

Карчевская Н.В.

*кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры хореографии БГУКИ*

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭСТРАДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

1980-е годы XX века на территории бывшего СССР в результате принципиально новых преобразований всей системы культурной жизни, связанных с изменившейся общественно-политической ситуацией, стали началом переломного этапа в развитии эстрадного танца. Ситуация в хореографии становится все более плюралистичной в связи с наметившимися (как и в других видах искусства) чертами постмодернизма, который заявил о себе как о наиболее значительном явлении художественной культуры в последней трети XX столетия.

Под влиянием постмодернистских тенденций оказался и эстрадный танец как наиболее демократичная и мобильная разновидность хореографического искусства. В отечественном искусствоведении, изучающем, в частности, развитие хореографического искусства, в термин “постмодернизм” вкладывают чаще всего разный смысл. До сегодняшнего дня особенности проявления постмодернизма в белорусской хореографии не очерчены ни хронологически, ни стилистически. Возможно, что не каждый из эстрадных хореографов, в творчестве которых явно проступают черты постмодернизма, согласится с таким определением своего творчества. Тем не менее в художественном мышлении деятелей современной эстрадной хореографии можно выявить многие характерные для постмодерна черты, такие как “принципиальный плюрализм”, одновременная ориентация на “массу” и “элиту”, стилистический плюрализм, демонстративный эклектизм, обращение к гротескным типам художественной образности, иронии, аллюзии [1], [2], [3],[4], [6], [7]. Таким образом, эстрадный танец вступил в новый этап своего развития, что актуализирует его изучение с точки зрения инноваций, привнесенных постмодернизмом.

Как нам представляется, эстетика постмодернизма оказалась близка эстраднему танцу именно в силу “плюралистичности” художественных средств этого вида хореографии. Действительно, жанры эстрадного танца, как ни одни другие, могут вбирать в себя любые из художественных стилей и направлений, а новые синтетические образования здесь возникают весьма свободно и легко.

Еще одной из основных черт постмодернизма является то, что он стирает оппозицию между элитарной и массовой культурой. “Отвергая иерархические концепции элитарной и массовой культуры как анахронизм, постмодернистская культура ориентируется на эстетические потребности масс, подчеркивая примат потребления” [4, 142]. Если модернизм сугубо элитарен и высокомерно чуждается культов и стереотипов массового общества, то постмодернизм охотно заимствует эти стереотипы и подделывает под них свои собственные произведения. Таким образом, граница между высокой и массовой культурой утрачивает четкие очертания. “Сегодня традиционное искусство от реалистической живописи до классического балета, воспроизводя на уровне стиля и форм прежние модели, функционирует уже, независимо от намерений и самовнушений авторов,

исполнителей и потребителей, в совершенно иной ситуации. Эти формы искусства, ностальгируя по временам, когда они синкретически вбирали в себя целый ряд социально значимых информационных слоев, теперь, подчиняясь общей логике процесса, становятся “искусством для себя”, точнее, для всё более узкой группы потребителей” [6, 69]. В связи с этим отметим достаточно парадоксальную особенность проявления черт постмодернизма в эстрадном танце. Его жанры, родившиеся в эпоху модерна и долгое время предназначенные исключительно для “массового”, “простого” зрителя, не претендовавшие на элитарность и считавшиеся всегда “низкими” жанрами, приобретают сегодня все большее и большее распространение и развитие. Эстрадная хореография как раз становится “зрелищем, искусством для всех”, а не “искусством для себя”. Это обусловлено, на наш взгляд, тем, что в последние годы (с середины 1990-х) границы между общественным статусом зрительской аудитории стали заметно более прозрачными, что как раз соответствует одной из наиболее характерных особенностей постмодерна – приближению его к практике массовой культуры.

