

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2021.38.25.008

Современный танец и его код в диалоге культур и традиций**Жаворонков Дмитрий Викторович**

Аспирант,

Крымский университет культуры искусств и туризма,
295017, Российская Федерация, Симферополь, ул. Киевская, 39;
e-mail: zhavoronkov_dmit@mail.ru**Аннотация**

Предметом исследования являются культурологические источники влияния хореографического искусства США и его традиций на формирование культурного кода современного танца Западной Европы. Акцент поставлен на актуальности диалога культур и творческих контактов женщин-балетмейстеров разных стран. Новизной статьи является констатация факта, что с начала 70-х гг. XX ст. в США, Британии, Германии, Австралии, Дании, Швеции, Франции активизировалась деятельность хореографов, избравших для себя чисто феминистские предпочтения и усиливающих феминистский бум в сфере визуальных искусств. В экспериментах европейских хореографов-женщин очень ощутимо влияние американского кода танца. Отмечено, что во второй половине XX – начале XXI веков создается новая социокультурная реальность, растет интерес к национальным и зарубежным культурным ценностям. Современная хореография и ее культурный код развиваются по двум направлениям: совершенствуются формы классического балета и одновременно утверждается язык новейшего танца. Неисследованной в статье остается лингвистическая перспектива и то, как она соотносится с танцем, как с видом искусства. Все, что можно почувствовать, может погрузиться в забвение, стимулирует совершить открытие – танец.

Для цитирования в научных исследованиях

Жаворонков Д.В. Современный танец и его код в диалоге культур и традиций // Культура и цивилизация. 2021. Том 11. № 6А. С. 72-80. DOI: 10.34670/AR.2021.38.25.008

Ключевые слова

Хореография, культурный код, ритмопластика, танец модерн, экспрессивный танец, перфоманс, дунканизм, эстрадный танец.

Введение

Во второй половине XX ст. стилистические приемы модерн танца в определенной степени себя исчерпали по всему миру. Это было связано, прежде всего, с возникновением новой танцевальной лексики как кода, отражающего тенденции молодежной субкультуры. При родстве определенных тенденций танцевальное искусство России, Западной Европы и США развивалось разными путями. Каждый из них имел четко очерченные стилевые признаки, о чем свидетельствуют практические образцы и что отражено в трудах современных исследователей О. Гердт (Россия), Б. Персон (Швеция), Ф. Спаршотт (США). Формы своеобразных работ и их существование на фундаментальном уровне обязаны, прежде всего, артистическим предшественникам из американского Театра танца «Judson».

«Танец, – по определению философа и культуролога М.С. Кагана, – как и любой другой вид искусства, – зеркало, в которое культура заглядывает, узнавая в нем себя и <...> вместе с собой <...> отражен мир» [Каган, 1972]. А также это способ художественного пластического осмысления телесных метаморфоз, происходящих с человеком в современной культуре. «Именно посредством танца удается передать состояние, для которого еще не придумали слова. И в этом смысле танец в культуре XX ст. становится важным транслятором новых ощущений, чувств, мыслей и значений» [там же, 16].

Согласно классификации, предложенной М.С. Каганом, «танец принадлежит к мусочным искусствам, т.е. использующим для своей реализации средства, свойственные самому человеку» [там же, 18]. Язык танца основывается на «чистом» человеческом материале, хотя можно использовать и дополнительные средства выражения – например, специальные костюмы или определенные атрибуты, необходимые для объяснения сюжета определенного танца. Во многом это определяет специфику кода современного танца: его основой является выразительные возможности человеческого тела. Безусловно, «выразительность телодвижений – один из основных элементов танцевального искусства, поэтому так часто танец определяют как «музыку» тела» [Кондратенко, 2010].

В течение многих десятилетий коды-образцы, как классического балета, так и танца модерн ограничивали участие тела в движениях, не соответствовавших установившимся моделям танца. Первенство телесной ориентации подвергалось сомнению, тогда как исполнители экспериментировали с новыми видами нетанцевальных движений. Сомнительным было и подчинение тела желаемым хореографическим формам.

