом танце. Лишь в начале XX в. импровизация начинает играть значительную роль в танце благодаря представительницам танцевального авангарда Лои Фуллер и Айседоре Дункан в рамках так называемого «свободного танца». Пионеры современного танца искали новое, естественное («природное») движение, которое не имело дела с движениями, сформированными в рамках академического балета, господствующего на тот момент в сценическом танце.

Импровизация прежде всего играла значительную роль при обучении танцу. В рамках подготовки танцоров происходит смещение акцентов: с чистого копирования движения к созданию индивидуального движения. «Начались поиски первоначального и аутентичного движения, которые должны быть найдены в глубине собственной личности, «подлинного» и «чистого» выражения индивида» [2].

А. Дункан, «мать» современного танца, была первой танцовщицей в начале XX в., которая исследовала «первоначальные» движения. Для своих поисков она использовала различные техники импровизации, чтобы овладеть новыми движениями: она имитировала телесные образы с картин («Весна» Боттичелли) и греческих ваз, пытаясь воспринимать «первоначальность» движений и поз в танце. Дункан ищет корни движения и элементарный танец. В основе ее принципа обучения движению лежал взгляд внутрь себя и поиск движения, лежащего глубоко внутри тела. «Мы называли это новой системой танцевания, но в реальности это не было системой. Я следовала своей фантазии и импровизировала, обучая любому образу, что приходил в мое сердце» [3, с. 29]. Вследствие непостоянства и кратковременности жизни Дункан, школа развивалась стихийно, что сказалось на отсутствии устойчивой танцевальной системы.

Джанин Шульц, одна из ее учениц, в своей книге описывала обучение следующим образом: «Отдельные упражнения имели названия, но в целом резко подчеркивался отказ от формулирования собственного танцевального кода. Айседора, или Ирма Дункан, называла упражнения по названию повседневных движений или музыкальному содержанию, которое определяло ритм движения. Вместе с тем движения повседневности и музыкальный ритм, вдохновляющие танец, играли важную роль» [4, с. 80]. Здесь отражается важнейший признак импровизации – акцент на основании, из которого рождается движение. В случае с Дункан это могла быть музыка, повседневные движения, литература и изобразительное искусство. Самому движению не дается названия, не присваивается код. А. Дункан изобрела танцевальную технику и исследовала новые источники движения. Образами, которые порождали те или иные движения, могли быть текущая река или листья пальмы, развеваемые на ветру, которые танцовщица переводила в движение. В танцевальной практике Дункан стираются границы сцены и повседневности, упражнения и выступления. Она импровизировала при любой возможности и делала различные места своей сценой: ателье, сады, салоны, тем самым расширяя границы танцевального искусства, перенося танец в повседневную практику, а также давая возможность любому человеку приобщиться к хореографии.

Благодаря преемницам Дункан, которые выступали в защиту современного танца, в США развивался танец-модерн, а в Европе (прежде всего в немецкоговорящих странах) – выразительный танец. Они основывали свои школы и развивали новые танцевальные стили. В США важнейшей школой была «Денишоун» («Denishaun School»), которая была основана Рут Сен-Дени и Тедом Шоуном. Ученицы этой школы впоследствии развивают собственные танцевальные направления, например Марта Грэм, Дорис Хамфри, Хелен Тамирис и Чарльз Вайдман. В Европе в 1920-х и 1930-х гг. активно развивался немецкий выразительный танец (Рудольф фон Лабаг, Мэри Вигман, Грет Палукка, Харальд Кройцберг, Дори Хойер и т. д.). Они работали с самодетельными танцевальными ансамблями, организовывали собственные танцевальные вечера, участвовали в турне, основывали современный танец как сценический, импровизация при этом считается способом исследования движения для свободного танца, который противопоставлялся правилам и предписаниям академического балета.

