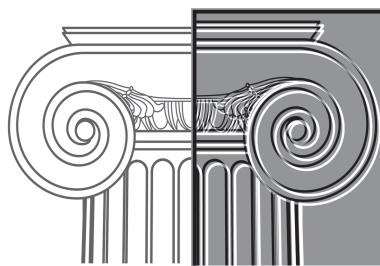




К VII Международному симпозиуму
ВУЗЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
В МИРОВОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
евразийские традиции межкультурных коммуникаций
и современность



ИСКУССТВОЗНАНИЕ





СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В РОССИИ: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

УДК 793.3.01

В. Ю. Никитин

Московский государственный университет культуры и искусств

Статья посвящена вопросам развития современного танца в России. Рассматриваются проблемы, связанные с обучением исполнителей и хореографов.

Ключевые слова: современный танец, образование.

The article is devoted to the issues of the development of contemporary dance in Russia. It considers the problems connected with the formation of dancers and choreographers.

Keywords: contemporary dance, education.

Первоначально прозвучит аксиома: «Современный танец был, есть и будет!» Независимо от того, как в России будет развиваться современный танец. Да, увы, мы безнадежно отстали, отстали на те семьдесят лет, в течение которых все современные направления танца в России были под запретом. Как всегда в России, интеграция в мировой процесс развития хореографического искусства протекает своим, особенным путем. И касается это, прежде всего, именно современных направлений танца, поскольку в области классического балета мы уже давно лидируем и наоборот, западное хореографическое искусство равняется на российские традиции. Хотелось бы остановиться на некоторых проблемах развития современного танца в России.

Проблема 1. Нет определения — что есть современный танец. В России до сих пор не принят общемировой стандарт определения понятия «современный танец», который часто подменяется социальным танцем. На данный момент, к сожалению, ничего с этой терминологической путаницей сделать

нельзя, можно только признать официально два термина: «современный танец» (как социальный) и «модерн» (как современный сценический танец в мировом понимании). На бытовом уровне «современный танец» — это танец настоящего времени, однако мы четко можем разделить его на две большие группы: танец сценический (хореографическое искусство) и танец социальный (бытовой), то есть танец как культурный феномен, составляющий единое целое с бытовой жизнью нашего общества. Этот дуализм приводит к тому, что бытовой танец часто подменяется танцем сценическим, и наоборот. Безусловно, эти направления влияли и продолжают влиять друг на друга: бытовой танец заимствует то, что появляется на сценических подмостках, и, наоборот, сценический танец чутко реагирует на появление новых, модных направлений социального танца. Многие хореографы стали известны и популярны благодаря тому, что в своей сценической хореографии использовали лексику и манеру исполнения бытовых популярных танцев того или иного времени.





Необходимо рассматривать стилевые особенности современного танца с двух сторон: как со стороны искусства хореографии (профессионального или любительского), то есть как сценический танец, и с точки зрения социального, или бытового танца, который также попадает под это определение — «современный танец».

Особенностью развития современного сценического танца в России, в силу определенных политических условий, является отсутствие исторического опыта как в воспитании танцоров и хореографов, так и в восприятии зрителей. Танец модерн развивался на протяжении ста лет, постмодерн (contemporary) развивается уже более пятидесяти лет. Россия только пытается влиться в этот процесс. Именно поэтому спектакли современных российских хореографов С. Пепеляева, Е. Панфилова, О. Пона, О. Бавдилович, Т. Багановой и других часто сталкиваются с непониманием и неприятием российской публики, хотя с восторгом воспринимаются западной. В настоящий момент складывается парадоксальная ситуация, когда танцоры и хореографы в силу потребности времени готовы принять новый язык и эстетическое кредо современного танца, но в силу отсутствия информации и системы подготовки исполнителей и хореографов не знают, как это сделать. Хочется привести высказывание известного теоретика и практика танцтерапии А. Гирсона о сегодняшнем положении современного танца в России: «Если считать, что танец — это язык (текст), то большая часть того, что происходит на современной танцевальной сцене (по крайней мере, считающей себя таковой) — это попытка говорить на чужом языке, когда тебя очаровывает само звучание доселе незнакомых звуков, но соединяешь ты их по законам известного тебе языка. Многие группы современного танца используют лексику contemporary, модерна, контактного партнеринга, но используют практически в готовом виде» [3].