Особенно влияние постмодернизма на эстрадный танец заметно в том, что касается “спортизации” его художественных средств. Эта тенденция в искусстве была зафиксирована еще в 20-е годы XX века Х. Ортега-и-Гассетом [5]. Под ней подразумевался культ телесного, который выражал не только спорт, но и кино, и эстрада. Своё воплощение идея “спортизации” искусства нашла в самых разных определениях, терминах и даже теориях. Любое распространенное в тот период понятие, с помощью которого описывались зрелищные явления, будь то “условность”, “театральность”, “кинематографичность”, “зрелищность”, “спортивность” и т.д., непременно включало в себя связываемое с эстрадой и спортом содержание. В начале века термин “спортизация” уже не только выражал признаки какого-то конкретного зрелищного вида искусства, но и отражал существенные стороны культуры эпохи модерна. Чрезвычайно велика была роль эстрадного танца в процессе ассимиляции нехудожественных сфер и пластов. Однако в начале века спорт и эстрада были еще не совсем тождественны. Если эстрада – это чисто эстетическое, то спорт – практическое, хотя и не лишенное эстетических принципов явление. Эстрада и эстрадный танец – это зрелище ради самого зрелища. Спорт всё еще нёс и выполнял иные, тренировочно-утилитарные цели и функции. Конечно, хореография активно использовала элементы гимнастики и акробатики, что имело положительные стороны, так как существенно усложнился и обогатился лексический и технический багаж этого вида искусства. Широко распространены были постановки на спортивные темы (особенно в 1930-е гг.). Эстрадный танец в этом процессе занимал одно из самых передовых мест. В те годы практически ни один эстрадный номер не обходился без использования сложных спортивных трюков, без танцевальной иллюстрации спортивных приемов. Однако превращение спорта в зрелище полностью тогда могло осуществляться только в жанрах циркового искусства, т.е. таких формах, когда спорт превращается в эстетическое явление. При всей близости технических приемов танец все же оставался танцем, а спорт – спортом. Постмодернизм же и тенденция эстетизации спорта приблизили его к статусу искусства. Подробно эту тенденцию исследует В. Уэлш [8], [9]. Этому немало способствовали тенденции растворения искусства в жизни, синтеза искусств, диффузии высокой и массовой культуры. Именно в постмодернизме границы между видами и жанрами искусства, искусством и не-искусством утратили четкие очертания и раздвинулись настолько, что впустили в художественную сферу новые феномены. Спорт как один из знаковых элементов массовости стал одним из них.

Хореография среди всех других видов искусства, как нам представляется, имела наибольшие предпосылки для ассимиляции спорта. В искусстве танца основой художественной выразительности, как и в спорте, являются специфически организованные движения человеческого тела. По-видимому, именно в связи с этим процесс “спортизации” искусства затронул хореографические жанры наиболее сильно. Эстрадный танец как разновидность хореографии, способная строить свои выразительные средства на основе лексики любых других хореографических жанров, смешивать их друг с другом и другими художественными и внехудожественными пластами, оказался наиболее подвержен этой тенденции.

Однако процесс эстетизации спорта и превращения его в постмодернистский вид искусства не был однонаправленным. В хореографии наблюдается обратная тенденция – тенденция превращения искусства в спорт, что, возможно, является в определенной степени закономерным для постмодернизма. Появляются так называемые спортивные направления хореографии. Первоначально это коснулось балльных танцев, где уже даже прекратились споры о том, являются ли они видом спорта, и дан однозначный ответ – да, являются. Теперь эта тенденция всё более явно просматривается в эстрадном танце. Если раньше эстрадная хореография могла осуществлять функции «лаборатории нового танца» лишь вступая в тесное взаимодействие с более элитарными жанрами хореографического и других видов искусства, то в постмодернизме это происходит во взаимодействии, а иногда и смыкании со спортом.

