

**ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ІМЕНІ ІВАНА БОБЕРСЬКОГО
ФАКУЛЬТЕТ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

**ДЖЕРЕЛЬНІ ВИТОКИ ТАНЦЮ МОДЕРН У ЄВРОПІ. НІМЕЦЬКА
ШКОЛА МОДЕРНОГО ТАНЦЮ.**

тези лекцій – 2 год.

для студентів:

Другого (магістерського) рівня вищої освіти

За спеціальністю 024 «Хореографія»

Галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Кваліфікація: магістр хореографії

Освітньо-професійна програма – Хореографія

з дисципліни

«СУЧАСНІ НАПРЯМКИ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА»

**Розробила:
викладач Мартинюк О. В.**

«ЗАТВЕРДЖЕНО»
на засіданні кафедри хореографії та мистецтвознавства
Протокол № 1 від «31» серпня 2022 р.
Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В. Ю.

Львів 2022

ЛЕКЦІЯ № 2

План:

1. Мотивації для створення нової хореографічної естетики у європейському просторі.
2. Попередники ідеї танцю модерн.
3. Теоретики танцю модерн у Європі та розвиток модерного танцю у Німеччині.

Танець модерн – один із напрямків сучасної хореографії, що зародився у кінці XIX ст. – поч. XX ст. У США та Германії термін «модерн» з'явився для визначення сценічної хореографії, яка відмовлялась від традиційних балетних форм. Пізніше цей термін витіснив інші, зокрема – *вільний танець*, *дунканізм*, *ритмопластичний*, *експресіоністичний*, *виразний* і т.д., які виникли у процесі розвитку даного напрямку. Він об'єднав у собі чимало відносно самостійних течій та шкіл, пов'язаних із іменами відомих виконавців та хореографів. Спільним для представників танцю модерн, незалежно від того до якої течії вони належали і у який період виголосили свої естетичні програми, був намір створити нову хореографію яка б відповідала на їх думку, духовним потребам людини XX ст. Засновники танцю модерн, як правило, заперечували академічний класичний танець, як виразний засіб, що дозволяє втілювати на сцені переживання та проблеми сучасної людини, але у прагненні повної незалежності від традицій прийшли до прийняття окремих технічних прийомів, в боротьбі із якими народився даний напрямок.

Більшість стилів танцю модерн сформувалась під впливом тієї чи іншої чітко викладеної філософії або певного бачення світу. Основна якість, яка об'єднувала ці стилі, є перекодування танцювальної культури, свідомі пошуки нової виразної мови, створення його лексики та граматики. При цьому суттєвим стає зв'язок між формою танцю та внутрішнім станом виконавця, кожний рух якого базується на особистих емоціях та переживаннях. Метою руху стає також переживання яке він породжує. Оновлення виразної мови символізує стратегію оновлення світу, перехід від самовираження до розуміння світу та його законів через танець та його перетворення.

Танець модерн у багатьох випадках є вільним від традиційних рис танцювального мистецтва, таких, як «красивість» та «розважальність». Модерн не просто техніка, а світосприйняття у якому пріоритет якості руху над формою дозволить подати себе людям із недостатньо для класичного

балету та інших силових та акробатичних танцювальних стилів фізичними даними.

Попередником ідеї танцю модерн був відомий французький педагог та теоретик сценічного руху Ф. Дельсарт, який стверджував, що тільки жест, звільнений від умовностей та стилізації (у тому числі музичної), здатний правдиво передати усі нюанси людських переживань. Його ідеї отримали розповсюдження на початку ХХ ст., після того, як були художньо реалізовані двома американськими танцівницями, що гастролювали у Європі – Лої Фуллер, танець якої будувався на ефектному поєднанні вільних рухів тіла, що стихійно породжувала музика та костюм – величезні покривала, освітлені різнокольоровими прожекторами та А. Дункан творчість якої вражала на початку створення нового напрямку у хореографії. Її проповідь оновленої античності «танцю майбутнього», який повернувся до природних форм, вільного не тільки від театральних умовностей, але й історичних та побутових, вплинула на багатьох діячів мистецтва, що прагнули звільнитись від академічних догм. Джерелом натхнення Дункан вважала природу. Виявляючи особисті почуття, її мистецтво не мало ніякої методологічної основи. Воно зверталось до героїчних та романтичних образів, народжених музикою такого ж характеру. Її техніка не була складною, але порівняно обмеженим набором рухів та позицій танцівниця передавала найтонші відтінки емоцій, що наповнювали найпростіші жести глибоким поетичним змістом.

