

В начале 20-ых годов танцы становятся новым видом досуга масс. На место длинных и сложных танцевальных схем приходит импровизация. Стираются и социальные рамки, танцы теперь — для всех слоев общества. 1920-е — десятилетие джаза в США. Часть афро-американского населения, переехавшая с Юга на Север в поисках работы, принесла с собой и музыку: джаз, блюз, регтайм.

Виды танцев:

- Фокстрот:

Этот парный танец появился в 1910-х годах, однако широкое распространение получил в 1920-е. По одной версии, его придумал актер Гарри Фокс: на одном из кинопоказов молодому человеку нужно было заполнить паузу между фильмами, и тогда он начал танцевать с девушкой. По другой версии, фокстрот переводится как «идти лисьим шагом» — за схожесть движений с повадками животного. Во время фокстрота танцующие пары быстро перемещаются по залу, что на первый взгляд напоминает вальс. Однако темп совершенно другой, за счет того, что танец исполняется под регтайм. Со временем появилось множество версий фокстрота. Сейчас известен быстрый фокстрот (или квестеп), медленный фокстрот и народный. В быстром варианте растет темп музыки, и танец становится более энергичным, почти сумасшедшим. Медленный фокстрот, наоборот, выглядит романтично. Он был популярен в Англии и советской России — режиссеры Всеволод Мейерхольд и Николай Фореггер даже ставили его в своих спектаклях.

- Танец модерн

Создатели модерна искали танцевальный язык, на котором можно было бы говорить не только о чувствах и явлениях природы, но и о серьезных вопросах, которые тревожат автора и его современников, — о любви, войне, несправедливости, бессилии. Основателями танца модерн называют четырех хореографов, так называемую великую четверку. Трое из них были выпускниками школы Рут Сен-Дени «Денишоун», но к концу 1920-х уже работали самостоятельно. И очень успешно. Самая известная из них — Марта Грэм. Она создала собственную технику, в основе которой — смена сжатия и расслабления, освобождения тела танцовщика, открыла самую успешную труппу танца модерн в XX веке и стала автором более сотни постановок.

- Линди-Хоп (для развлечения)

Линди-хоп — это самая сложная форма свинга, а свинг (от англ. swing — «качание») — общее название танцев под североамериканский джаз, которые появились благодаря возникновению больших джазовых оркестров: их игра была более полнзвучной, чем игра маленьких джаз-бандов, и буквально «раскачивала» танцующих. Именно такой оркестр играл, например, в Savoy Ballroom — танцевальном сердце Гарлема. Линди-хоп — это первый социальный танец, в котором появились акробатические элементы. Как и другие танцы под регтайм и джаз, его быстро заметили продюсеры Бродвея и Голливуда. Сформировались команды музыкантов и танцовщиков (одна из самых известных — Whitey's Lindy Hoppers), которые выступали на сцене и снимались в кино. Так рожденный в Гарлеме линди-хоп отправился путешествовать по миру.

- Мерс каннингем (для искусства)

Мерса Каннингема часто называют модернистом или постмодернистом, но скорее он сбежал от одного и вдохновил другое, а сам остался отдельной величиной в истории американского танца. Каннингем начинал танцевать в труппе Марты Грэм, но за шесть лет работы возненавидел и технику Грэм, и ее концепцию движения — и уже в 1940-е он ушел от нее и создал свою компанию, где основной административной работой занимался его партнер, композитор Джон Кейдж. У Кейджа Каннингем позаимствовал принцип случайности, или алеаторики: так, у Кейджа игральные кости определяли порядок периодов в музыкальном произведении, а у Каннингема — порядок танцевальных сцен и кто из исполнителей будет танцевать какую партию. Этот принцип полностью отвечал идее Каннингема о необходимости разрушать привычные паттерны, отказываться от естественных и выученных движений. В конце жизни Каннингем увлекся компьютерными технологиями — хореографию он стал создавать не в зале, а в программах Life Forms и DanceForms, а затем предлагал своим артистам воплотить ее на сцене. Каннингем считал, что на сцене все виды искусства должны сосуществовать на равных правах, а не подчиняться одному — танцу. Он работал с авангардистами: музыку писал Кейдж, костюмы часто придумывал Уорхол, а сценографию — Роберт Раушенберг. При этом каждый работал, не зная, что делает другой. Всё вместе впервые собиралось уже в присутствии публики. Даже артисты часто узнавали, какие движение и в каком порядке им предстоит исполнять, всего за несколько минут до премьеры, а музыку впервые слышали только на сцене.