По собственным наблюдениям автора, в частности в ходе стажировки в США, процесс спортизации хореографического искусства затрагивает и американскую хореографию, что выражается во все большем использовании элементов акробатики и гимнастики. Но в США эстрадный танец существует сугубо в формах профессионального искусства, таких как мюзик-холл, варьете и в особенности мюзикл. Во время американских конкурсов, проводимых по тем направлениям танца, которые можно отнести к эстрадным: хип-хоп, различные варианты джаза и т.д. – оцениваются в первую очередь художественные качества номеров. В нашей же стране процесс спортизации эстрадной хореографии принимает свои крайние формы. Например, в Беларуси, как и в России, уже созданы ассоциации спортивного эстрадного танца, почти полностью идентичные по своей структуре федерациям различных видов спорта. Проводятся регулярные соревнования, которые по аналогии со спортивными называют чемпионатами. Выступления танцовщиков строго регламентированы временными рамками, количеством участников в каждой номинации, оговариваются также особенности светового оформления номеров (обычно выступления проходят при полной световой заливке сцены, что исключает возможность усиления художественного впечатления за счет использования света), ограничивается количество реквизита и т.д. И самое главное – строго определяется и ограничивается то, какими танцевальными выразительными средствами должен быть решен номер. Например, в чемпионате по хип-хопу не допускается использование элементов лирического джаза и т.д. Оцениваются выступления по системе, напоминающей судейство в спорте. В отличие от хореографических конкурсов, где наряду с уровнем исполнительского мастерства оценивается и работа балетмейстера здесь этот аспект практически не учитывается. Так же как в спорте, главными являются фигуры спортсменов, в спортивном эстрадном танце это место занимают танцоры. По аналогии со спортом имеется и рейтинг танцовщиков.

Однако основным отличием современного эстрадного танца, и в особенности его спортивного направления, является то, что если до постмодернизма основной целью эстрадной хореографии было все же создание художественного образа, то теперь образ часто не имеет никакого значения. “В постмодернистской эстетике то место, которое принадлежало в традиционных эстетических системах художественному образу, занимает симулякр” [4, 13]. Все это по-разному проявляется в различных формах и жанровых разновидностях отечественного эстрадного танца, однако наиболее полно наблюдается в его спортивном направлении, где образ заменен симулякром – техницизмом исполнения.

Тем не менее фактом является то, что именно на волне “спортизации” танца сегодня формируется новая волна популярности эстрадной хореографии.

Современное состояние эстрадного танца характеризуется процессом значительных качественных и количественных изменений, происходящих в его жанровых группах. И распространение постмодернистской парадигмы стало одной из причин, повлиявших на этот процесс.

Стирание граней между профессиональным и любительским танцем, его бытовыми и преподносимыми жанрами стало основной чертой, привнесенной постмодернизмом. Ранее также можно было заметить тенденции расширения аудитории, перехода от любительского и полупрофессионального бытования эстрадного номера (чаще его прообраза, модели, черновика) к бытованию профессиональному, собственно эстраднему. Эти тенденции сопровождали сам процесс рождения и развития эстрады как искусства. Многие танцевальные ансамбли начинались как самодеятельность любителей. Эстрада и поныне, как, наверное, ни одно из искусств, постоянно подпитывается притоком талантов из любительского творчества, однако если раньше они стремились завоевать статус профессионалов (и формальный, и по художественному уровню работ), то теперь это не имеет значения, так как постмодернизм сломал и эту культурную иерархию, уравнивая в правах профессионалов и любителей.

Постмодернистский универсальный процесс индивидуализации “перекачал” функционально-содержательную ориентацию искусства от социальной к субъективно-экзистенциальной. Поэтому та сетка критериев и установок – стиль, форма, вкус и т.п., – которая служила раньше опорной точкой онтологического самоопределения искусства как такового, теперь никакого значения не имеет. Сегодня если кто-то из критиков и рассматривает эстрадные жанры хореографии, то всерьез не пишет, к примеру, о лексических качествах или рисунке того или иного танцевального опуса. Мало что из арсенала прежних атрибутов искусства вошло в современное понятие профессионализма, все более соотносимого с технологической изощренностью. Да и само требование профессионализма отнюдь не является общеобязательным. Дилетантизм и различного рода маргинальность живут рядом с профессионализмом на равных правах. У зрителей, таким образом, возникает ощущение, что художником может быть каждый. Действительно, сегодня большинство коллективов и исполнителей эстрадного танца трудно назвать определенно профессиональными или определенно любительскими.