Дункан не створила своєї школи, хоча і відкрила шлях новому у хореографічному мистецтві. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від тардиційного балетного костюма, звертання до симфонічної та камерної музики – усі ці принципові новаторства Дункан визначили шляхи танцю модерн.

Другим джерелом, що суттєво вплинуло на його формування була система Еміля Жака-Далькроза – еуритміка. Ритмопластичний танець, який розвивався на її основі, був у багатьох моментах протилежний дунканізму. Жак-Далькроз виходив із аналітичного неемоційного відтворення виконавцями музики; танець не був довільною трактовкою її програми, різноманітні частини тіла створювали ніби пластичний контрапункт, у якому рух танцівників відповідав окремим голосам музики. Але навіть у своїх перших постановках Далькроз відтворював не лише структуру музичного твору, але й передав їх емоційний зміст, що вимагало абсолютно пластичної виразності жесту та пози. Проти такого безроздільного володарювання музики над танцем виступив австрійський хореограф Рудольф фон Лабан, який став провідним теоретиком танцю модерн. Для обґрунтування своїх

поглядів він звернувся до філософсько-естетичних вчень древньої Індії піфагорійців та неоплатоників. У теоретичній праці «Кінетографія» Лабан запропонував універсальну концепцію танцювального жесту, що стала прийнятною для аналізу та опису усіх пластично-динамічних характеристик руху незалежно від того до якої національності, стильової та жанрової категорії вони належать. Не менш суттєвою для формування танцю модерн була думка Лабана про те, що художньо осмислений рух повинен бути вираженням внутрішнього світу його творця, а не змістом музики. Також хореограф порушив концепцію, що виразності танцю надає простір. Звільнившись від заучених рухів, тіло повинно шукати особисті ритми та насолоджуватись простором.

У 20–ті роки навколо Лабана об'єднались відважні експериментатори танцю – Марі Вігман, Курт Йосс. Вони працювали разом у великих літніх школах в Мюнхені, Відні та Асконі до того часу, поки не була заснована перша міжнародна труппа експресивного танцю.

Німецька танцівниця та хореограф Марі Вігман (1886-1973), учениця Лабана – артистка, балетмейстер, педагог, представниця експресивно-пластичного танцю. Навчалася в балетній школі Жака-Далькроза в Хеллерау, під Дрезденом (1911-1913). У 1920 р. заснувала у Дрездені школу, яка мала філії в Німеччині та за кордоном. Танцівниця систематично збагачувала коло тем та образів сучасної хореографії, сприяла її новаціям. Пошуки М. Вігман йшли у руслі експресіонізму. Вона відмовилась від рухів, що традиційно вважалися красивими. Марі зважала також достойним відтворення у танці потворного та жахливого. Її сольні й групові постановки («Жалоба», цикли – «Жертва», «Танці матері», «Сім танців про життя») відрізнялась максимальною напруженістю та динамізмом форм. М. Вігман приваблювали теми одержимості, пристрасті, страху, відчаю, смерті. В її мистецтві був відсутній пафос протесту, воно виражало образи – символи загальнолюдських емоцій. Ідеї Вігман виявили глибоку дію на розвиток танцю модерн. Її учениця Ханья Хольм розповсюдила ідеї Вігман у США.

Грет Палукка, друга учениця Мері Вігман, у своєму танці, зверталась не лише до похмурого та трагічного. Гумористичні, просвітлені, ліричні теми та образи також знаходили вияви в її творчості. Музика, від якої Вігман часто відмовлялась, в мистецтві Грет Палукки знову зайняла належне місце. Палукка внесла у танець модерн техніку високих стрибків та опрацювала свою методику викладання.

У М. Вігман також навчались відомі представники танцю модерн – І. Георгі, Х. Кройсберг, М. Терпіс, В. Скоронель, Г. Лейстіков. Індивідуальний стиль цих хореографів, формувався під дією основних шкіл німецького