Для многих женщин театральные танец любого вида стал подозрительным, поскольку танец – искусство чистого физического присутствия, в котором женщины больше всего отождествляются с собственными телами. Женщины, ведущие в танце постмодерн, стремились продемонстрировать, что у них присутствует не только тело, но и разум. Это частично объясняет ведущую роль разговорного языка в танце постмодерн и его код-концепцию как средства решения проблем.

С начала 70-х гг. XX ст. в США, Британии, Германии, Австралии, Дании, Швеции, Франции активизировалась деятельность хореографов, избравших для себя чисто феминистские предпочтения и усиливающих феминистский бум в сфере визуальных искусств. В экспериментах европейских хореографов-женщин очень ощутимо влияние американского кода танца.

Среди выдающихся лиц в сфере танца выделяются: Кароль Армитаж, работавшая с М. Каннингхемом, но ушедшая от него, чтобы реализовать собственные амбициозные планы и

экспансивные стратегии танца; Эва Лилья, внешне (как и стилистика некоторых своих композиций) очень похожа на Пину Бауш. Но, по сути, она повторяет опыты американских постмодернистов конца XX ст., в частности, Триши Браун.

Диалог в американском и европейском вариантах постмодернистского поиска кода танца

Многие балетмейстеры – исполнители стран Западной Европы сейчас используют в своих композициях тело как предмет исследования, используя движения, танец и слово (в том числе собственные стихи).

Родство поиска женщин-балетмейстеров США и Западной Европы подтверждает творчество Кароль Армитаж (1954 г.), которое родилась в Мэдисоне, штат Висконсин (США). Она училась в Школе искусств штата Северная Каролина, Университет штата Юта (1971-1972 гг.), школе Американского балета. В начале профессиональной карьеры Кароль Армитаж танцевала в кордебалете Большого театра в Женеве (1972-1975 гг.), однако никаких креативных сдвигов в ее творческом сознании тогда, очевидно, не происходило. К. Армитаж заявила о себе после года работы в труппе Мерса Каннингхема, в 1977 г. Тогда она с большим успехом выступила в дуэте с М. Каннингхэмом в композиции «Square game (Игры на площади)».

Хореографическим дебютом К. Армитаж стала в 1978 г. постановка «Ne» с участием группы «The The» в стиле панк года. В 1981 году К. Армитаж ушла из группы М. Каннингхэма, чтобы создать панкшоу для шести танцовщиков и пятерых музыкантов во главе с композителем Рисом Четхэмом. Эта двухчастная композиция получила название «Радикальный классицизм», что сказалось и на дизайне костюмов Чарльза Атласа (например, черные кожаные брюки и жесткие пачки). Высокий уровень громкости заставил администрацию маленького театра, где проходил показ, предлагать зрителям тампоны для ушей. Однако «чисто танцевальные новации К. Армитаж мало чем отличались от экспериментов М. Каннингхема» [International Dictionary of Modern Dance, 1998].

В период, кульминацией которого был 1985 г., возникла серия дуэтов под названием «- p = dH/dg», позже переименованных в «Дуэты Ватто». К. Армитаж выступала здесь вместе с бывшим танцовщиком М. Каннингхэмом (ранее участником труппы), используя пуантовую технику. В то время комиссия из Гранд Опера во главе с руководителем балетной труппы Р. Нуреевым решила создать в академической труппе театра экспериментальную секцию.

Таким образом, с К. Армитажом работала в будущем знаменитая французская балерина Сильвия Гилем, которая тогда завершала обучение хореографии. Вторая половина 1980-х гг. характерна сотрудничеством К. Армитаж с американским постмодернистским и неоэкспрессионистским художником Дэвидом Селли. Вместе они создали легендарный спектакль «Mollino Room (Комнаты Моллини)» с участием М. Барышникова, премьера которого состоялась на сцене оперного театра Вашингтона, а затем была показана в Кеннеди – Центре (Колумбия) и Метрополитен опера в Нью-Йорке. Композиция, где, кроме основного танцовщика, выступали колодуэты и дополнительный ансамбль, вызвала противоположные отзывы вплоть до обвинений в претенциозности и культурном мошенничестве (критик Клив Барнс в газете Нью-Йорк Пост).