Однако постмодернистский поворот искусства к публике и ее вкусам, стирание граней между профессионализмом и любительством в эстрадном танце предстает внутренне противоречивым процессом. Этот процесс свидетельствует, с одной стороны, о демократизации культурной жизни, а с другой – таит в себе угрозу, которая возникает

для искусства в условиях культурного менеджмента и маркетинга, нивелирующих специфику эстетического и художественного.

Итак, для современного этапа развития эстрадного танца характерно привнесенное постмодернизмом размывание границ профессионализма, что опосредованно влияет и на качественное изменение классификационной жанровой структуры “преподносимые – бытовые”, где наблюдается тенденция все большего стирания их дихотомии, а зачастую и искусственного перевода бытовых жанров в преподносимые. Например, брейк-данс или белли-данс (танец живота) из типично бытовых превращаются в типично преподносимые.

В разные исторические периоды преобладали один-два жанра эстрадного танца, становившиеся по целому ряду причин на определенный отрезок времени доминирующими. Например, если основными жанрами танцевальной эстрады конца XIX века в западных странах стали танец в варьете и мюзик-холле, то в хореографическом искусстве США такими жанрами были танцы в мюзикле. В нашей же стране на протяжении почти шести десятилетий доминирующим жанром эстрадного танца была концертная хореографическая миниатюра. И если в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Риге и некоторых других (в основном курортных) городах все же сохранялся эстрадный танец в жанрах варьете, мюзик-холла и др., то в Беларуси господство концертной миниатюры было подавляющим (в Минске не было мюзик-холла, не ставились мюзиклы и было лишь одно варьете “Каменный цветок”). Можно говорить о том, что основной причиной этого было устремление руководящих сил к эстетическому воспитанию общества волевыми усилиями сверху. Однако антидогматизм и антифундаментализм, исчезновение иерархичности, присущие постмодернизму, приводят к тому, что концертная миниатюра, которая еще совсем недавно занимала монополю центральное место в жанровой структуре эстрадного танца, становится такой же “периферией”, как и все остальные жанры.

Литература:

1. Джеймисон, Ф. *Постмодернизм и потребительское общество* / Ф. Джеймисон / *Вопросы искусствознания*. – 1997. – № 11 (2). – С. 548 – 557.
2. *Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исслед. худож. культуры в переход. процессах: Сб.* / Росс. акад. наук; Науч. Совет по истории мировой культуры; Гос. ин-т искусствознания; М-во культуры Рос. Федерации; Отв. ред. Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – 467 с.
3. Лиотар, Ж.-Ф. *Состояние постмодерна* / Ж.-Ф. Лиотар / Пер. с фр. Н.А. Шматко. – М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алейтея, 1998. – 160 с.
4. Маньковская, Н.Б. *Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма)* / Н.Б. Маньковская. – М.: Наука, 1994. – 220 с.
5. Ортега-и-Гассет, Х. *Дегуманизация искусства* / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 640 с.
6. Урузбакиева, З.К. *Традиции и инновации в художественной культуре постмодерна* / З.К. Урузбакиева: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Санкт-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2001. – 22 с.
7. Эпштейн, М.Н. *Постмодерн в России* / М.Н. Эпштейн. – М.: Элини, 2000. – 367 с.
8. Welsch, W. *Sport-Viewed Aeshetically, and Even as Art?* / W. Welsch // *Filosofsky Vestnik*, 1999. – № 2. – P.15 – 32.
9. Welsch, W. *Unsere postmoderne Moderne* / W. Welsch. – Weinheim, 1987. – 344 s.