Проблема 2. Современный танец в России не имеет никакой поддержки государ-

ственных структур. Вспомним, что когда postmodern dance пришел во Францию, благодаря усилиям правительства было открыто 14(!) национальных центров современного танца по всей Франции с собственными помещениями, штатами преподавателей, концертными площадками. И это позволило в кратчайшие сроки, практически за 10 лет, воспитать известных теперь во всем мире молодых хореографов, таких как Р. Шопино, М. Марэн, О. Дюбок, К. Сапорта, М. Монье, А. Прельжокаж, Ф. Декуфле и мн. др. Такая же история произошла и в Англии, где был открыт знаменитый на весь мир центр современного танца «Penta», который занимается обучением, продюсированием молодых хореографов и танцоров, предоставляет экспериментальные площадки, проводит фестивали и конкурсы.

В России сложилась ситуация, когда новые направления танца развиваются вне стен официального искусства и в большей степени благодаря усилиям зарубежных культурных центров, фондов и организаций. Это позволило включить определенный круг российских танцовщиков и хореографов (очень часто не получивших специального хореографического образования) в мировой процесс развития современного танца, установить профессиональные контакты между русскими и зарубежными специалистами. «В конце концов, и в нашем современном танце идеи растут быстрее, чем “ноги”. А новых и новых хореографов порождает отнюдь не академическая среда. И в России современный танец легко адаптирует самые нетрадиционные пространства — от драматического до циркового. И легко находит контакт с новой литературой, музыкой или живописью. Не говоря уже о драме, из которой наш современный танец, собственно, и вырос. С драматическими актерами начала “русский модерн” Алла Сигалова. От разрушения навыков драматических актеров к новой телесной выразительности шел Геннадий Абрамов в своем “Классе экспрессивной пластики”. Драматический режиссер Саша Пепеляев начал соединять движение и





литературные тексты, играя на двусмысленности того и другого в зависимости от предложенного контекста. К тому же маленькие труппы мобильны и легко перемещаются по свету. Сегодня их уже трудно упрекнуть в недостатке образования. Они быстро учатся, в том числе и классике. В некоторых провинциальных городах труппы современного танца в профессиональном отношении иногда даже превосходят уровень академических театров, вынужденных довольствоваться не лучшими выпускниками хореографических училищ. Правда, у российского танца есть одна, абсолютно национальная особенность — нелюбовь к голой абстракции и потребность литературно оправдать каждое телодвижение» [2, с. 28].

В последние годы в России складывается совершенно парадоксальная ситуация с современным танцем, которую отличают следующие признаки:

1. Современный танец развивается и на любительском, и на профессиональном уровне, однако часто современный танец как сценическое направление подменяется «клубным» или эстрадным танцем. Таким образом, можно сказать, что сценические направления современного танца — джаз-танец, танец модерн и контемпорари не очень знакомы широкому зрителю, который ассоциирует термин «современный танец» с клипами MTV.

2. Как всегда, в России все смешалось в одну кучу. В силу отсутствия опыта и информации джазовый танец смешивают с модерном и называют это «джаз-модерн», хотя такого термина не существует нигде в мире. Хип-хоп благодаря популярности в мире шоу-бизнеса считается эталоном эстрадного танца, а известная шоу-группа «Тодес» — олицетворением современного сценического танца.

3. Сохраняется значительный разрыв и в зрительской востребованности: множество шоу-групп, танцующих хип-хоп и эстрадный танец, пользуются большим спросом на концертных площадках, на ТВ, корпоративных вечеринках, в клубах и других развлекатель-

ных заведениях, что дает возможность танцовщикам достаточно безбедно существовать в наше непростое время. В то же время эстетствующие группы, создающие высокохудожественные и концептуальные произведения сценической хореографии, бедствуют и распадаются именно из-за отсутствия материальной базы.

Однако в последние годы современный танец наконец-то вышел из подполья, куда был загнан политикой полного игнорирования со стороны государственных и прочих официальных структур.

Новый танец в России имеет явно нестолличное происхождение. Маленькие труппы возникают чаще всего не там, где естественно сильны академические традиции. Именно русская провинция послужила сценической площадкой для становления нового танца: центрами российского contemporary dance стали Пермь и Екатеринбург, Волгоград и Челябинск, Новосибирск и Владивосток, Саранск и Ярославль. Появилось несколько профессиональных трупп, постоянные упреки в дилетантизме и самодеяльности теряют свою актуальность. Все эти годы русские танцоры и хореографы много учились, используя малейшую возможность. Мастер-классы, летние школы, зарубежные выезды и тренинги приглашенных западных педагогов сделали свое дело, и сегодня мы имеем и хорошо обученных танцовщиков, и, главное, по-разному мыслящих хореографов.

