

ПЛАСТИКА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

М.В. Логинова, д-р филос. наук, профессор

Р.В. Хабарова, магистрант

Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарёва
(Россия, г. Саранск)

DOI:10.24412/2500-1000-2026-3-1-90-95

Аннотация. В рамках данного исследования проводится углубленный анализ особенностей взаимодействия и взаимовлияния восточной и западной пластики в современном танце. Автор анализирует, как элементы восточных оздоровительных практик обогащают европейскую хореографию и способствуют созданию новых форм и жанров посредством импровизации, расширяя диапазон выразительных средств классического балета. Исследование также охватывает вопросы признания и популяризации подобных экспериментов, что свидетельствует о появлении новых тенденций в мировом танцевальном искусстве.

Ключевые слова: хореографические практики; инновационные подходы; танцевальное искусство; хореографические работы нашего времени; современные танцевальные формы; модерн; танец; контемпорари; перфоманс; творчество; балетмейстер.

Современный танец – это особая форма хореографического искусства, отражающая характерные черты, тенденции, актуальные настроения и проблемы текущей эпохи. Представляя собой динамично развивающийся танцевальный жанр, он демонстрирует способность к абсорбции и синтезу элементов из широкого спектра танцевальных культур. Этот процесс интеграции обогащает его хореографический лексикон и способствует открытию новых путей для телесного самовыражения. «Исторический путь современного танца, ознаменовался радикальным сдвигом в понимании его сути, повлекшим за собой взрыв новых форм телесной выразительности», – утверждает В.Ю. Никитин [4, с. 12]. Являясь основным средством самовыражения, тело исполнителя танца транслирует не только его поведенческие модели на сцене, но и преобразует саму ткань хореографических произведений, наполняя ее глубиной чувств и эмоций. Вместе с тем, неустанное стремление исполнителей танца к новым пластическим горизонтам сопряжено с глубоким погружением в человеческую анатомию, как первоэлемента хореографического искусства.

В периоды кардинальных трансформаций в обществе, современный танец, как и другие направления хореографического искусства, неизбежно подвергался воздействию экономических, политических и социокультурных сдвигов и событий. Это выразилось в перехо-

де от сложных хореографических композиций классического балета к особым структурам современного танца, исследующим телесность человека, с акцентом на его индивидуальность, свободу выбора и личную ответственность. С появлением и распространением медиатехнологий, географические и лингвистические преграды значительно утратили свою актуальность. Это особенно заметно в контексте размещения хореографического контента, который беспрепятственно распространяется через социальные сети и специализированные образовательные интернет-платформы. В своем стремлении к эволюции и преодолению существующих рамок, современный танец постепенно обогащался за счет интеграции западных нетрадиционных оздоровительных практик и восточных танцевальных традиций. Эти древние восточные учения, где тело служит проводником к духовному росту, включают широкий спектр движений – от танца до боевых искусств, а также динамические медитации, цигун, тайцзицюань и йогу. Йога, представляющая собой «учение о физической гармонии и совершенстве, достигаемое с помощью асан, дыхания, психофизических тренингов» (В.А.Зубков) [3, с. 10], тайцзицюань, где «мыслеобразы» иницируют телесные движения и цигун, базирующийся на «дыхательных и медитативных упражнениях» (Ван Линь) [1, с. 36] создают подобие непрерывного и динамичного танца.

Внутренний импульс, исходящий от каждого упражнения или группы комбинаций данных практик, служит не только источником силы и жизненной энергии физического тела исполнителя танца, но и является смысловым полем для создания инновационных художественных образов.

Начало XX века ознаменовалось для западного танца периодом активной перестройки и модернизации, в ходе которой были успешно интегрированы восточные танцевальные практики и формы. Это слияние привело к переосмыслению его основополагающих принципов, смещая акцент с традиционного использования веса и силы тяжести тела танцовщика в сторону усиления чувственной выразительности. Как указывает Е.Л. Озджевис, в танце модерн больше ценились «эмоциональная искренность и выразительная передача переживаний, нежели классическое совершенство формы, пропорции, высокая техника прыжков или подъем стопы» [5, с. 9]. Это требовало от исполнителей танца не только глубокого понимания и практического освоения ключевых принципов данного направления, но и всестороннего изучения разнообразных сопутствующих дисциплин, таких как актерское искусство, музыкальное и изобразительное творчество, литература, история и география.