Очевидно, недовольство критиков было вызвано такими эклектическими сопоставлениями, как серьезная музыка П. Гиндемита и рутинные приемы комедийных актеров Николс и Мэй. Костюмы и оформление Д. Селли были намеренно несуразными, что подчеркивало остроумие

хореографического рисунка К. Армитаж. Опыт создания таких откровенно провокативных представлений К. Армитаж продолжила после организации собственной труппы в 1986 г. Ее следующая композиция в 3 действиях *Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler* (Елизаветинский стиль позднего Альберта Эйлера)» была построена аналогично эклектике «Комнате Моллини».

В последующий период К. Армитаж приглашала к сотрудничеству талантливых исполнителей, среди которых особенно выделяется Джефф Кунс. И хотя дизайн Д. Селли иногда доминировал в спектакле, бесспорно, что К. Армитаж овладела режиссерским искусством настолько, что это оказалось индивидуальным признаком ее постановок. Это стало особенно заметным в начале 1990-х гг., когда творческое содружество с Д. Селли приостановилось.

В то же время, интересы К. Армитаж склоняются к кинематографу. Она начинает также ставить танцы для шоу таких выдающихся представителей шоу-бизнеса, как Дивиналс (Тина и Бренди), Милли Ванилли (Ф. Морван и Р. Пилатус), Мадонна и Майкл Джексон. Это повлияло на дальнейший стиль К. Армитаж как хореографа и ее новые европейские постановки, которые сочетали элементы «школьной», традиционной хореографии с дерзостью постановочных приемов и оформления.

После создания в 1992 г. собственного кинофильма «*Hall of Mirrors* (Зеркальный холл)» К. Армитаж приняла участие в первом кинематографическом проекте Д. Селли «*Search and destroy* (Найти и уничтожить)», 1994. Название было заимствовано из словаря военной терминологии, что, в свою очередь, соответствует философским наставлениям самой К. Армитаж. Армитаж: артистическое дело заключается в непрерывном движении вперед. Она сводит к нулю танцевальную культуру.

После длительной работы с немецкими, швейцарскими и французскими труппами в 1996 г. К. Армитаж назначен артдиректором *Maggio Danza* во Флоренции. Здесь она продолжила свою театральную деятельность, подкрепленную сотрудничеством с такими известными дизайнерами, как Дж. Ивор. В 1977 г. она поставила танцы в «Аполлоне и Дафне» Г. Ф. Генделя, «трансформируя аллегорические символы оригинала в современные образы».

Трансакции между американскими и европейскими поисками балетмейстеров-постмодернистов хорошо прослеживаются на примере шведской хореографической школы, в которую входят профессор Высшей балетной школы Стокгольма и художественный руководитель компании *E. L. D. Эва Лилья (Efva Lilja Dance Company)*.

Для нее не актуальна формула «здесь и сейчас», поскольку ее мир сконструирован из кусочков сознательного и бессознательного, реального и вымышленного, прошлого и будущего. *E. L. D.* состоит из шести танцовщиков, но, когда в труппе была вакансия, на свободное место бывает конкурс 80-90 человек, ««дополнительные» артисты привлекаются к работе над определенным проектом, требующим большого количества людей, после реализации которого они снова возвращаются в свои труппы».

Труппа Э. Лилья дважды гастролировала в Москве и имела благоприятную прессу, хотя к подобным акциям наши критики часто относятся с предупреждением. Недавно она написала и опубликовала свою вторую книгу «Танец к лучшему и худшему», такую же рефлексивную и грустную, как первая – «Слова танца», но больше открывающая занавес ее болезненных поисков самовыражения.