«Новое дитя отечественной культуры наконец-то перестает быть пасынком официальных структур и получает некоторые подтверждения своей легитимности. На столичных сценах теперь с успехом выступают те, кого еще совсем недавно презрительно именовали провинциальной самодеятельностью. Некоторые театры получают поддержку муниципальных властей и даже государственный статус. Кажется, что в XXI век Россия перешла, частично заплатив долги перед современным искусством. Но все же до того момента, когда в отношении танца возникнет осознанная государственная политика, еще далеко. Поэтому фестивали, как и прежде, —



главные опорные точки в жизни российского contemporary dance. Они восполняют пробелы в образовании, устраняют дефицит информации и полноценного общения, помогают расставить приоритеты и ощутить себя частью мирового танцевального сообщества» [1].

Проблема 3. Противоречие между характером мышления балетмейстера в классической и современной хореографии. Возникновение новых направлений танца привело в XX веке к появлению целого спектра выразительных возможностей хореографа. Каждая танцевальная система обладает собственной эстетикой и, следовательно, собственным танцевальным языком, с помощью которого хореограф создает произведение искусства. Естественно, что мышление хореографа меняется, и в зависимости от восприятия определенной эстетики того или иного хореографического направления, и в зависимости от выразительных средств, которыми он пользуется. Обращаясь к стилистическим особенностям современного танца, которые определяют основные принципы художественно-творческого мышления балетмейстера, мы можем сказать, что:

- настоящий хореограф создает свои законы сценического воплощения. Он не стремится нарушить правила и стереотипы, как это было в эпоху зарождения танца модерн, он просто создает свои законы, которые могут не совпадать с общепринятыми штампами;

- танцевальная идея (замысел) в современном танце не может быть выражена в словах (либретто). Точнее, слова не могут ее исчерпать. Здесь адекватный перевод с одного языка на другой невозможен и, более того, не нужен;

- сложность в восприятии и ассоциативность современного танца связаны со сложностью художественного языка, на котором говорит и который творит художник;

- понимание современного танца — это всегда индивидуальное мнение, множественность восприятий, сотворчество, сопереживание и соосмысление.

Современный танец — это искусство, ко-

торое является принципиально авторским, индивидуальным. Оно принадлежит к той сфере искусства, которая отвергает наличие каких-либо эталонов, образцов, стандартов и моделей и делает ставку на индивидуальность автора, который создает свой собственный автономный художественный мир. Современный танец не ставит понятие идеала и признанных канонов телесной красоты во главу угла, скорее, стремится к точному регистрированию современного состояния мира — и человека в нем. Современный танец не рассказывает связных и понятных историй и является, скорее, выражением ощущений и опыта, пережитого хореографом. Логика развития, драматургия современного танцспектакля не определяется жизнеподобной и внятной фабулой, его структура больше похожа на череду метафор и образов. Кроме того, хореограф пользуется для выражения своей художественной концепции всеми средствами художественной выразительности — танца, театра, пения, декламации и живой речи, бытовых поступков, вторжения медиа. Современный танец стремится к нарушению художественных границ, декларирует свою непричастность к классическим законам театрального действия. Принципиальным стал отказ от исполнительства, виртуозности и ограниченности танца рамками эстетических и моральных норм. Главенствуют спонтанность, существование в режиме «здесь и сейчас», постоянный эксперимент с движением, работа в несценической среде, растворение художественных форм танца в различного рода действиях, перформансах. Современный танец ставит во главу угла человеческое тело, его способность взаимодействовать с окружающей средой, реагировать на нее, вырабатывать образы и понятия, продуцировать их вовне — то, что называется феноменологией танца. Современный танец — это не что-то единое, цельное и непреходящее, он многолик, разнообразен и находится в процессе постоянного поиска. Его более чем столетняя история накопила множество самых разных подходов, стилей и техник.





В одном из интервью известный российский режиссер-балетмейстер Г. Абрамов на вопрос: «Есть ли в современном танце школы, подобные классической школе?», ответил: «Есть, но чаще всего это методика отдельных стилей. В современном танце нет понятия общего стиля, как в классическом танце. Нет границ. И вообще нет определения современного танца. Нужно понять лишь одно — под термином “современный танец” понимают танец, не ограниченный условиями».