С помощью человеческого тела и философских открытий, новаторы современного танца, среди которых Ч. Вейдман, М. Грэм, А. Дункан, Р. Лабан, Р. Сен-Дени, Х. Тамирис, Л. Фуллер, Д. Хамфри, Т. Шоун и др. проникали в бескрайние глубины внутренней сути танца, где каждое движение становилось единым потоком ритма, пластики и созидательной энергии, выразившей глубинную природу и экзистенциальные переживания человека.

Для А. Дункан танец был не просто движением, а динамичным воплощением её мировоззрения. При этом, каждая ее хореографическая задумка или визуальный образ черпали свою мощь из её глубоких интеллектуальных поисков. Интуитивно, в процессе импровизации, она постигала тонкую гармонию между силой своих чувств, физических действий и откликов тела на динамику энергии. Искусство танца Дункан можно было назвать синтезом медитативного состояния, гармонии и

природной аутентичности. По ее мнению, человеческое тело обладает уникальной способностью воспринимать и транслировать тончайшие проявления природы – от легкого бриза до могучих стихий, таких как бушующее море, громовые раскаты и лучи солнца. «Всегда должно существовать движение, в совершенстве выражающее тело и душу», – отмечала Дункан [2, с. 8].

Появление столь революционной хореографической образности вызвало цепную реакцию: многие хореографы начали активно исследовать и применять новаторские решения в своих работах. Р. Сен-Дени гармонично сочетала интуитивное постижение искусства танца с виртуозным владением техник индийских классических движений. Танец «Радха» (1906 г.) был для неё не просто выступлением; это было мистическое восхождение, где она, через последовательное проживание телесного и душевного экстаза, воплощала собой храмовую богиню индуизма. Напротив, С. М'ахеза, благодаря исключительному дару придавать движение статичным образам древнеегипетских рельефов, гробниц и храмов, завораживала публику, заставляя её воспринимать каменные скульптуры, как живой вихрь танцевальных форм. В созданных ею образах, будто сошедших с египетских стен, таилась особая магия, которую усиливали крылья, сотканые из перьев экзотических птиц, что придавало танцу неповторимую и особую чарующую силу [7, с. 40].

Музыкально-хореографические традиции Востока сыграли ключевую роль в формировании творческого почерка многих выдающихся хореографов XX-XXI вв., таких как Х. Ина, Р. Лабан, М. Каннингем, Р. Пети, А.О. Ратманский, Б.Я. Эйфман, А. Эйле и др. Источниками их вдохновения служили разнообразные элементы: от хореографии классического индийского танца и японского буто до медитативных практик йоги, цигун и тайцзицюань. Интегрируя элементы, восточных оздоровительных систем в свои хореографические работы, они не только обогатили танцевальный репертуар, но и углубили понимание различных культурных парадигм. Следуя древнеиндийским философско-эстетическим традициям, Р. Лабан разработал фундаментальную концепцию универсального танцевального жеста, как художественно

осмысленного движения, выражающего внутренний мир исполнителя танца. В своем хореографическом исследовании под названием «Кинетография», опубликованном в 1928 году, Лабан подчеркивает значимость импровизации в танце утверждая, что она служит для танцоров своего рода каркасом, внутри которого они получают возможность свободно воплощать и развивать свои уникальные хореографические замыслы. В качестве примера можно привести такое упражнение, как «кинесферическое пространство», представляющее собой многогранный увеличенный куб, окружающий тело танцора, где он выполнял различные телесные движения в горизонтальной и вертикальной плоскостях. Такой подход способствовал не только осознанию центральной точки в теле танцовщика, являющейся источником всех движений, но и нахождение параллели с концепцией потока энергии «ци» в буддизме. Его хореографическая постановка «Мерцающие ритмы» (1925 г.), созданная без музыкального сопровождения, ставила своей целью перед исполнителями танца не только глубокое понимание и осознание танцевальных движений, но и ощущение ритмического пульса собственного тела и дыхания.