Э. Лилья, как представительница танца постмодерн в Америке и Европе, не принимает традиционных сценических площадок, предоставляя предпочтение то небольшим замкнутым пространствам (прозрачные пеналы, по стенкам которых стекает подкрашенная вода), то флотилии

плотов тянет по каналу буксир. Она не только лишает ступни своих танцовщиков привычной земной тверди, заставляя их «буксовать» в черноземе или шлепанию по воде, но часто им приходится передвигаться вертикальными плоскостями движения.

В одном из самых популярных и оригинальных стокгольмских музеев «Vasamuseet», где высится гигантское, поднято со дна морское судно, исполнители, как альпинисты, цирковые артисты или, если угодно, пауки, спускаются на канатах вдоль борта корабля. Перформанс завораживает недюжинной свободой движения и необычной ритмикой, не говоря уже о масштабах зрелища. Но главное, оказывается, не во внешних его атрибутах.

В композициях Э. Лильи, снятых на видео в разных местах современного супермаркета к арктическим льдам, – чувствуется ностальгия за прошлым, особенно когда выполняют их пожилые люди (ныне подобное можно увидеть у П. Бауша, И. Килиана, М. Эка). Э. Лилья также часто использует кинематографический опыт другого большого шведа Ингмара Бергмана.

Как профессор хореографии, Э. Лилья работает над интересным проектом, целью которого является изучение влияния танца на процесс старения. В «Городе Евы» – первом спектакле, показанном во время нынешних гастролей, рядом с молодыми артистами участвуют танцовщики, уже отметившие свое шестидесятилетие. Среди них находился и ректор балетного училища Швеции Кари Сильван. А также в прошлом известная работавшая также балерина с Ингмаром Бергманом как актриса.

«Город Евы», задачей которого хореограф назвал «создание предпосылок для того, чтобы поставить танец во внесценический контекст» [Persson, 2003], артисты выполняли на трех разных площадках, расположенных в атриуме театра. Зрители имели возможность свободно передвигаться между ними и самостоятельно выбирать ракурс, чтобы наблюдать за тем, что происходит.

Сценограф Бенгт Ларссон построил в атриуме три постройки, которые являются полноценными сценическими пространствами и отражают три этапа взаимоотношений между мужчиной и женщиной. «Город Евы» – «реалистическая, красивая и немного пугающая сказка о любви – от ее рождения до смерти, решенная иногда скупыми, но очень выразительными хореографическими средствами» [там же].

Хореограф Э. Лилья – утонченный и чувствительный теоретик танца, особенно собственного. Она создала оригинальную систему внутреннего строения хореографических композиций, основой которой является поиск в сфере подсознательного. Движения, которое еще не открыли, – не существует. Человеческое тело тщательно изучили с кинетической, медицинской, социальной, антропологической перспектив, то есть с разных точек зрения.

Неисследованной остается неисчерпаемая лингвистическая перспектива и то, как она соотносится с танцем, как с видом искусства. Тонкая оболочка тела сохраняет в себе неисчерпаемую энергию и множество возможностей. Все, что можно почувствовать, может погрузиться в забвение или стимулирует совершить открытие – танец.

Телесность как компонент кода танцевальной выразительности

Именно человек придает танцу его особое значение. Во встрече с тобой танец приходит в жизнь, он есть способ видеть реальность. Мы формируем идентичность, осознавая свою культурную принадлежность. В этом смысле мы все находимся в движении. Субъективному опыту выделено свое место. Наши личные воспоминания и опыт – единственный инструмент понимания того, что происходит вокруг нас – это касается и жизни, и искусства. Встречаясь с

танцем, мы находим простор для всех наших отличий. Танец, как тень, отвергнут нашими бессознательными и инстинктивными действиями.

