**Американський модерн**

Американські майстри танцю модерн знаходили у фольклорі одне з головних джерел натхнення. Народні танці та музика були перенесені безпосередньо з плантацій до барів, танцювальних залів та мюзик-холів, де до останньої чверті 19 століття розвинулися різноманітні форми професійної хореографії. Американський танець модерн став етапом у становленні американського хореографічного театру. Зв'язок із фольклором народів, що населяють США (особливо негритянським та індіанським), визначив основні стилістичні відмінності його лексики.

В основному вони проявляються у рухах корпусу. Крім нахилів і перегинів, рухливості плечей, прийомів пластики гімнастичних вправ, ігор і балетної пантоміми, в американському танці модерн використовуються різного роду пульсації торса, виштовхувальні і обертальні рухи стегон. Американському танцю модерн властива багатовимірніша структура і складна криволінійність малюнка. Існують відмінності у підході до музики. Визначальним чинником стала образна та ритмічна партитура створеного хореографом танцю. [11, 77]

Прямий вплив на виникнення танцю модерн у США мала інша американська танцівниця — Р. Сен-Дені, яка отримала популярність виконанням театралізованих культових танців Сходу. Велика увага приділялася костюму, який Сен-Дені вважала складовою пластичної виразності танцю. У 1915 році вона і Т. Шоун організували в Лос-Анджелесі трупу «Денішоун» і школу, де поряд з танцями вивчалися споріднені мистецтва та філософія. Тут навчалися та отримали перший сценічний досвід танцівники, які очолили у 30-ті роки.

американського танцю модерн. На противагу танцю-розваги, танцю ілюстрації, танцю-розповіді, танцювальне мистецтво для них стає виразом духовного початку. [3, 414]

Учениця школи «Денішоун» Марта Грехем у своєму мистецтві танцівниці та хореографа найповніше реалізувала особливості стилю та техніки танцю модерн. Хореографічний театр Грехем вплинув на танець модерн, як і мистецтво Дункан. Її постановки 30-40-х років («Кордон», «Весна в Аппалачских горах»), в яких виявилося прагнення передати риси американського характеру, показати людину епохи заселення Америки, відрізнялися символічним і легендарно-епічним трактуванням.

Надалі Грехем створювала твори, засновані переважно на сюжетах античної та біблійної міфології. Їм притаманні тонкий психологізм у розкритті образів, ускладнена метафоричність танцювальної дії (хореографічні драми «Смерть і виходи» Джонсона, «Зі звісткою в лабіринт» - Менотті, «Альцеста» Фаїна, «Федра» Сгарера, «Міф про подорож»). Фізичні зусилля, які старанно ховалися в класичному танці, Грехем оголила. Для кожної частини тіла вона знаходила положення, що мало їм властиві, що суперечать звичайним.

Але формотворчість не було для неї самоціллю. Грехем прагнула створити драматично насичену танцювальну мову, здатну передавати весь комплекс людських переживань. <https://www.youtube.com/watch?v=iaoBLxSElJE&t=4s>

Ту ж мету мала й інша відома представниця танцю модерн - Д. Хамфрі. Приділяючи велику увагу пластичної відточеності та технічності танцю, ці майстри виступили проти культу краси та витонченого стилізаторства Сен-Дені. У 1427 Грехем і в 1928 Хамфрі спільно з Ч. Вейдманом створили трупи і студії. На їхню творчість великий вплив зробив фольклор американських індіанців та негрів, а також мистецтво Сходу. Хамфрі збагатила Т.М. плавною жестикуляцією, технікою легких і швидких рухів ніг, рухами падаючого тіла, що піднімається з підлоги. Вона першою в США почала викладати композицію танцю, відійшла від абстрактної танцювальної лексики та ілюстративної пантоміми, розширила межі малих хореографічних форм, що панували в танець модерн, зробила значний внесок у його теорію. Постановки Хамфрі, як правило, торкалися психології та соціально-етичних проблем («Біжіть, маленькі діти» на негритянський музичний фольклор, «Історія людства» Новака; «Розслідування» та «Плач за Іпасло Санчес Мехіас», обидва-Ллойда; «День на Землі» Копленда). У 30-ті роки. суспільно-політичні теми залучали багатьох провідних хореографів. [8, 27] <https://www.youtube.com/watch?v=1-yn_Kw2O40&t=4s>

Наприкінці 30-х років. мистецтво сольного танцю, що переважало на ранніх етапах у танець модерн, поступилося місцем ансамблевому. Рухи, виконавська манера, зумовлені індивідуальністю провідного танцівника-хореографа, ставали основою інших акторів трупи. Це призводило до виникнення певного канону, формування різних художніх шкіл танцю модерну.

У 50-ті роки танець модерн вводився як навчальна дисципліна в багато коледжі та університети США. Хореографи почали застосовувати класичний танець як основу тренажу, використовуючи у своїх постановках елементи його лексики та техніки. Найбільш ємною і послідовною виявилася концепція А. Соколової, учениці Грехем, яка стверджувала, що лише взаємопроникнення різних шкіл та напрямів може дати хореографу художні засоби, необхідні для повного розкриття тієї чи іншої теми. Соколова пропонувала танцівникам пластично висловити ті ідеї та емоції, які вона хотіла втілити у своїх постановках, що часто зображували темні сторони людської натури, нерідко пройнятих гірким гумором і сарказмом («Війна прекрасна» Норта, «Пустиня» на музику Вареза, «4 Берда, «Кімнати» Хопкінса та інші).