Одним из главных танцевальных теоретиков и практиков свободного танца был Рудольф фон Лабан. Он первым обобщает накопленный на тот момент опыт зарождающегося нового направления танца и создает двигательно-аналитическую систему, которая описывает динамические аспекты движения через использование параметров пространства, времени, силы и потока, а также рассматривает само движущееся тело в отношении к окружающей его кинесфере [5]. В своей танцевальной школе он экспериментировал с импровизацией, которая требовала не только движения, но также использования словесных и звуковых искусств. Но прежде всего он развивал инструментарий импровизации как обучающий метод, который давал возможность подготовить элементарные движения и варианты для комбинаций. В противовес методу, существующему в академическом балете, который строится на демонстрации и копировании, обучение

выразительному танцу [6] строилось на активных экспериментах и импровизации с движением и было ориентировано на процесс, а не на цель.

«Выразительным танцем» Лабан называл свободную танцевальную технику, которая описывает важнейшие признаки танцевальной импровизации. Он не использовал понятие «импровизация», но описывал эту деятельность как «спонтанную комбинацию»: «В свободной танцевальной технике, то есть в технике без намеченного или заранее предписанного стиля, возникает и отрабатывается целый спектр элементов движения. Из спонтанных комбинаций этих элементов возникает практически бесконечное многообразие шагов и жестов, которые остаются в распоряжении танцоров» [7, с. 41]. В рамках развития выразительного танца Лабан занимался созданием и обучением самостоятельных танцевальных коллективов, при работе с которыми он находил художественную выразительную форму, приспособленную для любителей.

При работе с любительскими ансамблями использование импровизации проходило две стадии. На первой ведущий танцор создавал импровизационные движения, а остальная группа копировала их. Следование за ведущим не требует высокой степени импровизации, но тем не менее на этой стадии формировалось спонтанное движение. Роль ведущего танцора, напротив, требует высоких способностей в импровизации, и от его навыков и умений зависит формирование движения всего ансамбля. Затем благодаря импровизации вырабатывались определенные вариации, которые затем использовались для выступления. Следовательно, импровизация функционирует главным образом как метод разработки, а не как метод постановки.

Мэри Вигман, ученица Р. фон Лабана, знаменитая представительница немецкого выразительного танца, использовала импровизацию аналогичным способом – как метод выработки, обнаружения тем движения, которые возникали «из внутренней необходимости, из творческой неизбежности» [8, с. 17]. Наряду с работой с танцевальными ансамблями, Вигман делает сильный акцент на индивидуальном сольном танце. Индивидуальное творческое выражение было для нее «абсолютным танцем». Она описывает внутреннюю необходимость к движению как часть творческого процесса: «Это так же, как если бы танец давно дремал во мне, и стоило мне открыть вентиль, чтобы освободить творческий поток» [9]. Вигман понимала импровизацию как предварительную ступень хореографии: на ступени импровизации танцовщица становится инструментом для воплощения внутреннего образа. Затем она отрабатывала найденные формы движения и составляла из них комбинацию. Таким образом, Вигман различала «танцевальное переживание», из которого возникает художественное содержание, и «танцевальное формообразование», которое отмечало работу над формой и компоновкой.

Ученица М. Вигман, Грет Палукка в своем творчестве отстаивала потенциал непрерывной перемены движения. Она занималась поисками новых тем движения в изобразительном искусстве, музыке и лирике. Например, пианисты должны были импровизировать на движении танцоров. Используя импровизации как техники, Палукка выводит танцевальную импровизацию на сцену. Однако она всегда разделяла технические возможности импровизации и импровизацию как открытую художественную форму: «Я импровизирую в тренировочном зале, не на публике. На моих танцевальных вечерах я показываю повторение импровизаций, созданных на тренировке» [10, с. 189]. Палукка развивала в своей школе методы обучения танцевальной импровизации, но отказывалась формулировать единый метод.