Человек не придумывает тему танца. Это отображение происходящего в данный момент, способ относиться к работе как к вновь открытому контексту. Это помогает нам выдерживать одиночество. Таким образом, у нас возникает пространство для того, что невозможно описать словами. Это то, что делает видимыми пульсацию и ритм жизни. Танец наполнен возможностями, о которых мы даже не мечтали. Нам необходимо дать пространство для иррационального, чтобы встретиться с живущими у нас запросами. «Для меня такое пространство дает искусство. Здесь у нас есть место для того, чтобы мечтать и стремиться, для того чтобы делать открытия о себе и задавать вопросы, для того чтобы узнавать о себе и формировать идентичность» [Lilja Efva, www].

«Искусство, по мнению Э. Лилья – это место, где иррациональное может оказаться, и только мы можем создать для него пространство. В отличие от слов, движение нельзя проконтролировать и отрегулировать.

Алфавит движений не существует из-за их бесконечного множества. Некоторым вещам невозможно дать определение, сделать их понятными, объяснить. В танце тела необходимо пространство, небесный свод. Если мы прислушиваемся, мы услышим ритм, музыкальность движений. И все же я считаю, что мой танец больше говорит, чем поет. Иногда мне кажется, что тело – это такое удивительное место для того, чтобы скрывать разные воспоминания и опыты. В процессе творчества мы делаем свое общедоступным.

Показываем свою уязвимость и, сбросив старую кожу, оказываемся «обнаженными». Это особенно болезненный процесс, в котором велик риск падения. «Я балансирую на границе, где, с одной стороны, масса безопасных факторов (общепринятая «правда», нормы поведения), в то же время как на другом – бездонная тьма. Я все равно боюсь того и другого. Я ищу лингвистическое измерение движения, отвергаю и примеряю свои выборы к контексту» [там же].

Человеческую способность творить Э. Лилья рассматривает как основу любого вида развития. Вот почему мы должны создать пространство для креативности. Если культура есть форма, которая определяет нашу социальную жизнь, то искусство живет для взаимного понимания. Мы можем раскодировать состояние культуры, если будем выражать себя творчески. Что происходит, когда мое тело встречается с окружающим? Мне кажется, я знаю, и я стараюсь найти форму не только для внутреннего пространства, но и для внешнего. Тело преходящее. В таком случае правильнее подготовить его для чего-то другого... Танец становится инструментом, делающим что-то видимым или дорогой к пониманию происходящего. В работе, возможно, я могу понять какую-то часть того, чего не понимаю. Я хочу увидеть то, что там можно увидеть. Вместе с теми, кто заразился моим желанием или просто принял его за свое, я буду продолжать искать танец» [там же].

Шведская исследовательница современного танца Б. Персон считает, что, когда Э. Лилья, как и другие постмодернисты, «вовлекает в исполнение собственных композиций танцовщиков с определенными индивидуальностями, это имеет значение при общении со зрителями (определенный возраст, особенности опыта и судьбы)» [Persson, 2003]. Это же касается и других экспериментаторов в области пластики танца, таких как шведский балетмейстер финского происхождения Вирпи Пахкинен, которую иногда называют «скульптором танца», «Каллиграфом движения» [там же].

Она изучала музыку в Хельсинкском консерватории, а с 1990 г. окончила Высший колледж

танца в Стокгольме. Со времен своего первого сольного выступления (1993 г.) В. Пахкинен считает опыт создания танца чувственным и непосредственным относительно «материала», из которого «вылепляются» хореографические образы, то есть человеческого тела. Поэтому она ставит рядом пластику тела и боди-арт (bodyart), искусство тела, предусматривающее «акции» с демонстрацией обнаженной или полуобнаженной натуры как объекта визажа, татуажа и так далее.

Однако, в отличие от боди-арта, В. Пахкинен в своих сольных танцах использует динамику тела в ее визуальном аспекте, подкрепляя движение возбуждающей музыкой, причудливыми костюмами (Х. Торсел) и ярким световым оформлением (Дж. Зетсман, Э. Видерсхайм-Паул). Это сказывается в сольном танце, который получил название «Молитва за того, чьи дрожащие руки становятся спокойными» (2001). В ярко-красном костюме, напоминающем одежду каратистов, В. Пахкинен с навальной агрессивностью осуществляет эволюции, подобные движениям боевых искусств и цирковой акробатике. Ее танец одновременно напоминает шаманский ритуал и свидетельствует об осведомленности касательно искусства танца будто, японских и индийских традиционных ритуалов.