Творчість хореографів цього покоління С. Ширер і X. Лимона тривалий час було з Хамфрі, в якої вони вчилися. Хореографія Лимона - складний синтез американського танцю модерн та іспано-мексиканські традиційні мистецтва, її відрізняють різкі контрасти ліричних та драматичних засад. Багатьом постановкам властива епічність та монументальність, герої зображуються в моменти крайньої душевної напруги, коли підсвідомість керує їх вчинками. опулярність здобули роботи Лимона «Павана мавра»; "Танці для Айседори" на музику Шопена, "Меса військових часів" на музику Кодая. Ідею хореографічного спектаклю без музичного супроводу хореографу з найбільшою повнотою вдалося реалізувати в «Неоспіваних» та «Карлоті». [9, 81] <https://www.youtube.com/watch?v=4vCRQNw5P9c>

Мистецтво негритянських хореографів і танцівників дбайливо зберігає ритмопластичне фольклорне коріння. Багато робіт П. Прай-мес. К. Данхем. Дж. Тріслер, Д. Мак Кейла, Т. Бітті, К. де Лавальяде, М. Хінксон, Дж. Джемісон та інші можна розглядати як національні форми сучасні сценічні хореографії негрів. У 1958 році відкрився Американський театр танцю під керівництвом А. Ейлі — перша некомерційна трупа танцю модерн, що включала в репертуар твори різних балетмейстерів. У своїх постановках Ейлі прагне злити єдине ціле танець і музику з принципами драматичного мистецтва. Серед його найкращих робіт – «Оплакування ранку» на музику Еллінгтона, «Одкровення» на музику спірічуелс. де танцю було повернуто його початкову ритуальність, «Струмки» на музику Кабелача.

На початку 60-х років в американському танці модерну розпочався новий етап розвитку. Поряд із великою кількістю професійних труп, таких, як Л. Любовича, П. Санасардо, Л. Фалько, почали виступати хореографи, що різко поривали з традиціями та узаконеними формами танцю. Найбільший серед них М. Каннінгем створив у співдружності з композитором Д. Кейджем спектаклі («Сюїта для п'яти в часі та просторі», «Аеон», «Як ходити, брикатися, падати та бігати»), в яких почав прати межу між організованим танцем та «конкретним», побутовим рухом. [7, 352]

В експериментаторських роботах А. Ніколайса («Притулок», «Тотем», «Галактики»), в яких він виступив не тільки як хореограф, але також як сценограф і композитор, прагнення образної цілісності вистави призвело до майже повного зрівняння смислової та образної значущості кожного із візуально-звукових компонентів. Хореографічна лексика Е. Хокінса, Д. Уорінга, Дж. Батлера, П. Тейлора, що також виступили в цей період, - синтез різних шкіл і течій.

Батлер тяжіє до міфологічного та алегоричного вирішення тем («Єдиноріг», «Горгона і Монтікора» Менотті, «Портрет Біллі» на музику Холідей). У своїй хореографії він першим використав прийоми джазової імпровізації. Метафоріч. психологізм робіт Тейлора, в яких гумор поєднувався з атлетичною енергією рухів, комічний - з трагічним, дозволив надзвичайно широко тлумачити їх зміст («Скудора-ма» Джексона, «Суспільне володіння» Мак-Доуелла. «Велика Берта» на конкретну музику).

Творчість цих майстрів стимулювала інтерес до нових форм хореографії. З'явилося безліч нових експериментальних труп і груп. З цієї надзвичайно різнорідної з художніх устремлінь середовища виділилися талановиті хореографи (Т. Тарп, Еге. Саммерс, А. Халпрін, М. Дітмонг, М. Уокер та інших.), отримали визнання початку 70-х гг. Більшість із них не вважають сцену основним місцем для виступів. Вистави створюються на найнесподіваніших майданчиках.

Відмова від фронтальності, центричності композицій, спеціального костюма, гриму, музики, танцювальної техніки, узаконюйте позатанцювальні рухи, прийомів хепенінгу, серійної музики, використання джазу, музики кантрі та рок - все це породило нові форми хореографії та взаємини танцівників з глядачами. [5,47]

Методи творчості, застосовувані представниками танець модерн, варіюються від критичного реалізму, що є дієвим засобом викриття буржуазного суспільства, до формалістичних прийомів, якими хореографи намагаються висловити свій протест. Висуваючи як основну доктрину повної свободи самовираження, вони тим самим відкривають доступ творам, у яких часом відсутність майстерності та професіоналізму видається за новації та мистецтв, шукання. Найбільшого поширення танцю модерн набув у країнах із багатим музично-танцювальним фольклором або ж із давніми театрами, традиціями, але де не було свого класичного балету.