танцю модерн та різноманітних художніх течій європейського мистецтва першої третини ХХ ст., де були характерні дві провідні тенденції розвитку. Представники однієї, дотримуючись естетичних концепцій експресіонізму бачили у вираженні суб'єктивних емоцій хореографа основний принцип творчості. Різкість ломаних ліній навмисне огрубілі форми, прагнення викрити несвідомі мотиви вчинків людини – усе це складало основу їх хореографії. Першочергово ці ідеї знайшли вираження у так званому абсолютному танці, що виключили із хореографії не тільки танцювальні елементи але й фіксовану композицію. Представники цього напрямку стверджували, що і у групових постановках можлива повна свобода формотворчості, що дозволяє кожному виконавцю в залежності від його індивідуальності розвивати самостійний пластичний мотив. Другий напрямок склався під впливом конструктивізму та абстракціонізму. У мистецтві його представників форма придбала значення не тільки засобу вираження, але й стала безпосереднім змістом танцювального образу. О. Шлеммер (співробітник німецької школи будівництва та конструювання «Баухауз») розглядав танець як точно розраховану конструкцію. Тіло виконавця у його «танцювальній математиці», так Шлеммер називав хореографію, слугувало тільки засобом вираження «чисто кінетичних формул», які підпорядковані тим же числовим закономірностям, що і рухи механізмів. Інше прояви конструктивізму у танці модерн – так звані «танці машин» – масові ритмопластичні композиції, які імітують роботу різноманітних механізмів, в основі яких були рухи танцівників, що наближались до гімнастичних, навмисне позбавлені емоційної окраси.

Учень та співробітник Р. Лабана Курт Йосс (1901-1979) - артист, педагог, один із перших хореографів танцю модерн, хто усвідомив необхідність синтезу класичного танцю й небалетної пантоміми, автор теорії, яка отримала детальну розробку в системі «еукінетика». Його творчість була спрямована на створення танцювальної драми нового типу – танцювального театру. К. Йосс використовував сценографію, музику, хорову декламацію, відроджував традицію містеріального та культового театрів. Новаторство К. Йосса проявилось у звертанні до нових для балетного театру тем, наприклад, «Зелений стіл» – перший балет з яскраво вираженою політичною та антимілітаристичною спрямованістю.

Джон Ноймайер (1942 р.н.) з 1973 р. – директор та художній керівник колективу міжнародного визнання – Гамбурзького балету. У 1973 – відкриває Гамбурзьку Балетну школу при трупі театру. Жанри творчості – балети-казки або балети-легенди («Історія Попелюшки», «Ундина», «Одисея»), спектаклі-розповіді («Сага про короля Артура», «Гамлет», «Отелло» та ін.), лірико-

драматичні постановки (балети на музику симфоній Г. Малера, «Пристрасті по Матфею» І. С. Баха, «Реквієм» В. А. Моцарта), синтетичні постановки («Танці Бернстайна», «Месія», «Ніжинський»). Дж. Ноймайер продовжує лінію сюжетних балетів, поєднуючи класичні традиції з сучасними балетними формами. Педагогічні форми роботи – майстер-класи, наприкінці кожного сезону Гамбурзький балет презентує на традиційних днях Гамбурзького балету кращі вистави сезону, які завершуються гала-концертом на честь Ніжинського. Центр Гамбурзького балету складається з комплексу репетиційних студій, балетної школи та інтернату. Збирає труп артистів з різних країн і головна вимога до танцюристів – адекватне бачення, осмислення та чесна передача емоцій.

Хореографічна мова вистав Дж. Ноймайєра дуже різна. Її загальні риси:

а) побудова цілого на рівновазі ансамблю, а не за принципом «піраміди», де найвища точка – прима-балерина;

б) заперечення неконтрольованих дій, почуттів на сцені.

Педагогічний процес починається з інтуїції, потім підключається інтелект. Роботу з танцюристами в залі майстер характеризує так: «існують музика, артист і я». «Олюднення, одомашнення» – звичний прийом хореографа, що в «божественних» балетах, що в редакціях класики, який надає його хореографічному стилю сучасного бачення, свіжого подиху гармонії хаотичного, але прекрасного світу.

Піна Бауш (1940 р.н.) – класик танцювального авангарду, актриса, педагог, автор вистав, що стали класикою ХХ ст., член Берлінської академії мистецтв (з 1990 р.). Хореографічний талант П. Бауш розвивався під керівництвом її знаменитого вчителя – К. Йосса у Балеті Фольгванг, де вона виконувала сольні партії (1962-1968). Школа К. Йосса мала полі-художнє спрямування (вивчався вокал, графіка, пантоміма, скульптура, фотографія), яке поєднувалося з ґрунтовним вивченням психології людських взаємовідносин. У 1969 р. Піна Бауш очолила танцювальну студію Фольгванг. Із 1973 р. – керівник театру танцю м. Вупертала (Німеччина).