Увлечение йогой стало для балетмейстера и режиссера М. Бежара, особым катализатором в создании оригинального сценического языка, характеризующегося интенсивной энергетической насыщенностью, способной погрузить как артистов, так и аудиторию в состояние восторженного экстаза. В балетном спектакле «Бхакти» (1968 г.) Бежар совершил поистине новаторский прорыв. Он органично ввел в классический танец асаны индийской хатха-йоги, такие как «Халасана» (поза плуга), «Сурья Намаскар» и ряд др. Более того, хореограф расширил палитру танцевальных движений за счёт акро-йоги, сочетающей акробатические элементы и сложные парные взаимодействия. Его танцевальный спектакль «Вокруг света за 80 минут» (1982 г.) представляет собой сочетание подлинных танцевальных традиций Индии и Китая, формируя богатое культурное разнообразие. Индийская хореография выделяется изящной детализированностью движений рук и ног, тогда как китайские танцы, включающие прыжки и вращения усиливают динамику постановки и

демонстрируют физическую подготовку исполнителей танца.

В работах М. Кеннингема значительное внимание уделяется осмыслению китайских литературных мотивов. Наиболее ярким примером этого является его балет «Torse» (1976 г.), в котором хореография полностью опирается на гексаграммы из древнекитайского трактата «И. Цзин» («Книга перемен»). Сценическое пространство было условно разделено на 64 части, соответствующие числу гексаграмм. Танцовщики постоянно перемещались по этим секторам, создавая эффект, при котором зритель затруднялся охватить взглядом весь танец и оценить точное число исполнителей. Современный танец Ш. Джейсингх отличается особой эклектичностью и многосторонним разнообразием. В ее хореографических постановках: «Material Men redux» («Материальные люди: переосмысление») (2017 г.) под музыку Е. Кац-Чернин, «Translocations» («Транслокации») (2013 г.) и «Bayadère The Ninth Life» («Баядера – девятая жизнь») (2015 г.) искусно сочетаются традиционный индийский танец Бхаратнатьям и современные стили западной хореографии, такие как хип-хоп, акробатика и contemporary dance. Это позволяет ей не только расширить границы танцевального искусства, но и создать уникальный и инновационный художественный язык. Пересматривая рамки современного танца, британский хореограф А. Хан в своих постановочных работах: «Пыль» (2014 г.) и «Священные чудовища» (2008 г.) гармонично вплетает в канву индийской народной хореографии элементы европейского классического балета. Для того, чтобы усилить звуковой эффект и ритм танцевальных композиций, Хан добавляет звенящие браслеты на руки и ноги исполнителей, имитируя звучание традиционных индийских музыкальных инструментов.

Танцевальное творчество Х. Хольгер пронизано стремлением к отражению несоответствий и внутренних конфликтов, присущих человеческой сущности. Это выражается в применяемых ею специфических телесных техниках в партере, взаимодействии в парах, а также пульсирующих движениях, исходящих из центра тела, верхней его части с применением разных типов дыхания. Отходя от канон классического балета, Хольгер исследо-

вала возможности трёхмерного движения позвоночника, асимметрии тела, состояний потери равновесия и падений, принимая гравитацию как естественную силу, а не как препятствие и заимствовала завораживающий язык жестов индийского классического танца, состоящий, из более, чем 300 позиций кистей и пальцев. В ее хореографической постановке «Ритмы подсознательного ума» (2000 г.), стиль модерн тесно переплетался с индийскими мотивами, создавая ощущение непрерывного потока, изобилующего плавными, извилистыми линиями, кругами, волнами, восьмерками и спиралями.