В конце XX ст. исчезновение разногласий между мужским и женским исполнением оказалось в хореографии обоих полов. М. Каннингхэм и некоторые поздние хореографы-постмодернисты часто создавали работы, в которых мужчины и женщины двигались одинаково, одновременно как контактная импровизация, внедренная С. Пэкстоном в 1970 г., позволила женщинам открыть активные (и традиционно мужские) функции в поддержках. Некоторые недавние работы исследуют проблемы половой политики, например «Жизель» Дж. Лэнсли, созданная в Лондоне в 1981 г., а также репертуар групп «DV8», «Urban Bush Women (Женщины Урбана Буша)».

«В последние годы стало обычным для современного танца и некоторой части классического балета свободнее отражать социальные отношения, разногласия половых и гендерных характеристик, их знаковых особенностей с помощью движений» [Портнова, 2008]. Например, творчество Гуниллы Вит (Швеция) является одним из примеров нарушения жанровых границ оживленно обсуждаемого танца и театра в искусствоведении Швеции и всей Европы и в то же время являются элементом феминистских интересов – в одной из ее композиций человек, лежащий на полу, олицетворяет пассивность и ожидание, а женщина, наоборот, энергию и инициативу. Противоположная знаковость поведения создавала абсурдность ситуации и юмористические краски в их воспроизведении.

Итальянка по происхождению Кристина Каприоли, плодотворно работающая в Швеции, также демонстрирует изменчивость и разнообразие художественных взглядов на тело, содержащее неисчерпаемые пластические возможности. Маргарет Осберг училась в Нью-Йорке в бурный период начала 1960-х гг., когда зарождался постмодернистский балет, а Лена Джозефсон – во Франции, где новый танец обуславливался бурным и плодотворным развитием (К. Сапорта, М. Марин, К. Карлсон, Р. Шопино) параллельных течений в ведущих «танцевальных» странах Европы. Танцевальным «матриархатом» называют в Швеции плодотворный период творчества Б. Кульберг во время основания возглавляемого ею «Кульберг-балета» – коллектива, предоставившего питание креативному творчеству выдающегося балетмейстера М. Эка.

В этой, преимущественно женской, материальной и художественной форме необходимо оглянуться назад на историю женского тела и разных способов его использования в художественных формах. В содержании постмодерна это означает создание работ, где тело

воспроизводит психологические травмы, злоупотребления, рабские унижения. Признаки постмодерна часто запутаны и недостаточны, чтобы точно описать сложность современного хореографического процесса, потому что это связывает указанную практику с генеалогической родословной.

Заключение

Итак, балетмейстеры-феминистки эпохи постмодерна продолжают наступление на грань артистических возможностей, используя танец как политически мощный художественный инструмент. Танцу, рассматриваемому как сложный и многогранный феномен, присущ социокультурный, социально-психологический и психологический статус в обществе. Он обладает возможностью использовать его как код в рамках социальной психологии, лечебной терапии и психотерапии.

Важно, что в танце, в отличие от области визуальных искусств, феминизм и постмодернизм развивались рядом и в тандеме, используя в процессе развития подобные инструменты и средства. Художественные трансакции модерного танца (США – Западная Европа) проявляют как существенные разногласия этого вида искусства на обоих континентах, так и подобные признаки, вызванные родством развития школ модерного танца.

Очевидно, что ни один из указанных образцов хореографии нельзя уменьшать просто на уровень феминистских измерений. Феминизм – один из многих факторов воздействия, выявленных и отраженных в данной работе. Но фактом остается то, что танец модерн и постмодерн, вероятно, единственные художественные коды, в которых буквально воплощены разные стадии феминистского сознания. В дальнейшем наблюдении развития современного хореографического кода необходимо понимание, каким образом он отражает потребности общества, как танец отвечает требованиям того, чтобы быть средой изменений.