«В танце, как и в других видах искусства, более не существует определенного послания. Поэтому хореографический текст может строиться как из разнородной лексики, так и устоявшейся, но грубо интерпретируемой, ибо смысл танца не в “чистоте” формы, а в некой универсально неоднозначно понимаемой идее. Не секрет, что сейчас наибольшее место в танце занимает экзистенциальная и психологическая тематика. Однако танец постмодерна скрывает более глубокий подтекст, так как уходит от традиционной позиции. Неопределенность и изменчивость темы, сюжета и смысла, отсутствие главного героя — вот что определяет стиль современной хореографии» [4].

Проблема 4. Процесс обучения в области современного танца. В 2010 году современный танец наконец-то получил свою легитимность на государственном уровне в стандартах ФГОС третьего поколения. В направлении подготовки «Хореографическое искусство» появился профиль — «Педагог современного танца», в направлении подготовки «Хореографическое исполнительство» — профили: «Артист-танцовщик ансамбля современного танца» и «Артист-танцовщик ансамбля эстрадного танца». В стандарте СПО «Искусство танца (по видам)» появились профили «Артист ансамбля современного танца» и «Артист ансамбля бального танца». С одной стороны — чудо свершилось, и современный танец признан в качестве равного партнера в сфере хореографического искусства, наряду с искусством балета и народно-сценическим танцем, с другой сто-

роны — возник целый ряд проблем при реализации этих стандартов на практике.

Головные вузы — балетмейстерский факультет РАТИ (ГИТИС) и Санкт-Петербургская консерватория — от современного танца полностью устранились. В хореографических училищах современные направления танца (в основном джаз, изредка модерн) преподаются только в старших классах как факультатив. Редкое исключение — Академия русского балета им. А.Я. Вагановой. В ней с 4 класса начинается обучение техникам танца модерн, которое продолжается до выпуска. В основном педагогов и хореографов для современного танца готовят академии и университеты культуры и искусств, которые в силу их профессиональной направленности готовят кадры для любительского искусства. В настоящее время существует некая двойственность целей в процессе профессионального обучения студентов-хореографов именно в подобных образовательных учреждениях — для профессионального или для любительского искусства. Эта двойственность целей накладывает отпечаток на весь процесс обучения. Основной причиной этого является то, что обучение в области хореографического искусства неравномерно распределилось на два стандарта — «Народная художественная культура» и «Хореографическое искусство», хотя, к примеру, музыкальное искусство из стандарта «НХК» полностью исключено. В настоящий момент существует дублирование специальностей, и автор статьи считает, что такое положение порождает большое число проблем в обучении.

Хореографическое искусство — это все-таки искусство! Да, разного уровня, разных целей и задач, но у балетмейстера-постановщика известной танцевальной компании, создающего спектакль, и у руководителя детского хореографического коллектива, который ставит номер для детей 6—7-ми лет — процесс творчества происходит совершенно одинаково. Да, разнятся цели (воспитательные или художественные), отличаются педагогические приемы





работы с исполнителями и сроки, но суть постановочной работы остается неизменной. Хореографическое искусство — будь оно любительским или профессиональным — это все-таки является искусством. Да, различается качество исполнения и профессиональная подготовка, несколько отличается педагогическая работа с профессиональным и любительским коллективом, но это небольшие различия, которым можно обучить несколькими дополнительными предметами. Почему эту простую истину не понимают в Министерстве культуры — автору статьи неизвестно.

В этом вопросе лучше обратиться к практике учебных заведений европейских стран, где к области народно-художественной культуры относится фольклорный и обрядовый танец. Это не искусство танца, это, если можно так можно выразиться, — «корни», национальная идентичность. Безусловно, специалистов в этой области необходимо готовить, чтобы сохранять традиции в области народного танца, но к искусству сценического танца это не имеет никакого отношения.

Особая проблема обучения хореографов в современном танце — это догматичность в выборе стиливых приоритетов. В настоящее время в системе профессионального обучения главенствуют исторически сложившиеся в системе российского хореографического образования приоритеты классического и народного танцев, это накладывает определенный отпечаток на все содержание обучения. Западная методика профессионального обучения основывается на системе «авторских школ», «танцевальном плюрализме», который позволяет дать профессиональные навыки в различных направлениях танцевальных техник, стилей и школ. Основой профессионального воспитания в западных школах является «хореографический плюрализм» и свобода выбора хореографом стиля, школы, техники, направления танца, изучаемых для создания индивидуальной манеры творчества. И, как нам кажется, наиболее оптимальным путем создания творческой модели профессиональной под-

готовки балетмейстеров в современной хореографии является анализ достижений западных школ, которые развивают современные методики хореографического образования. К сожалению, за последние годы не было ни одного семинара или какого-либо обмена опытом, инициированного Министерством культуры именно в области образовательного процесса.