На сьогоднішній день Піна Бауш – одна з найбільш видатних постатей у хореографічному мистецтві другої половини ХХ та початку ХХІ століть. Вистави Бауш – авторські, тобто вона водночас є драматургом, режисером, хореографом, а часто і виконавицею власних творів. «Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає». Ця фраза П. Бауш стала ключовою у розумінні її танцю та загальних важелів пластики у сучасному театрі. З ім'ям Піни Бауш пов'язано поняття «театр танцю», де наголос стоїть на першому слові. Спершу, це явище було протестом проти класичного балету, який, за словами самої Бауш, «загрузнув у провінціалізмі та вичерпав

власну красу». Відкидаючи естетику класичного танцю (за що її називали не тільки Антігоною та Касандрою сучасного танцю, але й феєю Карабос), вона знайшла йому заміну в експресивному русі людського тіла, над яким панують, насамперед, афекти.

П. Бауш навчалася у знаменитій танц-школі Folkwangschule під керівництвом Курта Йосса, метою якого було виокремлення танцю як театрального жанру. Згодом продовжила навчання у Нью-Йорку, танцювала в кількох трупах США. В Америці вона побачила перші постмодерністські роботи та познайомилася з творчістю режисера Лі Страсберга, (прихильника системи К. Станіславського).

П. Бауш намагалася проникнути у глибини підсвідомості людини, особливо цікавлячись стосунками чоловіка і жінки. На початку 1970-х років словник танцю Бауш кардинально змінився: різкий злам пластики суміщався в ньому з уведенням суто театральних елементів, що стає специфічною ознакою нового стилю хореографічної вистави. А коли вона отримала власний театр у Вуперталі, то змінила й репетиційний стиль, суміщаючи власний досвід та імпровізацію артистів. «Я люблю людей, які добре танцюють, але найважливіше для мене – це їхні людські якості. Адже вони приносять на сцену те, що називається екзистенціальним досвідом. Якщо людина приходить і мені про неї все ясно, я її не візьму. Мені цікаві танцівники, які несуть у собі щось таке, чого самі не усвідомлюють, але я відчуваю, що у мене вони розкриються й самі себе здивують. І я зачудуюся разом з ними і довідаюся про себе таке, про що, може бути, не підозрювала...».

Згодом П. Бауш остаточно перейшла до естетики танц-театру, монтуючи свої композиції з фрагментів кіно, музики, текстів, руху та естрадних прийомів. Мозаїчні, складені з окремих послідовних епізодів, картинки часто з'являлися з паузами, підкреслюючи психологічні перепони у діях виконавців. Кожен рух одержував значущість вчинку.

Унікальність мови П. Бауш в тому, що вона виявляє рухи та жести, що потаємно живуть у людському тілі. А в композиції переважають принципи кінематографічного монтажу. Бауш призначено було стати взірцем та ідеалом для цілого покоління хореографів, режисерів кіно і театру. Взаємовплив танц-театру та кінематографа в даному випадку є безперечним. Тема самотності, неможливості стійкого людського контакту – не єдина, хоча і дуже суттєва у творчості ранньої Піни Бауш. Вона відкриває глядачам цілу гаму емоцій різної інтенсивності. Від подиву та огиди до найтонших відтінків радощів, захоплення, зачудування, співчуття. Оцінка значення

творчості Бауш та її лідерства у створенні так званого «танц-театру» не позначена єдністю думок. Вона викликана не тільки світоглядними та художніми позиціями, а й протиставленням естетичних і етичних засад американського модерну та німецького «виразного танцю», які завжди були суперниками у визначенні власної первинності та мистецького значення.

Існує думка про танц-театр другої половини 1970-х років, як про «побудовані на піску блискучі досягнення небагатьох хореографів». Інші критики схильні бачити у роботах Бауш «театральне явище європейського масштабу». Проте, визнаючи талант хореографа, Петер фон Беккер небезпідставно заявляє: «Це колись танець Бауш був, як чорний хліб поряд з солодкувато-нудотними балетними стравами. Поступово шкірка цього хліба ставала все м'якшою, тісто білішим та цукру додавалося».

Так чи інакше, але постановки Бауш змінюють погляд на категорії «сюжет», «балет», «танець». Театральні засоби не підпорядковуються у них музичному метру або тексту п'єси. Вони розкладаються на первісні елементи (звук, світло, колір, фактура акторів, міміка, аксесуари та ін.), аби заново народитися у композиції за принципом орнаменту або декупажу.

Отже, проаналізувавши основні мотивації модерн танцю, його філософські та естетичні засади, ми познайомились з чинниками створення новітньої хореографії. Побачили, як ідеї попередників танцю модерн сформувались у методологічну основу теоретика – Рудольфа Лабана, яка продовжила своє життя у творчості учнів та послідовників.