Поскольку человеческое тело выполняет функцию одного из определяющих компонентов кода хореографического искусства, необходимо учитывать его роль в системе культуры. Распространено мнение, что организм человека, особенно его моторика, никоим образом не относится к явлениям культуры. Чаще рассматривают в рамках сферы «чистой» биологии, поэтому, в отличие от психических, нравственных, эстетических и других явлений духовного мира человека, которые являются социальными, не считают культурным явлением. И даже больше – в истории культуры физический аспект природы человека нередко оценивается отрицательно, тело воспринимается как «темница духа». Во многом это обусловлено онтологической противоречивостью сущности человека: как биологическое существо оно принадлежит к миру природы, а как существо, стремящееся к духовным свершениям, – миру культуры.

Библиография

1. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
2. Кондратенко Ю.А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Саранск, 2010. 36 с.
3. Портнова Т.В. Проблемы взаимодействия балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2008. 57 с.
4. International Dictionary of Modern Dance. Detroit, 1998. 891 p.
5. Lilja Efva. Elene. URL: www.eld-p.se
6. Persson B. Contemporary dance in Sweden. Swedish, 2003. 48 p.

Contemporary dance and its code in the dialogue of cultures and traditions

Dmitrii V. Zhavoronkov

Postgraduate,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295017, 39, Kievskaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: zhavoronkov_dmit@mail.ru

Abstract

The subject of this research is the cultural sources of influence of the US choreographic art and its traditions on the formation of the cultural code of contemporary dance in Western Europe. The author highlights the relevance of the dialogue of cultures and creative contacts of women choreographers from different countries. The novelty of the article is the statement of the fact that since the beginning of the 70s. XX century in the United States, Britain, Germany, Australia, Denmark, Sweden, France, the activity of choreographers has intensified, choosing for themselves purely feminist preferences and intensifying the feminist boom in the field of visual arts. In the experiments of European female choreographers, the influence of the American dance code is very noticeable. It is noted that in the second half of the XX – early XXI centuries, a new socio-cultural reality is created, interest in national and foreign cultural values is growing. Modern choreography and its cultural code are developing in two directions: the forms of classical ballet are being improved and at the same time the language of the latest dance is being established. The linguistic perspective and how it relates to dance as an art form remains unexplored in the article. Everything that can be felt can plunge into oblivion, stimulates to make a discovery, a dance.

For citation

Zhavoronkov D.V. (2021) Sovremenniy tanets i ego kod v dialoge kul'tur i traditsii [Contemporary dance and its code in the dialogue of cultures and traditions]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 11 (6A), pp. 72-80. DOI: 10.34670/AR.2021.38.25.008

Keywords

Choreography, cultural code, rhythm, modern dance, expressive dance, performance, duncanism, pop dance.

References

1. (1998) International Dictionary of Modern Dance. Detroit.
2. Lilja Efva. Elene. Available at: www.eld-p.se [Accessed 10/10/2021]
3. Kagan M.S. (1972) Morfologiya iskusstva. Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv [Morphology of art. Historical and theoretical study of the inner structure of the art world]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
4. Kondratenko Yu.A. (2010) Sistema khudozhestvennogo yazyka tantsa: spetsifika, struktura i funktsionirovanie. Doct. Dis. [The system of the artistic language of dance: specificity, structure and functioning. Doct. Dis.]. Saransk.
5. Portnova T.V. (2008) Problemy vzaimodeistviya baleta i plasticheskikh iskusstv v russkoi khudozhestvennoi kul'ture kontsa XIX – nachala XX vv. Doct. Dis. [Problems of interaction between ballet and plastic arts in Russian artistic culture of the late 19th – early 20th centuries. Doct. Dis.]. Moscow.
6. Persson B. (2003) Contemporary dance in Sweden. Swedish.