В СССР запретили как буржуазные танцы добавить со 2 мировой войной добавить академические и классические танцы неоклассический балет миграция русских танцоров

Русский балет Начало XX в. стало новым этапом в развитии отечественного балета, поскольку в Европе в 1909–1911 гг. этот вид искусства находится в упадке, и в центре внимания оказались русские хореографы (М.М. Фокин, А.А. Горский), танцовщики (А. Павлова, Т. Карсавина, В. Нижинский и др.), композиторы (И. Стравинский, С.С. Прокофьев) и художники-декораторы (Л. Бакст, А.Н. Бенуа, А.Я. Головин, Н. Рерих), заметное влияние на развитие балета стало оказывать искусство «свободного танца», привезенное в Россию Айседорой Дункан. Однако I Мировая война, революция 1917 г. в России, гражданская война перевернули уклад жизни, привели к смене государственного строя и идеологии. Этот период становится одним из самых сложных в истории русского балета: большая часть балетной элиты покидает страну, театр из элитарного становится общедоступным, возникает необходимость в смене репертуара и театральной политики. В результате в 1920-е гг. перед отечественным балетом встал ряд важнейших задач: сохранить традиции отечественного театра, пополнить труппы, восстановить спектакли, но одновременно создать искусство, отвечающее реалиям новой жизни и подходящее для нового зрителя. Вместе с тем традиции балета ассоциировались с царизмом и потому казались устаревшими, неподходящими для новой жизни, ведь аристократичный балет не мог воплощать революционную идеологию. В ответ на требование бурного времени менялись форма и содержание спектаклей, танцовщики стали использовать на сцене физкультурные, эстрадно-бытовые движения, драматическую пантомиму — все, кроме классического танца. Но настоящий танцевальный спектакль невозможно было создать на такой основе. Достижением этого периода также стало то, что Великая Октябрьская социалистическая революция дала новую жизнь балетному искусству: если до нее в России было два постоянных балетных театра — в Петербурге и в Москве, то после нее — более 40 балетных театральных коллективов, сотни ансамблей народного танца, балетные студии и народные театры балета. Хотя атмосфера искусства была пронизана отказом от всего буржуазного, но советский балет не только впитывал новые веяния, но опирался на наследие классической хореографии. Классический балет не только черпал в народном творчестве многообразные темы и сюжеты, выразительные средства, насыщался подлинной жизнью, правдой и богатством чувств, но сам обогащал народную хореографию. Этот процесс взаимного влияния — характерная черта в развитии профессионального балета в России того периода. 1920-е — начало 1930-х гг. — эпоха экспериментов в советском балете: продолжают поиски новых тем и выразительных средств; возникает и распадается множество учебных заведений по танцу; в балет проникают элементы акробатики и физкультуры; возникает эстрадный танец (на основе любого из видов с разнообразными выразительными средствами; яркий, доступный, зрелищный, исполняемый на любой площадке, с минимумом атрибутов); появляются различные студии, мастерские и школы свободной пластики и движения.

Таким образом, 1920-е гг. в России — это время поисков и создания новых форм во всех областях искусства. Хотя после Октябрьской революции многие танцоры и хореографы оставили мятежную Россию, но костяк остался. Постепенно русский балет становится ближе к народу. Само сохранение классики для советской сцены и попытки приблизить ее к новой публике стали главными заслугами хореографии тех лет.

К началу 1930-х гг. эксперименты во всем русском искусстве, в том числе и хореографическом, стали восприниматься властями как нежелательное своеволие, отход от традиций. Многие студии были закрыты, начал формироваться официальный метод «социалистического реализма» и вскоре на первый план снова вышла традиционная для XIX в. форма многоактного сюжетного балета, которую пытались сочетать с новым, актуальным, содержанием. 1930-е гг. отмечены интенсивным влиянием на хореографический театр искусства драмы. Политикой государства драмбалет на революционную и советскую тематику был назначен эталоном, а все искания за его пределами объявлялись формалистическими. Лопухов (после разгромной критики балета Д.Д. Шостаковича «Светлый ручей»), К. Голейзовский, Л.В. Якобсон и некоторые другие лишились возможности ставить балеты в ведущих балетных труппах или оттеснились на эстраду. Все представители неакадемических течений, свободного пластического, ритмопластического танца прекратили постановочную работу.

Таким образом, в 1930-е гг. история советского балета начинает новый этап, в котором сочетание классики и новшеств стало основой для последующего развития балетного искусства. В то же время в 1930–1940-е гг. в российском балете сложилась в целом неблагоприятная обстановка: с одной стороны, господствовал социалистический реализм, власть ставила перед искусством идейные задачи, которое оно было обязано решить. С другой стороны, именно тогда были созданы новаторские и выдающиеся произведения, получившие статус балетной классики, спектакль приобрел психологическую достоверность, полноценность драматургии, содержательность. Драмбалет послужил развитию искусства, позволил создать на сцене хорошо мотивированное, драматически выверенное действие с яркими характерами и острыми конфликтами. Балет сблизился с драматическим театром и успешно использовал его достижения: исполнители повышали актерское мастерство, нормой стал танец в образе.