Развитие немецкого выразительного танца, как и многие эксперименты художественного модернизма, прервались из-за Второй мировой войны. Деятельность танцоров выразительного танца была запрещена еще при приходе к власти националистов. В 1950-х выразительный танец не имел возможности для возрождения, так как новая власть обвиняла деятелей немецкого выразительного танца в пособничестве фашистскому режиму. «Нацисты видели в танце, как и в любом другом виде искусства, всего лишь средство для воспитания массовой идеологии» [11, с. 42]. В связи с политической обстановкой исследование импровизационного движения происходило на американской танцевальной сцене. В Европе начинается эра танцевального театра (Tanztheater). В США танец-модерн развивается благодаря основанной в 1915 г. «Denishaw School». Ученицы этой школы Дорис Хамфри и Марта Грэм учредили в 1920-х танец-модерн как сценический и одновременно разрабатывали специфические техники танца, которые они преподавали в своих танцевальных компаниях и школах. Из этих школ вышли известные хореографы – Мерс Каннингем, Эрик Хоукинс, Пол Тайлор, Хосе Лимон, Анна Халприн.

Таким образом, мы установили, что практику импровизации в начале XX в. можно рассматривать как исследование первоначального движения, которое строилось на поиске в глубине собственного «Я». Пионеры современного танца искали путь «назад к природе» и находили в этом возможность для импровизации. Айседора Дункан, Рудольф фон Лабан, Мари Вигман и Грет Палукка хотя и следовали каждому собственному началу, но искали и представляли идеал «чистых», «природных» движений, которые должны были рождаться из творчества конкретного человека.

В заключение необходимо сказать: изобретение новых двигательных символов в танце приводит к тому, что с основанием свободного танца и немецкого выразительного танца возникло правило, согласно которому любая форма кодировки образов нового «свободного» танца должна исчезнуть. В поисках самобытности и аутентичности возникает новое кодирование танца, избегающее фиксированной танцевальной техники, которая изучается путем чистого копирования. Немецкий выразительный танец сделал акцент на импровизации и исследовал различные методы обращения с ней. Основным принципом стала свобода индивидуального выражения.

В ходе этого периода развития танцевальной импровизации закладываются основы ее техники и первые методы, которые затем развиваются в более поздних танцевальных практиках. Например, поиск первоначального движения является основным принципом танцевально-терапевтической практики, развивавшейся приблизительно с 1950-х гг., а также использовавшейся в такой танцевальной форме, как контактная импровизация, которая возникла в 1970-х гг.

Итак, можно сделать вывод, что случайное, переходное и мимолетное как признаки модерна соединяются в современном танце с понятием импровизации. В первой половине XX в. танцевальная импровизация используется как средство для создания новых элементов движений в хореографическом процессе, хотя иногда используется и в постановке, существует как эксперимент и исследование танца.

Ссылки и примечания:

1. Lampert F. Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung. Bielefeld, 2007.
2. Ibid. S. 46.
3. Duncan I. My Life. London, 1966.
4. Schulze J. Dancing Bodies Gender. Dortmund, 1999.
5. Drewes H. Notation und Bewegungsanalyse in der zeitgenössischen Tanzausbildung [Электронный ресурс]. URL: www.goethe.de/kue/tut/tre/de9628783 (дата обращения: 22.08.2012).
6. В 1938 году Рудольф фон Лабан эмигрировал в Англию, поэтому его книга «Современный выразительный танец в обучении. Введение в креативное танцевальное движение как средство проявления личности» была написана на английском языке и танцевальный стиль, который он в ней описывал, называется «creative dance», в издании на немецком «moderner Ausdruckstanz», что на русском называют экспрессивным или выразительным танцем. См.: Laban R. von. Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit. Wilhelmshaven, 2001.
7. Laban R. von. Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit. Wilhelmshaven, 2001.
8. Wigman M. Tänzerlebnis und Tanzgestaltung // Wigman M. Sprache des Tanzes. Berlin, 1998.
9. Ibid. S. 16.
10. Erdmann-Rajski K. Gret Palucca: Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert: Weimarer Republik, Nationalismus, Deutsche Demokratische Republik. Olms, 2000.
11. Левина Т. Мэри Вигман: история выразительного танца // PRO ТАНЕЦ. 2012. № 3. С. 40–44.