Не меньшее удивление вызывают и стандарты 3-го поколения для среднего специального образования. Во-первых, в действующем стандарте наконец-то произошло разделение по видам танца, и профессиональная подготовка для артистов балета, артистов ансамбля народного танца, ансамбля современного танца и бального танца — стала различной. Это — положительная сторона, и она соответствует реалиям и практике нашего вида искусства. Однако наряду с положительными моментами существует огромное количество замечаний, особенно в предлагаемых для изучения предметах для будущих артистов современного танца. Складывается ощущение, что разработчиками данного стандарта являлись люди совершенно незнакомые с педагогической практикой. В действующей редакции данный стандарт ни одно хореографическое училище или колледж не сможет реализовать в полной мере, ибо это невозможно. Второе существенное замечание — это появление педагогических компетенций. Теперь артисты любых танцевальных направлений имеют право преподавать. Правда, сфера преподавательской деятельности существенно ограничена — только системой дополнительного образования. Возникает закономерный вопрос: если могут преподавать лица, окончившие среднее специальное заведение в качестве артистов танцевального коллектива, то зачем учиться в колледжах, институтах и университетах? Мало этого, все предметы, связанные с педагогической деятельностью (методика, композиция, возрастная педагогика и анатомия), изучаются только на старших курсах, причем в таком мизерном объеме, что говорить о формировании полноценных педагогических компетенций невозможно.





Автор статьи умышленно не делает никаких выводов и не дает никаких рекомендаций. Есть констатация несуразностей, недоработок, с которыми столкнулись в учебной работе педагога-практика. Как решать эти проблемы и кто будет их решать — не в компетенции автора статьи. Однако мы обращаем внимание на то, что подобная неразбериха в специальностях, учебных планах и требованиях стан-

дартов приведет к снижению уровня профессиональной подготовки не только в системе высшей школы, но и на уровне среднего специального образования. И вместо подготовки высококлассных, компетентных, конкурентоспособных профессионалов, мы будем выпускать слабо подготовленных специалистов, которые не смогут конкурировать на рынке труда.

Примечания

1. Барыкина, Л. Contemporary dance по-русски <http://www.arteria.ru/tanz_theater/barykina.htm> [Электронный ресурс] / Л. Барыкина. — Режим доступа: http://www.arteria.ru/tanz_theater/barykina.htm
2. Гердт, О. Территория возможностей / О. Гердт // В движении. Институт театра Нидерландов. — Москва, 1999.
3. Гиршон, А. Современный танец как вид искусства / А. Гиршон // Танцевальный Клондайк. 2003. — № 3.
4. Кондратенко, Ю. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна / Ю. Кондратенко // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : [материалы международной конференции]. — Волгоград, 1999. — С. 16.

*

УЧАСТИЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ДВОРА В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА (1859—1917). ЧАСТЬ 2¹

УДК 78.03

Т. Ю. Зима

Московский государственный университет культуры и искусств

В статье исследуется процесс становления российской образовательно-просветительской системы Российской империи 2-й половины XIX — начала XX века, где одну из ключевых ролей играли представители Императорского Двора. На протяжении советского периода истории России это важное положение сознательно замалчивалось, хотя всё социалистическое строительство музыкального дела в СССР фактически базировалось на дореволюционном фундаменте.

Ключевые слова: музыкальная культура России, ИРМО, профессиональное музыкальное образование, просветительство, российский Императорский Двор, великие князья и княгини, рубеж XIX—XX веков.

This article examines the process of the development of Russian education and educational system of the Russian Empire, the 2nd half XIX and early twentieth century, where one of the key roles played by the imperial court. During the Soviet period of Russian history is an important position deliberately suppressed, though the building of socialism in the USSR in fact, based on the pre-revolutionary foundation.

Keywords: musical culture of Russia, IRMO, professional music education, enlightenment, the Russian Imperial Court, Grand Duke and Duchess, the line I-twentieth centuries.

¹ Первая часть статьи «Участие Императорского Двора в становлении и развитии Русского музыкального общества (1859—1917)» была опубликована в № 1(51) за 2013 год, С. 244—249.