Танцовщик Э. Труйтт разработал оригинальную систему тренировок, призванную вывести танцоров среднего и профессионального уровня на новый этап. Эта система, представляющая собой синтез силовой йоги и техник контемпорари, направлена на оттачивание мастерства, развитие музыкального слуха и глубокое понимание управления весом и динамикой. В своих хореографических спектаклях, включая «Вес и поток» («Weight and Flow») (2010 г.), «Ритмические дыхания» («Rhythmic Breath») (2012 г.) и «Танец изнутри» («The Dance Within») (2015 г.), Труйтт ставит во главу угла глубокое дыхание, рассматривая его как источник ритма и гармонии в движении, подчеркивая его неразрывную связь с телом. Т. Сааринен, финский хореограф, разработал специфические танцевальные приемы, фундаментом для которых послужили знания, приобретенные им в Школе Фуджима, где он осваивал японские танцевальные формы буто и кабуки. Эти приемы направлены на усиление интроспективного восприятия тела у танцовщиков и формирование осознанного контроля над его балансом в процессе исполнения движений. В поставленном им на музыку Яс-Каз спектакле «Ветер» (2001 г.), медленная, плавная динамика движений танцоров воплощает поэтическую метафору природной стихии, тогда как в балетной постановке «Превращаемые» («Morphed») (2014 г.), Сааринен исследовал тончайшие грани телесной чувственности благодаря слиянию классического балета, японского танца и боевых искусств. Японская культура является основополагающим фактором, питающим творчество и И. Килиана. В его балетном спектакле «Кагуяхимэ» (1988 г.) по мотивам

японской сказки «Принцесса Луны», хореографический язык и пластика исполнителей танца включает широкий арсенал восточных единоборств, йогических поз и традиционных гимнастических элементов.

Учитывая специфические черты восточных буддийских практик, Линь Хуан-Минь, создатель таких хореографических произведений, как «Преимственность» (1978 г.), «Песни скитальцев» (1994 г.) и «Неистовая скоропись» (2004 г.), органично соединяет движения европейского балета, экспрессию пекинской оперы, а также различные формы тайцзицюань и стили ушу, тогда как С.Л. Шеркауи создал хореографическую постановку «Сутра» (2008 г.) под музыку Ш. Бжоски, где настоящие монахи Шаолинского монастыря демонстрируют своё мастерство в боевых дисциплинах. Режиссеры и хореографы Х. Чжэнь и Ч. Лия в своем танцевальном спектакле «Вин чун: легенда о мастере Кунг Фу» (2022 г.) совершили смелый эксперимент, объединив западную хореографическую драму, основанную на балетной пантомиме, с аутентичным исполнением разнообразных стилей китайских боевых искусств. Звуковая палитра спектакля, созданная Ян Фанем, представляет собой уникальное сочетание симфонического оркестра, современных электронных звуков и традиционных китайских инструментов, а драматизм поединков подчеркивается энергичным звучанием барабанов.

Хореографы, интегрирующие восточные пластические мотивы в своих постановках, успешно развиваются и в России. Так, М.М. Фокин, один из ключевых фигур русского балета начала XX века, проявлял значительный интерес к восточной тематике. В своих постановках он часто обращался к экзотическим культурам, как, например, в балете «Египетская ночь» (1911 г.), где были использованы элементы египетской культуры и восточные мотивы. При этом важно понимать, что Фокин не стремился к аутентичному воспроизведению традиционных восточных танцев; его использование восточной пластики было скорее символическим и стилизованным. Другим известным примером его работы на азиатскую тему является балет «Павильон Армиды» (1907 г.). Этот спектакль черпал вдохновение в китайской и японской эстети-

ке, хотя его сюжет и хореография представляли собой скорее западную фантазию на тему Востока. Таким образом, Фокин умело интегрировал китайские и японские мотивы в свой уникальный хореографический стиль, создавая визуально богатые и новаторские спектакли.

Так, А.О. Ратманский в балетном спектакле «Сны о Японии» (1998 г.) сознательно переносит зрителя в мир японской культуры, которая включает в себя образы цветущей сакуры, балерин в эффектных кимоно с веерами и силуэты самураев. В технике современного танца Т.В. Багановой глубоко укоренены представления о внутренней энергии восточных буддийских систем. Ярким примером тому служит спектакль «Seria» («Каракатица») (2011 г.) на музыку А. Тертеряна, где архаичные символы и игра с песком погружают зрителя в атмосферу древних восточных легенд и мифов. Для достижения этого эффекта танцовщики осваивали технику «приземлённости и спокойствия», напоминающую осознанную медитацию, при этом, уделяя особое внимание колебательным движениям корпуса, горизонтальным и вертикальным волнам частей тела, а также максимальной концентрации в области живота, ключевом энергетическом центре в восточных учениях. Влияние восточной пластики заметно в творчестве А.В. Духовой, хореографа и основательницы танцевальной студии «TODES». В своих хореографических композициях она мастерски передает восточную энергетику через движения современного танца. В танцевальном номере «Hip-Hop in India» («Индийский хип-хоп») (2006 г.), «Китай» (2007 г.), Духова смешивает индийские и китайские музыкаль-

ные ритмические интонации с уличной хореографией, используя такие характерные восточные элементы, как извилистые движения рук, плавные переходы и хасты и мудры рук. Центральное место в творчестве С.С. Смирнова занимает телесная осознанность, что достигается по большому счету благодаря применению в процессе тренировочных и репетиционных занятиях буддийской медитации. Являясь руководителем хореографического коллектива «Excentr ballet», он обогащает свои постановки элементами восточных танцев и оздоровительных систем, добиваясь свободного и живого слияния этих стилей. Его спектакль «Свободный воздух» (2016 г.) поражает зрителя замысловатыми фигурами, имитирующими природные явления – полет птиц и движение волн, тогда как в «Разговоре с Буддой» (2017 г.) им включены дыхательные практики и растяжки, что способствует достижению глубокого внутреннего покоя и ясности ума исполнителей.

Таким образом, современный танец становится уникальной площадкой для взаимодействия Востока и Запада. Он обогащает мировое хореографическое искусство различными техниками оздоровительных и танцевальных восточных традиций, что открывает новые пути для танцовщиков, позволяя углублять понимание своего тела, пространства и времени. Данная синергия позволяет раскрыть весь спектр и глубину современного танца, одновременно стимулируя к инновационным экспериментальным практикам, направленным на самоощущение и поиск собственной позиции в контексте многомерной реальности.

Библиографический список

1. Ван Л. Восемь упражнений цигун. – Ростов на Дону: Феникс, 2003. – 128 с.
2. Дункан А. Искусство танца. Избранное. – Нью-Йорк, Столичная молва, 1912. – 200 с.
3. Зубков В.А. Йога для всех и для каждого. – Москва: РИПОЛ-КЛАССИК, 1997. – 224 с.
4. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. – Москва: ГИТИС, 2011. – 472 с.
5. Озджевис Е.Л. Модерн и пост модерн в танцевальной культуре. – Саратов: 2015. – 95 с.
6. Сидоров А.А. Современный танец. – Москва, Первтна, 1922. – 94 с.
7. Шужень В. Истинная техника тайцзи-цюань стиля Ян. – Москва: ГАНГА, 2008 – 320 с.

PLASTICITY: INTERACTION OF THE EAST AND WEST IN MODERN DANCE

M.V. Loginova, *Doctor of Philosophical Sciences, Professor*

R.V. Khabarova, *Graduate Student*

Ogarev Mordovia State University

(Russia, Saransk)

***Abstract.** This study provides an in-depth analysis of the interaction and mutual influence of Eastern and Western plasticity in modern dance. The author analyzes how elements of Eastern health-improving practices enrich European choreography and contribute to the creation of new forms and genres through improvisation, expanding the range of expressive means of classical ballet. The study also covers the issues of recognition and popularization of such experiments, which indicates the emergence of new trends in the global dance art.*

***Keywords:** choreographic practices; innovative approaches; dance art; choreographic works of our time; modern dance forms; modern dance; dance; contemporary dance; performance; creativity; choreographer.*